

Mark Grotjahn : splitting im Augensterne = splitting impacts the eye

Autor(en): **Reust, Hans Rudolf / Schelbert, Catherine**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2007)**

Heft 80: **Collaborations Jennifer Allora & Guillermo Calzadilla, Dominique Gonzalez-Foerster, Mark Grotjahn**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680872>

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.

MARK GROTJAHN, UNTITLED
(BLACK AND CREAM BUTTERFLY 501), 2004,
pastel on paper, 24 x 19" /
OHNE TITEL (SCHWARZ- UND
CREMEFARBENER SCHMETTERLING 501),
Pastell auf Papier, 61 x 48,2 cm.
(PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

HANS RUDOLF REUST

SPLITTING im AUGENSTERN

I.

Mit feinsten Flügelschlägen öffnen die *Butterflies* den Sog in perspektivische Tiefen. Ein scharfer Schnitt durch die Mitte erinnert uns daran, dass sich auch diese gemalte oder gezeichnete Raumillusion in der Fläche entfaltet, Strich um Strich, strahlenförmig ausgezogen. Die in den Untertiteln genannte Metapher des Schmetterlings beschreibt bei Mark Grotjahn nicht nur eine filigrane, annähernd symmetrisch konstruierte Form, sondern auch eine Flugbewegung: ruckartiges Flattern in abrupt wechselnde Höhen, ein Ausfliegen in verschiedene Richtungen und plötzliches Innehalten. In seinen Zeichnungen

HANS RUDOLF REUST ist Kurator und Dozent an der Hochschule der Künste, Bern.

und Malereien setzt sich dieser unverkennbare Rhythmus über mehrere Arbeiten hin fort. Die Ausstellungswand mit den *Dancing Black Butterflies* wird zum Fries einer Performance im Flug.

Diese sequentielle Dynamik der sichtbaren äussersten Bildschicht, die nicht selten figurative Elemente in tieferen Malschichten oder Gesichter auf der Rückseite einer Zeichnung verbirgt, nimmt die Dynamik der Abstraktion als Prozess auf: *abstrahere*, das Wegziehen oder Überlagern von figürlichen Einzelheiten. Auch wenn sich die *Butterflies* schliesslich in viele bunte oder nahezu monochrome, spitze Farbfelder auffächern, bleiben sie stark von ihrer geometrischen Lineatur bestimmt. Kompositorisch sind sie mit ihren geneigten Mittelsenkrechten oder

spitzwinklig sich kreuzenden Diagonalen und einem ausgeprägten Hochformat den Bildern El Grecos verwandt: der VERKÜNDIGUNG (1570) aus der Sammlung des Prado zum Beispiel, die den Kopf der leuchtenden Taube leicht exzentrisch zum Schnittpunkt der Diagonalen setzt, wie einen Flucht- und Wendepunkt des Geschehens. Während sich der Flügel des Erzengels im Dreieck rechts von der Bildmitte öffnet, bleibt die dreieckige Wolkensphäre über Maria zur Linken leer. Diese Lücke erst schafft die entscheidende Spannung. So sind es auch bei Mark Grotjahn wesentlich die stilleren, flächigen Partien, die im Zusammenspiel die Wirkung der perspektivischen Fluchten erhöhen. Wie bei El Greco geraten sich kreuzende Wahrnehmungsströme in Bewegung. Die Modulation des einbrechenden Lichts aus der

