

Katharina Grosse

„Wer, ich? Wen, Du?“

‘Who, I? Whom, you?’

Diese Edition erscheint
anlässlich der Ausstellung /
This edition is published on
the occasion of the exhibition

Katharina Grosse
„Wer, ich? Wen, Du?“
‘Who, I? Whom, you?’
Kunsthaus Graz
Universalmuseum Joanneum
06.06.-12.10.2014

Kuratiert von / curated by
Katrin Bucher Trantow

- 4 Katrin Bucher Trantow
Ein Falten von Räumen
- 8 Adam Budak
Die Kunst der Liebe
- 20 Katrin Bucher Trantow
A Folding of Spaces
- 24 Adam Budak
the art of love
- 36 Biografie / Biography Katharina Grosse
- 38 Impressum / Colophon

Ein Falten von Räumen

Katrin Bucher Trantow

Das Bild konstituiert sich als physische Begegnung. Katharina Grosses Bildraum nimmt auf, umhüllt und entfaltet sich. Er findet statt, als erfahrbares Ereignis in Zeit und Raum.

Tatsächlich kommt im Kunsthaus Graz ein gefalteter und gestauchter Malgrund in den organisch gerundeten Space01: Eine überdimensionale Leinwand aus weichem Schaumstoff schichtet sich über liegendes Strandgut aus Styropor und bestehender Architektur. Sie breitet sich als träge Masse aus gekurvter Materie und eingefalteter Leere in Quasi-Gesteinsformationen im Raum aus – so, wie es die physikalischen Bedingungen vorzugeben scheinen. Die Form strebt mit Masse und Zeichnung in die gewaltige Raumhöhe und streckt sich wie der Raum und seine Dachformation himmelwärts. Die Farbe, die mit der ganzen Kraft des reflektierten Lichts ausgestattet zu sein scheint, legt sich schwerelos über vorhandene Oberflächen, wächst über ihre Ränder hinaus und verliert sich in der Unschärfe. Eine eigene Dimension des Schwebenden und Wandelbaren entsteht. Als Farbraum mit offenen Bezügen liegt seine Definition in der Imagination. Im malerischen Sfumato – eine der prägenden Erfindungen Leonardo da Vincis – dient die Unschärfe dazu, das Bild in der Betrachtung zu vervollständigen, das Publikum zu „Mitarbeitern“ an den Wissen vermittelnden Gedanken werden zu lassen. Im Sinne einer Malerei als Diskursraum argumentiert auch Katja Blomberg, dass über die relative Unschärfe der Malerei nur die unmittelbare Gegenwart (das Blickfeld, Anm.) analytisch klar erkennbar werde. Der Blick in die Zukunft bzw. in die Erinnerung bleibt hingegen ein offener Fernblick, der zum metaphysischen Schauen wird.¹

Die jüngste und äußerste Malschicht ist virtuose Abstraktion und verbindet sich mit der Illusion der künstlichen Landschaft und ihrem Eigenleben, indem sie diese etwa über Dimensionssprünge, sogartige Farben und Linien weiter dynamisiert und so zum Ort der Entwicklung macht: die Bewegungen der gerollten Wellen des Schaumstoffs werden in fließenden Farbverläufen, in Rinnsalen, in Überlagerungen und sichtbaren Verschiebungen gespiegelt. Sie finden ihre Fortsetzung im gesamten Umraum und werden im Kunsthaus

1 Katja Blomberg u. a.: *Shadowbox*, Temporäre Kunsthalle Berlin. Köln 2009, S. 11.

2 In der Architektur werden ebenso wie in der räumlichen Malerei neben barocken Eigenschaften der Idee der Durchdringung auch Ideen der Kinematik evident. „Kraft in der Architektur und in der Mechanik entspricht Masse mal Beschleunigung. Masse ist eine abstrakte universelle Einheit. Das heißt also, dass Mobilität in ein Kräftekonzept impliziert wird. Einfacher ausgedrückt bedeutet dies, dass eine statische Kraft nichts anderes ist als erstarrte Bewegung. Wenn diese nun realisiert werden, produzieren sie wiederum Bewegung durch Raum.“ In: Pieter van der Ree: *Organische Architektur*. Der Bauimpuls Rudolf Steiners und die organische Architektur im 20. Jahrhundert. Stuttgart 2001, S. 83.

