

Asta Gröting

Autor(en): **Inboden, Gudrun / Barrett, Burke**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(1992)**

Heft 34: **Collaborations Ilya Kabakov & Richard Prince**

PDF erstellt am: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-681157>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

ASTA GRÖTING

Immer wieder begegnet man im Werk von Asta Gröting dem Runden: als Kreisform wie auch als Prinzip des geschlossenen Kreislaufs. Nirgends aber

nimmt es die Gestalt vollkommener Ausgewogenheit an, wird also niemals zur Kugel und auch nicht zur gleichmässigen Fläche der Scheibe. Alles Gesammelte, Ruhende meiden die Kreisformen von Asta Gröting und halten dagegen das Kreisen. Ihr linearer Impuls umspannt kraftvoll den offenen Raum und durchdringt starre Materie mit pulsierender Energie. Das Runde umreisst nie einen Zustand, sondern erzeugt und befördert Bewegung – ein Zirkelschlag, «in welchem Anfang und Ende ineinanderfliessen und in demselben Augenblick spurlos verschwinden».¹⁾ Asta Gröting löst die reine Kreislinie aus ihrer Bindung an das Zweidimensionale; sie erlöst sie vom Dienst an der peripheren Flächenumschreibung und aus ewigem Stillstand. Sie befreit die Linie praktisch zu dem, was man ihr sonst theoretisch nur nachsagt: zu der Fähigkeit nämlich, aus eigener Kraft sich zu dehnen und virtuell im Grenzenlosen zu «enden». Im der Fläche entrisenen und seiner Eigenbewegung überlassenen Kreis wird von kosmogonischer Rotation im Unendlichen etwas als Teil unserer Wirklichkeit spürbar und erweckt Zweifel am vermeintlich natürlichen Geradeaus dieser Welt.

GUDRUN INBODEN ist Referentin für Zeitgenössische Kunst an der Staatsgalerie Stuttgart.

... *der Zweck muss letzten Endes in der Kunst und in der Natur in bezug auf den Menschen derselbe sein. Jedenfalls ist es weder hier noch dort ratsam, die Schale für die Nuss zu halten.* WASSILY KANDINSKY

Der kinetische Kreis bahnt sich in den Arbeiten von Asta Gröting seinen Weg unaufhaltsam durch alle Arten von Gängen, Gefässen, Leitungssystemen,

ohne etwas anderes als seine eigene Motorik zu transportieren. Er zeitigt kein Resultat: denn Werk und Kreislauf sind miteinander identisch. Beide scheinen eine Tautologie zu bilden, die aber alsbald sich auflöst und erweist als ein reversibles Verhältnis. Im Energiefluss des Werkes kommt umgekehrt auch zum Vorschein das Werk als energetisches System. Ob FÖRDERBAND-Reifen, VERDAUUNGSWEGE, VERDAUUNGSSYSTEME, AFFENTANZ, HAND, PARASITENLARVEN, ORIENTIERUNGSAPPARAT, Brunnen – alle diese Arbeiten stellen geschlossene Organismen dar, worauf sie vereinzelt ja auch direkt anspielen, und in ihrer Weigerung, ausschliesslich für sich zu stehen, verweisen sie darüber hinaus auf einen grösseren, übergreifenden Organismus, innerhalb dessen sie wie Satelliten wiederum kreisen. So «spiegeln» die menschlichen bzw. tierischen Kleinsysteme (Nerven-, Verdauungssysteme, Parasitenlarven usw.) den Makroorganismus des Körpers und deuten – aus seinen Grenzen heraus isoliert und emanzipiert – auf den auch ihn einschliessenden, unendlichen Kreislauf des Lebens. In diesen autoproduktiven Energiestrom beziehen sie sich als Werke mit ein und benennen damit die Quelle ihrer mimetischen Kraft. Asta Gröttings organische Mikrosysteme sind zum grössten Teil modelliert nach dem Modell der Natur, vergrössert zumeist und übersetzt in einen Stoff, der den