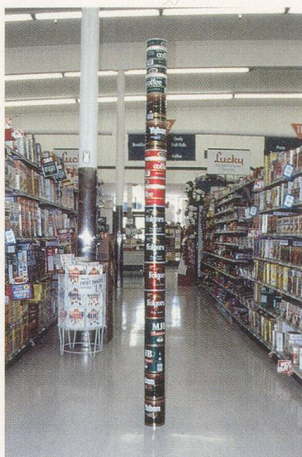
Tiefe und aus wechselnden Richtungen steigert die pulsierende Bewegung der Geometrie. Unser Blick kann flügelnd über Flächen und gekrümmte Räume gleiten. Doch selbst dort, wo er auf ein Zentrum hin gelenkt wird, kommt er nicht zur Ruhe. Der Schnitt, der zwei leicht voneinander abweichende Fluchtpunkte trennt, als ginge er mitten durch einen imaginären Schnittpunkt aller Fluchtlinien, prägt sich ein wie ein *Zip*, der unverhofft ins Stocken gerät und die werdende Verbindung wieder sprengt. Der Wunsch zur Zentrierung wird aufgenommen und zugleich zerstreut. Denn wo die Fluchtlinien in einer feinen Spitze aufeinandertreffen, entstehen Sog und Katapult für den forschenden Blick, ein opartiges Flimmern bis hin zum Taumel des Sehens.

II.

Das in der Renaissance entwickelte Verfahren der Zentralperspektive entsprach dem statischen Selbstverständnis eines solitären bürgerlichen Individuums. Die Erfahrung von Raum in der Fläche, durch die geometrische Konstruktion eines eindeutig festgelegten Blickpunkts, wurde prägend für eine kompakte Verfassung des Subjekts. Bei Mark Grotjahn wird diese paradigmatische Raumerfahrung nicht aufgehoben, eher wie in einem Palmblatt aufgefächert, vervielfacht und an Ort oszillierend bewegt, als würde es im Wind leisen Schwingungen ausgesetzt. Das Spiel mit Perspektiven wird zu einem höchst eigentümlichen Moment der Konzentration und der Dezentrierung zugleich. Die Erfahrung von Subjektivität ist nicht überwunden, jedoch transformiert und dynamisiert. Mit den *Butterflies* bewegen wir uns in zwei Dimensionen auf den *Thousand Plateaus* von Gilles Deleuze und Felix Guattari: «Wir sprechen nur noch von Mannigfaltigkeiten,

Linien, Schichten und Segmentaritäten, von Fluchtlinien und Intensitäten, von maschinellen Gefügen und ihren verschiedenen Typen, von organlosen Körpern und ihrem Aufbau, ihrer Selektion, von der Konsistenzebene und den jeweiligen Masseinheiten.»¹⁾

Vertikal begrenzende Randleisten oder horizontale Schnitte unterstützen die sequenzielle Dynamik der Wahrnehmung. Sie erinnern an die Ränder von Filmrollen oder trennen aufeinanderfolgende Stills. Mit der Reihung von Bildern im Bild unterstützt Mark Grotjahn jene «Deterritorialisierung»²⁾ des Sehens, die seine Zeichnungen und Malereien dem identifizierenden Zugriff entzieht. An den flimmernden Punkten trifft das Splitting den Augenstern selbst, der sich noch als Zentrum der Wahrnehmung behaupten möchte. «Subjekt» zu sein, ist nicht mehr eine Erfahrung von einem definierten Punkt aus, sondern eine permanente Bewegung.



Left / links:

MARK GROTJAHN, *LUCKY*, 1994,
performance view in supermarket, Berkley, CA /
GLÜCK GEHABT, Performance in einem Supermarkt.
(PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

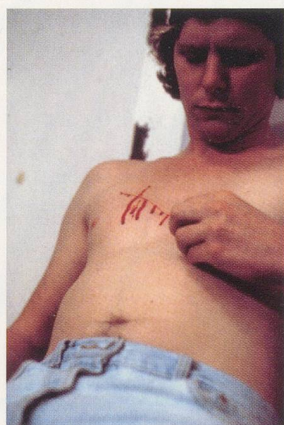
Right / rechts:

MARK GROTJAHN, *SURF AND TURF*, 1994,
performance view, Berkley, CA / Performance.
(PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

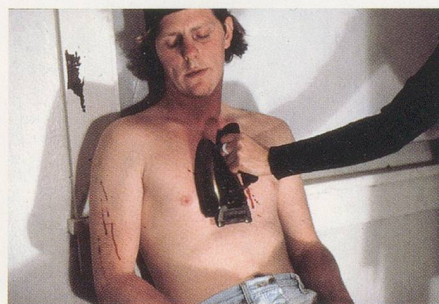
III.