und dessen utopisch-organischer Architektur reflektiert: Mit der doppelt gekrümmten Blase und den gläsernen Sozialebenen steht das Ausstellungshaus in der Grazer Altstadt inmitten barocker Stadtarchitektur und verbindet, im Sinne des barocken Strebens nach der unendlichen Bewegung, Altes mit Neuem. Diesseitige Bewegungen als fließende Linien evozieren hier technische Entwicklung. Als vorwärts gerichteter, lustvoller Fortschritt werden Technik und organisches Wachstum in der Architektur ebenso wie in „*Wer, ich? Wen, Du?*“ im Streben nach Bewegung vereint.²

Seit den späten 1990er-Jahren unternimmt Katharina Grosse mit der Spritzpistole und einer breiten Palette starker, künstlicher Farben mächtige Farbvorstöße in bzw. durch den Raum, die sich ausgehend von der privaten Sphäre ihres Schlafzimmers und Bettes über ihr Studio mit seinem funktionalen Produktionsraum und den Galerie- und Außenraum erstrecken. Auf diese Weise entstehen ausufernde, maßlose und ungebändigte Arbeiten; Oberflächen werden kategorisch als expansiver Malgrund gesehen, aus Ecken und Kanten werden Farbflächen.³ Böden verbinden sich im Malraum mit Objekten und verschmelzen dort im Rausch der expressiven Farben. Bedingungen der Dimensionalität werden übergangen und ursprüngliche, semantische Zuschreibungen gesprengt. Perspektivenwechsel führen im Raum zu Relationsprüngen, zu Farbwechseln und Ein- und Ausblicken.⁴

Ausschließlich durch die Luft kommen die gesprayten Farbteilchen auf den Untergrund. Der direkte Auftrag, die physische Übertragung tritt zurück zugunsten eines freien, selbst niedergelassenen Farbpartikels, das als quasi „natürliches“ Element die Basis für weitere Sedimentablagerungen bildet. In ihrer Haptik erinnern sie an Staub, an kleinste Körnchen feingemahlener, natürlichen Pigments oder an durch Oxidation entstandene Rückstände wie etwa Rost. In ihrer „Unverbundenheit“ sind sie Träger von und Verweis auf Zeitlichkeit und Verfall. Robert Smithson, der 1968 die fundamentalen Eigenschaften von skulpturalem Material in dessen Oxidations-, Hydrations- oder Dissolutionszuständen erkannte, plädierte dafür, ewige „Karbonzustände des Denkens“ als ästhetisches (Grund-)Bewusstsein jenseits der Technologien zu suchen.⁵ Einige von Grosses Arbeiten nehmen deutlich Bezug auf *Land art*, doch Grosses Lösung stellt sich der technologischen Evolution als natürliche Entwicklung. Im Sinne eines montageartigen oder musikalischen Zuganges zum barocken Begriff unendlicher Verbindungen, „sammelt“ die auch in der elektronischen Musik beheimatete Künstlerin Smithsons Denken über das *Grundbewusstsein* und formuliert in kompositorischer Abstraktion die Illusion einer künstlichen Landschaft als dreidimensionalen Bildraum.

In ihrem Vorgehen arbeitet Grosse grenzenlos, mitunter exzessiv und aggressiv. Das An-den-Wahn-Grenzende ihrer überdimensionalen und übersinnlichen Farbexplosionen wird zu einem Sich-frei-Spielen, zum Aufbrechen rationaler Abhängigkeiten zugunsten der Erkundung eines sensuellen Wissensraums möglicher Verbindungen.

