

66 GRUSSWORT

67 PREFACE

68 EXPANSIVE FORMATIONEN

73 EXPANSIVE FORMATIONS

Philipp Kaiser

86 GRENZEN

98 DIVIDING LINES

Ulrich Loock

110 ZUSAMMENREISSEN ODER: DIE KUNST,
GEGENWENDIG ZU SEIN

122 TAKING A BREAK OR, THE ART OF DUAL
COUNTERING

Dustin Breitenwischer

127 INSIDE THE SPEAKER

132 INSIDE THE SPEAKER

Beat Wismer

137 TUMBLR CHOR

Annika Reich

Seit gut 25 Jahren wird die Arbeit von Katharina Grosse als herausfordernder Beitrag an die zeitgenössische Malerei wahrgenommen und diskutiert, besonders aber seit ihren raumbezogenen malerischen Eingriffen mit der Sprühpistole in gegebene oder gefundene Situationen: Ob dies Räume sind, die a priori mit Kunst assoziiert werden, oder Orte, bei denen nicht einmal der Hauch eines Gedankens an Kunst aufkommen will. Eine Herausforderung zuerst an die Rezipienten, eine Herausforderung aber vor allem an die Malerei, die in den letzten hundert Jahren mehrfach totgesagt wurde, die sich aber immer wieder als lebensfähig erwiesen hat und deren Potenzial sich vielmehr als weites, noch längst nicht ausgereiztes Feld präsentiert. Eine Herausforderung also nicht in der Absicht, das Medium zu überwinden, sondern, im Gegenteil, vor Augen zu führen, welche Möglichkeiten die noch vergleichsweise junge Disziplin der abstrakten Malerei birgt. Nichts anderes bedeutet es, wenn der Umschlag eines Textbandes zur zeitgenössischen Malerei, die einzige Abbildung im Buch, den Einblick in eine Installation von Katharina Grosse zeigt, die noch vor wenigen Jahren kaum mit Malerei in Verbindung gebracht worden wäre.*

Unter dem Titel *Inside the Speaker* präsentiert Katharina Grosse im einen Ausstellungssaal des Museum Kunstpalast eine Gruppe von acht kolossalen Leinwandbildern, im andern eine raumfüllende Installation: Auch wenn der Auftritt der aufwendigen Installation augenscheinlich spektakulärer ist, stehen beide Teile der Ausstellung als Manifestation verschiedenartigen Potenzials von Malerei doch gleichberechtigt nebeneinander.

Die Ausstellung stellte alle Beteiligten vor große Herausforderungen. Unser erster Dank gebührt Katharina Grosse selbst, mit ihr danken wir ihren Mitarbeitern im Studio, namentlich Hans Grosse, Kerstin Gottschalk und Natalija Martinovic sowie allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Museum Kunstpalast, wofür hier stellvertretend Anita Hachmann als Projektleiterin und Sandra Badelt als Leiterin des Ausstellungsmanagements genannt werden. Für die sorgfältige Gestaltung der vorliegenden Publikation danken wir Heimann und Schwantes, Berlin; wir wissen die Publikation im Programm des Verlags der Buchhandlung Walther König, Köln, gut aufgehoben. Wir wünschen der Ausstellung, dass unsere große Anstrengung durch ein engagiertes Publikum und eine lebhaftige Diskussion zur Malerei heute honoriert wird.

* Terry R. Myers (Hg.), *PAINTING, Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge, Massachusetts, 2011.

For a good twenty-five years now, Katharina Grosse's work has been regarded and discussed as a challenging contribution to contemporary painting. This is especially true since she began her location-specific spray-painted interventions in places that she has either discovered or that have been put at her disposal. These can be spaces which are a priori associated with art, or locations in which nobody has ever given the slightest thought to art. A challenge, in the first instance, to the recipient of the art, but primarily a challenge to painting—a genre written off several times over the past hundred years, but one that has repeatedly demonstrated that there is life in it yet. Indeed, its potential is wide-ranging and nowhere near exhausted. The challenge is thus not to be found in the objective of overcoming the medium but, on the contrary, in demonstrating just what possibilities the comparatively recent discipline of abstract painting has to offer. This is plainly shown by the cover of a volume of essays on contemporary painting, the book's only illustration, which shows one of Grosse's installations—a picture that, even a few years ago, would hardly have been associated with painting.*

With this show, entitled *Inside the Speaker*, Grosse is presenting in one exhibition space at the Museum Kunstpalast a group of eight gigantic canvases, and in a second one an extensive installation that fills the entire space. Even if the complex installation seems more spectacular in its appearance, the two elements of the exhibition are on a par with each other, both of them manifestations of the varying potential of painting.

The exhibition presented everybody involved with major challenges. First of all, we would like to thank Katharina Grosse, and join her in thanking her staff at the studio, namely Kerstin Gottschalk, Hans Grosse, and Natalija Martinovic, along with all the staff members at the Museum Kunstpalast. Anita Hachmann, the project manager, and Sandra Badelt, the head of exhibition management, are mentioned here on behalf of the entire team. We also wish to express our gratitude to Heimann und Schwantes (Berlin) for their careful design of this publication, which we know to be in good hands at its publishing house, Buchhandlung Walther König (Cologne).

We hope that the show and our great efforts will be rewarded by a keen audience and a lively discussion on painting today.

* Terry R. Myers (ed.), *PAINTING, Documents of Contemporary Art*, London/Cambridge, Massachusetts, 2011.

Seit einigen Jahren bereits tauchen in Katharina Grosses vielfarbigen Totalinstallationen Erdaufschüttungen, kleinere und größere Haufen, auf. Zu Beginn, so scheint es, waren die farbig besprühten Aufschüttungen lediglich Teil eines übergeordneten Ensembles und selbstreferenzieller Verweis auf den Ursprungsort der Pigmentgewinnung, doch nach und nach verselbständigte sie sich bis hin zu begehbaren Formationen.

Katharina Grosses expansive Malerei wurde bislang mit vielem in Verbindung gebracht: mit Graffiti-Kunst, mit florentinischen Fresken, der amerikanischen Farbfeldmalerei, mit deutschem Expressionismus und der Romantik sowie mit Neonreklamen und digitaler Ästhetik. Außer Grosses beiläufigem Hinweis auf Robert Smithson, dessen Werk sie in den frühen 1980er-Jahren erstmals begegnet ist, erstaunt es angesichts der expliziten Materialverwendung, dass die historische Land Art bis heute im Zusammenhang mit ihren Erdarbeiten mit keinem Wort Erwähnung gefunden hat.¹ Vermutlich liegt dies vor allem daran, dass die Legendenbildung die Land Art in erster Linie als skulpturale und monumentale Kunst propagiert hat und sich dadurch nur wenige Berührungspunkte mit einer malerischen Praxis gefunden haben.² Ein differenzierter Blick zurück macht jedoch deutlich, wie sehr die Land Art in den 1960er-Jahren ihren expansiven Anspruch gerade aus einer malerischen Reflexion heraus zu definieren versuchte. In diesem Sinne beabsichtigt der vorliegende Text die Urszene zu skizzieren, auf welcher Katharina Grosses Erdarbeiten gründen.

Doch zurück zu Smithson. Es ist nicht so sehr seine komplexe Dialektik von Site und Non-Site, von Außen und Innen, von hier und dort, welche die Arbeit von Grosse prägt, sondern es sind in erster Linie seine einzelnen Werke. So erinnern ihre Aufschüttungen an Non-Site-Skulpturen, während die besprühten Bäume und Wurzeln unweigerlich an Smithsons *Dead Tree* (1969) denken lassen, einen buchstäblich entwurzelten Baum, der anlässlich der *Prospect 69* in die Kunsthalle Düsseldorf überführt wurde. Die jüngst in Philadelphia realisierte Arbeit *Psychylustro* (2014), die unwirtliche Böschungen

1 „Katharina Grosse by Ati Maier“, in: *BOMB*, 115, Frühjahr 2011, S. 68–76, hier S. 75.

2 Diese verkürzte Sicht der Dinge wurde insbesondere durch die DIA Art Foundation, New York, verbreitet. Vgl. hierzu: Philipp Kaiser, Miwon Kwon, *Ends of the Earth. Land Art to 1974*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles/Haus der Kunst München, München 2012.

entlang der Bahngleise in giftgrüne und pinke Bildräume überführte, könnte darüber hinaus mit Smithsons *Asphalt Rundown* (1969, Rom) assoziiert werden, einer Arbeit, die für Katharina Grosse von zentraler Bedeutung ist.³

Es sind nun aber weniger die expliziten Referenzen, welche hier interessieren, sondern eine expansive Ästhetik, wie sie sich beispielhaft in Michael Heizers frühem Werk manifestiert. Heizer war zunächst Maler und schuf minimalistische objekthafte Kompositionen, bevor er Ende der 1960er-Jahre mittels Farbpigmenten monumentale Malereien auf dem Wüstenboden des ausgetrockneten Coyote Dry Lake in Kalifornien realisierte. Seine gigantischen Pigmentstreuungen erinnerten an surreale Kompositionen, aber ebenso an Adolph Gottlieb, Franz Kline und Robert Motherwell. Als temporäre Markierungen waren die Malereien Wind und Wetter ausgesetzt, sie waren, so Michael Heizer „[...] not sheltered, they had no frames, no covers or protection“⁴. Die Pigmentstreuungen behaupteten hierdurch ihren eigentümlichen Standort zwischen Spätmoderne und der sich anbahnenden Postmoderne und zeugten von der Ausfransung aller Gattungen. Es könnten an dieser Stelle ebenso Judy Chicagos proföeministische Ritualperformances *Atmospheres* (1967–1974) in Erinnerung gerufen werden, in denen Chicago mittels eingefärbtem Rauch einen visuell beeindruckenden zeremoniellen Raum schuf, welcher als expansive Malerei interpretiert werden könnte.

Trotz der großen künstlerischen Unterschiede manifestiert sich sowohl bei Heizer und Chicago als auch dreißig Jahre später bei Katharina Grosse aufgrund der Verfärbungen ein Geist der Post-Apokalypse. Die Erde scheint kontaminiert, oder um es mit Heizers Worten zu formulieren „[...] the postnuclear age informed everything“⁵.

Katharina Grosses Düsseldorfer „Erdraum“, wie sie ihr illusionistisches Gelände bezeichnet, nimmt zweifelsohne Impulse der historischen Land Art auf, um sich diese für eine erweiterte Praxis der Malerei nutzbar zu machen. Es scheint hierbei bemerkenswert, dass sich ihre Arbeit insbesondere einer amerikanischen Tradition eines Micha-

3 Gespräch mit der Künstlerin, 11. Juli 2014.

4 „Interview Julia Brown and Michael Heizer“, in: Michael Heizer, *Sculpture in Reverse*, Ausst.-Kat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1984, S. 8–43, hier S. 28.

5 Ebd. S. 11.

el Heizer und, wie wir später sehen werden, eines Walter De Maria verpflichtet fühlt. Die europäische und insbesondere die deutsche Rezeption der Land Art waren stark von Missverständnissen geprägt. Land Art wurde als ein Zurück zur Natur verstanden, als Stadtfucht und Hinwendung zur Romantik,⁶ während sie in den USA oftmals gerade als Ausdruck der Urbanisierung, neuer Technologien und eines veränderten Bewusstseins des Raumes verstanden wurde.

Katharina Grosses Formationen, deren Erde durch die Verfärbungen der Acrylfarbe artifiziell wirkt, behauptet sich nun vor allem deshalb als Malerei, weil diese von einem hellen, teils besprühten Stoff eingefasst wird. Die Faltungen des Stoffs evozieren eine komplexe Zeitlichkeit und erinnern unweigerlich an eine nicht aufgespannte Leinwand, sodass sich hieraus die Frage nach ihrer Maßstäblichkeit stellt. Die begehbare Erdlandschaft erscheint als mikroskopisch vergrößerter Pigmentpartikel, als Figur auf dem Grund einer gigantischen Leinwand.⁷

Doch die vielleicht prominenteste und in unserem Zusammenhang wichtigste Arbeit ist Walter De Marias *Earth Room*. Bekanntlich hat De Maria 1968 in der Galerie Heiner Friedrich in München die gesamten Räumlichkeiten an der Maximilianstraße mit über fünfzig Kubikmetern Torf gefüllt.⁸ De Maria hielt im Pressetext fest, dass sein frühes Interesse an der Erde mit Kalifornien zu tun hatte, wo er aufgewachsen war, das spätere Interesse mit seiner Erfahrung, in New York zu leben: „There was no land!“⁹. Die Erde, so De Maria, sei nicht nur zum Betrachten da, sondern um darüber nachzudenken, denn „God has given us the earth, and we have ignored it“⁹.

Von Bedeutung scheint nun nicht nur die formale Konzeption des

6 Vgl. Lutz Schirmer, „Zur Land Art“, in: *Interfunktionen*, Heft 3, 1969, S. 2–9, hier S. 7.

7 Das Interesse für Maßstäblichkeit verfolgte ebenso Michael Heizer, als er 1970 mittels Motorrädern Kreisformationen in den Wüstenboden einfräsen ließ, die er hinterher in Mikroversionen in den Fußboden ätzte, oder als er zufällig hingeworfene Streichholzkompositionen in übergroße negative Bodenskulpturen übersetzte.

8 Ursprünglich war Erde vorgesehen, doch aufgrund statischer Bedenken wurde schließlich Torf verwendet. De Maria realisierte 1974 *The Large Earth Room* in Darmstadt, um 1977 den heute noch existierenden *The New York Earth Room* in New York zu realisieren. Der Einfachheit halber wird die Münchner Version hier als *Earth Room* bezeichnet. Der originale Titel der Ausstellung war jedoch *The Land Show: Pure Dirt, Pure Earth, Pure Land*.

9 Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e.V. ZADIK (Hg.), *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels. Galerie Heiner Friedrich. München, Köln, New York, 1963–1980*, Köln 2013, S. 74f.

„Earth Room“ zu sein (Natur vs. Architektur, Außen vs. Innen, Schwarz vs. Weiß), sondern ebenso die enorme Künstlichkeit, Erde im zweiten Geschoss eines repräsentativen Hauses vorzufinden.¹⁰ Dieselbe Künstlichkeit und Theatralität finden wir ebenso in Katharina Grosses Düsseldorfer „Erdraum“. Auch dieser befindet sich im Obergeschoss, und auch hier wird gewissermaßen ein artifizierter Horizont suggeriert, wo dieser keineswegs erwartet wird. Der wesentliche Unterschied ist jedoch die Begehbarkeit von Grosses expansivem malerischen Raum, der sich keineswegs in bloßer Buchstäblichkeit erschöpft.¹¹ Wenn die Künstlerin festhält, dass sie Realität nicht interpretiert, sondern diese als eine performative Aktivität versteht, die immer wieder und immer anders aus sich selbst hervorgeht,¹² dann muss der Begehung der Farblandschaft große Bedeutung beigemessen werden. Die phänomenologische Erschließung der Düsseldorfer Installation über den schleifenförmigen Weg, der sich durch den Raum schlängelt, lässt die Arbeit immer wieder neu und vor allem immer wieder anders erscheinen. Der unbestechlichen Simultaneität der Malerei wird palimpsestartig eine zeitliche Dimension hinzugefügt, welche halluzinatorisch genannt werden könnte. Hierdurch multipliziert sich die phänomenologische, skulpturale Erfahrungsdimension, gerade weil sich Leib und Auge trennen und das imaginative Sehen der Malerei überhandnimmt.