Kaum bekannt sind Grotjahns frühe Performances. Durch verschiedene Aktionen, die er Ende der 80er und anfangs der 90er Jahre während seiner Studienzeit in Berkeley durchführte, wurde die Grundlage für einen befreiten Umgang mit Abstraktion gelegt. Schliesslich waren abstrakte Formen im Nachspiel von Achtundsechzig an der Akademie noch verrufen als bedeutungslos und damit apolitisch. Mit *Sign Exchanges*, minutiös gemalten Kopien von Schildern und Schriften aus kleinen Shops und Imbissbuden, die er wieder in ihren ursprünglichen Kontext einfügte, konnten die Möglichkeiten einer effektiven Massenkommunikation durch Malerei ausgelotet werden. Mitten in den schmalen Rayons von kleinen Shops wurden spontan Kaffeedosen oder Wasch-

mittelpackungen zu Säulen und Skulpturen aufgeschichtet, um die Reaktionen der Kunden unmittelbar zu erfahren. *HOMAGE TO BOURBON* (1989) zeigt den Maler, wie er sich mit einer Rasierklinge die Brust ritzt und dann mit einem Bügeleisen, von Frauenhand geführt, gepflegt wird – eine ironisch gebrochene, leicht surreale Whisky-Variante zu den harten Selbstverletzungen Chris Burdens. In mehrstündigen Pokerrunden ging es nicht zuletzt um die Verbindung von Kalkül und Intuition im Umgang mit Risiko. Die Aktionen und anschliessend der Betrieb einer Galerie in Los Angeles dringen in die Tiefe des sozialen Raumes vor, der auch später in den bewegten Perspektivkonstruktionen der *Butterflies* mitzudenken bleibt.



MARK GROTJAHN, *HOMAGE TO BOURBON*, 1989,
performance. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)



IV.

«Wie auch immer, ein Gesicht ist seltsam, es ist ein System *Weisse Wand – Schwarzes Loch*. Ein grossflächiges Gesicht mit weissen Wangen, ein kreideweisses Gesicht, in das die Augen wie schwarze Löcher hineingeschnitten sind.»³⁾ UNTITLED (FACE 2) ak#3165 (2004) erscheint wie das Schwarzweissnegativ dieses Systems. Es ist die picassoeske Maske von UNTITLED (BUTTERFLY) ak#3129 (2004). Die im finsternen Grund mit weissen Strichen weit geöffneten Augen – Fluchtpunkte und Quellen des Sehens – werden von expressiv einstürzenden oder ausbrechenden Sehstrahlen wie mit Fluchtlinien umspielt. «Auch wenn die Malerei abstrakt wird, entdeckt sie immer wieder nur ein schwarzes Loch und eine weisse Wand, die grosse Komposition von weisser Leinwand und schwarzem Schlitz. Ein Zerreißen, aber auch eine Dehnung der Leinwand entlang der Fluchtlinie, durch einen Fluchtpunkt, eine Diagonale, durch Messerschnitte.»⁴⁾

Dieses in Kreissegmente geteilte Gesicht erinnert daran, dass sich selbst in den abstrakten Strahlenformationen jene «Selbstbeobachtung beim Sehen»⁵⁾ einstellt, die Bice Curiger in ihrer Einleitung des Katalogs zu «Expanded Eye» anspricht: «Die Zeichnung bietet sich als ideales Mittel der direkten Denkverlängerung beim Sehen und der Wahrnehmungsforschung an.»⁶⁾ Und was sehen wir, wenn wir uns beim Betrachten der gemalten oder gezeichneten *Butterflies* zuschauen? Dehnungen, Krümmungen und ein Zersplittern des tastenden Blicks, bis wir