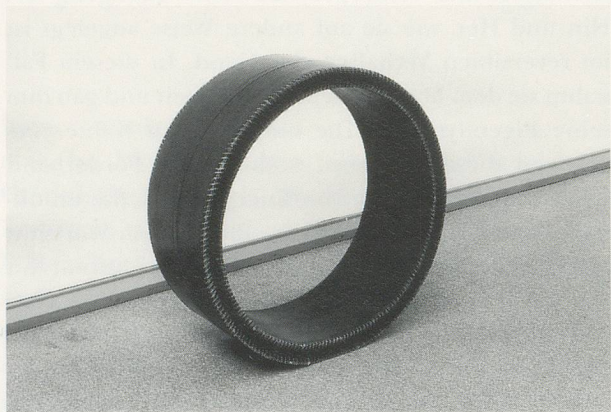
inwendigen Fluss optisch befördert oder ihn wie eine Haut nur umgibt. Andere Energiewege des Körpers sind, in allernächster Anlehnung an ihr Modell, «kopiert», wie die aus Birnenholz geschnitzten, verästelten Nerven der HAND. An der HAND befremdet zunächst, dass gerade das, was sie uns unentbehrlich macht – das Tätige, Hervorbringende, Formende –, wie von ihr abgezogen und weggeschnitten erscheint. Ihr unvertrautes, «passives» Inneres, aber dafür ihre Seele, offenbart sich dem betroffenen Betrachter: Was wir durch Berührung, durch allergrösste Nähe zu den Dingen von ihnen erfahren, das erfahren wir über diese innere Hand. Kein anderes Sinnesorgan verbindet uns so unmittelbar mit der Aussenwelt und lässt sich so wenig in seinen Empfindungen trügen. Die Hand empfängt und gibt; sie fühlt und handelt. Nicht einseitig verläuft ihr «Energiestrom», und ihre Aktivität besteht nicht einzig im Produzieren. Zumal die Künstlerhand das Geschaffene an den Kreislauf des Lebens zurückgibt, aus dem sie es übernimmt. Sie setzt das Werk nicht mit dem Endprodukt gleich: eine minimale, aber tiefgreifende Unterscheidung, die Asta Gröting immer wieder beschäftigt und die randscharf herauszuarbeiten sie nirgends nachlässt.

Der dem organischen verwandte künstlerische Schaffensprozess zieht von sich aus gern den Vergleich mit industriellen Formen der Produktion. So zum Beispiel sind beide in den Reifen aus Förderband spannungsvoll aufeinander bezogen. Nur bedingt erkennt sich das industrielle Material im geschlossenen Rund der Arbeiten wieder; denn der vollkommene Kreis hat ihm seine Richtung genommen und seinen Zweck. Sein geradliniges und zielstrebiges Laufen scheint zum Leerlauf geworden. Nicht länger blosses Vehikel für den Transport ihm selbst fremder Produkte, besitzt es «Effizienz» allein in der Eigenbewegung. Der Produktionskreislauf hätte solche Autonomie nicht geduldet. Die Energie, die er in das Förderband investierte, hatte es restlos zu verbrauchen und zu verlieren an seine Funktion. Der industrielle Arbeitsprozess konsumiert und erschöpft Energie, denn er ist irreversibel; der organische Lebensprozess dagegen verbrennt Energie, wandelt sie um und setzt sie erneut frei, denn er ist reversibel. Da die Förderbänder für den künstleri-