10 Interessanterweise befindet sich auch der New Yorker *Earth Room* im zweiten Obergeschoss in einem Wohnhaus in SoHo.

11 De Marias New Yorker *Earth Room* wurde jedoch kürzlich durch eine Mud-Wrestling-Aktion des Künstlerkollektivs Toyshop Collective „aktiviert“. Vgl. <http://vimeo.com/3449027> [05.08.2014].

12 Vgl. BOMB 2011, S. 70.

For many years, Katharina Grosse has been using piles of earth—smaller and larger mounds—in her colorful, total installations. Initially it seemed the piles were just one part of an overarching ensemble and a kind of self-reference to the source of the pigment, but gradually they have developed into formations that visitors can walk on.

Grosse's expansive painting practice has been compared to many different genres, including graffiti, Florentine frescoes, American Color Field Painting, German Expressionism, Romanticism, neon signs, and digital esthetics. Considering her explicit choice of materials, it is astounding that no reference has yet been made to historical Land Art in relation to Grosse's earthworks, apart from her peripheral references to Robert Smithson, whose work she first encountered in the early 1980s.¹ This is probably because Land Art has acquired a reputation for being primarily sculptural and monumental, which would mean it had little in common with any form of painting practice.² A nuanced reevaluation, however, makes clear the degree to which the Land Art of the 1960s sought to define its expansive claims based on painterly principles. With this in mind, the present essay aims to sketch out the primal scene that forms the basis for Katharina Grosse's earth-based works.

But back to Smithson. It isn't so much his complex dialectics of site and non-site, of exterior and interior, of here and there, which have influenced Grosse, but rather his individual works themselves. Grosse's piles of earth are thus reminiscent of non-site sculptures, while the spray-painted trees and roots inescapably bring Smithson's *Dead Tree* (1969) to mind, a tree literally uprooted and transported to the Kunsthalle in Düsseldorf for *Prospect 69*. Her most recent work, *psychylustro* (2014), was created in Philadelphia. She transformed barren rail embankments into green and pink pictorial spaces, which can be seen as referencing Smithson's *Asphalt Rundown* (1969, Rome), a work that is of central importance to Grosse.³

But these explicit references are less important to our understanding than recognizing an expansive esthetic, such as can be seen in

1 Ati Maier, "Katharina Grosse," *BOMB*, no. 115 (Spring 2011), p. 75.

2 This limited view was spread in particular by the DIA Art Foundation, New York; see Philipp Kaiser and Miwon Kwon, *Ends of the Earth: Land Art to 1974*, exh. cat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles/Haus der Kunst, Munich 2012.

3 Interview with the artist, July 11, 2014.

Michael Heizer's early work. Heizer started out as a painter and created Minimalist sculptural compositions before his monumental paintings in dry pigments on the desert floor of Coyote Dry Lake in California in the late sixties. His gigantic pigment scatterings were reminiscent not only of Surrealist compositions, but also of Adolph Gottlieb, Franz Kline, and Robert Motherwell. The paintings were exposed to wind and weather, making them temporary. According to Michael Heizer, they were "not sheltered, they had no frames, no covers or protection."⁴ The pigment scatterings thus claimed ownership of their position between late modernism and the postmodernism that was already in the air, and testified to the fraying of the genres of art. At this point Judy Chicago's protofeminist ritual performances *Atmospheres* (1967–74) could also be called to mind. In these performances, Chicago used colored smoke to create a visually impressive ceremonial space which can be interpreted as expansive painting.

Despite the many differences in their art, discolorations give a shared postapocalyptic spirit to the work of Heizer and Chicago, as well as, thirty years later, to that of Grosse. The earth looks contaminated, or as Heizer put it, "the postnuclear age informed everything."⁵

Grosse's *Earth Room*, as she calls her terrain in Düsseldorf, is without doubt influenced by historical Land Art, using its impulses to extend her painting practice. It is also noteworthy that her work seems to feel a debt to the American tradition of Michael Heizer and, as we will see later, Walter De Maria. In Europe, and especially in Germany, there was a great deal of misunderstanding of Land Art. It was seen as a return to nature, as a retreat from the city and a turn towards Romanticism,⁶ while in the United States it was often seen as a very definite expression of urbanization, new technology, and an altered understanding of space.

Grosse's formations, with their artificial-looking, acrylic-coated earth, can claim to be painting primarily because they are contained within bright, partially sprayed, cloth. The folds of the material evoke a complex temporality and are unavoidably reminiscent of a canvas

4 "Interview Julia Brown and Michael Heizer" in *Michael Heizer, Sculpture in Reverse*, exh. cat. Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1984, p. 28.

5 *Ibid.*, p. 11.

6 Lutz Schirmer, "Zur Land Art," *Interfunktionen*, no. 3 (1969), p. 7.

before it is stretched, raising issues surrounding the scale of the work. The earth landscape, which visitors can walk on, presents itself as a hugely enlarged particle of microscopic pigment, as a structure against the background of a gigantic canvas.⁷

But perhaps the most prominent and, for our investigation, most important connection is to *Earth Room* by Walter De Maria. In 1968 De Maria famously filled the Galerie Heiner Friedrich in Munich with over fifty cubic meters of turf.⁸ In a press release, De Maria said that his early interest in earth had to do with California, where he grew up, and his later interest was because of his time in New York, where “There was no land!” According to De Maria, earth isn’t just there to be looked at, but also to be thought about: “God has given us the earth, and we have ignored it.”⁹

7 This interest in scale was also shown by Michael Heizer when, in 1970, he used motorcycles to grind circular formations in the desert floor and then etched smaller versions into the floor, or the way he enlarged randomly dropped compositions of matches to create “negative” sculptures in the gallery floor.

8 The original idea was to use earth, but turf was substituted due to structural concerns. De Maria created *The Large Earth Room* in Darmstadt in 1974 before creating *The New York Earth Room*, which still exists today, in New York in 1977. The Munich version is here referred to as *Earth Room* for simplicity, but the original title of the exhibition was *The Land Show: Pure Dirt, Pure Earth, Pure Land*.

It isn't just the formal concept of the Munich *Earth Room* (nature vs. architecture, exterior vs. interior, black vs. white), but the striking artificiality of finding earth on the second floor of an imposing building.¹⁰ This artificiality and theatricality is also to be found in Grosse's *Earth Room*. It is also located on an upper floor, and it too implies an artificial horizon in an unlikely location. The main difference, however, is the fact that Grosse's expansive painted spaces are open and accessible to visitors—and by no means in only a literal sense.¹¹ When the artist claims that she is not trying to interpret reality, but instead that she understands it as a performative activity, continually developing in a self-referential progression,¹² then the fact that the landscape of color can be stepped into must be considered of great significance. The phenomenological unfolding of the installation in Düsseldorf, along the serpentine route that it takes across the space, makes the work seem new and, more importantly, different with every step. The unerring immediacy of the painting, like a palimpsest, adds an almost hallucinatory temporal dimension. This intensifies the phenomenological and sculptural dimension of experience, precisely because the experience is different for body and eye and the imaginative vision of painting takes over.

- 9 *Sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels. Galerie Heiner Friedrich*. München, Köln, New York, 1963–1980, ed. Zentralarchiv des internationalen Kunsthandels e. V. ZADIK, Cologne 2013, pp. 74–75. 10 Interestingly, the *Earth Room* in New York is also on the second floor, in an apartment building in SoHo.
- 11 However, De Maria's New York *Earth Room* was recently "activated" by the art collective Toyshop, via a bout of mud wrestling. See <http://vimeo.com/3449027> (accessed August 5, 2014).
- 12 See Maier 2011, p. 70.

GRENZEN

Während die Autonomie des Kunstwerks im 20. Jahrhundert wiederholt und aus unterschiedlichen Perspektiven angefochten und neu etabliert worden ist, hat ein bedeutender Teil des Denkens zu diesen Vorgängen mit Paaren gegensätzlicher Begriffe operiert und sich an der Bestimmung und Auflösung einer Grenze – der ästhetischen Grenze¹ – zwischen Kunst und außerkünstlerischer Wirklichkeit abgearbeitet. Einige der Begriffspaare sind Transparenz und Opazität (Louis Marin), Kitsch und Avantgarde (Clement Greenberg) oder Absorption und Theatralität (Michael Fried). Soweit der gegenwärtige Stand von Katharina Grosse Werk erkennen lässt, schreibt es sich in das Feld dieser Auseinandersetzungen ein. Doch dem modernen Pathos, eine ästhetische Grenze ziehen oder durchbrechen zu wollen, stellt Grosse Grenzverschiebungen gegenüber.

Es geht nicht mehr darum, einen bestimmten Ort der Malerei abzugrenzen und sie davon zu trennen, was nicht oder nicht in wesentlichem Sinn Malerei ist. Es geht aber auch nicht um die Ausweitung der Malerei, die Auflösung ihrer Besonderheit oder ihren Übergang in andere kulturelle Praktiken, wie es sich zum Beispiel El Lissitzky gedacht hat, als er seine *Proun*-Malerei als Umsteigestation zur Architektur bezeichnet hat. Grosse verwirklicht die „postmediale Verfassung“² der Malerei, indem sie deren Ort und damit sie selbst in dauerndem Wechsel anders bestimmt. Dabei hält sie in scheinbarem Widerspruch zur manifestierten Unbestimmtheit der Malerei an der Praxis fest, vorgefundene, deplatzierte oder konstruierte, flache, gefaltete, gestauchte oder in Form von Architektur und Gegenständen konkretisierte Oberflächen mit Farben zu besetzen. Postmedialität manifestiert sich nicht darin, dass Grosse die Praxis des malerischen Farbauftrags aufgibt, sondern in farbigen Niederschlägen, die einen Ort nach dem anderen einnehmen und damit selbst ihre Form und Bedeutung verändern. In Umkehrung von Auffassungen, die ein Wesen der Malerei voraussetzen und es geschichtlich legitimieren, hält Grosse am malerischen Farbauftrag fest, da dieser wie keine andere künstlerische Praxis die Verschiebung der eigenen Grenzen ermöglicht. Grosse malt, indem

1 Vgl. Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1931, Neuaufl. Berlin 1996, mit einem Nachwort von Bernhard Kerber.

2 Vgl. Rosalind Krauss, „A Voyage on the North Sea“. *Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 2000.

sie dauernd anders bestimmt, wo die Malerei sich befindet und was sie daher ist. Die Malerei ist das Medium eines einzigartigen Wechsels der Bestimmungen.

Die Grenzverschiebung ist als Gegenstand von Grosses Projekt der Malerei klar und deutlich hervorgetreten, seit sie sich 1998 eine besondere Form des Farbauftrags angeeignet hat, nämlich das Aufsprühen von Farbe mit Hilfe von Druckluft. Zuvor haben Künstler von Paul Klee bis Hans Hartung oder Jules Olitski Techniken des Sprühens eingesetzt, um ihrem malerischen Konzept gemäße Wirkungen der Farbverteilung zu erreichen. Doch blieb es Grosse überlassen, mit dieser Technik zu einem entscheidend abweichenden und folgenreich anderen Verständnis der Malerei zu gelangen. Für sie macht es die Sprühtechnik aus, dass der Farbauftrag vom direkten Kontakt des Körpers mit dem Untergrund abgelöst wird. Die Malerin nimmt ihren Körper zurück – bezeichnenderweise ist dieser während der eigentlichen Arbeit in einen Schutzanzug gehüllt, der ihn vor der toxischen Atmosphäre schützt, in der sich das Malen vollzieht – und verzichtet auf den Einsatz eingeführter Körpertechniken, mit denen sich die Verteilung der Farbe im Einzelnen kontrollieren lässt. Weitere Charakteristika sind der wolkenartige Flug der Farbpartikel, der sich in scheinbarer Überwindung der Schwerkraft in alle Richtungen dirigieren lässt, und die Fähigkeit der winzigen luftgestützten Tropfen, sich auf jeder Oberfläche unabhängig von deren Form, Materialität und Gegenstandsbindung niederzulassen.

Es war ein entscheidender Wendepunkt in Grosses Verständnis der Malerei, als die Ablösung des Farbauftrags vom Körper der Malerin, die Dirigierbarkeit des Aerosols und dessen gegenstandsunabhängiger Niederschlag sie dazu gebracht haben, das Versprühen der Farbe mit dem Blick in Verbindung zu bringen. „Meine unmittelbare körperliche Beziehung zum Raum ist weitgehend reduziert, wodurch meine optische Wahrnehmung der räumlichen Situation ihr größtmögliches Potenzial entwickelt. Ich bin dabei sowohl Betrachter als auch Verursacher der malerischen Aktivität. [...] Das Sprayen lässt Zugriffe zu, die unmittelbar aus dem Sehen kommen, während das Malen von Linien mit dem Pinsel stark aus der Körperbewegung entwickelt wird. Die Bewegung mit dem Auge ist der Bewegung mit der Spraypistole viel verbundener. Man bewegt sich von der vom Körper

bestimmten Maßstäblichkeit weg.³ Grosse legt eine Analogie zwischen dem Sprühen der Farbe und dem Schauen nahe. Auf diese Weise wird die Praxis der Malerei zur Verkörperung des Blicks und der farbige Niederschlag zu dessen festgeschriebener Spur.

Grosse löst die Malerei vom Primat der Dinge. Weder ist ihre Malerei selbst eine Sache, die es zu entfalten, einzugrenzen und zu bestimmen gilt, noch folgt sie der Maßgabe einer außermalerischen Wirklichkeit. Sie ist keine Übersetzung oder Übertragung, sie ist keine Konstruktion, kein Entwurf und kein Rückzug auf ein Reales, das ausschließlich in ihr selbst besteht. Primär ist die subjektive Instanz des Blicks. Als indexikalische Markierung des Blicks, seines Zugriffs auf die begegnende Wirklichkeit und seiner Bewegungen über deren Einzelheiten hinweg ist Grosses Malerei Übermalung. An den Blick gebunden, ist die Übermalung Berührung der Dinge, sie ist punktuell und abgelenkt wie der Blick. Die Übermalung löst sich von den Grenzen der Dinge, macht die Täuschung rückgängig, sie seien so zu sehen, wie die Sprache sie benennt, und formuliert unsystematisch neue, allein visuell sinnvolle Konstellationen. Sie bleibt zurück, wenn der Blick sich abwendet. Als Rest, als Exzess, als Fixierung formuliert sie den Blick in dem Maße, wie sie sich ihm verdankt.