beginnen, sprunghaft mit dem linearen Verlauf des Sehens umzugehen. Die pastos aufgetragene Farbhaut der *Butterflies* mag auf den ersten Blick wie verschlossen erscheinen. Bei näherem Hinsehen allerdings zeigt sich die gefurchte Oberfläche gebrochen wie ein loses Gefüge aus einzelnen Feldern, und dies nicht nur an den Stellen, wo Initialen und Jahreszahlen wie archäologische Freilegungen deutlich hervortreten. In den Zeichnungen schliesslich finden sich feinste Einsprengsel, die auf tiefere Schichten und eine prekärere Konsistenz des Bildgrundes hindeuten.

Mitten in Malerei und Zeichnung schauen wir durch Duchamps sich drehendes Fahrrad. Dabei gerät der Augenstern ins Flackern, als könnte er sein eigenes Licht aus kosmischer Entfernung empfangen. «Eine Reise an Ort und Stelle, das ist der Name aller Intensitäten. (...) Reisen unterscheiden sich weder durch die objektive Qualität von Orten noch durch die messbare Quantität der Bewegung noch durch irgendetwas, das nur im Geiste stattfindet, sondern durch die Art der Verräumlichung, durch die Art, im Raum zu sein oder wie der Raum zu sein.»⁷⁾ Die Dimension der Bilder Mark Grotjahns bemisst sich nicht nach ihrem Format, sondern durch den unausgeloteten Moment zwischen Flügelschlägen, der den *Butterflies* einen eigenen Ort an den abstrakten Rändern der jüngsten narrativen Malerei erschliesst.

1) Gilles Deleuze / Felix Guattari, *Tausend Plateaus*, Berlin, Merve, 1992, S. 13.

2) Ebenda, S. 236.

3) Ebenda, S. 230.

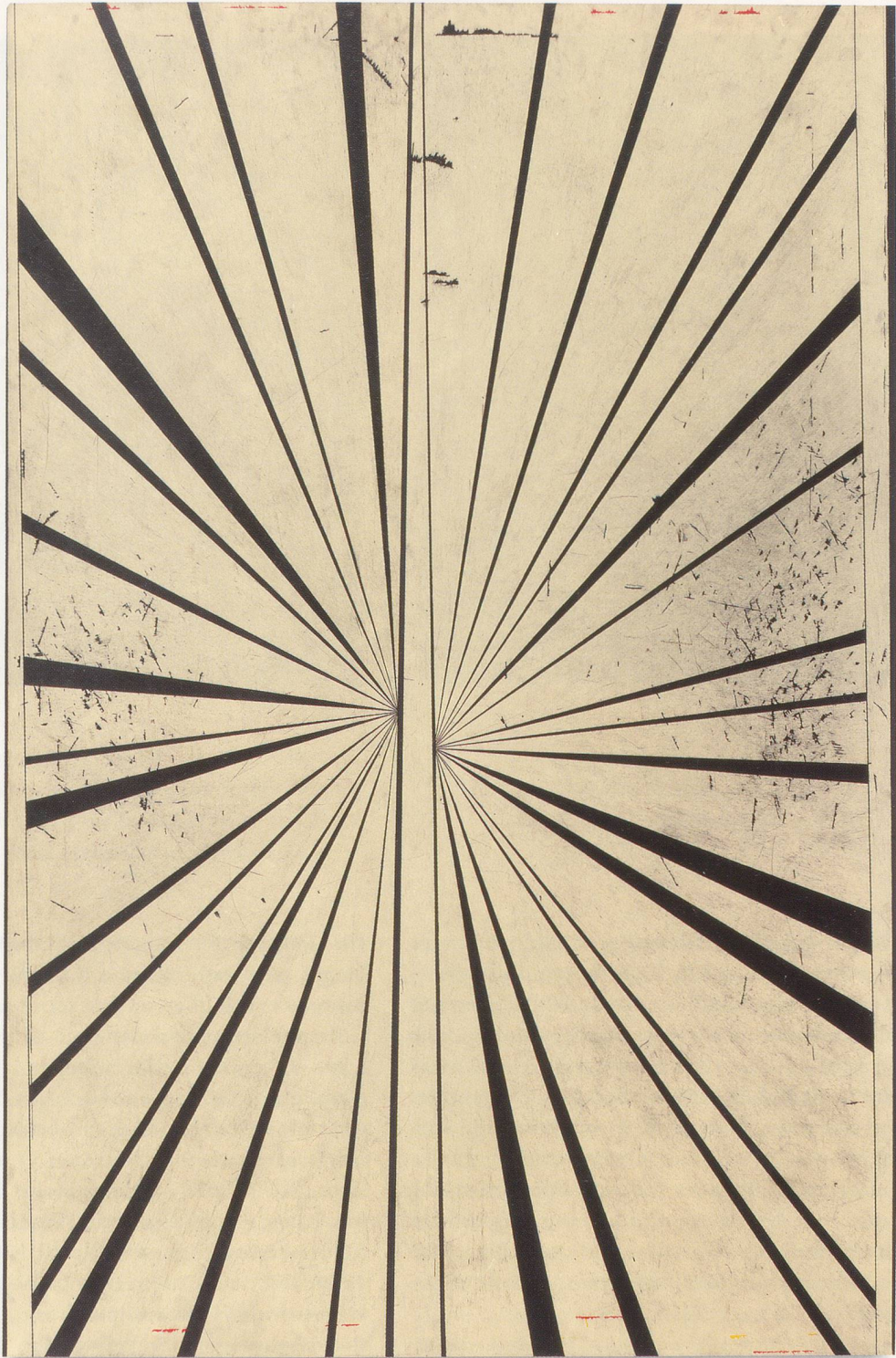
4) Ebenda, S. 237.

