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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2017)

Heft: 100-101: Expanded exchange

Artikel: Katharina Grosse : post-essential abstraction = Post-Essenzielle Abstraktion

Autor: Schwabsky, Barry / Geyer, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-817210

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

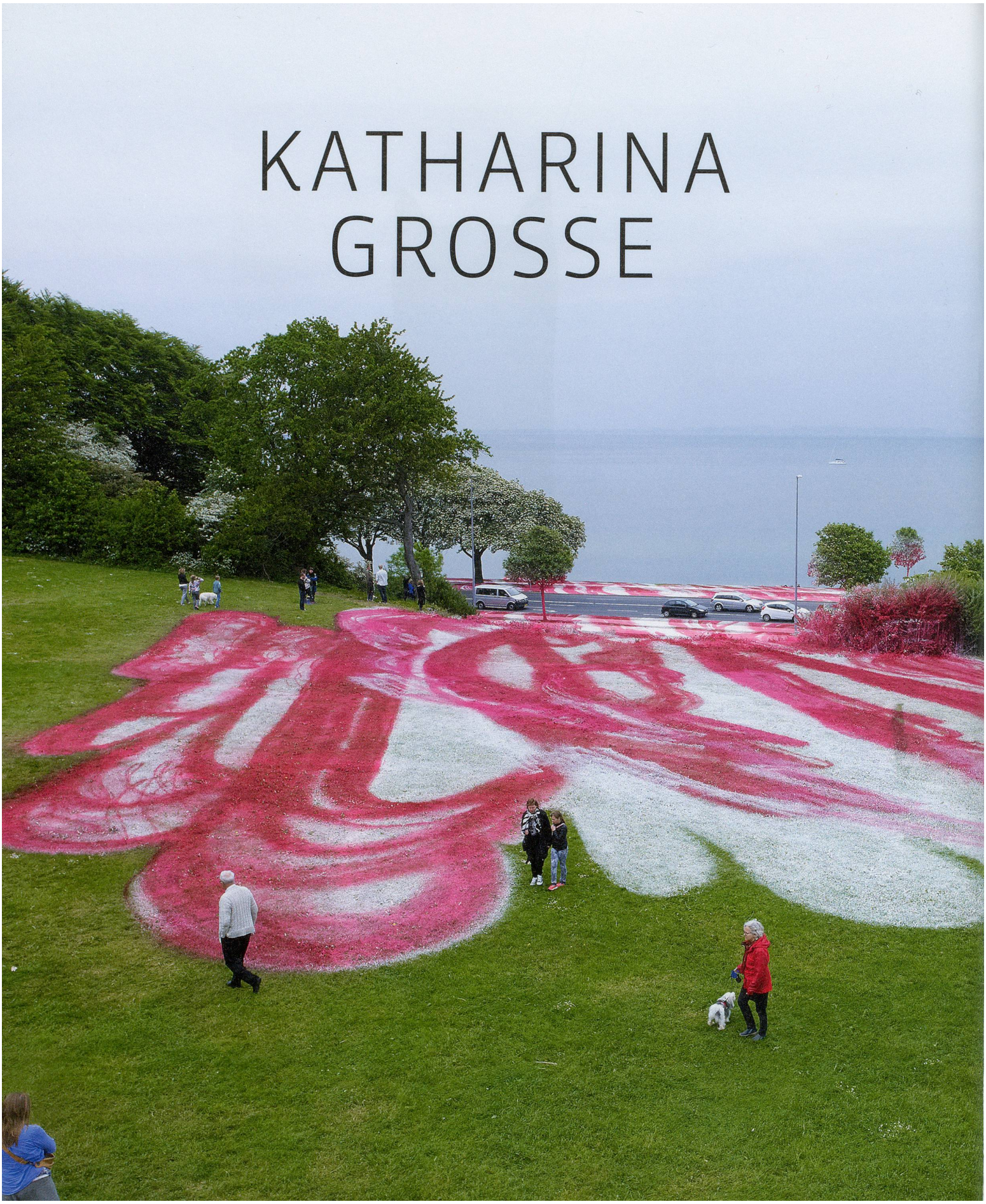
Terms of use

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: 11.07.2025

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

KATHARINA GROSSE



KATHARINA GROSSE, ASPHALT AIR AND HAIR, 2017, exhibition view, "THE GARDEN – End of Times; Beginning of Time," ARoS Aarhus, Denmark / ASPHALT LUFT UND HAAR, Ausstellungsansicht. (ALL IMAGES COURTESY OF THE ARTIST AND VG BILD-KUNST BONN / PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

BARRY SCHWABSKY

Post-Essential Abstraction

Today, while many interesting painters are exploring the cusp between abstraction and the image, Katharina Grosse is holding the line for abstraction. But unlike so much contemporary abstraction, hers is untouched by nostalgia for the utopian certainties that motivated the pioneers. Her works are meant to be neither first paintings (Newman) nor last ones (Reinhardt); their goal is not purity or the essence of the medium. Her art looks forward, but unlike that of the great modernists, it doesn't define the end toward which it aims—which is neither the social utopia of the Europeans nor the individual self-realization of the Americans.