Wie der Blick auf den Dingen ruht und über sie hinweggeht, belegt die Malerei einen Ort und hebt ihn gegenüber dem Umgebenden hervor, nur um sich anschließend an einem anderen Ort niederzulassen. Sie markiert die Passage von einem Ort zum anderen. Insofern sie von Ort zu Ort gleitet, ist die Malerei ortlos. An keiner Stelle von Grosses Werk wird dieses Moment der Grenzverschiebung so deutlich wie im Unterschied zwischen der Raummalerei, die sie in der Folge ihrer ersten, zwei aneinanderstoßende Wände und die Decke eines Ausstellungsraums der Kunsthalle Bern übergreifenden Spray-Arbeit entwickelt hat, und den Malereien, die an die Ränder einer Leinwand oder eines vergleichbaren Bildträgers gebunden sind. Eine gängige Auffassung will, dass Grosse mit der Raummalerei die Grenze durchbricht, die das Tafelbild von der umgebenden Realität abhebt, sosehr

3 Katharina Grosse im Gespräch mit Lothar Frangenberg, „Diskurs. Ein Interview mit Katharina Grosse zu raumbezogenen Sprayarbeiten ihrer letzten Ausstellungen“, geführt am 05.10.2004 im Atelier der Künstlerin in Düsseldorf, www.kunstaspekte.de/kuenstlerin.php?k=3075 [22.09.2011].

die Tafelmalerei selbst in eine gegenständliche Form übergegangen sein mag. Es wird dann angenommen, dass, wenn der Betrachter oder die Betrachterin in den Raum einer Malerei einträten, er oder sie einer eigenen Realität der Farbe begegneten, die sie anders, auf ein Bildformat beschränkt, nicht habe. Demgegenüber soll im Folgenden nachgezeichnet werden, dass in Grosses Arbeit die Bildform und die Form der Raummalerei verschiedene, einander jedoch nicht ausschließende Arten sind, wie die Malerei einen Ort einnimmt.

In der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre hat Grosse ihre Malerei zu der einfachen, kompositionelle Maßnahmen vermeidenden Praxis gemacht, Farbe auf einen Bildträger zu setzen. Sie schloss dabei an eine Geschichte an, die sich gegen die Sublimierung der Farbe im Abstrakten Expressionismus wandte und sich an deren Tatsächlichkeit hielt und die bis zu Blinky Palermos Materialisierung der Malerei in Stoffbildern, Objekten und Wandmalereien reicht. Zugleich gab sie ihr eigenes früheres Bestreben auf, den Gegensatz von Bildträger und Farbauftrag in einer kompakten farbigen Masse untergehen zu lassen. Die Farbe wurde mit unterscheidbaren, nebeneinandergesetzten Pinselzügen aufgetragen, durch die der Bildgrund hindurchschimmert; es wurden Felder solcher Pinselzüge in unterschiedlichen Farben zusammengefügt; es ergaben sich Mischungen durch die Überlagerung von verschiedenfarbigen Zonen. Die aufgetragene Farbe wurde als ein Film verstanden, der auf einem Untergrund liegt. Dieser Grund aber konnte in verschiedenen Modifikationen auftreten. Grosse hat auf großen Papier- und Leinwandformaten gemalt, die lose aufgehängt und gelegentlich der vorhandenen Architektur angepasst wurden; sie hat Leinwände auf einen Keilrahmen aufgezogen; es sind ganze Wände mit Farbe bedeckt worden. Nebeneinandergesetzt, einander überlappend und horizontal/vertikal übereinandergeschichtet, traten die Pinselzüge als verfügbare Elemente eines Inventars auf, die von einem Bildträger zum anderen übertragen werden konnten. Doch immer entsprach die horizontale und vertikale Orientierung von Pinselzügen dem rechteckigen Format des Malgrundes, sei es eine aufgespannte Leinwand oder die Wandfläche.

Die Malerei konnte verschiedene Bildträger einnehmen, korrespondierte jedoch mit deren vorgegebener Begrenzung. Durch solche Momente der Übereinstimmung wurde die verfügbare Fläche mit der

aufgesetzten Malerei zu einer stabilisierten Zone verschränkt, die sich unabhängig von den jeweiligen Erscheinungsbedingungen verlässlich von der Umgebung abhob. Mit den Spray-Arbeiten hingegen wurde die formale Korrespondenz zwischen wechselnden Bildträgern und aufgesetzter Malerei aufgegeben. Sind die Niederschlagsflächen gemäß architektonischen Konventionen gewöhnlich orthogonal und konstruktiv (mit übermalten Kugeln, Materialanhäufungen, Textilien und Skulpturen wird diese Orientierung später aufgegeben), hat die gesprühte Malerei einen organischen, schweifenden, umherirrenden, stockenden, exzessiven, gestischen (die Gesten des bewegten Blicks und nicht des bewegten Körpers), suchenden Charakter. Widerspruch und Heterogenität halten die Malerei zusammen und verbinden sie mit ihren materiellen Trägern. Diese Malerei hat die Richtigkeit und Verbindlichkeit einer Konstellation, die im nächsten Moment in eine andere, ebenso überzeugende Form übergehen kann. Aufeinander folgende Arbeiten fixieren einander ablösende Augenblicksformen der Malerei.

Grosses malerische Praxis der Grenzverschiebung setzt Niederschlagsflächen für die Farbe voraus – ohne einen vorgängig bestimmten Ort der Malerei ist keine Verschiebung denkbar. Diese Voraussetzung beinhaltet auch die Möglichkeit, dass der Grund für eine malerische Intervention eigens vorbereitet wird. Grosse hat über Wände, Böden und Decken gegebener Räume ebenso wie über Fenster, Fassaden und umgebendes Gelände hinweggemalt. Sie hat aber auch Räume mit Mobiliar, Kleidung, Materialanhäufungen, Kugeln, Ballons, zusammengestauchten Schaumstoffmatten und Skulpturen für die Malerei präpariert. Leinwände, die ebenfalls zur Ausstattung von manchen Räumen gehören, die Grosse mit Malerei besetzt hat, übernehmen dabei eine besondere Funktion. Einerseits sind es Flächen, auf denen sich die Farbe ebenso absetzen kann wie auf Wänden, Sphären oder Textilien, andererseits bestimmt sie die machtvollere Konvention des Bildes, das durch eine ästhetische Grenze von der umgebenden Wirklichkeit getrennt ist. Wenn sie eine aufgespannte Leinwand in den Zusammenhang von Niederschlagsflächen für die Malerei einbezieht, reagiert Grosse auf deren doppelte Bestimmung.

Im Jahr 1998, dem Jahr, in dem sie die erste Spraymalerei in einem Ausstellungsraum realisiert hat, hat Grosse damit begonnen, auf

Leinwandbildern die randparallelen Markierungen ihrer Malerei mit Wolken gesprühter Farbe zu überdecken. Während zuvor die Malerei mit der vorgegebenen Fläche zur Deckung gebracht wurde, hoben sich gesprühte Zonen nun als Figuren vom Grund ab. Die Tatsächlichkeit der aufgetragenen Farbe und ihre Erscheinung traten auseinander und es ließen sich Vorstellungen mit den einzelnen Bildern verbinden, die von deren angenommener Wirklichkeit abwichen. Doch hat Grosse auch in sehr großformatigen, gemalten und nicht gesprühten Bildern seit 2001 die aufgetragene Figuration gegenüber dem Bildgrund verschoben. Ineinandergelegte und einander überlagerte Bögen in verschiedenen Farben und von verschiedener Krümmung wurden so auf die Leinwand gesetzt, dass diese als Ausschnitt aus einer viel größeren, nicht realisierten Figuration erscheinen musste. Später hat sie unregelmäßig begrenzte, diagonal orientierte Farbbahnen gitterförmig auf die Leinwand geschichtet. Der virtuellen Ablösung der Bildfigur vom Malgrund arbeitete sie jedoch auch entgegen, indem sie über das ganze Bild verteilt ihre Fußspuren sichtbar machte – durch einen besonderen Schuh wurden sie zu schwer identifizierbaren, unregelmäßig gerundeten Abdrücken. Sie durchdringen die einzelnen Farbbahnen, zeigen die Schichtung der Malerei und verbinden die getrennten Lagen wie mit Druckknöpfen. So erscheint es, als werde das Gleiten der Malerei über die Bildränder hinweg durch eine Vielzahl von Haltepunkten unterbrochen.

Anders als die gesprühte Malerei in räumlicher Dimension wirkt eine nach 1998 gemalte Leinwand als Konfrontation. Es steht dem Betrachter oder der Betrachterin eine besondere, in den Raum eingeschobene und aus diesem ausgesonderte rechteckige Fläche mit einer farbigen Figuration gegenüber, die deren Grenzen übergreift oder vor ihnen zurückweicht. Die gemalte Fläche als Bild zu betrachten heißt, sie als Modell für eine andere Wirklichkeit zu verstehen. Wenn diese andere Wirklichkeit die gesprühte Raummalerei ist, verweist die von malerischen Figurationen durchquerte Leinwand auf übermalte Gegenstände im Raum, und von den Bildgrenzen zurückweichende Figuren verweisen auf die Eigenständigkeit der malerischen Konstellation gegenüber den räumlichen Gegebenheiten. Der Zusammenhang zwischen Bild und Raummalerei ist keiner der Übersetzung, sondern er ergibt sich daraus, dass die Grenzen der Malerei weiter

oder enger gezogen werden. Die Raummalerie ist eine Ausformulierung des Bildes unter der Bedingung einer größeren Komplexität der Niederschlagsflächen und eines Farbauftrags, der an den Blick gebunden ist, sich in jede Richtung dirigieren lässt und alle Arten von Oberflächen besetzen kann. In dieser Perspektive liegt es nahe, in einer gesprühten Wolke von Farbtropfen eine mikroskopische Form der mit einem Pinsel zu verteilenden Farbe zu sehen. Die Verschachtelung von Bild und Raummalerie ist eher eine Form von Vergrößerung und Verkleinerung als Beleg für kategoriale Unterschiede.

Die Grenzverschiebung über die Bildform hinaus aber beinhaltet auch die Möglichkeit, Grosses Raummalerie ihrerseits als Modell für eine nochmals andere, nicht realisierte Form der Malerei zu verstehen. Einen Hinweis auf weitere mögliche Malerei hat sie in Arbeiten gegeben, in denen sie deren Bindung an eine architektonische Vorgabe durch die Dimension der Landschaft ersetzt hat. Doch mehr noch als ein solches Beispiel für Änderungen der malerischen Grenzziehung entspricht es dem Gedanken von Grosses Malerei, dass deren Mani-

festation als Bedingung für ein Moment nicht manifestierter Malerei auftritt. In den malerisch berührten und zu abweichenden Konfigurationen verbundenen Dingen schwingen die Dinge mit, die sich der Berührung entziehen. Ein Echo der unberührten Dinge zu erzeugen ist Funktion der Malerei; um das Gleiten von Ort zu Ort, das einzigartige Potenzial der Übermalung auszuschöpfen, entwickelt Grosse expandierende und kontrahierende Formen der Malerei und realisiert damit deren Verfassung der Postmedialität.

Beide miteinander verbundenen Momente, sowohl das Moment eines Verweiszusammenhangs zwischen Bildform und Raummalerei als auch das Moment fehlender oder ausstehender malerischer Manifestation, reflektiert Grosse in Arbeiten, in denen sie die räumliche Dimension der gesprühten Malerei in eine direkte Verbindung mit Leinwandbildern bringt. In der Ausstellung *Double Floor Painting*, realisiert 2004 in Kunsthallen Brandts Klædefabrik in Odense, hat Grosse auf derselben Wand ein ausgedehntes Bücherregal und zwei großformatige Leinwände befestigt, eine von ihnen zuvor im Atelier mit einer beherrschenden schwarzen Form, die andere mit einem diagonalen Gitter von Farbbahnen bemalt. Im Ausstellungsraum wurden diese Exponate ebenso wie Wand und Boden mit einer mehrfarbigen, horizontal gelagerten und diagonal ausbrechenden Spraymalerei überzogen. Die Leinwand mit der übersprühten schwarzen Form hat Grosse ein Jahr später im Rahmen der Ausstellung *Extreme Abstraction* in der Albright-Knox Art Gallery in Buffalo vollkommen isoliert an die Wand einer klassizistischen Halle gelehnt. Einen weiteren Auftritt hatte dieselbe Arbeit im Jahr 2009 in der Ausstellung *Hello Little Butterfly I Love You What's Your Name* im ARKEN Museum for Moderne Kunst in Kopenhagen. In diesem Fall handelte es sich um eine Einzelausstellung von Katharina Grosse mit mehreren heterogenen Elementen. Besagtes Bild lehnte wiederum an einer Wand. Diese aber war mit einer gesprühten Malerei bedeckt, die ihrerseits von Rechtecken unbemalt gebliebener Wand unterbrochen war, Negativstellen, die sich zeigten, nachdem andere, vor Ort mit der Wandmalerei zusammen übermalte Leinwände entfernt worden waren. In ihrer Ausstellung *Something Leadlight* 2005 in der Bergen Kunsthall hat Grosse den unteren Teil eines Bildes mit einem diagonalen Streifengitter und vielfältiger Punktierung durch Fußspuren mit Wandfarbe über-

rollt und 2008 das übermalte Bild in der Ausstellung *Un altro uomo che ha fatto sgocciolare il suo pennello* in der Galleria Civica di Modena freistehend im Raum aufgestellt und von hinten mit grüner Farbe angesprüht. 2013 schließlich hat sie in der Ausstellung *WUNDER-BLOCK* im Nasher Sculpture Center in Dallas eine leere Leinwand in eine Erdaufschüttung gesteckt, sie mit gesprühter Malerei bedeckt und im folgenden Jahr im Columbus College of Art & Design als eigenständiges Bild gezeigt, dessen unterer Rand den Bereich erkennen lässt, der von Erde bedeckt war und daher von Farbe frei blieb.