schen Arbeitsprozess keine wirkliche Modellfunktion haben, sind die Reifen, anders als ihre natürlichen Pendants, die Verdauungswege, nicht modelliert. Im Gegenteil wurden sie umfunktioniert, ja ihrer Funktion gänzlich «beraubt». An ihre Stelle ist das Spannungsfeld vollkommen offener Bezüge innerhalb der idealen Form des geschlossenen Kreises getreten. Darin verschwinden Antrieb und Ziel wie Anfang und Ende. Der Kreis schwingt richtungslos in sich selbst und verkörpert die reine Bewegung des Hin und Her, wie sie auf andere Weise angelegt ist im reversiblen Verhalten der Hand. In diesem Fall nahm sie dem Material seine Unfreiheit und gab ihm seine Eigendynamik. Die umlaufenden Nähte zeugen von diesem Prozess, wodurch das Förderband selber zu einer Quelle von Energie wird, die unmittelbar ausstrahlt in den Raum und ihn im Wortsinn belebt: Das offene Rund holt ihn ein und strömt ihn aus wie lebendigen Atem. Wo die Reifen nur eine geringe Tiefe aufweisen, öffnen sie sich wie Tore und vermitteln zwischen Draussen und Drinnen. In MONDE führen sie aus den vier Himmelsrichtungen in den inneren Bezirk eines «Gartens» und ebenso wieder aus ihm heraus. Beim Umschreiten der Arbeit verengen bzw. erweitern sich optisch die vier Öffnungen analog den vier Phasen des zyklisch den Zyklus des Jahres durchlaufenden, um die Erde kreisenden Himmelskörpers. Die vom Mond verursachten Gezeiten lassen sich dem Ein- und Ausatmen vergleichen, wie ja auch sein direkter Einfluss auf Leben und Wachstum seit alters in den Mythen verbürgt ist. Für MONDE verwendete Asta Gröting ein Lebensmittelförderband. Die Abschreitung des Raumes nach den vier Himmelsrichtungen dient aber auch der Orientierung, und der durch diesen Vorgang abgesteckte Kreis hat in den Mythen die Bedeutung von Schöpfung und Weltgründung. Der Zirkel fasst die auseinanderstrebenden Richtungen in seinem Zentrum zusammen, so dass sie miteinander und nach allen Seiten im Gleichgewicht stehen. Eine verblüffende Analogie zu solch zirkulärer Raumorganisation scheint die Konstruktion des menschlichen Orientierungsapparats darstellen zu wollen. Die Boggänge unserer Gleichgewichtsorgane greifen von einem gemeinsamen Ausgangspunkt in verschiedene Richtungen aus und kehren, eine offene Mitte

bildend, wieder zu ihm zurück. ORIENTIERUNGS-APPARAT ist, wie alle Arbeiten von Asta Gröting, buchstäblich Durchgangsstation und Umschlagplatz innerhalb des in dauerndem Stoffwechsel stets sich erneuernden Werk-Energie-Kreislaufs.

Das Fließen, Strömen, Hindurchgehen steht kontrovers zum Vermehren, Häufen, Ansammeln, wozu man das Erschaffen und Hervorbringen gern gleichbedeutend hinzugesellt, denn gedacht ist dabei



ASTA GRÖTING, OHNE TITEL, 1987, Förderband,
90 x 40 cm / UNTITLED, 1987, conveyor belt, 35½ x 15¾".

immer schon an das Erschaffene und Hervorgebrachte. Mit Schöpfung assoziieren wir unter Umständen sogleich WERTSCHÖPFUNG, wie ein «Brunnen» von Asta Gröting benannt ist. Das Bild des Brunnens nun freilich ruft das Bild der – schöpfenden – Hand zu sich. Das Heraufholen des Wassers setzt das Hinabreichen eines Gefäßes voraus. Die Fülle bedarf der Leere. Auch das offene Rund des Brunnenschachts ist nötig, um aus der Quelle zu schöpfen. So trifft die einseitige Vorstellung von Schöpfung als Vermehrung im Bild des Brunnens unweigerlich auf ihr Gegenteil, den Mangel. Die leere, schöpferische Mitte ist das Produkt «gehäuften Mangels» in der gleichnamigen Arbeit. Häufung bedeutet hier Öffnung, Vermehrung bewirkt Vertiefung: Polare Gegensätze, dualistische Spaltungen heben sich auf im reversiblen Kreislauf der Schöpfung. Die Brunnenschalen in GEHÄUFTER MANGEL sind gestapelte Teller mit einem kreisrunden Loch in der Mitte. Besonders an den «Brunnen» wird deutlich, dass das Runde im Werk von Asta Gröting

nicht allein ein Kreisen verursacht, sondern dass es ausserdem in den Raum und die Tiefe hineinführt. Es spürt dem Urgrund nach, dem gemeinsamen Quell aller schöpferischen Prozesse. Aber es bohrt sich nicht mühsam zu ihm hindurch wie die dialektisch bewegte Spirale, die auf ihrem labyrinthischen Weg verschlossen und in sich selber befangen bleibt. Der reine Kreis ist ein Tanz; spielerisch grenzt er das Offene aus und bewegt sich von Impuls zu Impuls im Sog von dessen unauslotbarem Geheimnis.