3 1998 schuf sie erstmals eine grüne Ecke in der Kunsthalle Bern und verließ damit den Rahmen des Bildes.

4 Es handelt sich um ein prozesshaftes Schaffen eines Neulands ohne Raumhierarchien, das in der Tradition des amerikanischen All-Over steht, ohne sich dabei auf die zweidimensionale Bildfläche reduzieren zu lassen. Grosse folgt dabei in gewissem Sinne dem deutschen Informel und widmet sich grundsätzlich der Beziehung zwischen Masse und Materie. Vgl. zu Color-Field-Einflüssen: Don't be afraid! Interview mit Katharina Grosse, in: *Deutsche Bank ArtMag*, 62, 2009, <http://db-artmag.com/en/62/feature/an-interview-with-katharina-grosse/> (21.05.2014).

5 Robert Smithson: *Eine Sedimentierung des Bewusstseins*, Erdprojekte (1968). In: ders.: *Gesammelte Schriften*, hg. von Eva Schmidt, Kai Vöckler. Köln 2000, S. 135.

Adam Budak erkennt darin eine Liebeserklärung an die sich entfaltende *Suche nach dem, was „ist“*. In seinem eindringlichen und leidenschaftlichen Text, der in der (vorliegenden) Künstleredition konsequenterweise *fühlbar* wird, steht die malerische Verbindung, die unterschiedliche räumliche Elemente aufeinander zuführt, für das Moment der das Ich im Du „erkennenden“ Liebe. Die Liebenden stehen für die im *Jetzt* aufeinander treffenden Elemente und werden durch den sich senkenden Farbschleier verbunden, umhüllt und miteinander in *Beziehung* gesetzt.⁶

Bei der Arbeit kommt es zu denk- und fühlbaren Prozessen solcher unmittelbaren Beziehungen; in den Akt des Betrachtens dringt dabei eine „Über-Physikalität“, die einsaugt und gleichzeitig belebt. Äußere Bewegung wird im Sinne von Deleuzes *Falte* zu innerer *Entfaltung*. Dimensionssprünge, Verschiebungen oder Tropfenformen betreiben ihr inneres Äquivalent und bewegen die Wahrnehmung im Bereich denkenden Fühlens. „*Das Innere und das Äußere*: die unendliche Falte trennt oder verläuft zwischen Materie und Seele, [...], sie aktualisiert sich in der Seele, aber sie realisiert sich in der Materie [...]“⁷ In der Verschmelzung von Objekt und Subjekt, von Raum, Bewegung und fließendem Licht vermeint man in ein Inneres vorzudringen, in ein flirrendes, oszillierendes Gegenüber, das einem Trugbild des Denkens und Fühlens gleichkommt. „*Wer, ich? Wen, Du?*“

Für das Kunsthaus Graz ist Katharina Grosse Arbeit die konsequente Fortsetzung einer Auseinandersetzung mit räumlicher Wahrnehmung an der Grenze zwischen Malerei, Zeichnung und Skulptur. Wenn 2012 die fragmentierten Körpertorsionen von Berlinde De Bruyckere über physische Empfindung zum Spiegel von existenziellen Fragestellungen wurden oder 2011 in Michael Kienzers Linienführungen von metallenen Industrieröhren der Umräumung sich als bewegter Bühnen- und Verhandlungsspielraum offenbarte, waren dies neben früheren Positionen von Liz Larner bis Sol LeWitt oder den Gruppenausstellungen *Einbildung* oder *Leben?* Spiegel einer Auseinandersetzung mit künstlerischen Gattungsdurchdringungen allerorts. In direkten Reaktionen auf den Ausstellungsraum wurden dabei Entwicklungen evident, die gerade in den letzten Jahren von einer Selbstverständlichkeit der Durchdringung von Medien- sowie von realen versus virtuellen Welten sprachen und dem institutionellen Ausstellungsraum unterschiedliche Partnerrollen zuwiesen: von formalen über inhaltliche wie soziokulturell definierten bis hin zu streng physischen Eigenschaften – Raum als philosophisches Konstrukt ist ein Thema, das uns gerade in Zeiten paralleler Lebenswelten und multipler Vernetzungen nicht loslässt.