Grosse macht die Ausstellungsgeschichte der erwähnten Arbeiten zu einer Geschichte der Übermalung (Akkumulation von gemalten Ablagerungen und Rückkehr zum ursprünglichen Zustand der weißen Leinwand oder unberührter Architektur) sowie des Orts- und Statuswechsels der Malerei (Wechsel zwischen der Leinwand als Bild und der Leinwand als Teil eines heterogenen Komplexes von Niederschlagsflächen). Raummalerei und Bildform unterscheiden sich nicht grundsätzlich, sondern gemäß Ort und Ausdehnung der Malerei. Dementsprechend können sie ineinander übergehen. Der Übergang aber umfasst eine zeitliche Dimension. Ablagerungen bewahren Momente verschiedener Zeiten, markiert durch unterschiedliche Spuren der Malerei. Jedes übermalte und wieder ausgestellte Bild trägt die Erinnerung an eine Manifestation, die sich an ihm abgezeichnet hat oder in ihm untergegangen ist, und die Erwartung einer zukünftigen Malerei, die an das heranreicht, was sie nicht zu berühren vermag. Der Niederschlag einer ablesbaren Zeitenfolge von Erinnerungsspuren am selben Ort beinhaltet auch die Möglichkeit einer Umkehrung, nämlich den vollkommenen Entzug von Malerei, der sich in Negativflächen zu erkennen gibt. Das Negativ fixiert einen prekären, auf Null gestellten Moment zwischen der Vergangenheit dessen, was nicht mehr zu eruieren ist, und einer Zukunft, von der niemand etwas wissen kann. So verbindet der Austausch von Fülle und Leere in Grosses Arbeit zwei Arten des Übergangs zwischen den verschiedenen Zeitformen der Malerei.

Mit vielfach und widersprüchlich geschichteter Malerei auf einzelnen Leinwänden, die Grosse seit 2008 realisiert, vollzieht sie eine Konzentration von Bildform und gegenstandsübergreifender Raummalerei, den Austausch von Positiv und Negativ und die Verdichtung

verschiedener zeitlicher Momente an einem Ort. Während die Leinwand aber durch ihre Ränder scharf begrenzt ist, läuft die Malerei virtuell über sie hinweg und wird ihrerseits von ihnen in Form von Schnitten, Linienzügen und Konturen durchkreuzt. Insofern erscheinen die Ränder der Leinwand lediglich als eine mögliche, vorübergehende und unverbindliche Begrenzung der Malerei.

Grosse hat auf bemalten Leinwänden Haufen von Erde verteilt und die malerische Arbeit anschließend fortgesetzt. Wird die übersprühte Erde endlich wieder entfernt, bleiben als erfülltes Negativ unregelmäßig begrenzte Inseln zurück, deren Malerei einen entschiedenen Unterschied zu später aufgetragenen, wegen ihrer Ausdehnung jedoch als Grund erscheinenden Zonen aufweist. Danach hat Grosse den Gegensatz zwischen verschiedenen Bereichen der Malerei und den Widerspruch zwischen der Zeitfolge der malerischen Schichtung und dem Unterschied von Figur und Grund weiter verstärkt. Nun werden mit dem Messer ausgeschnittene Schablonen auf vorher aufgetragener Malerei befestigt, Voraussetzung für eine anschließende Malerei, die blind ist für die frühere, nun verdeckte Malerei, mit der sie daher einen scharfen und irrational erscheinenden Bruch vollzieht und sich wiederum als Grund auswirkt, obwohl die zeitliche Folge der Ausführung von ihr Figuren erwarten lässt.

Für diese Leinwandmalereien verwendet Grosse Formen der Übermalung und der Verdeckung, die ihren Ursprung in der Vorgehensweise bei ihrer Raummalerei haben. Doch die Elemente und Effekte, die in einer Raummalerei ausgebreitet sind und sich über eine ausgeprägte dritte Dimension erstrecken, sind hier zusammengeschoben, verdichtet und zu einem flachen Relief komprimiert. Die Bindung der Malerei an einen schweifenden und verharrenden Blick wird mit automatischen und zufallsgebundenen Vorgehensweisen verknüpft. In Malereien, deren integraler Bestandteil die Auslöschung von Malerei mithilfe von unregelmäßigen Schablonen ist, steigert Grosse die Heterogenität der Raummalerei zu einem bildlichen Extrem, dessen Zusammenhänge nicht mehr im Einzelnen nachvollziehbar sind und das die Wahrnehmung überfordert. Herkommend von der Raummalerei, sind diese Leinwandbilder wie auch frühere Bilder als Modelle zu betrachten – als Verweis auf andere Malereien, die es nicht oder noch nicht gibt oder die es in manifestierter Form nie geben wird.

In the course of the twentieth century, the autonomy of the work of art was repeatedly challenged from a variety of different angles, only to be reestablished. A significant portion of the thinking relating to this process relied on pairs of opposites, wrestling with the definition and dissolution of a line—the aesthetic dividing line¹—between art and the reality outside art. The pairs of opposing terms included transparency and opacity (Louis Marin), kitsch and avant-garde (Clement Greenberg), and absorption and theatricality (Michael Fried). As far as can be judged from the current status of Katharina Grosse's oeuvre, it locates itself in this very terrain. Yet by shifting the limits themselves, Grosse confronts the modern pathos that insists on drawing or breaking aesthetic dividing lines.

It is no longer about delineating a specific space of painting and separating it from what is not (or is not fundamentally) painting. Nor is it about expanding painting, dissolving its specificity, or transposing it into other cultural practices, as for example El Lissitzky attempted when describing his *Proun* painting as the interchange station to architecture. Grosse realizes the “post-medium condition”² of painting by constantly redetermining its place and thus painting itself. In the process, and in apparent contradiction to the manifest indeterminacy of painting, she adheres to a practice of applying paint to found, displaced, or constructed surfaces—be they flat, folded, crumpled, or in the concrete form of objects or pieces of architecture. Post-mediality is manifested in Grosse's works not by an eschewing of the use of color, but in the colored precipitation that seizes hold of one place after another, thus changing its own form and meaning. Inverting the conception that presupposes some essence to painting and legitimates it historically, Grosse holds fast to the painterly application of color, as this like no other artistic practice enables the shifting of its limits. Grosse paints by constantly redefining where painting is and what it therefore is. Painting is the medium for a unique shift in definitions.

This shifting of dividing lines has emerged as the clear, distinct objective of Grosse's painting project since 1998, when she adopted

1 See Ernst Michalski, *Die Bedeutung der ästhetischen Grenze für die Methode der Kunstgeschichte*, Berlin 1931, reprinted in 1996 with a postscript by Bernhard Kerber.

2 See Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London 2000.

a particular method of paint application, namely using compressed air to spray paint. Before her, artists ranging from Paul Klee to Hans Hartung or Jules Olitski had used spray techniques to spread pigments in a manner befitting their painterly concept. But it was left to Grosse to use the technique to arrive at a decisively different understanding of painting, with all the consequences this had. What she finds compelling about the spraying technique is that the application of paint is severed from any direct contact between body and support. The painter withdraws her body; tellingly, during the actual work, her body is clad in a protective suit to ward off the toxic atmosphere in which the painting takes place. She foregoes using established physical techniques that would allow the spread of the paint to be carefully controlled. Additional characteristics are the cloud-like flight of the particles of pigment, which can be conducted in all directions, seeming to defy gravity in the process, and the ability of the tiny, airborne drops to land on any surface, irrespective of the latter's shape, material properties, or concrete characteristics.

A decisive turning point was marked in Grosse's understanding of painting when the separation of the application of paint from the painter's body, as well as the possibility to direct the aerosol and its precipitation independent of any specific object, prompted her to link the spraying of paint to her gaze. "My immediate physical relationship to the space is considerably reduced, which allows my visual perception of the [spatial] situation to develop its full potential. In this process, I am both the viewer and the cause of the painting action. . . . Spraying permits actions that come directly from seeing, whereas the movement of the body influences painting lines with the brush heavily. The movement of the eye is much more closely connected to the movement of the spray gun. You move away from the system of measurements based on the human body."³ Grosse suggests an analogy between the spraying of paint and the act of seeing. In this way, the practice of painting becomes the incarnation of the gaze, with the colored precipitation its material trace.

3 Katharina Grosse in conversation with Lothar Frangenberg, "Diskurs. Ein Interview mit Katharina Grosse zu raumbezogenen Sprayarbeiten ihrer letzten Ausstellungen," conducted on October 5, 2004, in Grosse's studio in Düsseldorf. Quoted and translated in: *Katharina Grosse*, eds. Ulrich Loock, Annika Reich, and Katharina Grosse, Cologne 2013, pp. 325–26.

Grosse separates painting from the primacy of objects. Neither is her painting itself a thing to be developed, demarcated, or defined, nor does it follow stipulations set by an extra-painterly reality. It is not a translation or a transposition, not a construct, a proposal, or a reduction to a reality that consists solely of itself. It is the subjective authority of the gaze that is primary here. As an indexical marker of the gaze, its grasp on the reality it encounters, and its movement over the details of that reality, Grosse's painting is overpainting. Connected to the gaze, overpainting is a way of touching things; it is as selective and distracted as the eye. Overpainting is not trammled to the limits of things, it reverses the illusion that objects are seen the way a language designates them; it unsystematically formulates new constellations that only make sense visually. It stays behind when the eye turns away. As a residue, as an excess, as a fixation, it formulates the gaze to the extent that it is indebted to the same.

Just as the gaze rests on something or slides over it, the painting occupies a place and makes it stand out from its surroundings, only to then move on to another place. It marks the passage from one place to another. In the sense that it glides from one place to another, the painting has no place of its own. At no point in Grosse's oeuvre is this element of shifting the limits so apparent as in the difference between spatial painting (which she developed after her first spray piece, which covered two adjacent walls and the ceiling of an exhibition space at the Kunsthalle Bern) and the paintings that are constrained within the borders of a canvas or comparable support. A popular view suggests that with her spatial painting, Grosse breaks through the limits that separate panel painting from the surrounding reality, however much panel painting itself may have adopted characteristics of an object. The subsequent assumption is that when the viewer enters a room of painting, he or she encounters a distinct reality of color that could not be witnessed if it were limited to a pictorial format. By contrast, I shall demonstrate below that in Grosse's works the form of the picture and the form of spatial painting are different—but not mutually exclusive—ways by which her painting occupies a place.

In the second half of the 1990s, Grosse made her painting into a simple practice of placing paint on a support while avoiding compositional measures. In this regard, she followed in the lineage that turned

against the sublimation of color in Abstract Expressionism, holding rather to its factual qualities, a lineage that extends as far as Blinky Palermo's materialization of painting in *Stoffbilder* (Cloth Pictures), objects, and wall paintings. At the same time, she abandoned her earlier endeavor to drown the contrast between support and paint application in a compact colored mass. The paint was applied with distinct brushstrokes placed next to each other, through which the ground shimmered; fields of such brushstrokes in various colors were combined; mixtures resulted from the superimposition of zones with different colors. The paint applied was construed as a film placed on a background. This ground could appear in various modifications. Grosse painted on large paper and canvas formats, hung loosely and on occasion adapted to the particular architecture; she placed canvases on stretchers; she covered entire walls with color. Placed next to one another, overlapping, or layered horizontally or vertically, the brushstrokes formed available elements of an inventory that could be transferred from one support to another. Yet the horizontal and vertical orientation of the brushstrokes always corresponded to the rectangular format of the underlying support, be it a stretched canvas or the surface of a wall.

The painting could thus occupy different supports, but in each instance it corresponded to the given limits. Through these elements of concurrence, the available surface and the paint on it interlocked to form a stabilized zone that reliably stands out from its surroundings

regardless of the respective conditions of its appearance. By contrast, with the spray pieces Grosse abandons the formal correspondence between the various supports and the painting on them. While the surfaces onto which the paint is sprayed are usually orthogonal and structural, in accordance with architectural conventions (this orientation is later abandoned, when Grosse starts painting over spheres, mounds of materials, textiles, and sculptures), the sprayed paint has an organic, sweeping, erratic, stuttering, excessive, gestural (the gestures of the moving gaze, not of the moved body), searching nature. Contradiction and heterogeneity keep the painting coherent and link it to its material supports. This painting has the integrity and authority of a constellation that at any moment could take another, equally convincing form. Consecutive works denote snapshot states of painting that supersede one another.

Grosse's painterly practice of shifting dividing lines requires available surfaces onto which the paint is applied; no shift is conceivable without a prior defined place for the painting. This precondition also entails the possibility that the support has specifically been arranged for a painterly intervention. Grosse has painted over walls, floors, and ceilings in existing spaces, as well as windows, façades, and the surrounding terrain. But she has also prepared rooms—with furniture, clothing, heaps of materials, spheres, balloons, compressed foam mats, and sculptures—for the act of painting. In this context, a special function is taken on by the canvases that are likewise part of the furnishings of some of the spaces that Grosse has appropriated with painting. On the one hand, these are surfaces on which paint can alight just as it can on walls, spheres, or textiles; on the other hand, they are defined by the powerful convention of the image, which is separated from the surrounding reality by an aesthetic dividing line. When Grosse includes a stretched canvas in the surfaces onto which the paint is applied, she is responding to this dual definition.

In 1998, the year when she first realized a spray painting in an exhibition space, Grosse started covering over the markings of her paintings that ran parallel to the support's edges, with clouds of sprayed pigment. While painting had previously been made congruent with the given surface, the sprayed zones now stood out as figures from the background. A divide emerged between the facticity of the applied

paint and its appearance, and things could be associated with the individual images that departed from their seeming reality. Indeed, since 2001 Grosse has also offset the applied figuration from the background in her very large-format—painted rather than sprayed—pictures. Interlaced or superimposed arcs, in different colors and with varying degrees of curvature, were positioned on the canvas such that they invariably appeared to be a cropped section of a far larger figuration that had not been realized. Later, Grosse used irregularly sized stripes of color with a diagonal orientation, layered like grids on the canvas. Yet she also undermined the virtual detachment of the pictorial figure from the background by spreading her footprints across the entire picture—a special shoe made the impressions irregularly rounded and hard to identify. They penetrate the individual stripes of color, show the stratification of the painting, and connect the separate layers like snaps on an article of clothing. The impression is that a plethora of stopping points prevent the painting from gliding out over its edges.

Unlike the sprayed paintings in a spatial dimension, the canvases painted after 1998 amount to a confrontation. The viewer is faced with a special rectangular surface, with its colored figuration—simultaneously inserted into and abstracted from the given space—either crossing its borders or shying away from them. Viewing the painted surface as an image means grasping it as the model for a different reality. If this other reality is that of the spray-painted spatial painting, then the canvas with its painted figurations references the objects painted over in the room, while the figures retreating from the image's edges reference the independence of the painterly constellation from the spatial setting. The correlation between image and spatial painting is not one of translation, but arises as the limits of the painting are set more broadly or more narrowly. The spatial painting is a formulation of the image under the conditions of a greater surface complexity and an application of the paint that is bound to the gaze, can be sent in any direction, and can occupy any kind of surface. From this perspective, in a sprayed cloud of droplets of paint, it seems natural to discern a microscopic form of the paint to be distributed with a brush. The interlocking of image and spatial painting is actually more a sort of enlargement and reduction than a proof of categorical differences.