Die Hervorbringung dieser offenen Mitte, dieses Energiezentrums für all das, was in lebendigem Zirkel um es herum kreist, gleicht auch einem Akt ritueller Beschwörung. Der Tanz – Form reversibler Bewegung *par excellence* und Urform der Kunst – hat ja zum «Ziel» lediglich die Ekstase: jene äusserste Steigerung der inneren Kräfte, die vorübergehend eine Verbindung schafft zum geheimnisvollen Zentrum des Lebens. Ein animalisch-magischer, unter der Haut pulsierender Kräfestrom assimiliert in AFFENTANZ die individuelle Erregung zu einem rauschhaft selbstvergessenen und einzig um seiner selbst willen sich formierenden Zug.

Asta Gröting «beschwört», wenn man so will, das Modell eines Arbeitsprozesses, der Energie nach Art des Stoffwechsels sowohl ein- als auch umsetzt und sie dabei als solche erhält. Arbeit versteht sich danach sowenig als Mittel zum Zweck, wie das Werk als ihr glorreiches Ende sich ausgibt. Dem Anspruch, die Kunst könne letztgültige Bilder schaffen, misstraut Asta Gröting.²⁾ Da ihre Arbeiten niemals «Objekte» sind, stehen sie untereinander in eben jenem Spannungsverhältnis, das auch im einzelnen Werk den freien Energiefluss, den «Überfluss» an Imagination mobilisiert, um ihn zuletzt überspringen zu lassen in den Raum des Betrachters. Was dieser wahrnimmt, ist eigentlich «nur» ein Durchlässigwerden, die Transparenz von transitorischen Vorgängen, die ihn unwillkürlich – doch nicht gewaltsam – involvieren.

1) Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche* – Ein Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente (München 1926), Bern-Bümpliz 1973, S. 87.

2) Vgl. Asta Gröting, interviewed by James Lingwood and Andrea Schlieker, in: Kat. *Possible Worlds, Sculpture from Europe*, ICA, Serpentine Gallery, London 1990/91, S. 48–50.

ASTA GRÖTING, AFFENTANZ II, 1992, schwarze Lederjackets, 62 x 50 x 312 cm /
APE DANCE II, 1992, black leather jackets, 24½ x 19½ x 122½". (PHOTO: NIC TENWIGGENHORN)



ASTA GRÖTING

The circle is a recurrent motif in Asta Gröting's work, present both as a shape and as a symbol for a closed cycle. Nowhere, however, does it take the

form of perfect symmetry; it is never a ball or the uniform surface of a disk. Gröting's circles are not tranquil, at rest, but display movement. Their linear urge powerfully encompasses the open space and permeates rigid material with pulsating energy. The circles never delineate a condition but produce and convey movement, like the stroke of a compass "in which beginning and end flow into one another and at the same moment disappear without a trace."¹ Gröting releases the pure circular line from the two-dimensional plane; she frees it from its function as a peripheral surface outline, and from eternal rest. She enables the line to achieve what is otherwise stated only in theory: namely, to expand on its own strength and "end" in the endless. Delivered from the surface and left to its own movement, the cosmogonic circle rotates in the infinite; it is perceived as part of our reality, yet at the same time casts doubt on the seemingly natural progressive linearity of this world.

In Asta Gröting's work the kinetic circle forces its way inexorably through all kinds of passageways, vessels, and distribution systems, transporting nothing but its own motoricity. It does not produce a result, for the art and its cycle are identical. They appear to

GUDRUN INBODEN is curator for contemporary art at the Staatsgalerie Stuttgart.