Katharina Grosse Beitrag ist ein mit den Mitteln der Malerei geführter Wissensdiskurs zum Raum als vielgestaltiger, mehrfach vernetzter und bewegter Erfahrungsraum zwischen entwerfender Imagination, analytischer Abstraktion und persönlicher Beteiligung.

Katharina Grosse

*1961 in Freiburg im Breisgau, zählt seit den 1990er-Jahren zu den international bedeutendsten Künstlerinnen ihrer Generation. Neben zahlreichen internationalen Ausstellungsprojekten im musealen sowie im öffentlichen Raum erhielt sie den Oskar-Schlemmer-Preis, Großer Staatspreis Baden-Württemberg, 2014.

⁶ Vgl. „Elemente können sich mit allen Elementen zu einem Ereignis verzahnen, das immer weiter fortgeführt werden kann.“ In: Don't be afraid! Interview mit Katharina Grosse, in: Deutsche Bank ArtMag, 62, 2009, <http://db-artmag.com/en/62/feature/an-interview-with-katharina-grosse/> (21.05.2014).

⁷ Gilles Deleuze: Die Falte. Leibniz und der Barock. Frankfurt a. M. 1995, S. 61-62.

Die Kunst der Liebe

Adam Budak

„Eine in den ersten Momenten der Liebe entdeckte Immensität? Wenn das/der/die andere noch immer der Repräsentation entflieht. Da und nicht da. Unmittelbare Wahrnehmung inmitten eines Offenen, das kein Bewusstsein aussperrt. Angeborene Verbindungen, aller Reflexion fremd. Vor jeglicher Begegnung von Angesicht zu Angesicht, das eine Praxis der Evaluation einführt, zusammen zu sein. Obskure Attraktion, wo sie zueinander gehören innerhalb eines Mediums/Zentrums, das sie auf dieser Seite aller Beziehung absorbiert. In einer Tiefe ruhend, die sie trägt. Sich in diesem Medium/Zentrum, das sie geworden sind, ineinander vermischend. Im Verzicht einer Art Kalkulation, die sich mit einer mehr oder weniger versteckten Konfrontation begnügt. Trennen und Aufteilen von Erde, Himmel und Raum, wo das, was nur die pure Abstraktion hört und befolgt, nicht länger stattfindet. Akzeptanz einer Breite, eines Anbahnens, das nicht bezwungen werden kann, einer Vielfalt, die nicht auf eins reduziert werden kann. Weder Geometrie noch Konten hier. Das, was sich öffnet, stoppt in keine Richtung/Bedeutung. Kein Leuchtfeuer in diesem absoluten Wagnis.“¹

„Ich streichle deine Haut, ich küsse deinen Mund. Wer, ich? Wen, dich? Wenn ich meine Hand mit den Lippen berühre, spüre ich die Seele, die wie ein Ball zwischen beiden Seiten des Kontakts hin- und herspringt; die Seele schüttelt sich gleichsam am Ort der Kontingenz. Vielleicht weiß ich, wer ich bin, wenn ich solcherart mit meiner Seele spiele und die feinen Netze der Selbstberührung vermehre, über die meine Seele in alle Richtungen fliegt. Ich umarme dich. Wir hatten nie etwas anderes als das Duell, den Dualismus, die Perversität kennengelernt, lächerliche Liebhaber, grausam und in Eile. Ich umarme dich.“²

„Liebe ist jetzt, ist immer.“³

¹ Luce Irigaray: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Austin 1999, S. 173–174.

² Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. London, New York City 2008, S. 25.

³ Clarice Lispector: *Die Passion nach G. H.* Frankfurt/Main 1998.