Formally, modernist abstraction was often seen as a search for purity, for the essential in painting—from its roots in Maurice Denis's famous dictum that a painting is "essentially a flat surface covered with colors assembled in a certain order" to Clement Greenberg's pronouncement that "the irreducible essence of pictorial art consists in . . . flatness and the delimitation of flatness," such that "a stretched or tacked-up canvas already exists as a picture."[1] Far from seeking to concentrate and delimit itself, Grosse's art of painting—embodying a desire whose goal is unknown—is concerned with overcoming its boundaries, none of which she conceives as essential. And yet it doesn't thereby become anything other than painting; hers is not an art of mixed media. Not surprisingly, she has spoken of an "understanding of the painting as not being an object separate from its context." If her art needs a label, you might as well call it "post-essential abstraction."

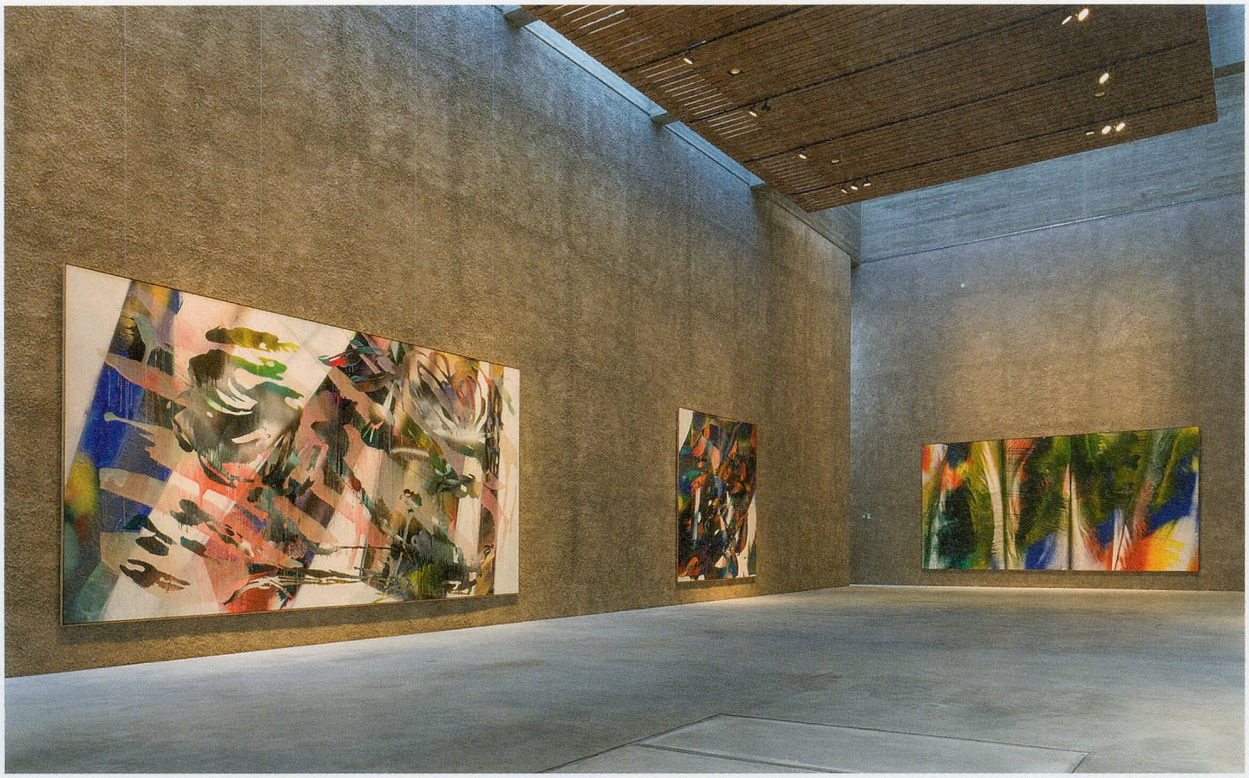
This expansion is obvious in Grosse's large-scale site-specific works, sometimes called painting installations—for instance ONE FLOOR UP MORE HIGHLY (2010), exhibited at Mass MoCA in North Adams, Massachusetts. Such works not only take entire architectural spaces as their support but add to the space other materials such as soil, carved Styrofoam, and glass-reinforced plastic. These elements may, from a certain perspective, be sculptural, but Grosse does not treat them as such. Instead, she uses them as sur-

BARRY SCHWABSKY is art critic for *The Nation* and author, most recently, of *The Perpetual Guest: Art in the Unfinished Present* (Verso, 2016).