But shifting the limits beyond the form of the picture also entails the possibility of considering Grosse's spatial painting itself as the model for yet another form of painting that has not been realized. She has given an indication of another possible form of painting in works in which she replaced the connection to architectural requirements with the dimension of landscape. Yet what concurs more with the spirit of Grosse's painting than even such an example of changes to the painterly limits is the fact that the manifestation of that painting takes the stage as the condition for an element of non-manifest painting. In the things touched by painting and linked to form divergent configurations, we can sense things that refuse to be so touched. It is a function of painting to create the echo of untouched things; in order to exhaust the gliding from one place to the next, that unique potential of overpainting, Grosse develops expanding and contracting forms of painting and with them realizes their condition of post-mediality.

Grosse reflects on two interlinked elements, namely that of the inter-referentiality of picture form and spatial painting and that of an absent or forthcoming painterly manifestation, in works in which she directly connects the spatial dimension of the sprayed paintings with canvas-based images. In her show *Double Floor Painting*, realized in 2004 in the Kunsthallen Brandts Klædefabrik in Odense, Grosse fastened an expansive bookcase and two large-format canvases to the same wall. One of the canvases had previously been painted in the studio with a bold black shape, the other with a diagonal grid of colored stripes. In the exhibition space, these objects, along with the wall and floor, were covered with a multicolor spray painting, horizontal in thrust but bursting out diagonally. A year later, Grosse presented the canvas with the sprayed-over black shape completely on its own as part of the *Extreme Abstraction* show at the Albright-Knox Art Gallery in Buffalo, leaning it against the wall of a classical hall. The same piece took the stage again in 2009 in the *Hello Little Butterfly I Love You What's Your Name* show at the ARKEN Museum for Moderne Kunst in Copenhagen. This was a solo exhibition by Katharina Grosse featuring several heterogeneous elements. The painting was once again leaned against a wall. This wall had, however, been covered by spray painting that was in turn interrupted by rectangles of bits of wall left unpainted, negative spaces that emerged when other canvases,

which had been attached to the wall, were removed after the spray-painting had occurred. In her 2005 exhibition *Something Leadlight* in the Bergen Kunsthall, Grosse covered the lower section of a picture featuring a diagonal grid of stripes and numerous blots in the form of footprints in wall paint; in 2008 she allowed the overpainted image to stand freely in the *Un altro uomo che ha fatto sgocciolare il suo pennello* show in Galleria Civica di Modena, sprayed with green paint from behind. Finally, in the 2013 show *WUNDERBLOCK* at the Nasher Sculpture Center in Dallas, she stuck an empty canvas in a pile of earth and covered it with sprayed painting; the following year she presented the work at the Columbus College of Art & Design as a picture in its own right, its lower edge indicating the part that had been covered by earth and therefore not exposed to paint.

Grosse turns the exhibition history of the aforementioned works into a history of overpainting (the accumulation of painted residues and the return to the original state of the white canvas or untouched architecture), as well as the change in painting's place and status (the

change from the canvas as image to the canvas as part of a heterogeneous complex of surfaces covered by spray). Spatial painting and pictorial form are not fundamentally different; they vary only in terms of the location and extension of the painting and can thus blend together. The transition, however, has a temporal dimension. Residues preserve elements of different times, marked by various traces of painting. Each overpainted and re-exhibited image bears the memory of a manifestation that emerged or ended with it, as well as the expectation of a future painting that reaches out to what it cannot touch. The application of a readable sequence of traces of memory in the same place also spells the possibility of inversion, namely the complete retreat of painting, as evidenced by negative surfaces. The negative fixes a precarious zero point between the past, which can no longer be reconstructed, and a future which no one can know. The interaction of abundance and emptiness in Grosse's oeuvre thus links two kinds of transition between the various temporal forms of painting.

Since 2008, Grosse has used numerous and contradictory layers of paint on individual canvases, achieving a concentration of pictorial form and spatial painting which encompasses various objects, the interaction of positive and negative, and the condensing of different temporal elements in one place. While the canvas is sharply limited by its edges, the painting virtually moves across and beyond these, in turn being crisscrossed by them in the form of cuts, lines, and contours. In this sense, the edges of the canvas are only a possible, temporary, and non-binding limitation of painting.

She has spread mounds of earth on painted canvases and then continued painting. If the sprayed-over earth is then removed, filled negatives remain behind as irregularly defined islands, their form of painting quite unlike that which was applied later, whose expansive dimensions created zones which appear to be the background. Next, Grosse intensifies the contrast between the different areas of the painting and the temporal sequence of painted layers, as well as the difference between figure and background. She fastens stencils cut by knife onto the existing painting, the basis for a subsequent painting that is blind to the earlier (and now concealed) layer of paint, and from which it therefore makes a sharp, seemingly irrational break in order

to function as the background itself, although the temporal sequence of the realization would lead us to expect figures.

For these paintings on canvas, Grosse uses types of overpainting and over-covering that originate in the approach she developed for her spatial paintings. However, the elements and effects displayed in a spatial painting, which include a clear third dimension, have been compressed here, condensed into a flat relief. The connection of painting to a sweeping, suspended gaze is linked to an automatic, randomly-generated approach. In paintings of which an integral component is the erasure of painting with the help of irregular stencils, Grosse takes the heterogeneity of the spatial painting to the point of a pictorial extreme where the details of the linkages are no longer comprehensible, thus overwhelming our perception. Rooted in spatial painting, these canvas images can be considered models, as can earlier paintings, namely as referencing other paintings that do not or do not yet exist—or which will never exist in manifest form.

DUSTIN BREITENWISCHER ZUSAMMENREISSEN ODER: DIE KUNST, GEGENWENDIG ZU SEIN

GESPANNT, GERISSEN, GEWENDET

Katharina Grosse Kunst inszeniert Zwischenräume. Gefällte Bäume im Museum, besprühte Büsche entlang einer Bahnstrecke, gesteinsartige Skulpturen in einem innerstädtischen Park. In der Inszenierung solcher Zwischenräume evoziert Grosse stets ein Darüberhinaus. Sie fragt: Wie funktioniert Kunst? Katharina Grosse bringt *Gegenwendigkeit* zur Darstellung.

Gegenwendigkeit ist nun aber ein ungewöhnlicher Begriff. Während *inwendig* das Sich-nach-innen-Richten von etwas meint und *auswendig* das entsprechende Nach-außen-Kehren, stellt sich die Frage: was ist *gegenwendig*?

Das Kunstwerk ist grundsätzlich gegenwendig.¹ Es bringt etwas in die Welt, das es so nicht gibt; lässt etwas erscheinen, das gar nicht existiert. Dieses dem Kunstwerk inhärente Gegeneinander nennt sich Gegenwendigkeit und ist der Produzent einer alle Kunst kennzeichnenden Spannung. Was aber, wenn diese Spannung nicht mehr auszuhalten ist und die Spannung als Streit eskaliert? Dann tut sich ein Riss auf und dieser wird „zum Zeichen dessen, was seiner Natur nach unversöhnlich ist: das Seiende und das Nicht-Seiende“.² Aber: „Der Streit ist kein Riß als das Aufreißen einer bloßen Kluft, sondern der Streit ist die Innigkeit des Sichzugehörens der Streitenden.“³ Im Riss entlädt sich also die Spannung, so dass jenes in die Welt gebracht wird, das es nicht gibt. So arbeiten die Kontrahenten gegen die Kräfte einer vermeintlichen Unversöhnlichkeit. „Doch gerade um diese Unversöhnlichkeit gegenwärtig zu machen, muß das Kunstwerk den Schein der Versöhnung erzeugen, mit der Maßgabe allerdings, diesen Schein als einen solchen zu entblößen.“⁴ Dem Rezipienten obliegt es dann in der Kunsterfahrung, in den Riss zu treten. „Hierbei“, so zeigt sich, „kommt der Raum ins Spiel“.⁵ Und wirklich spielerisch öffnet sich

- 1 Wie im Folgenden ersichtlich, beziehe ich mich in meiner Vorstellung und Verwendung des Begriffes der Gegenwendigkeit auf Martin Heidegger und Wolfgang Iser. Für Heidegger ist das Kunstwerk der Träger einer uranfänglichen Wahrheit, das als Bindeglied zwischen Welt und Erde fungiert. Weil das Kunstwerk die beiden dabei produktiv gegeneinanderstellt, ist es gegenwendig. Iser greift den Heidegger'schen Terminus auf, um zu zeigen, wie das Imaginäre in der ästhetischen Erfahrung des Kunstwerks Gestalt gewinnen kann.
- 2 Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre: Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 1993, S. 498.
- 3 Martin Heidegger, „Der Ursprung des Kunstwerkes“, in: *Holzwege*, Frankfurt am Main 1977, S. 51.
- 4 Iser 1993, S. 498.

uns ein Zwischenraum, der uns aus dem Ernst unserer alltäglichen Lebenswelt entlässt, ohne dass wir unseren Platz in ihr gänzlich aufgeben müssten. Weil dieses Dazwischen in seinem Formenangebot so vielfältig ist wie die Kunst selbst, und weil dieses Dazwischen uns erlaubt, uns ständig neu zu erfinden, ohne unser Selbst radikal infrage zu stellen, kehren wir immer wieder zur Kunst zurück. Wir wollen die Erfahrung des Dazwischen-Seins und wagen den Schritt in den Riss.

Der Riss ist die Seinsweise aller Kunst. Er stellt etwas her, das uns erscheint. Seine Gegenwendigkeit ordnet und gestaltet die diffusen Bilder, Gefühle, Affekte und Vorstellungen unserer Erfahrung und macht sie uns auf seine besondere Weise gegenständlich. „Ohne eine solche Gegenwendigkeit käme Imaginäres nicht zur Erscheinung; als ein Gegenwendiges aber bezeugt es, daß Nichten und Hervorbringen zusammengehören.“⁶

Katharina Grosse inszeniert den Riss. In ihrer Kunst erscheint das Gegenwendige nicht allein als Seinsweise der Arbeiten selbst, sondern es wird zum Wesen des formalen Gefüges, der materiellen Beschaffenheit und des ästhetischen Ausdrucks. Ihre Kunst ist die *Darbietung* von Gegenwendigkeit. Bei ihr setzt das Gegenwendige in Bewegung, was gegenwendig in Bewegung setzt. Grosse stellt das Gegenwendige aus, sodass dieses nun als dasjenige Gestalt gewinnt, was dem Betrachter den Zugang zum Spielraum seiner Erfahrung öffnet. Bemerkenswert ist dabei aber nicht nur die Vielfalt der Spielarten inszenierter Gegenwendigkeit, sondern auch der oftmals übersehene Dialog – der Riss – zwischen Titel und Arbeit, zwischen Sprache und Form, der der Gegenwendigkeitsperformance zum Prolog wird.

DREI PARADIGMEN: *INSIDE THE SPEAKER* / *I THINK THIS IS A PINE TREE* / *JUST TWO OF US*

Spielart 1: Inside the Speaker. Im Lautsprecher.

Ich stelle mir vor, dass der Einschluss in einen Klangkörper ermöglicht, auf eine verblüffende Weise mit Raum isoliert zu sein. Nicht *im* Raum, sondern tatsächlich *mit* Raum. Dass sich die Klangwellen durch die Kabel und Kanäle drängen, Schicht für Schicht um mich legen, im

5 Martin Heidegger, „Die Kunst und der Raum“, in: *Aus der Erfahrung des Denkens: 1910–1976. Gesamtausgabe, Bd. 13*, Frankfurt am Main, S. 204.

6 Iser 1993, S. 403.

Schallraum entfalten, um dann in die Welt zu fliehen. Ich stelle mir vor, dass in einem Klangkörper Takt für Takt eine Spannung entsteht, die sich in regelmäßigen Intervallen entlädt und dabei gleichzeitig immer wieder neu entsteht. Ich stelle mir vor, dass Entladung und Aufladung dasselbe Moment meinen, ohne sich darin im Stillstand zu neutralisieren. Ich stelle mir vor, dass Spannung und Riss sich gegenseitig in eins setzen.

In Grosses *Inside the Speaker* zeigt sich die Inszenierung der Gegenwendigkeit als eine zur Plastik gewordenen Klangwelt. Die Erfahrung der Gegenwendigkeit inszeniert sich als eine ganzheitlich physische, alle Sinne in Beschlag nehmende Übersetzungsleistung. Der Gang über kleine und größere Erdbrocken, die Unmöglichkeit, sich an Wänden abzustoßen, der Blick auf das Spektrum der Farben, auf die Zerfaserung des Gesprühten, der Bruch des Lichts in den Falten des Stoffes – Grosse öffnet den Weg in das Kunstwerk durch den ständig sich neu gestaltenden Spalt des aufschießenden Risses. Ein Ausgang ist nicht in Sicht. Es gibt keinen stabilen Blick, keine Zentralität. Und obwohl dabei alles im Fluss zu sein scheint, ist die Arbeit gespannt wie ein an allen Ecken erschütterbares Netz. So stehen wir in einem Hin und Her aus Spannung und Reißen und sind gehalten im Innern des Sturms. Allein, *Inside the Speaker* entbirgt diesen Moment nicht als die allmähliche Aufkündigung des Risses, sondern legt diesen in seine selbstverschuldete Endlosschleife.

Spielart 2: I Think This Is a Pine Tree. Ich vermute, dies ist eine Kiefer. Wer ist dieses Ich, das sich da vermutend in den Titel des Kunstwerks stellt? Nun, wenn das Subjekt dergestalt zur Leerstelle wird, ist diese ein Angebot zur *Aneignung*. Diese bedeutet, anders als die Einfühlung, ein wenn auch nur temporäres, so doch ganzheitliches Einlassen in Fühlen, Handeln und Erfahren des nun wieder ausgefüllten Subjektraums. Aneignung bedeutet Übernahme. Jeder ist Ich.

Im Gegensatz zur Aneignung einer lyrischen Sprecherrolle ist die Aneignung des vermutenden Ichs von *I Think This Is a Pine Tree* nicht schon das Resultat der Kunsterfahrung, sondern deren Vorbedingung. Denn die Aneignung jenes Ichs, das denkt, die dargelegte Baumart könnte eine Kiefer sein, öffnet gerade erst den Zwischenraum, in dem der Riss als Riss zur Darstellung kommen kann. Wieder vermag

es eine Arbeit Grosses, mit Raum zu isolieren, indem sie diesen als ständig nach Versicherung trachtende Unbestimmtheit um den Betrachter legt. So mögen die Bäume tatsächlich Kiefern sein. Nur ändert diese Gewissheit nichts an dem Spiel, das Unbestimmtheit und Vermutung mit uns treiben: Die entkronten Bäume liegen entwurzelt auf dem Boden des Museums. Farbe benetzt die langen, fast schon zierlich wirkenden Stämme, die ihre Vertikalität aufgeben mussten, um nun der Länge nach den Raum zu durchmessen. Kräftige Töne streichen über das Holz der Bäume, den Stein des Bodens, das Weiß der Wände. Körperlich ergriffen hören wir, wie das Echo des Risses durch die Rinde tönt, sehen, wie die Farben durch den Riss dringen in der Geschwindigkeit langsam fließenden Harzes. Vermutend ertasten wir die Grenzen unserer Vitalität.