5) Bice Curiger, «Sehen – entgrenzt und verflüssigt», in: *The Expanded Eye*, Kat. Kunsthaus Zürich, Ostfildern Hatje Cantz, 2006, S. 18.

6) Ebenda, S. 21.

7) Deleuze / Guattari, *Tausend Plateaus*, S. 668.

MARK GROTJAHN, UNTITLED (BLACK AND CREAM BUTTERFLY LARGE TALL SKINNY ZEBRA), 2005,
colored pencil on paper, 71 ³/₄ x 47 ³/₄ " / OHNE TITEL (SCHWARZ- UND CREMEFARBENER SCHMETTERLING
GROSSES MAGERES ZEBRA), Farbstift auf Papier, 182,3 x 121,2 cm. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)



HANS RUDOLF REUST

SPLITTING IMPACTS the EYE

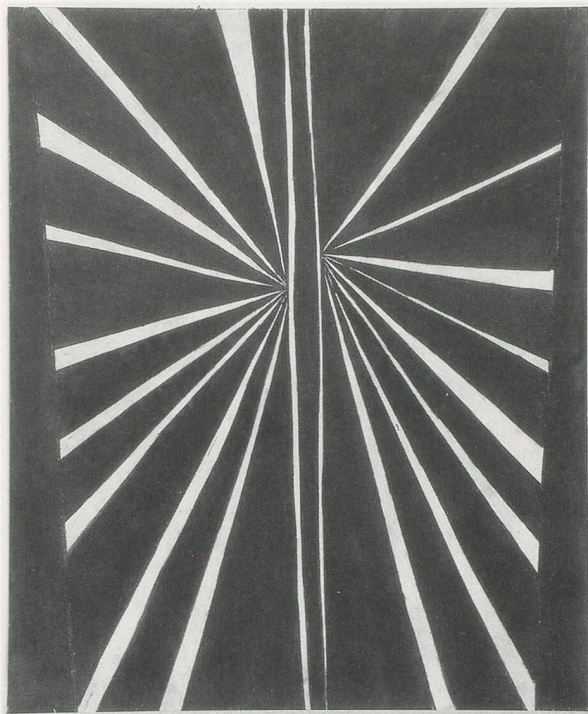
I.