KATHARINA GROSSE, UNTITLED TRUMPET, 2015, exhibition view, Venice Biennale, 2015 / TROMPETE OHNE TITEL, Ausstellungsansicht. (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)

faces for painting—surfaces that are anything but flat. Conjuring a total environment in which visible edges demarcate various internal components rather than boundaries between the work and its surroundings, a piece like ONE FLOOR UP MORE HIGHLY also abrogates the Greenbergian criterion of delimitation. Not that the piece has no inside or outside—but rather, it does not stand out as a figure against a ground. And where does the viewer or spectator stand within this unbounded space of painterly illusion? Nowhere. The viewer is the mobile but invisible blind spot within the field. "Nothing in the visual field allows you to infer that it is seen by an eye," as Wittgenstein pointed out nearly a century ago.[2] Or maybe we should amend that: The movement of the visual field allows us to infer that there is something unseen that sees it; "eye" is merely a name for this factor X.

If it's true that Grosse's painting installations are made with the understanding that what is visible is without boundaries, then what is the place of the portable, rectangular canvas in her art? Wouldn't it implicitly return painting to the bounded space, and therefore the figure/ground dichotomy, that her installations deny? On the face of it, yes. Although many of Grosse's paintings are on a huge scale that hardly accords with any conventional notion of "easel painting"—I am thinking in particular of those in her 2015 exhibition "The Smoking Kid" at König Galerie, Berlin, some as large as twenty-six feet wide—they never substitute for the wall; they are not what Greenberg called "portable murals." But I think that Grosse would argue that her installations, having demonstrated the possibility of an art of unbounded painting and without a figure/ground dichotomy, should have taught us that we can always perceive things as boundless—and that this is a truer form of perception. "All visual elements fuse," I once heard her explain in a lecture, so "I cannot see the



KATHARINA GROSSE, "The Smoking Kid," 2015, exhibition view König Galerie, Berlin / Ausstellungsansicht. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)

vase of flowers as separate from the table and its background. . . . The behind and the in front of are only separable because I am used to describing them analytically via language."