Spielart 3: Just Two of Us. Nur zwei von uns.

Wir sind viele, aber hier sind wir nur zu zweit. Geradezu invasiv gibt sich Grosses Installation in Brooklyns MetroTech Commons. In zwei Gruppen sind insgesamt 18 großformatige Plastiken aufgebaut – aus dem Nichts eingedrungen in das starre Rechteck des Platzes. Bunt besprüht und ebenerdig auf dem Kieselsteinboden verteilt, erinnern sie an freigespülte Gesteinsformationen, an die Überbleibsel eines Meteoritenschauers.

Es ist eine Arbeit, die verlangt, durchschritten zu werden. Dann nämlich bringt sie etwas zur Darstellung, was zwar alle Kunst für sich beansprucht, aber nicht alle Kunst zu inszenieren weiß, nämlich die Erkenntnis, dass wir ihr gnadenlos *ausgesetzt* sind. Der Umstand, dass *Just Two of Us* zudem in einem öffentlichen Außen installiert ist und seine Plastiken den Betrachter an vielen Stellen regelrecht schrumpfen lassen, lässt einen immer wieder wissen, dass man nicht nur *dem*, sondern *im* Kunstwerk ausgesetzt ist; als wäre man von fremder Hand geworfen in das Farbspektakel der kleinen Schluchten. Doch ist hier nichts zu spüren von einem Gefühl klaustrophobischer Enge. Ganz im Gegenteil, nicht nur im Titel beschwört *Just Two of Us* das Schicksal des Ausgesetzt-Seins als das Erwachen einer geradezu erotischen Intimität. Die Plastiken choreografieren ganzheitlich und setzen damit unsere Welt in ein gespanntes Verhältnis zu sich selbst. Dergestalt öffnet die Architektur dieser Arbeit nicht nur tatsächlich zu

betretende Zwischenräume. Vielmehr reißen diese auf und entlassen Wünsche und Sehnsüchte, Erinnerungen und Stimmungen in den unberührten Raum zwischen Form und Farbe. In ständig sich verändernden Tiefenstrukturen erklingen die Stimmen der Farben im Urgrund der Plastiken. Immer anders werfen die Formen der Gebilde das Echo zurück in die Welt. Und weil sie bei Grosse radikal gegenwärtige Gespielinnen sind, doppelten sich Form und Farbe in ihrem kontrahierenden Verlangen. In ihrem untrennbarem Verhältnis öffnet sich uns ein Dazwischen, das die Durchlässigkeit unserer Erfahrung festhält und aufregend ins Erscheinen setzt.

GEWENDET, GERISSEN, GESPANNT

Das Kunstwerk ist gegenwärtig. Katharina Grosses Kunst ist die ausgestellte Vorführung eines gegenwärtigen Selbstverhältnisses. Der Riss zeigt sich bei ihr nicht nur in dem Verlangen, dass wir all jenes erfahren wollen, was vom Riss hervorgebracht wurde. Vielmehr erscheint uns der Riss als Spielraum, in dem das Reißen selbst zur Darstellung kommt. Das ist die Performanz der Gegenwartigkeit. *This is the art of being Inside the Speaker.*

THE ART OF DUAL COUNTERING

TAKING A BREAK OR,

DUSTIN BREITENWISCHER

TENSE, TORN, TWISTED

Katharina Grosse's art stages in-between spaces. Felled trees in the museum, spray-painted bushes along a railway track, stone-like sculptures in an urban park. When staging such in-between spaces Grosse always evokes something that goes further, asking: How does art function? Katharina Grosse succeeds in portraying *dual countering*.

Now, dual countering—*Gegenwendigkeit* in German—is an unusual term. While *inwendig* refers to something turning inward on itself, and *auswendig* refers to the corresponding turn outwards, the question is what is *gegenwendig*?

The artwork is fundamentally *gegenwendig*, or dually countered.¹ It brings something into the world that does not otherwise exist; it enables something to appear that does not exist at all. This opposition inherent to the artwork is dual countering, a twist that produces a tension typical of all art. But what if this tension becomes intolerable and the tension escalates to the point of conflict? Then a rift opens up and this becomes “a sign of what by nature is irreconcilable: the being and the nonbeing.”² But: “The conflict is not a rift (*Riss*) as a mere cleft is ripped open; rather it is an intimacy with which opponents belong to each other.”³ The tension thus dissipates in the rift, allowing that which does not exist to be brought into the world. In this way, the adversaries oppose the forces of a purported irreconcilability. “But it is precisely in order to give presence to this irreconcilability that the work of art has to produce the semblance of reconciliation, though on condition that it also unmask the semblance itself as such.”⁴ It is up to the recipient to step into the rift when experiencing art. “Herewith, space comes into play.”⁵ And in a truly playful way, an in-between space opens up before us that whisks us out of the seriousness of the everyday lifeworld without our having to completely give up our place

- 1 As is evident in the following, I am referencing Martin Heidegger and Wolfgang Iser in my notion and use of the term “dual countering.” For Heidegger the artwork is the carrier of primal truth, functioning as the connecting piece between world and earth. Because the artwork pits these two against each other productively, it is dually countered. Iser picks up on Heidegger's term in order to show how the imaginary can gain form in the aesthetic experience of the artwork.
- 2 Wolfgang Iser, *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*, Baltimore & London 1993, p. 292.
- 3 Martin Heidegger, “The Origins of the Work of Art,” in *Poetry, Language, Thought*, trans. Alfred Hofstadter, New York 1971, p. 63.
- 4 Iser 1993, p. 292.

in it. Because in terms of formal offerings, this in-between is as diverse as art itself, and because it allows us to constantly reinvent ourselves without radically questioning our selves, we forever return to art. We want the experience of being in-between—and dare to step into the rift.

The rift is the mode of being in which all art exists. It creates something that appears to us. Its dual countering orders and shapes the diffuse images, feelings, affects, and notions of our experience and makes them figurative for us in a special way. “Without this dual countering, the imaginary would remain hidden from view, but by unfolding itself in such a way it bears witness to the fact that nullification and enabling go hand in hand.”⁶

Katharina Grosse stages the rift. In her art, the dually countered not only appears as the mode of existence of the works themselves, but it becomes the essence of the formal structure, the material properties, and the aesthetic expression. Her art is the *depiction* of dual countering. In her oeuvre, the dually countered sets in motion that which moves through being dually countered. Grosse reveals the dually countered such that it now becomes apparent as that which offers the viewer access to the playzone of experiences. What is notable here is not just the diversity of playful variants of dual countering as staged, but also the often overlooked dialogue—the rift—between title and work, language and form, which functions as the prologue to the performance of the dual countering.

THREE PARADIGMS: *INSIDE THE SPEAKER / I THINK THIS IS A PINE TREE / JUST TWO OF US*

Variant 1: Inside the Speaker

I imagine that being inside a speaker would make it possible to be isolated with space in a striking way. Not *in* space, but actually *with* space. That the sound waves rush through cables and channels, enveloping me layer by layer, unfurling in the sonic chamber before fleeing into the world. I imagine that inside this *body*, a tension is created beat by beat, discharged at regular intervals while simultaneously be-

5 Martin Heidegger, “Art and Space,” in *The Heidegger Reader*, ed. Günter Figal, transl. Charles H. Seibert, Bloomington 2009, p. 305.

6 Iser 1993, p. 234.

ing formed anew again and again. I imagine that the charge and discharge represent the same moment, without neutralizing each other and creating a standstill. I imagine tension and rift merge to become one with each other.

In Grosse's *Inside the Speaker* the staging of dual countering manifests itself as a soundscape-cum-sculpture. The experience of this dual countering is produced as a firmly physical effort of translation that triggers all of the senses at once. The walk across small and larger clumps of soil, the impossibility of pushing oneself off the walls, the view of the spectrum of colors, of the fraying sprayed colors, the refracting light in the folds of the fabric—Grosse opens up the way into the artwork through the constantly changing chasm of the mushrooming rift. An exit is not in sight. There is no stable gaze, no centrality. And despite everything seeming in flux, the piece is taut like a net that can be shaken at each corner. We thereby inhabit a state of back and forth between tension and tear when standing inside this artwork, held inside the eye of the storm. Only that *Inside the Speaker* does not reveal this moment as the gradual resolution of the rift but puts it into a self-imposed infinite loop.

Variant 2: I Think This Is a Pine Tree

Who is this I, positioning itself and speculating in the title of the artwork? Now, when the subject turns into a blank in such a way, this is an offer to *appropriate*. As opposed to empathy, this signifies a temporary but holistic acceptance of feeling, acting, and experiencing the now filled subject-space. Appropriation means absorption. Everyone is I.

In contrast to the appropriation of a lyrical speaker role, the appropriation of the speculating I of *I Think This Is a Pine Tree* is not yet the result of experiencing the artwork, but is the prerequisite for that experience. Because the appropriation of that I, which thinks that this type of tree may be a pine, only just opens the in-between space in which the rift as rift can become manifest. Once again, a work by Grosse achieves the isolation of a space by the artist wrapping said space around the viewer as an uncertainty constantly seeking reassurance. And so the trees may indeed be pines. But this certainty does not change anything about the game that ambivalence and assump-

tion play with us: The topped trees lie on the museum floor without roots. Color powders the long, almost delicate trunks that had to give up their verticality in order to now span the length of the room. Strong hues sweep across the wood, the stone floor, the white walls. Filled with awe, we hear the echo of the rift resounding through the bark, see the colors waft through the rift with the speed of slowly flowing resin. Guessing, we feel out the confines of our own vitality.

Variant 3: Just Two of Us

We are many, but here there are just two of us. Grosse's installation in Brooklyn's MetroTech Commons seems downright invasive. Eighteen large sculptures are set up here in two groups—invading the rigid rectangle of the plaza seemingly out of nowhere. Sprayed with different colors and distributed directly on the pebbled ground, they are reminiscent of rock formations washed clear by the sea, or of remnants of a meteor shower.

It is an artwork demanding to be walked through. Because it is then that it exposes something that all art claims for itself, but not all

art knows how to orchestrate: namely, the insight that we are mercilessly *exposed* to it. The fact that *Just Two of Us* is also installed in a public, outside space, as well as that its sculptures in many places decidedly reduce us in scale, repeatedly makes us realize that we are not just exposed *to* the artwork but *inside* the artwork; as though we were thrown into the color spectacle of small canyons by an external force. But there is no sense of claustrophobic narrowness here. On the contrary, it is not just in the title that *Just Two of Us* evokes the fate of being-exposed as the awakening of an almost erotic intimacy. The sculptures are choreographed as a group and thereby relate our world uneasily to itself. In this way the architecture of this work does not just open in-between spaces that can actually be entered. Rather, these are ruptured, releasing wishes and desires, memories and sentiments into the untouched space between form and color. In constantly changing deep structures, the voices of the colors resound within the primal ground of the sculptures. The shapes of these formations cast into the world echoes that are always different. And because with Grosse they are radically dually countered playmates, form and color duplicate in their contracting desire. In their inseparable relationship, an in-between opens up for us that captures the permeability of our experience and allows it to appear in exciting form.

TURNED, RIFTED, TAUT

The artwork is dually countered. Katharina Grosse's art is the exhibited display of a dually countered self-reference. In her work, the rift no longer shows in the desire to know all that which the rift has brought forth. Rather, the rift now appears as free space, in which the rupture itself comes to be displayed. This is the performance of dual counter-ing. *This is the art of being Inside the Speaker.*

ERINNERUNGEN UND PERSÖNLICHE ANMERKUNGEN
ZUR AUSSTELLUNG VON KATHARINA GROSSE

Vor einigen Wochen erzählte ich Katharina Grosse in ihrem Atelier an der Lehrter Straße in Berlin von einem wunderbaren Kunsterlebnis in der vorangegangenen Nacht und wie dieses mich zum spontanen Besuch bei ihr bewogen hatte: Die Re-Inszenierung des Light Events *The Proliferation of the Sun* von Otto Piene aus dem Jahr 1964 war ein beeindruckendes Ereignis gewesen. Die Projektion von über 1200 vom ZERO-Künstler damals von Hand mit wirklich bunten „Bubbles“ bemalten Kleinbild-Dias, in rhythmisiertem, unregelmäßigem Wechsel verschiedener Dauer aus sieben Projektoren auf überformatgroße Leinwände und einen riesigen Ballon geworfen, verwandelte das Erdgeschoss der Neuen Nationalgalerie in einen quasi fluiden begehbaren Bildraum. Dass diese Architekturikone der klassischen Moderne transparent und von außen ungehindert einsichtig ist, steigerte den erhabenen Eindruck zusätzlich. Die Überwindung der Malerei durch die Projektion bemalter Glasscheibchen entsprach der programmatischen Absicht des Ausstiegs aus dem Bild – diesem Ausstieg wiederum entspricht Pienes Einbindung des im Bild flanierenden Betrachters: Das Publikum wird zum Teilnehmer am Bild. Trotz der Erhabenheit der architektonischen Situation und der höheren technischen Perfektion aufgrund der zwischenzeitlich digitalisierten Dias hatte der Anlass etwas Anrührendes.

Dies war es, wovon ich Katharina Grosse erzählen wollte, und davon, wie mich diese Absicht der Überwindung der Malerei von vor einem halben Jahrhundert natürlich auch an ihren Ausstieg aus dem Rahmen des traditionellen Bildes denken ließ, ebenso wie an ihren Einbezug des Publikums in einen nun allerdings faktischen und haptischen, jedenfalls ausgesprochen materialbeladenen Bildraum. Aber auch davon: wie glücklich Otto Piene in der Nationalgalerie gesessen und mit welcher Freude und Rührung es ihn erfüllt hatte, zu sehen, wie sehr sich ein heutiges und auch junges Publikum an seiner fünfzigjährigen Arbeit freute. Diese Aufführung hier, an diesem Ort, bedeute für ihn die Erfüllung eines Traums und: wenn dann wieder etwas Ruhe einkehre, würden wir, worauf er sich freue, unser Gespräch weiterführen. Am nächsten Tag kam dann die Nachricht: Genau zum Zeitpunkt des Gesprächs, das Katharina Grosse und ich am Mittag des 17. Juli

in ihrem Studio über diese Re-Inszenierung und dann über ihr Projekt *Inside the Speaker* im Museum Kunstpalast führten, verstarb Otto Piene, in der gleichen Stadt.