It takes but the gentlest beating of their wings for the *Butterflies* to pull us into perspectival depths. A sharp cut down the middle reminds us that even this painted or drawn illusion of space unfolds on a plane, radiating from a center, line by line. Mark Grotjahn's metaphoric butterflies in his subtitles describe not only a *filigree*, near-symmetrically constructed shape, but also the movement of flight: fitfully fluttering at abruptly changing altitudes, taking off in different directions, and coming to a sudden halt. In Grotjahn's drawings and paintings, this unmistakable rhythm continues across several works.

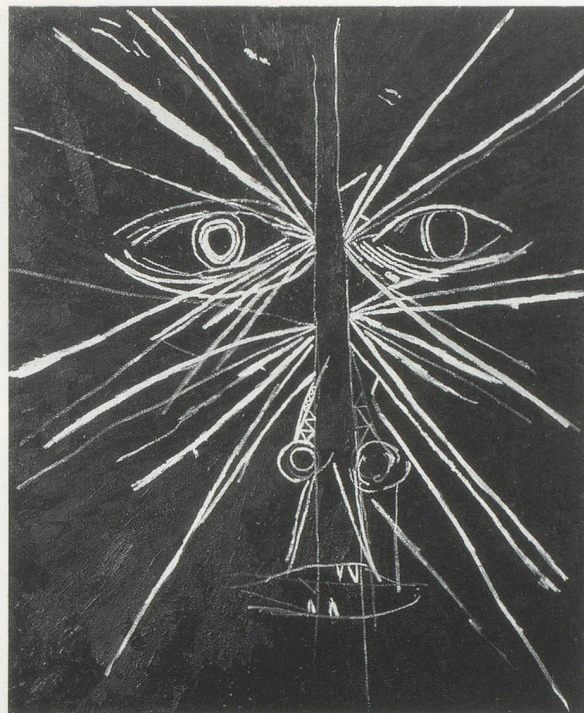
HANS RUDOLF REUST is a curator and teacher at the University of Art, Bern, Switzerland.

His *Dancing Black Butterflies*, displayed across the length of a wall, become a frieze that shows a performance in flight.

In the sequential dynamic of the topmost visual layer—often concealing deeper layers of figurative elements or faces on the back of a drawing—another dynamic resonates, that of abstraction in progress: *abstrahere* (Latin for the removal or overlaying of figurative details). Although the *Butterflies* fan out into many colorful or near monochromatic, tapered fields of color, they are still strictly governed by their geometric delineation. In composition, they show an affinity with El Greco's pictures, as demonstrated by the diagonals slanting down the middle and intersecting at acute angles, and the preference for tall



MARK GROTJAHN, *UNTITLED (BUTTERFLY)*, 2004,
colored pencil on paper, 17 x 14" / OHNE TITEL
(SCHMETTERLING), Farbstift auf Papier, 43,2 x 35,5 cm.
(PHOTOS: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)



MARK GROTJAHN, *FACE 2*, 2004,
oil on linen 60 x 50" /
GESICHT 2, Öl auf Leinen, 152,4 x 127 cm.

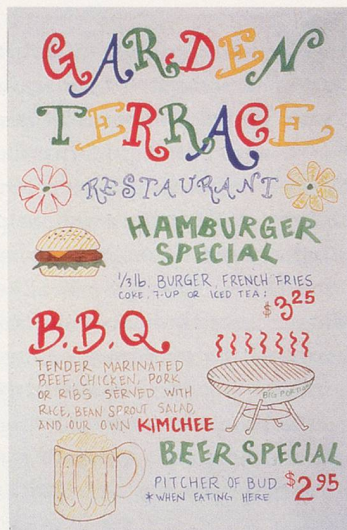
formats. In the Prado's ANNUNCIATION (1570), for example, the head of the luminous dove, placed slightly off-center, forms the meeting point of intersecting diagonals, as if to mark the vanishing and turning point of the event. The archangel's wings open up in the triangle to the right of center, while, to the left, the cloudy sphere above the Virgin Mary remains empty. It is here, in this empty space, that the tension of the whole resides.