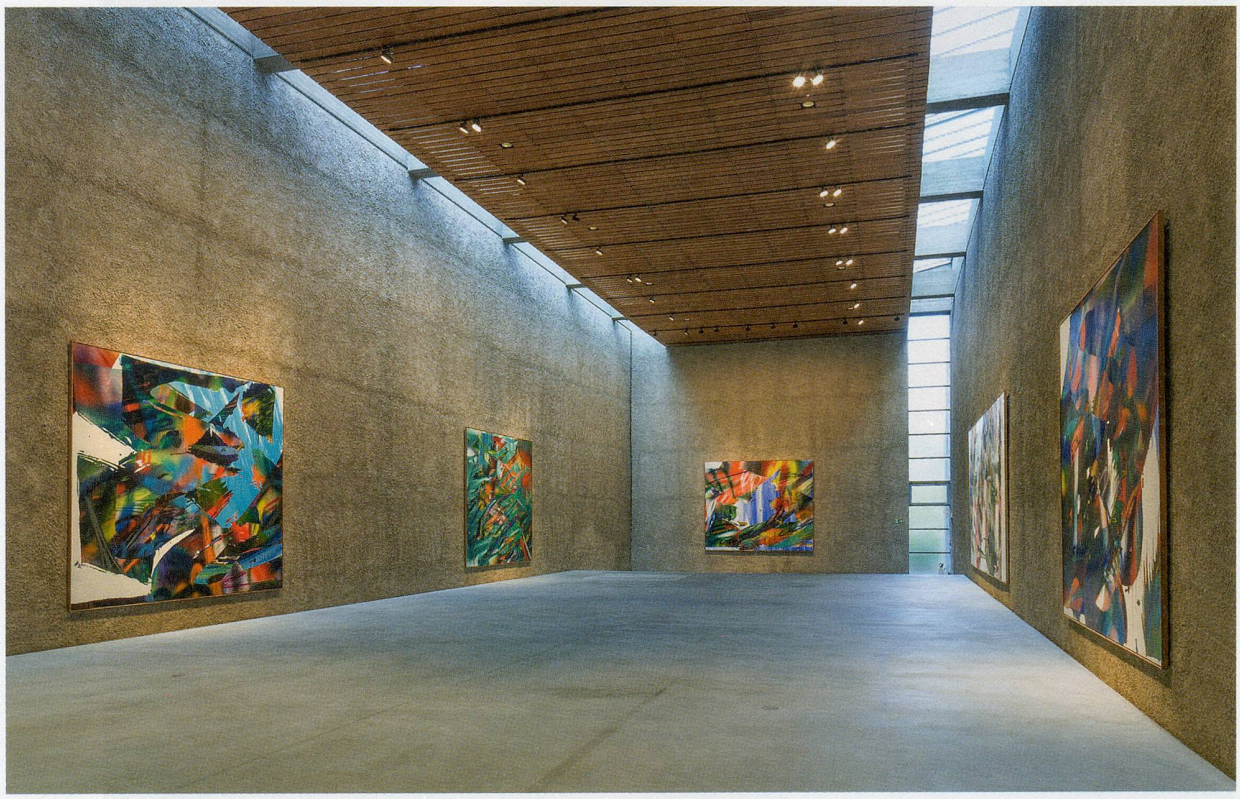
One might or might not find this idea convincing; binocular vision seems purpose-built to enable us to discern discrete objects in three-dimensional space, even without its further analytical differentiation supported by language. What's inarguable is that, within each of Grosse's paintings, this collapsing of spatial distinctions is constantly taking place. It's not that, as in monochrome and other forms of allover painting, the space tends toward unity; her paintings are complex and multilayered. But when we gaze at one, the distinctions between the layers appear to be obliterated as quickly and as powerfully as they are established, obdurately declaring their presence and consuming themselves in turn. We feel her aggressive colors, lavish and harsh, as we look at them, as if seeing something were the same as having it scrape across your skin. To borrow Grosse's own language, one could say that the elements fuse while, paradoxically, remaining elements. Made of a multiplicity of masked-out layers, they invite the viewer to look as though through one aperture after another into successive planes—and yet each plane, often somehow at once vaporous and implacable, appears to be no deeper, no more or less distant than the others. Writing recently about Grosse's 2017 exhibition at New York's Gagosian Gallery, Johanna Fateman spoke of the paintings as "portals to a garish and bewildering world of pigment that continued on beyond the walls."[3] What makes this an apt description is that while Fateman understands the paintings as portals, she knows that what they open onto is a "world of pigment"—that is, nothing but the matter of painting it-

self; and yet the paintings are illusionistic, since they project painting beyond or behind itself into the unseen world somewhere past the surface of the painted canvas. The apparently hard edges of the rectangular canvas may be more porous than you think.

This brings me back to the question of why it's more than a stylistic option for Grosse that her paintings should be abstract—why they can't depict, say, a still life like that vase of flowers that she mentioned. To do that would be to betray her intuition that space—the real space in which we live and breathe, struggle and love—is the boundless realm in which elements fuse, a context from which we are not detached. That the form of the visual is without limit and without any place for the eye was, for Wittgenstein, "connected with the fact that no part of our experience is at the same time *a priori*," that is, logically necessary. And this is why an art of painting that understands visual experience in this way, although it cannot provide the emblems of a desired future, assures us that another life is possible—because it understands, too, with the philosopher, that "Whatever we see could be other than it is. Whatever we can describe at all could be other than it is. There is no *a priori* order of things."[4] Our path through time is an improvisation.

1) Clement Greenberg, "After Abstract Expressionism" (1962), in *Collected Essays and Criticism*, vol. 4: *Modernism with a Vengeance, 1957–1969* (Chicago: University of Chicago, 1993), 131.
2) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), trans. D. F. Pears and B. F. McGuinness (London and New York: Routledge, 2002), 69.
3) Johanna Fateman, "Katharina Grosse," *Artforum* (March 2017), 264.
4) Wittgenstein, 69.