Die Annahme

Es wird angenommen, dass *Wer, ich? Wen, Du?* ein Entwurf für eine Liebeserklärung ist.

In Alain Badiou's Axiomatik der Liebe, die – nach Rimbaud – dafür plädiert, die Liebe neu zu erfinden, wird die Liebe als Konstruktion verstanden – „ein Leben, das nicht länger aus der Perspektive von Eins, sondern von Zwei gemacht wird“ – die so genannte „Szene der Zwei“, die eine Disjunktion enthält und auf der simplen Differenz zwischen zwei Menschen und ihren infiniten Subjektivitäten basiert: „Liebe enthält ein Initialelement, das trennt, disloziert und differenziert. Man hat *Zwei*. Liebe schließt Zwei ein.“⁴ Du und ich. Ich und du. *Just Two of Us*.⁵ Begegnung initiiert ein amouröses Prozedere, und dies besteht nur in der Form seines Verschwindens oder seiner Eklipse und wird nur durch eine Benennung wieder heil, die eine Erklärung darstellt, die Liebeserklärung. Badiou achtet auf die Bedeutung der Liebeserklärung als Passage zwischen einer/einem üblicherweise zufälligen Begegnung/Ereignis und einer Liebe, die als Produktion von Wahrheit wahrgenommen wird. „Der Name, den es erklärt, wird aus der Lücke des Schauplatzes gezogen, von dem die Begegnung das kleine bisschen Sein ihrer Ergänzung bezieht [...]. Liebe ist die unaufhörliche Treue zu einer ersten Benennung“, behauptet Badiou und legt sein numerisches Schema dar, „die Zwei zerbricht das Eins und trifft sich mit (*eprouve*) der Unendlichkeit der Situation. Das ist die Numeralität des amourösen Prozesses: Eins, Zwei, Unendlichkeit.“⁶ Die Liebe entfaltet sich in ihrer Dauer und Hingabe und verlangt dabei nach dauernder Rückversicherung und Wiedererklärung.

Mit ihrem Vorschlag „Ich liebe zu dir“ formuliert Luce Irigaray die Liebeserklärung neu und hält dabei das „zu“ für den Garanten der Umgehung, ein Zeichen der Nicht-Unmittelbarkeit, der Vermittlung zwischen uns. „Zu“ deutet eine Bewegung an und aktiviert eine Adresse. Es trägt eine ethische Großzügigkeit als „Schauplatz der Nicht-Reduktion der Person auf das Objekt“ und auch als „eine Barriere gegen das Entfremden der Freiheit des/der anderen in meiner Subjektivität, meiner Welt, meiner Sprache.“⁷ Wie Badiou verwendet Irigaray räumliche Begriffe und Handlungen, um Liebe als Prozess zu beschreiben, der *stattfindet* und sich entfaltet. Ihr „The Way of Love“ liefert einen Vorschlag, wie man sich dem/der anderen annähern und einen Ort der Nähe vorbereiten könnte, auch der Nähe einer Sprache als Akt des Gesprächs *zwischen* Subjekten.⁸ Die Grammatik des Fernen und Nahen, des Innen und Außen, des Entfernten und Vertrauten entwirft den Raum des Mit-dem/der-anderen-Seins, des „Zwei-Seins“ in Beziehung zum anderen und teilend, um die Welt neu zu erschaffen. Liebesdienlich träumt Irigaray von einer „poetischen Art der Behausung“, die in der Lage ist, ein notwendiges Mysterium zu schützen, da Nähe Unsichtbares erfordert und Liebe Verschwiegenheit verlangt. Die Aufgabe der Liebe ist es, die instinktive Anziehung zum anderen so zu transformieren, dass sie zum Geschenk wird und auch im Sich-Annähern Distanz bewahrt, sodass sich das Verlangen entfalten kann. Irigarays Protagonist in „Elemental

⁴ Alain Badiou (mit Nicolas Truong): *In Praise of Love*. London 2012.