Similarly, in Grotjahn's work, the play of the less agitated, flatter areas essentially heightens the effect of the one-point perspective. As in El Greco's painting, the composition shows flowing, intersecting currents of perception. The modulation of light as it breaks the surface, coming from the

depths and from different directions, amplifies the pulsating movement of the geometry. Our fluttering gaze glides across surfaces and curved spaces. But even where it is guided toward a center, it does not come to contemplative rest. The line dividing two slightly off-kilter vanishing points, as if it were cutting straight through an imaginary point where all the lines intersect, is like one of Barnett Newman's *zips* that has suddenly run into a snag obstructing the emerging connection. The attempt to establish a center is instantly undermined, for, when the lines converge on a single point, they exert a pull and become a catapult for the probing gaze, shimmering like Op art and turning vision into vertigo.

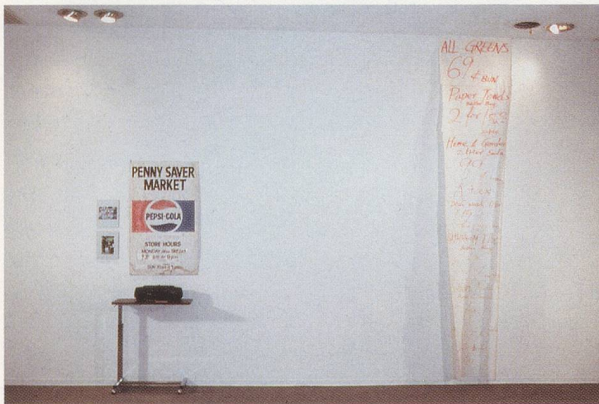


MARK GROTTJAHN,
SIGN EXCHANGE PROJECT, since 1992 /
SCHILDERTAUSCH-Projekt.
(ALL PHOTOS: BLUM & POE, LOS ANGELES)



II.

One-point perspective, a device developed in the Renaissance, mirrors the static vantage point of the solitary, bourgeois individual. The ability to render depth on a two-dimensional plane through the geometrical construction of a strictly defined, single perspective was seminal to compacting the setting of the subject. Grotjahn does not cancel out this paradigmatic experience of space but instead opens it up, multiplying and setting it in motion until it oscillates like the leaf of a palm tree in a gentle breeze. The play of perspective becomes an extremely idiosyncratic moment of simultaneous concentration and decentralization. The experience of subjectivity has not been overcome, but it has been transformed and



energized. Along with the *Butterflies*, we move in two dimensions on Deleuze and Guattari's *Thousand Plateaus*: "All we talk about are multiplicities, lines, strata and segmentarities, lines of flight and intensities, machinic assemblages and their various types, bodies without organs and their construction and selection, the plane of consistency, and in each case the units of measure."¹⁾

Vertically delimiting margins or horizontal cuts reinforce the sequential dynamics of perception; one is reminded of the margins along film stock and between each frame. By lining up pictures within a picture, Grotjahn underscores the "deterritorialization"²⁾ of seeing, through which his drawings and paintings escape the pigeonhole of identification. Where the shimmering points converge, a splitting impacts the eye that still seeks to assert itself as the tool of perception. Being the "subject" is no longer the experience of an "I" with a fixed point, but rather one of permanent movement.

III.