...as far as human beings are concerned, the aim in art and in nature must ultimately be the same. In any case, neither here nor there is it advisable to consider the shell the nut.

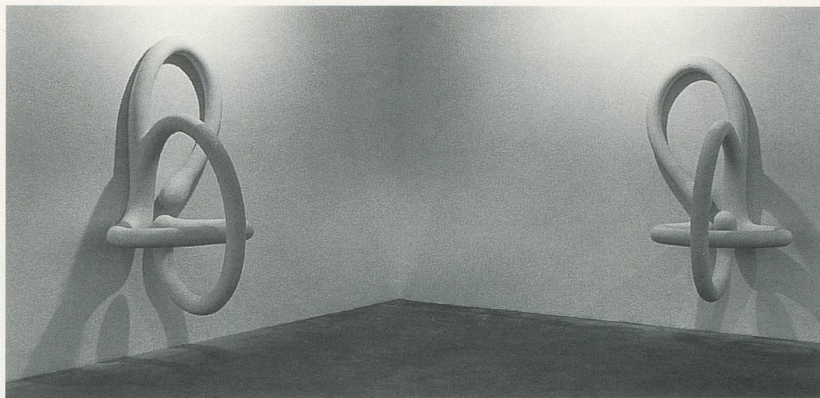
WASSILY KANDINSKY

form a tautology but it soon dissolves, proving to be a reversible relationship. Conversely, the energy flow of the art becomes itself an energy system. The series

of works made of conveyor belt loops, DIGESTIVE TRACTS, DIGESTIVE SYSTEMS, APE DANCE, HAND, PARASITE, ORIENTATION APPARATUS, and the works the artist calls "wells"—all of these represent the closed organisms to which they each directly allude. But in their refusal to stand exclusively for themselves, they also refer to the larger all-embracing organism within which they orbit like satellites. Thus the small human or animal systems (nervous and digestive systems, parasites, and so on) "mirror" the macro-organism of the body which, isolated and emancipated from its confines, is also enveloped in an endless life cycle. Incorporating themselves as works into this auto-reproductive energy flow, these systems designate the source of their mimetic power.

Gröting's organic micro-systems are, in large part, modeled after nature, usually magnified and rendered in a material which either conveys the inner flow visually, or merely encases it like a skin. Other energy paths of the body are "copied" in very close imitation of their original model, like the ramose nerves of the hand which the artist has carved from pear wood. What is at first disturbing about HAND is the fact that it has been stripped of the very functions which render it indispensable as an active, creating limb. What is revealed to us instead is the stirring sight of its unfamiliar, "passive" interior, its soul. Our

ASTA GRÖTING,
ORIENTIERUNGSAPPARAT, 1992,
Polyester, 200 x 135 x 112 cm /
ORIENTATION APPARATUS, 1992,
polyester, 78 $\frac{3}{4}$ x 53 $\frac{1}{8}$ x 44".



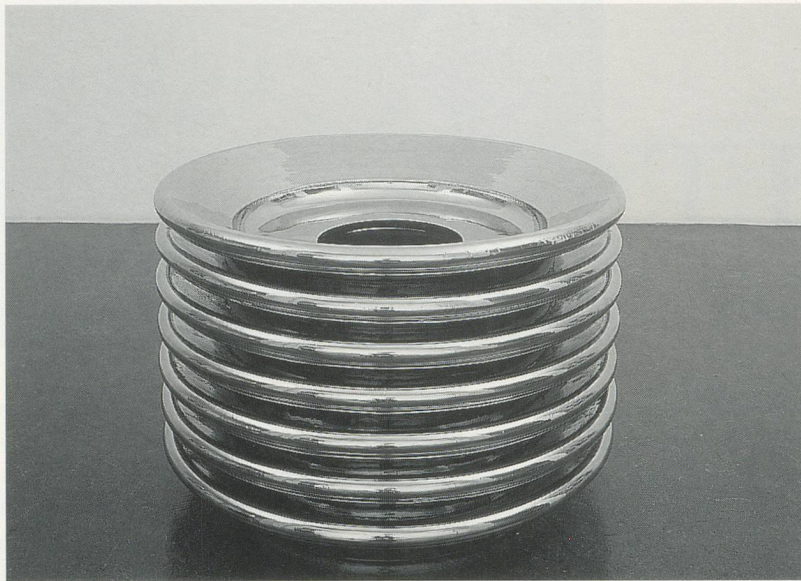
knowledge of things acquired through touch, the most intimate source of experience, derives from this inner hand. No other sensory organ links us so immediately with the outside world and is so rarely deceived in its sensations. The hand gives and receives, feels and acts. Its "energy flow" does not run in one direction, and its activity is not limited to production since the artist's hand returns what is created to the cycle of life from which it has been taken. The hand of the artist does not equate the work with the finished product. This minimal, but far-reaching distinction is a central concern which Asta Gröting explores with ceaseless and incisive intensity.