KATHARINA GROSSE, "The Smoking Kid," 2015, exhibition view König Galerie, Berlin / Ausstellungsansicht. (PHOTO: ROMAN MÄRZ)



KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2016, acrylic on canvas, 117 $^{3}/_{4}$ x 79 $^{1}/_{2}$" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 299 x 202 cm. (PHOTO: JENS ZIEHE)

BARRY SCHWABSKY

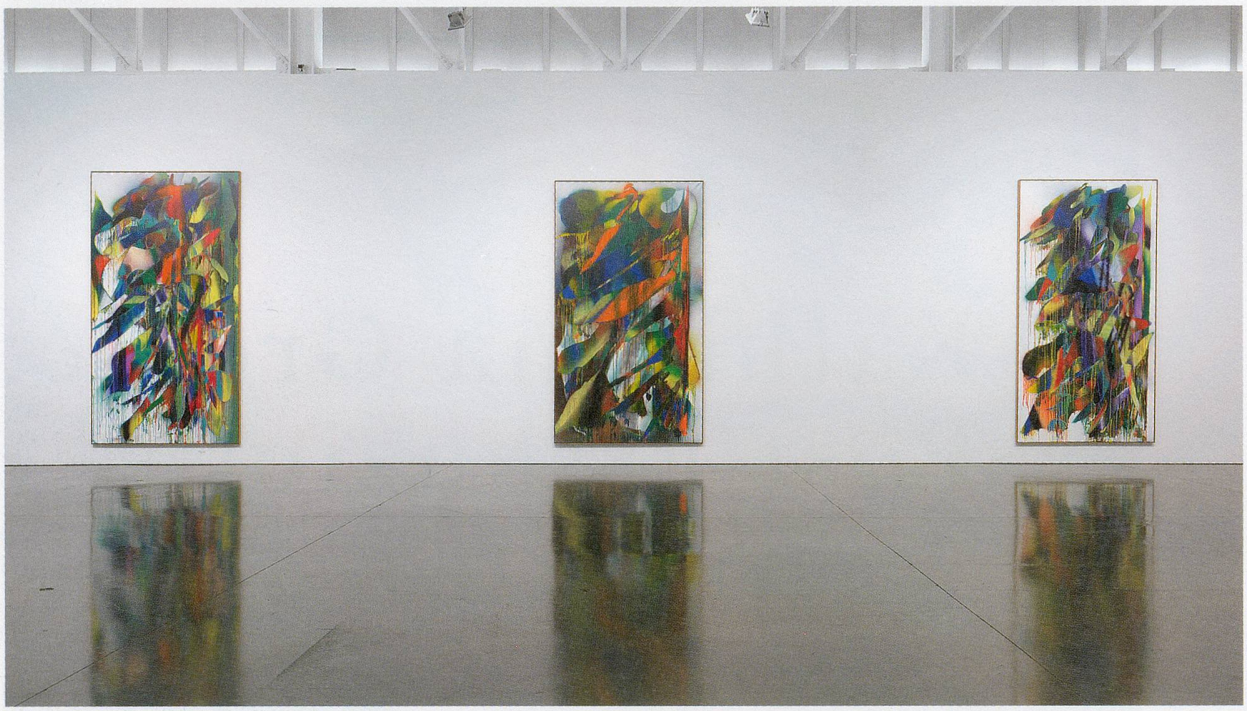
Katharina Grosse: Post-Essenzielle Abstraktion

Während viele interessante MalerInnen heutzutage die Grenze zwischen Abstraktion und Bild abfragen, hält Katharina Grosse die Stellung der Abstraktion. Im Gegensatz zum Gros der zeitgenössischen Abstrakten fehlt ihr jedoch die nostalgische Sehnsucht nach utopischen Gewissheiten, die noch die Wegbereiter der Moderne antrieb. Grosses Werke dramatisieren weder den Anfang der Malerei (Newman) noch deren Ende (Reinhardt). Die Reinheit oder Essenz des Mediums zu ergründen, zählt nicht zu ihren Anliegen. Sie blicken in die Zukunft und unterlassen es dabei, im Stil der modernen Meister eine klare Definition ihrer Zielsetzungen mitzuliefern. Die Sozialutopie der Europäer ist ebenso wenig ihre Sache wie die individuelle Selbstverwirklichung der Amerikaner.

Formal wurde die modernistische Abstraktion häufig als Suche nach Reinheit, nach der Essenz der Malerei interpretiert. Dies artikulierte sich früh im berühmten Spruch von Maurice Denis, ein Gemälde sei «vor allen Dingen eine plane Fläche, die in einer bestimmten Ordnung mit Farben bedeckt ist», sowie später in Clement Greenbergs Erklärung, «dass die irreduzible Essenz der Malerei in nur zwei konstitutiven Konventionen oder Normen besteht: Flächigkeit und deren Begrenzung». Denn: «Eine auf den Keilrahmen gespannte Leinwand existiert bereits als ein Bild ...»[1] Weit davon entfernt, sich komprimieren oder abgrenzen zu wollen, möchte Grosses Malerei – ungewissen Zielen zustrebend – ihre Grenzen sprengen, die sie in keinem Fall als notwendig hinnimmt. Dennoch wird sie im Verlauf dieses Prozesses nie etwas anderes als eben Malerei. Multimedia ist nicht Grosses Metier. Folgerichtig fasst die Künstlerin «das Gemälde als ein Objekt, das nicht von seinem Kontext getrennt ist». Wenn ihre Kunst wirklich ein Etikett benötigt, könnte man eigens für sie den Stilbegriff der «post-essenziellen Abstraktion» prägen.