Grotjahn's early performances are not well known. Various actions carried out at the end of the 1980s and early 1990s while he was still a student in Berkeley provided the foundation for his uninhibited approach to abstraction. Let us not forget that in the wake of 1968 abstract forms were still decried for failing to convey meaning and therefore being apolitical. In his *Sign Exchanges*, meticulously painted recreations of lettered signs from little shops and snack bars, which he placed in their original context, Grotjahn probed the potential of effective mass communication through painting. In the midst of narrow rows of stores, he spontaneously piled up cans of coffee or detergent, making columns and sculptures to

see how customers would react. *HOMAGE TO BOURBON* (1989) shows the painter incising his chest with a razor blade and then having it treated (i.e. ironed) by a woman's hands—an ironic, slightly surreal, whisky-induced variation on Chris Burden's harsh self-mutilations. The hours he spent playing poker were ultimately a study of the balance between calculation and intuition in dealing with risk. These actions and the subsequent operation of a gallery in Los Angeles penetrated the depths of the social arena, activities that continue to resonate in the high-spirited constructions of perspective in the *Butterflies*.

IV.

“Oddly enough, it is the face: the *white wall/black hole* system. A broad face with white cheeks, a chalk face with eyes cut in for a black hole.”³⁾ UNTITLED (FACE 2), ak#3165 (2004) is the black-and-white negative of this system; it is the Picassoesque mask of UNTITLED (BUTTERFLY), ak#3129 (2004). Expressively collapsing or escaping rays of vision flutter like vanishing lines around the white lines that are wide-open eyes—vanishing points and sources of vision—buried in the gloomy ground. “Even when painting becomes abstract, all it does is rediscover the black hole and white wall, the great composition of the white canvas and black slash. Tearing, but also stretching of the canvas along an axis of escape (*fuite*), at a vanishing point (*point de fuite*), along a diagonal, by a knife slice....”⁴⁾

This face, divided into the segments of a circle, reminds us that “self-observation in the act of vision”⁵⁾ is possible even in abstract formations of rays. In the introductory essay to her exhibition, *The Expanded Eye*, Bice Curiger further remarks that “[d]rawing is an ideal medium with which to research perception, and to directly prolong thoughts while seeing.”⁶⁾ And what do we see when we observe ourselves looking at the painted or drawn *Butterflies*? It is

our probing gaze, twisted and turned and splintered, until disjunction undermines the linear course of seeing. At first sight, the impasto layer of paint may give the *Butterflies* a shuttered look, but on closer inspection the furrowed skin proves to be a loose fabric of individual patches, which appear not only where initials and years clearly surface like the finds of an archaeological digging. Even in the drawings, there are subtle traces that tell of deeper layers and the precarious consistency of the pictorial ground.

In the midst of this painting and drawing we peer through the spokes of Duchamp’s revolving bicycle wheel and, suddenly, there is a flickering in the eye as if it were the receptor of its own light from outer space. “Voyage in place: that is the name of all intensities.... In short, what distinguishes the two kinds of voyages is neither a measurable quantity of movement, nor something that would be only in the mind, but the mode of spatialization, the manner of being in space, of being for space.”⁷⁾ The dimensions of Grotjahn’s pictures cannot be measured by their size but only by that uncharted space between the beats of the wings, where a home is mapped out for the *Butterflies* on the abstract margins of the latest narrative painting.

(Translation: Catherine Schelbert)

1) Gilles Deleuze/Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, transl. by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987). This edition: London: Athlone Press Ltd., 2004, p. 5.

2) *Ibid.*, p. 191.

3) *Ibid.*, p. 186.

4) *Ibid.*, pp. 191–92.

5) Bice Curiger, “The Expanded Eye: Stalking the Unseen,” *The Expanded Eye*, exh. cat., Kunsthaus Zürich (Ostfildern: Hatje Cantz, 2006), p. 17.

6) *Ibid.*, p. 20.

7) Deleuze/Guattari (see note 1), p. 532.

MARK GROTJAHN, UNTITLED (BUTTERFLY FACE), 2003, oil on cardboard, 20 x 16" /
OHNE TITEL (SCHMETTERLINGS-GESICHT), Öl auf Karton, 50,8 x 40,6 cm. (PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)