The organically related process of artistic creation likens itself to industrial forms of production. The two are tensely interrelated, for instance, in the conveyor belt loops. The industrial material is scarcely recognizable in the closed circuit of the works because the circle has deprived the material of both its direction and its goal. Its purposeful and forward-reaching movement appears to have lost its thrust. No longer merely a vehicle by which to transport alien products, it contains "efficiency" solely in its own movement; the production cycle would not tolerate such autonomy. The energy invested in the conveyor belt must be completely expended and functionally absorbed by the production process. The industrial work process consumes and extinguishes energy, for it is irreversible; the organic life process, on the other hand, burns energy, transforms it, and sets it free again, for it is reversible. As the conveyor belts do not have any real model function for the artistic work process, the loops—unlike their

natural counterpart, the intestinal tract—are not modeled. On the contrary, they have been recast, indeed completely "robbed" of their function, so that an interactive field of completely open references emerges within the ideal shape of the closed circle. In it, drive and goal disappear as do beginning and end. The circle oscillates aimlessly within itself; it embodies the purity of pendular movement, which is also implicit in its own way in the reversible behavior of the hand. In this case, the movement has freed the material of its rigidity, imbuing it with an inherent dynamism. The all-encompassing hand-stitched seams which bind the material together testify to this process through which the conveyor belt itself becomes a source of energy that radiates directly into the surrounding space and literally enlivens it: the open circle takes it in and lets it out like living breath.

Where the loops display only a minimal depth, they open like gates and mediate between inside and outside. In *MOONS*, they lead from the four points of the compass into the inner realm of a "garden" and out again. When one walks around the work, the four openings become visually narrower or broader—an analogy to that heavenly body which completes the cycle of the year as it circles the earth. Lunar tides can be compared to inhaling and exhaling, as indeed the moon's direct influence on life and growth has been the stuff of myths for centuries. *MOONS* is fashioned from a food conveyor belt.

Dividing the space in accordance with the four points of the compass is also a means of orientation; in myths the circle defined by this process represents



ASTA GRÖTING, *LÖCHER MIT LÖCHERN STOPFEN*, 1992,

7 *Keramikteller, Platin, Ø 103 cm, Höhe 72 cm /*

FILLING HOLES WITH HOLES, 1992,

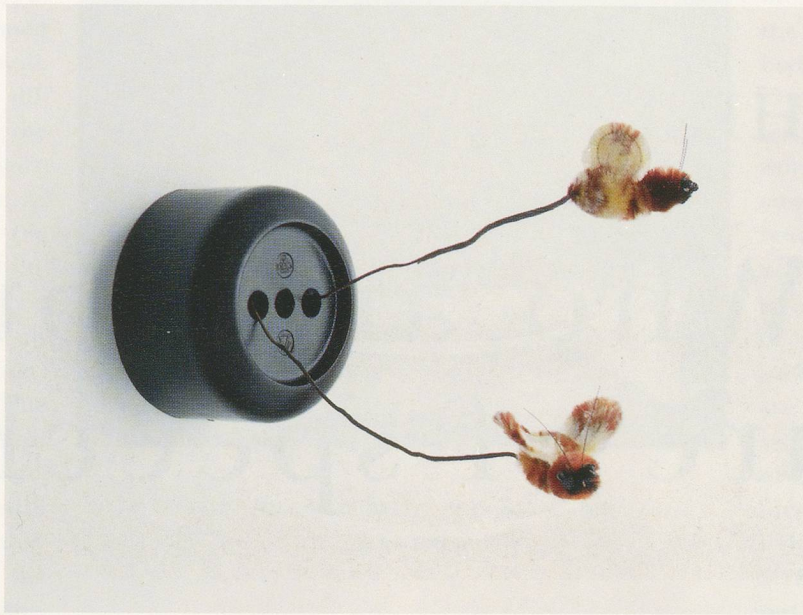
7 *ceramic plates, platinum, Ø 40½", height 28⅞"*.