Grosses Wille zur Ausdehnung manifestiert sich in raumfüllenden ortsspezifischen «Malerei-Installationen» wie ONE FLOOR UP MORE HIGHLY (Eine Etage hoch höher, 2010) im Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams. Projekte dieses Massstabs eignen sich ganze architektonische Räume

BARRY SCHWABSKY ist Kunstkritiker der Zeitschrift *The Nation* und Autor des 2016 erschienenen Buchs *The Perpetual Guest: Art in the Unfinished Present* (Verso).

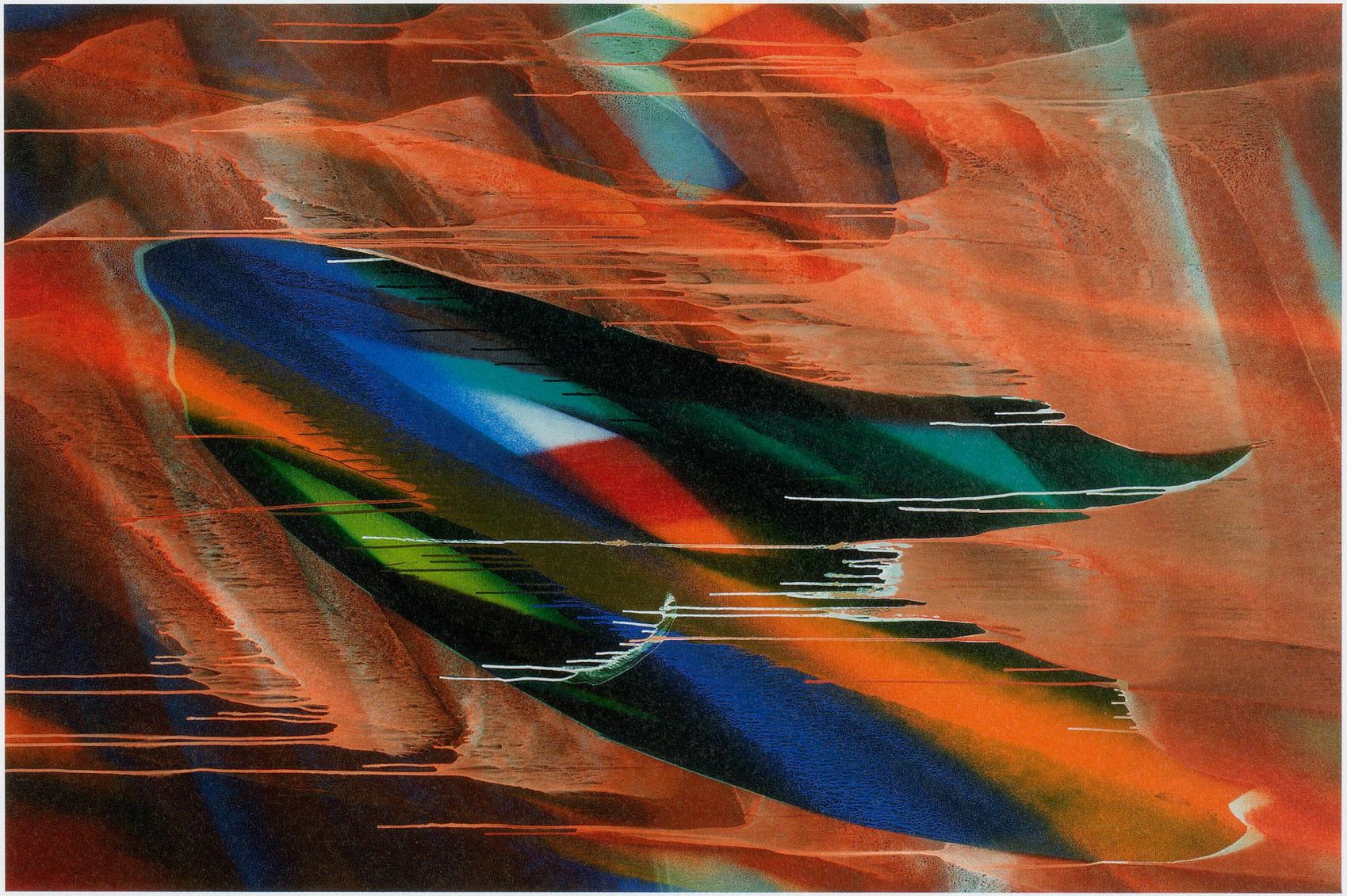


KATHARINA GROSSE, exhibition view, Gagosian Gallery, New York, 2017 / Ausstellungsansicht. (PHOTO: ROBERT MCKEEVER)