Ich erinnere mich an unsere erste Zusammenarbeit, als ich Katharina Grosse vor zwanzig Jahren zur Teilnahme an der Ausstellung *Karo-Dame* einlud, die, so der Untertitel, einen Überblick über *Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute* bieten und also auch eine Hommage an jene Künstlerinnen sein wollte, die einen relevanten Beitrag zur Moderne und darüber hinaus geliefert hatten. Die Ausstellung fand 1995 im Aargauer Kunsthaus in Aarau statt, Katharina Grosse war mit ihren 34 Jahren die jüngste Teilnehmerin, mit anderen bildete sie den aktuellen Abschluss des „radikalen“ letzten Kapitels, das mit Werken von Agnes Martin, Jo Baer, Marcia Hafif und Eva Hesse eingeleitet wurde. Die dort gezeigten großformatigen Malereien der Künstlerin (relativ groß allerdings nur im Vergleich mit der schieren Größe der Formate, die jetzt gezeigt werden) waren im Umfeld der analytischen, der monochromen oder der Farbfeld-Malerei anzusiedeln: ein- respektive zweifarbige Malereien, die Flächigkeit der Leinwand respektierende, auf die Grundelemente der Malerei reduzierte Ölgemälde, auf die die Farbe als Material – *the paint* – sorgfältig, in differenzierten, großzügigen Auf- und Ab- oder Horizontalbewegungen und verschiedenen deckenden Schichten aufgetragen war. Der entscheidende Schritt, der Umbruch „vom System zum Rhizom“, wie Ralph Köhnen ihn treffend beschrieben hat,¹ vollzog sich in den folgenden drei, vier Jahren, nicht zuerst im Tafelbild, sondern auf der Wand, in der Architektur, aber dann mit grundsätzlichen Auswirkungen auch auf die freie Bilder-Malerei. Bereits 1995, mit der Malerei im Gebäude der Telekom in Wesel, oder 1996 bei Siemens in München setzte eine Reihe großer bis sehr großer Malereien ein: Zum Teil bleibend, zum Teil temporär, atmeten die Räume buchstäblich durch diese intensive Color-Field-Malerei auf der Wand. Derart ist noch der Beitrag der Malerin zur Biennale of Sydney 1998, aber im selben Jahr, in der Kunsthalle Bern, besetzt auch schon die erste nicht nur „inkongruente“, sondern auch „informelle“ Malerei eine vorgegebene Architektur: erstmals nun mit der Spritzpis-

1 Ralph Köhnen: „Vom System zum Rhizom“, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 66, Heft 9, 2. Quartal 2004, S. 3.

tole aufgesprüht, liegt oder schwebt eine dunkelgrüne, in ihrer Form schwer bestimm- oder benennbare Farbfläche auf und über einer Raumecke, greift verschieden weit auf die Wände links und rechts aus, überspielt auch einen Teil der Decke. Von „inkongruent“ spricht Ulrich Looock, aber auch von „Kontamination“ oder „malerischem Vandalismus“², und beschreibt in prägnanter Form die Entwicklung dieser Malerei mit dem Satz, „sie sei von der Angleichung der Farbe an den materiellen Träger zur inkongruenten Übermalung von unterschiedlichen Niederschlagsflächen verlaufen“.³ Hatte ich ihre Bilder 1995 noch mit durchaus stichhaltigen Argumenten in einer Filiation von analytischer Malerei und Radical Painting präsentiert, so kann nun, gemäß Looock, als Verortung eine „informelle Ästhetik“ angeführt werden. Dabei weist der Autor überzeugend auf „eine Affinität zwischen dieser informellen Ästhetik von Katharina Grosses Malerei und dem Einsatz von Kompressor und Spritzpistole“ hin.⁴ Trotzdem, und das widerspricht dem nicht, behauptete die Malerin vor Jahren, dass ihre Arbeit eine analytische sei.⁵ Dies gilt auch heute noch.

Als ich im Jahr 2000, zwei Jahre nach ihrer ersten Sprüh-Intervention in einen tatsächlichen Raum, unter dem Titel *Das Gedächtnis der Malerei* eine Ausstellung zur Malerei des Jahrhunderts der Moderne und der Postmoderne organisierte, lud ich Katharina Grosse ins Aargauer Kunsthaus ein. Sie wählte eine räumliche Situation außerhalb des Ausstellungsbereichs, eine Raumecke, die eine elegante 1950er-Jahre-Wendeltreppe umfängt. Es war der Eingangsbereich des Museums, wir inszenierten hier einen umwerfenden, ebenso programmatischen wie sinnlichen Introitus ins Thema. Sobald sich der Besucher von der energetischen, heftig roten Farbwolke, welche den Twist der Serpentine der Treppe wie ein leichter Schleier umschwebte, abwandte und sie also im Rücken hatte, begegnete er einem sehr materialbetonten, schwer pastosen Gemälde von Pierre Soulages. Kaum einer hat in seinem langen Leben die Farbigkeit von Schwarz und die Möglichkeiten der Malerei innerhalb eines so rigoros eng ge-

2 Siehe dazu: Ulrich Looock, „Die Malerei von Katharina Grosse“, in: Ulrich Looock, Annika Reich, Katharina Grosse (Hg.), *Katharina Grosse*, Köln 2013, z. B. S. 136 und S. 195.

3 Ebd., S. 94.

4 Ebd., S. 93.

5 Aus einem Gespräch zwischen Louise Neri und Katharina Grosse, in: *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst*, Ausgabe 66, Heft 9, 2. Quartal 2004, S. 14.

steckten Perimeters derart vielfältig ausgelotet und vermessen. Und daneben, direkt am Eingang zur Geschichte der vielfältigst aufgefächerten Malerei der sanktionierten ebenso wie der anderen Moderne, vom Anfang bis zum Ende des Jahrhunderts, von den Nabis, natürlich auch Picasso, über Mondrian, Balthus, Guston bis hin zu Rémy Zaugg, Mary Heilmann, Bernard Frize und Jessica Stockholder, begegnete der Besucher einem Bild von Howard Hodgkin: eine beinahe fauvistisch-freie Komposition, eine nicht sehr große Malerei, die sich die Freiheit nahm, die Grenzen der Bildfläche zu überwinden und auch den Rahmen, die Bildbegrenzung, in die Farbigkeit und die Materialität der Malerei mit einzubeziehen. Das Bild einer Entgrenzung, die konzentrierte Darstellung einer entfesselten Malerei vis-à-vis einer tatsächlich sich entfesselt in den Raum ergießenden, ihn dabei sinnlich, ich meine damit, sensationell aufheizenden Malerei.

Die Einladung von Katharina Grosse zu jener Gedächtnis-Ausstellung, die zuerst ein Plädoyer für die Lebendigkeit der im letzten Jahrhundert so oft totgesagten Malerei sein wollte, der Entschluss, eine derart avancierte Position der Geschichte der modernen Malerei voranzustellen, geschah nun gerade nicht wegen einer angeblich die Malerei überwindenden Haltung der Künstlerin oder einer irgendwie ikonoklastisch begründeten Manifestation, im Gegenteil: Er basierte, ähnlich wie bei Soulages und Hodgkin, auf der Wertschätzung, mit welcher diese Künstler der Malerei begegnen, mit der sie mit dem Medium umgehen. Mein Entscheid lag in der Haltung der Künstlerin begründet, eine Haltung, von der Armin Zweite bereits 1998, also im Jahr ihrer ersten „malerischen Kontamination“ eines gegebenen architektonischen Raumes, in einem wohl begründeten Text treffend geschrieben hat, dass die Künstlerin sich von den „entscheidenden malerischen Positionen dieses Jahrhunderts [...] beeindruckt, aber nicht einschüchtern“⁶ lassen würde. Oder, wie die Künstlerin dazu meinte: „Außerdem ist die Malerei ein fantastisch altes Medium. Ihre Geschichte stellt für mich überhaupt keine Belastung dar, weil ich sie komplett nutzen kann. Aus diesem Grund ist die Malerei für mich immer noch so fruchtbar.“⁷

6 Armin Zweite, „Farbe, Form, Format. 12 Stichworte zu Katharina Grosse“, in: *Katharina Grosse, Ausst.-Kat.* Institut für Moderne Kunst, Nürnberg 1998, S. 63.

7 Gespräch Neri/Grosse 2004, S. 15.

Und nun also unter dem Titel *Inside the Speaker* die Einzelausstellung, für die Katharina Grosse die beiden jeweils mehr als 700 Quadratmeter großen, neutralen Ausstellungsräume von O. M. Ungers leer geräumt und von allen Einbauten befreit hat. Die Ausstellung umfasst die Präsentation von acht nun wirklich großformatigen Bildern (je ca. 400 × 800 cm) im ersten Saal. Den zweiten hat sie zunächst mit Leinwand ausgekleidet und anschließend darauf mit Erde, Styropor und einer Glasfaserskulptur eine gigantische Installation aufgebaut, die den Grund für ihre Spraymalerei bildet. Der Hinweis auf die beiden Teile der Ausstellung ist erforderlich, zu leicht könnte ob des spektakulären Auftritts der Installation die Wichtigkeit der Arbeit auf dem flachen Bildträger, auf der Leinwand und dem Papier unerwähnt bleiben. Vor den riesigen Gemälden, denen wir uns aufgrund der detaillierten Fein- und Kleinarbeit immer wieder nähern müssen, vor denen wir uns, wegen der Gesamtwirkung, immer wieder wegbewegen müssen, und, natürlich noch expliziter, in der Begehung der im weitesten Sinne landschaftlich⁸ anmutenden, von der Künstlerin malerisch bearbeiteten, Erdinstallation werden wir tatsächlich ins Reich der Malerei eintreten, an deren „ebenso fundamentalen wie konventionellen Anliegen und Bedingungen“ Grosse ihre Arbeiten orientiert.⁹ Hier erfahren wir mit all unseren Sinnen die Betörungen und Stolpersteine der Malerei, wir werden aktiver Teil in und von ihr. *Inside the Speaker* meint auch: Wir sind ganz nahe dran, sind im Resonanzkörper drin, also nah am Medium, aber auch an der Aussage und an der Person und der Stimme, die sie vermittelt. Hier wird die Malerei ihren großen, hier werden aber auch die Besucher ihren Auftritt haben. Distanzierte Betrachtung wird, da wir Teil der Inszenierung sein werden, schwierig: *Inside the Speaker* wird Grundfragen zur Malerei und nach deren Möglichkeiten und Fähigkeiten im 21. Jahrhundert auf eine sehr sinnliche Weise eindringlich vor- und zur Diskussion stellen.

8 Siehe dazu: Loock 2013, S. 137.

9 Siehe dazu: Ulrich Loock, „Das Haus und die Malerei“ in: Katharina Grosse (Hg.), *Ich wünsche mir ein grosses Atelier im Zentrum der Stadt*, Baden (Schweiz) 2009, S. 69.

THE SPEAKER

INSIDE

MEMORIES AND PERSONAL COMMENTS ON THE KATHARINA GROSSE EXHIBITION

A few weeks ago, at her studio on Lehrter Straße in Berlin, I told Katharina Grosse about a wonderful art experience I had had the preceding night and how it had inspired me to pay her an impromptu visit. The restaging of Otto Piene's 1964 light event *The Proliferation of the Sun* was an impressive affair. The ZERO artist had hand-painted brightly colored "bubbles" on over 1,200 small-format slides and projected them at rhythmic, irregular intervals of differing lengths onto outsize screens and a giant balloon. In 2014, these projections transformed the ground floor of the Neue Nationalgalerie into an almost fluid, accessible pictorial space. The fact that this icon of classic modern architecture is transparent and offers an unimpeded view from the outside further enhanced the sublime effect. Overcoming painting by projecting little slides that had been painted onto corresponded with the artist's programmatic approach of getting away from the picture. This was, in turn, in line with Piene's objective of including the beholder in the picture and allowing him to stroll around in it—the audience actively participates in the picture. Despite the grandeur of the setting and a greater technical perfection (the slides are now digitized), the occasion was somehow moving.

This was what I wanted to tell Katharina Grosse about—this and the fact that this objective of getting away from painting fifty years ago naturally reminded me of the way she gets away from the framework of the traditional picture, and of the way she includes the audience in her pictorial space, one that is, however, factual and tangible, and decidedly full of matter. And about how happy Otto Piene had looked in the Nationalgalerie, how pleased and touched he was to see that a present-day and very young audience so enjoyed his fifty-year-old work. He told me the performance at that location was a dream come true, and said he looked forward to continuing our conversation when things had settled down a little. Then, the next day, we received the news that at noon on July 17, 2014, precisely the time when Grosse and I were talking at her studio first about the restaging and then about her project *Inside the Speaker* at the Museum Kunstpalast, Otto Piene had died, in the same city.

I can remember our first collaboration, when, twenty years ago, I

BEAT WISMER

invited Katharina Grosse to take part in the exhibition *Karo-Dame* which, as its subtitle indicated, aimed at providing an overview of *Konstruktive, Konkrete und Radikale Kunst von Frauen von 1914 bis heute* (Constructivist, Concrete, Radical Art by Women from 1914 to the Present Day), thus paying homage to those female artists who have made a relevant contribution to modern art and to subsequent trends. The exhibition took place at Aargauer Kunsthaus in Aarau, Switzerland, in 1995. At thirty-four years old, Grosse was the youngest participant, providing, along with other artists, the contemporary conclusion to the final “radical” chapter which opened with works by Agnes Martin, Jo Baer, Marcia Hafif, and Eva Hesse. Grosse’s large-format paintings (only relatively large in comparison with the sheer size of the formats now exhibited) referenced analytical, monochrome, and color field painting—oil paintings using one or two colors, respecting the two-dimensionality of the canvas and reduced to the basic elements of painting. The paint as a material had been applied carefully to these canvases in differentiated, generous up-and-down or horizontal strokes and layers of varying opaqueness. The crucial step, what Ralph Köhnen aptly described as the change “from the system to the rhizome,”¹ took place over the next three or four years, not initially in panel painting but on walls, on architecture, subsequently fundamentally changing her way of painting. As early as 1995, with the painting in the Telekom building in Wesel, and 1996, in the Siemens building in Munich, the foundations were laid for a series of large to very large paintings, some of them permanent and some of them temporary. It was as though the buildings were breathing through the intense color field paintings on their walls. The artist’s contribution to the 1998 Sydney Biennale—echoed in the same year at the Kunsthalle Bern—was the first not only “incongruent” but also “informal” painting covering a predefined architectural space. Initially applied with a spray gun, an expanse of dark green paint, its shape difficult to characterize or define, sits or hovers on and over a corner of the room, stretching out to differing extents over the walls to the left and the right and also covering part of the ceiling. Ulrich Loock uses the term “incongruent” here, along with “contamination” and artistic “vandalism,”² succinctly de-

1 Ralph Köhnen, “Vom System zum Rhizom,” *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 66, no. 9 (2nd quarter, 2004), p. 3.

scribing the development of this painting style thus: “it has moved from adapting the paint to the material support to painting which is incongruent with the different shaped and folded surfaces it sits on.”³ Whereas in 1995 I had well-founded arguments for presenting Grosse’s paintings in the lineage of analytical and radical painting, they must now, according to Loock, be seen as the expression of a kind of informal esthetic. In this context, the author convincingly refers to “an affinity between the esthetic of formlessness in her painting and the use of compressor and spray gun.”⁴ Nevertheless, and this is not contradictory, the artist asserted years ago that her work was of an analytical nature.⁵ This still applies today.