creation and the founding of the world. The circle gathers in its center the diverging directions so that they are in equilibrium with each other and with the perimeter of the circle. There seems to be a striking analogy between this circular organization of space and the design of the orientation apparatus in human beings. The semicircular canals of our organs of equilibrium extend from the same point in different directions and return to it, forming an open center. Like all of Gröting's works, *ORIENTATION APPARATUS* is literally the through station and transshipment center for the ceaseless process of transformation and renewal within the work-energy cycle.

The acts of flowing, streaming, passing through stand in contrast to those of augmenting, accumulating, collecting with which one often associates creating and producing on the assumption that they are tantamount to their outcome. We sometimes associate creation with *INCREASE IN VALUE*, as one of

Gröting's wells is called. The image of the well naturally conjures the image of the (creating/augmenting) hand. Bringing up water necessitates lowering a vessel. Fullness implies emptiness. And the open shaft of the well is also necessary in order to draw water from the source. Thus the singular idea of creation as augmentation inevitably encounters its opposite—loss—in the image of the well. In *ACCUMULATED SHORTAGE*, the empty, creative middle is the product. Here accumulating means opening; augmentation generates depth: polar opposites, dualistic divisions cancel each other out in the reversible cycle of creation. The basins of the well in *ACCUMULATED SHORTAGE* are stacked plates with a round hole in the center.

It is most evident in the "well" pieces that circles in the work of Asta Gröting not only imply circular movement, but also extend into space and depth. They probe the Source, the common origin of all



ASTA GRÖTING, *PAARVERHALTEN*, 1989,
Multiple, 8 x 10 x 12 cm /
COUPLING BEHAVIOR, 1989, *multiple*, 3 1/8 x 4 x 4 3/4".
 (PHOTO: ACHIM KUKULIES)

creative processes. But they do not bore into it laboriously like the dialectically motivated spiral which remains hermetically sealed off on its labyrinthine way. The pure circle is a dance; it playfully marks out the open space and moves from impulse to impulse in the wake of its unfathomable secret. The creation of this open middle, this energy center for everything revolving around it in the circle of life also resembles an act of ritual invocation. The dance—a form of reversible movement par excellence and a prototype for art—has as its goal only ecstasy: the most extreme intensification of inner forces creating a momentary link with the mysterious core of life. In *APE DANCE*, a magical, animal stream of forces pulsing under the skin bundles individual agitation into an ecstatic procession of uninhibited abandon, enjoyed for its own sake.

What Asta Gröting “invokes” therefore is the model of a work process that uses, converts, and thereby

conserves energy as in a metabolic exchange. The work process is not simply a means to an end just as the work of art is no mere (glorious) final product. Gröting mistrusts the claim that art can create absolute images.²⁾ Since her works are never “objects,” they have the same relationship of tension to one another that in the individual works mobilizes the free flow of energy, the “overflow” of imagination, until it ultimately leaps out into the viewer’s space. What viewers perceive is actually “only” a process made permeable, the transparency of transitory acts which spontaneously—but not violently—involve them.

(Translation: Burke Barrett)

1) Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche – Ein Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* (Munich, 1926), Bern, 1973, p.87.

2) Asta Gröting interviewed by James Lingwood and Andrea Schlieker in *Possible Worlds, Sculpture from Europe* (cat.), ICA and Serpentine Gallery, London, 1990/91, pp. 48–50.