als Malträger an und schleusen ungewohnte Materialien wie Erde, modelliertes Styropor und glasfaserverstärkten Kunststoff in sie ein. Obwohl es möglich wäre, solche Versatzstücke als Erweiterungen ins Plastische aufzufassen, werden sie von Grosse nie als solche behandelt. Sie erfüllen stets die Funktion von Malflächen – die alles andere als flach sind. Darüber hinaus unterläuft die Konstruktion eines kompletten Environments, dessen sichtbare Kanten innere Komponenten konturieren, anstatt das Werk aus seiner Umgebung herauszutrennen, in Projekten wie ONE FLOOR UP MORE HIGHLY das Greenberg'sche Prinzip der Begrenzung. Es ist nicht so, dass das Stück kein Aussen und Innen hat, sondern vielmehr so, dass es sich nicht als Figur vom Hintergrund abhebt. Und wo steht der Betrachter in Grosses grenzenlosem Raum der malerischen Illusion? Nirgendwo. Er ist in diesem Feld der bewegliche, aber unsichtbare blinde Fleck. «Und nichts am Gesichtsfeld lässt darauf schliessen, dass es von einem Auge gesehen wird», bemerkte Wittgenstein vor fast hundert Jahren.[2)] Vielleicht sollte man ergänzen: Die Bewegung des Gesichtsfelds lässt den Schluss zu, dass etwas Ungesehenes existiert, von dem es wahrgenommen wird; «Auge» ist nur ein Name für diese Grösse X.

Wenn es stimmt, dass Grosses Malerei-Installationen auf der Voraussetzung aufbauen, dass das Sichtbare keine Grenzen kennt, welche Stellung nimmt dann die tragbare rechteckige Leinwand innerhalb ihres Œuvres ein? Führt sie die Malerei nicht wieder zurück in den begrenzten Raum und somit in die Unterscheidung von Figur und Hintergrund, die Grosses Installationen negieren? Auf den ersten Blick, ja. Allerdings erreichen viele der Gemälde derartige Ausmasse, dass sie kaum noch als «Staffeleibilder» gelten können. Ich denke da zum Beispiel

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2016, acrylic on canvas, 114 $^{3}/_{16}$ × 76 " / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 290 x 193 cm. (PHOTO: JENS ZIEHE)



KATHARINA GROSSE, "One Floor Up More Highly," 2010, exhibition view, Mass MoCA, North Adam, MA / Ausstellungsansicht. (PHOTO: ART EVANS)

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2017, acrylic on canvas, 157 1/2 x 78 3/4" / OHNE TITEL, Acryl auf Leinwand, 400 x 200 cm. (PHOTO: JENS ZIEHE)

an die bis zu 8 Meter breiten Exponate ihrer Ausstellung «The Smoking Kid» in der König Galerie, Berlin (2015). Andererseits ersetzen ihre Gemälde nie die Wand und können nicht als «tragbare Wandbilder» im Sinne Greenbergs gelten. Dennoch bin ich mir sicher, dass Grosse für sich in Anspruch nehmen würde, mit ihren Bildern die Möglichkeit einer grenzenlosen Malerei ohne Figur-Hintergrund-Dichotomie aufgezeigt zu haben. Daraus können wir wiederum folgern, dass das Sichtbare in jedem Fall als unbegrenzt wahrnehmbar sein muss – und dass dieses Wahrnehmungsmodell der Wahrheit näherkommt. «Alle visuellen Elemente verschmelzen miteinander», sagte sie einmal in einem von mir besuchten Vortrag. «Ich kann eine Blumenvase nicht als getrennt vom Tisch oder von ihrem Hintergrund sehen ... Das Dahinter und das Davor sind nur deshalb unterscheidbar, weil ich sie mit sprachlichen Mitteln analytisch beschreibe.»