In 2000, two years after Katharina Grosse’s first spray intervention in a space proper, I organized an exhibition entitled *Das Gedächtnis der Malerei* (Painting’s Memory) on twentieth-century modern and postmodern art and invited Grosse to the Aargauer Kunsthau. She opted for a spatial situation outside the exhibition area, the corner of a room adorned by an elegant 1950s spiral staircase. This was the museum’s lobby, and this is where we staged an arresting introduction to the subject, one that was as programmatic as it was sensual. As soon as the visitor turned away from the energetic, fiercely red cloud of paint hovering around the serpentine twists of the staircase like a delicate veil, he found himself face to face with a heavily pastose painting by Pierre Soulages, with an emphasis on materiality. It is hard to think of anyone who has investigated and measured out the different shades of black and the possibilities afforded by painting in such varied ways and within such rigorous, narrowly set parameters as Soulages has in his long life. And next to this painting, directly at the entrance to the history of this extremely broad range of modernist paintings, both the accepted and the less accepted kind, from the beginning of the century to its end, from the Nabis, and of course Picasso, to Mondrian, Balthus, and Guston, and then to Rémy Zaugg, Mary Heilmann, Bernard Frize, and Jessica Stockholder, the visitor

2 See Ulrich Loock, “The Painting of Katharina Grosse,” in *Katharina Grosse*, eds. Ulrich Loock, Annika Reich, & Katharina Grosse, Cologne 2013, for example pp. 136 and 195.

3 *Ibid.* p. 94.

4 *Ibid.* p. 93.

5 From an interview by Louise Neri with Katharina Grosse, *Kritisches Lexikon der Gegenwartskunst* 66, no. 9 (2nd quarter of 2004), p. 14.

comes face-to-face with a picture by Howard Hodgkin—a free, almost Fauvist composition, not a very large painting, which allows itself the freedom of not being confined by the limitations of the pictorial space, but also makes it possible for the frame, the border of the picture, to form a part of the colors and materiality of painting. A picture of the elimination of limits, the concentrated portrayal of a liberated painting vis-à-vis with a painting actually unleashing itself, pouring itself out into space and, in the process, sensually—that is to say, sensation-ally—raising the temperature of the painting.

The reason for inviting Katharina Grosse to that memory exhibition, which was destined first and foremost as a plea for the vitality of painting, something that had been written off frequently in the past century, and the decision to preface the history of modern painting with such an advanced position, was certainly not due to any purported stance the artist may have adopted or because of any kind of iconoclastic attitude. On the contrary—it was based, similarly to Soulages and Hodgkin, on the esteem and appreciation with which these artists approach painting and with which they treat the medium. My decision was rooted in the artist's approach, an approach accurately described in a well-argued text by Armin Zweite in 1998, the year of Grosse's first "painterly contamination" of an existing architectural space. Zweite stated that the artist "was impressed but not intimidated by the deci-

sive painterly positions of this century.”⁶ Or, as the artist herself said on the subject: “Furthermore, painting is a fantastically old medium. For me, its history is not a burden in any way because I can take complete advantage of it. This is why I still find painting so very fruitful.”⁷

And now, *Inside the Speaker*, the solo exhibition for which Grosse completely cleared out the two neutral exhibition rooms by O. M. Ungers, each more than 700 square meters in size, removing any built-in elements. The exhibition comprises the presentation of eight truly large-format pictures (each around 400 × 800 cm in size) in the first room. She began by lining the second room with canvas and then created an installation on top of it using soil, polystyrene, and a fiberglass sculpture. This forms the basis of her spray painting. This reference to the two parts of the exhibition is necessary—it would be too easy, in view of the spectacular nature of the installation, to forget about the importance of the work on flat surfaces, on canvas and on paper. By facing the giant paintings (we have to keep moving closer to them to study their detailed, intricate work and then step back again in order to get an overall impression) and, even more explicitly, by walking on what is, in the loosest sense of the word, the landscape-like⁸ soil installation which is the subject of the artist’s painterly intervention, we literally enter the realm of painting from whose equally fundamental and conventional concerns and conditions Grosse takes her orientation.⁹ Here we experience with all our senses the bewitchment and the stumbling blocks of painting, we actively become part of it and share in it. *Inside the Speaker* also means that we are very close to things, indeed we are inside the loudspeaker: in the medium, as well as inside the statement and the person making it. Here, not only will painting make its grand appearance, but the visitor will also make one of his own. And since we are to be part of the set itself, distanced observation will be difficult—*Inside the Speaker* presents and puts up for discussion in a most sensual manner basic and in-depth questions about painting and its possibilities and capabilities in the twenty-first century.

6 Armin Zweite, “Farbe, Form, Format. 12 Stichworte zu Katharina Grosse,” *Katharina Grosse*, exh. cat. Institut für Moderne Kunst, Nuremberg 1998, p. 63.

7 Neri/Grosse interview (see note 5), p. 15.

8 See Loock 2013, p. 137.

9 See Ulrich Loock, “Building and Painting,” Katharina Grosse (ed.), *Wish I Had a Big Studio in the Center of the City*, Baden 2009, p. 69.

BIOGRAFIEN / BIOGRAPHIES

KATHARINA GROSSE

*1961 in Freiburg im Breisgau, lebt und arbeitet in Berlin. Seit 2010 ist sie Professorin für Malerei an der Kunstakademie Düsseldorf.
*1961 in Freiburg im Breisgau, lives and works in Berlin. She has been a professor for painting at the Kunstakademie Düsseldorf since 2010.

DUSTIN BREITENWISCHER

*1983 in Berlin, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Englischen Seminar der Universität Freiburg. Seine Promotion widmet sich einer Theorie ästhetischer Erfahrung.
*1983 in Berlin, is an assistant professor in the English department at the University of Freiburg. His dissertation deals with a theory of esthetic experience.

PHILIPP KAISER

*1972 in Bern, ist Kurator und war Direktor des Museum Ludwig in Köln sowie Senior Curator des Museum of Contemporary Art in Los Angeles. Er hat zahlreiche Artikel zur zeitgenössischen Kunst verfasst und hat Lehraufträge in Deutschland und den USA.
*1972 in Bern, is a curator and former director of the Museum Ludwig in Cologne. Before that, he served as senior curator at the Museum of Contemporary Art in Los Angeles. He has written numerous articles on contemporary art and has taught in Germany and the US.

ULRICH LOOCK

*1953 in Braunschweig, lebt in Berlin, lehrt an der Hochschule der Künste in Bern und schreibt zur zeitgenössischen Kunst. Zwischen 1985 und 2010 war er zunächst Direktor der Kunsthalle Bern, dann des Kunstmuseums Luzern und schließlich stellvertretender Direktor des Museu de Serralves, Porto, Portugal.
*1953 in Braunschweig, currently lives in Berlin, teaches at the Bern University of Arts, and writes on contemporary art. Between 1985 and 2010, he was the director first of the Kunsthalle Bern and then the Kunstmuseum Luzern, and finally the deputy director of Museu de Serralves in Porto, Portugal.

BEAT WISMER

*1953 in Luzern, war von 1985 bis 2007 Direktor des Aargauer Kunsthauses in Aarau und ist seit 2007 Generaldirektor des Museum Kunstpalast in Düsseldorf.
*1953 in Lucerne, was the director of the Aargauer Kunsthaus, Aarau, from 1985 to 2007. Since then he has been the director general of the Museum Kunstpalast, Düsseldorf.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung / This catalogue is published on the occasion of the exhibition

KATHARINA GROSSE
INSIDE THE SPEAKER
Stiftung Museum Kunstpalast,
Düsseldorf

30. September 2014 bis 1. Februar 2015 /
September 30, 2014 to February 1, 2015

AUSSTELLUNG / EXHIBITION

Stiftung Museum Kunstpalast

Kurator / Curator
Beat Wismer

*Leitung Ausstellungsmanagement /
Head of Exhibitions*
Sandra Badelt

Projektleitung / Project Management
Anita Hachmann

Projektassistenz / Project Assistance
Corinna Gramatke, Svenja Schütte

*Ausstellungstechnik / Exhibition
Technology* STUDIO Katharina Grosse,
Kerstin Gottschalk, Anja Schwörer, Beate
Slansky

KATALOG / CATALOGUE

Herausgeber / Editor
Beat Wismer, Stiftung Museum
Kunstpalast, Düsseldorf

Redaktion / Editorial Management
Anita Hachmann

Bildredaktion / Image Rights
Svenja Schütte

Lektorat / Copyediting
Michael Ammann (D), Rita Forbes (E)

Übersetzung / Translations
Jeremy Gaines, Barbara Stanzl & Brett
Fitzpatrick (Text Kaiser)

Gestaltung / Graphic Design
Heimann und Schwantes, Berlin

Druck und Bindung / Printing and Binding
DZA Druckerei zu Altenburg GmbH

© 2014 Stiftung Museum Kunstpalast,
Düsseldorf, Verlag der Buchhandlung
Walther König, Köln, und die Autorinnen
und Autoren / and the authors
© VG Bild-Kunst, Bonn 2014 für /
for Katharina Grosse

Printed in Germany

Bibliografische Information der
Deutschen Nationalbibliothek: Die
Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet
diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by
the Deutsche Nationalbibliothek:
The Deutsche Nationalbibliothek lists this
publication in the Deutsche Nationalbibli-
ografie; detailed bibliographic data are
available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

Vertrieb / Distribution:
Deutschland & Europa / Germany &
Europa
Buchhandlung Walther König, Köln
Ehrenstr. 4, 50672 Köln
Tel. +49 (0) 221 / 20 59 6-53
Fax +49 (0) 221 / 20 59 6-60
verlag@buchhandlung-walther-koenig.de

Großbritannien & Irland / UK & Ireland
Cornerhouse Publications
70 Oxford Street
GB-Manchester M1 5NH
Fon +44 (0) 161 200 15 03
Fax +44 (0) 161 200 15 04
publications@cornerhouse.org

Außerhalb Europas / Outside Europe
D.A.P. / Distributed Art Publishers, Inc.
155 6th Avenue, 2nd Floor
USA-New York, NY 10013
Fon +1 (0) 212 627 1999
Fax +1 (0) 212 627 9484
eshowwitz@dapinc.com

ISBN 978-3-86335-[XXX]-[X]

FOTONACHWEIS / PHOTO CREDITS

S. XX: © Estate of Robert Smithson und /
and VG Bild-Kunst Bonn, 2014
S. XX: © Photo courtesy of Judy Chicago /
Art Resource, NY
S. XX, XX, XX, XX, XX: Kevin Todora
S. XX:
S. XX, XX, XX, XX: Steve Weinik
S. XX:
S. XX, XX, XX, XX: Olaf Bergmann
S. XX, XX, XX, XX: Torben Eskerod
S. XX, XX, XX, XX: Biff Henrich
S. XX, XX, XX, XX: Anders Sune Berg
S. XX, XX, XX, XX: Nic Tenwiggenhorn
S. XX, XX, XX, XX: Johannes Schwartz
S. XX, XX, XX, XX: Deniz Pekermann
S. XX, XX, XX, XX: Liz Ligon/Public Art
Fund New York, Courtesy of the artist and
Johann König, Berlin
S. XX, XX, XX, XX: Michael Fontana

STIFTUNG MUSEUM KUNSTPALAST,
DÜSSELDORF

Vorstand / Board of Directors
Beat Wismer, Harry Schmitz

Generaldirektion / General Director
Beat Wismer, Cornelia Brüggemann,
Kathrin DuBois

*Kaufmännische Direktion /
Commercial Director*
Harry Schmitz, Dorothee von Prittwitz

*Stellvertretende Leitung Sammlungen
sowie Skulptur und Angewandte Kunst /
Deputy Head of Collections, Sculpture and
Applied Arts*
Barbara Til, Elke Dichter, Inge Maruyama

Gemäldegalerie / Gallery of Paintings
Bettina Baumgärtel, Sabine Schroyen

Moderne Kunst / Modern Art
Kay Heymer, Anne Rodler

Glasmuseum Hentrich
Dedo von Kerksenbrock-Krosigk,
Sabine Schroyen

*Graphische Sammlung /
Prints and Drawings*
Gunda Luyken, Regina Abels, Sonja Brink,
Bertram Rutz

Bibliothek / Art Library
Anne-Marie Katins, Marianne Dunas

*Provenienzforschung / Provenance
Research*
Katja Terlau

*Kulturelle Bildung und Pädagogik /
Education*
Silvia Neysters, Birgit Huebner, Sabine
Parsow, Dagmar Vennhaus, Birgit van de
Water, Miriam von Gehren

Robert-Schumann-Saal
Eckart Schulze-Neuhoff, Ulla Baumeister

*Ausstellungsmanagement /
Exhibition Management*
Sandra Badelt, Corinna Gramatke, Anita
Hachmann, Christiane Jungklaus, Gundula
Lessnau, Dorothea Nutt, Bianca
Raitz-Tinzmann, Svenja Schütte

*Infrastruktur und Ausstellungstechnik /
Infrastructure and Exhibition Technicians*
Andreas Nabrotzky, Meik Andrysiak,
Georg Buddrus, Bastian Erhard, Sven
Hager, Jan Knobloch, Jürgen Künzel, Erwin
Michalowski, Lothar Milatz, Roland
Mönninghoff, Fred Schlegel, Eberhard
Schollmeyer

Kommunikation / Communication
Marina Schuster, Tobias Bader, Caroline
Blume, Christina Bolius, Claudia
Gutberlet-Zieburg, Theresa Lange

Controlling
Susanne Schambach

Finanzbuchhaltung / Accounting
Petra Hecht, Isabelle Ruthe

Personal / Human Resources
Karin Eichberg, Marion Kallen, Esther
Webers

Museumsshop / Museum Shop
Marcella von Uthmann-Gillessen, Freunde
Museum Kunstpalast e.V.: Steffen Krautzig

Konservatorische Betreuung / Conservation
Restaurierungszentrum der Landeshaupt-
stadt Düsseldorf, Schenkung Henkel

Museum Kunstpalast
Kulturzentrum Ehrenhof | Ehrenhof 4–5
40479 Düsseldorf
www.smkp.de

[[Logo Museum Kunstpalast

E.ON

Kunstakademie Düsseldorf?

Monopol?

WDR

Düsseldorf]]

Die Stiftung Museum Kunstpalast ist eine
Public-Private-Partnership zwischen der
Landeshauptstadt Düsseldorf, E.ON und
METRO GROUP.

The Stiftung Museum Kunstpalast is a
public-private partnership between the city
of Düsseldorf, E.ON, and METRO GROUP.