Man kann sich dieser Argumentation anschliessen oder auch nicht. Offenbar aber besitzt das binokulare Sehen die inhärente Fähigkeit, diskrete Objekte im dreidimensionalen Raum wahrzunehmen – auch ohne Mithilfe sprachgestützter Analysen. Exakt diese räumliche Differenzierung wird in jedem Gemälde Grosses konsequent demontiert. Dabei ist es nicht so, dass der Bildraum wie in der Monochromie oder in anderen Formen der flächendeckenden Malerei zur Vereinheitlichung tendiert. Grosses Bilder sind komplex und vielschichtig strukturiert. Doch die kennzeichnenden Merkmale der einzelnen Schichten scheinen im Auge des Betrachters ebenso schnell, wie sie sich herausgebildet haben, wieder zu verschwinden. Sie bekräftigen nachdrücklich ihre Präsenz, nur um sich wieder selbst zu verschlingen. Wir spüren die Aggression der Farben, beissend und rau, als würde uns das, was wir sehen, die Haut abschürfen. Alle visuellen Elemente verschmelzen miteinander, könnte man mit den Worten der Künstlerin sagen, bewahren paradoxerweise aber trotzdem ihren Status als Elemente. Die aus einer Polyphonie schablonierter Schichten komponierten Gemälde laden den Betrachter ein, wie durch eine Reihe von Öffnungen tiefer in die gestaffelten Flächen vorzudringen – wobei sich jede Fläche als gleichermassen durchlässig und undurchlässig erweist. Keine liegt tiefer oder ist weiter entfernt als die andere. In ihrer Rezension von Grosses diesjähriger Ausstellung in der Gagosian Gallery, New York, bezeichnete Johanna Fateman die Gemälde als «Tore zu einer bizarren und pittoresken Pigmentwelt, die sich jenseits der Wand fortsetzt».[3] Diese Charakterisierung ist deshalb so treffend, weil Fateman in ihrer Gleichsetzung der Gemälde mit Portalen erkennt, dass diese

den Zugang zu einer «Pigmentwelt» eröffnen – also zum eigentlichen Kern der Malerei. Dessen ungeachtet bleiben die Gemälde illusionistisch, da sie die Malerei über sich selbst hinaus in eine ungesehene, irgendwo hinter der bemalten Oberfläche liegende Welt projizieren. Die so klar und dezidiert wirkenden Kanten der rechteckigen Leinwand sind also womöglich poröser, als man annehmen sollte.

Dies führt uns zurück zu der Feststellung, dass Abstraktion für Grosse mehr ist als eine blosse Stilfrage. Warum kann sie nicht einfach ein Stillleben malen, wie zum Beispiel die von ihr erwähnte Blumenvase? Weil sie dadurch ihre Intuition verraten würde, dass Raum – der reale Raum, in dem wir leben und atmen, leiden und lieben – als endloses Kontinuum begriffen werden muss, dessen Elemente miteinander verschmelzen, als Bezugsfeld, in das wir fest eingebunden sind. Den Umstand, dass die Form des Sichtbaren weder Grenzen besitzt noch einen Ort, der dem Auge zuweisbar wäre, führte Wittgenstein darauf zurück, «dass kein Teil unserer Erfahrung auch *a priori* [das heisst logisch notwendig] ist». Daraus folgert, dass eine Malkunst, die das Seherlebnis nach den hier umrissenen Prinzipien fasst, uns die Möglichkeit einer anderen Welt sichern kann – selbst wenn sie selbst ausserstande ist, die Embleme der ersehnten Zukunft zu liefern. Teilt sie doch das Urteil des Philosophen: «Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein. Es gibt keine Ordnung der Dinge *a priori*.»[4] Unser Weg durch die Zeit ist eine Improvisation.

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Maurice Denis, «Definition des Neo-Traditionalismus» (1890), in *Die Nabis. Propheten der Moderne*, Ausst.-Kat., hrsg. von Claire Fréches-Thory und Ursula Perucchi-Petri, Kunsthaus Zürich, München 1993, S. 19. Clement Greenberg, «Nach dem Abstrakten Expressionismus», in *Die Essenz der Moderne*. Ausgewählte Essays und Kritiken, hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Verlag der Kunst, Dresden 1997, S. 331.
2) Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (1918 verfasst, 1921 veröffentlicht), Routledge & Kegan Paul, London 1963, S. 116.
3) Johanna Fateman, «Katharina Grosse», in *Artforum*, März 2017, S. 264.
4) Wittgenstein 1963, S. 116.

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2016, acrylic on aluminum, 29 3/8 x 67 3/8 x 161" / OHNE TITEL, Acryl auf Aluminium, 74,5 x 171 x 409 cm. (PHOTO: JENS ZIEHE)