⁵ *Just Two of Us* ist der Titel von Katharina Grosses Freiluft-Installation am MetroTech Commons in Brooklyn (2013/14), organisiert von Public Art Program.

⁶ Alain Badiou: *Conditions*. London, New York City 2008, S. 189.

⁷ Luce Irigaray: *I Love To You. Sketch of a Possible Felicity in History*. Routledge 1996, S. 109.

⁸ Luce Irigaray: *The Way of Love*. London, New York City 2004.

Passions“ probt diese Aufgabe in einer Reihe von Liebesgeständnissen: „Was ist unmöglich für dich? Ein Geheimnis. Was auch immer unsichtbar bleibt. Aber ist das nicht, was ich immer für dich war? Du wolltest das Mysterium beherrschen. Bedecke, dich; umschließe, dich; mich faltend, mich entfaltend zu einer Wahrheit, die nicht meine eigene war.“⁹ Ein zur Beschwerde gewordener Zweifel artikuliert ein Gefühl von Leere und Verlorenheit eines entkoppelten Charakters: „Bereits innen und außen, bin ich ständig geteilt zwischen den zwei Sphären deines Raums, und du triffst mich nicht als ganzen: Du triffst nie mich. Denn diese beiden, die ich geworden bin, existieren nicht mehr für dich. Abgewiesen in dem Ja und Nein, die immer schon gesprochen sind, erscheine ich – erscheine ich nicht als totale Negation, die mich immer davon abhält, dich zu erreichen. Wo bin ich? Nirgends. Für immer in deiner Präsenz verschwunden.“¹⁰

Clarice Lispector beginnt ihr „Aqua Viva“ mit einem atemberaubenden Statement: „Begleitet von einer so großen Freude.“¹¹ Es ist ein Liebesbrief eines Malers. Mit jedem geschriebenen Wort, jedem gemalten Bild, jedem verstreichenden Moment, jedem Atemzug ... „Ich schreibe Dir wie das Zeichnen einer Skizze für ein Gemälde.“¹² Wie El Grecos Falten vergiften und blenden Lispectors Worte. Ihr Verlangen ist es, das „ist“ des Dings in Besitz zu nehmen, die vierte Dimension des Jetzt-Moments zu erfassen. „Nur im Liebesakt – wegen der sternklaren Abstraktheit dessen, was man fühlt – läßt sich die unbekannte Größe des Augenblicks fassen, die hart ist wie Kristall und die Luft zum Schwingen bringt, und das Leben ist dieser unbeschreibliche Augenblick, größer als das Erlebnis an sich: in der Liebe blitzt der Augenblick gleich einem unpersönlichen Juwel in der Luft auf, eigenartige Herrlichkeit des Körpers, Materie, empfindsam geworden durch das Erschauern der Augenblicke – und das, was man fühlt, ist zur gleichen Zeit unkörperlich und doch so gegenständig, daß es wie außerhalb des Körpers geschieht, funkelnd in der Höhe, Freude, Freude, die aus dem Stoff der Zeit und der Augenblick par excellence ist. Und im Augenblick liegt das *Ist* seiner selbst. Ich will mein *Ist* erfassen.“¹³

Die Luft

„*Wer, ich, wen du?*“ ist ein innerer Monolog eines Liebhabers, während sich Katharina Grosses Œuvre als Performance der Liebe entfaltet, eine Suche nach *ist, dies ist* ... So eröffnet (auch) Luce Irigaray ihre Untersuchung der Heidegger'schen *Lichtung* in ihrem einflussreichen „The Forgetting of Air in Martin Heidegger“: „Von was (ist) dieses *ist*? Durchlässig, durchscheinend, transparent. Transzendent? Mediation, fluides Medium, beim Beziehen des Ganzen auf sich selbst unbehindert und seiner Teile füreinander gewiss, je nach ihren Eigenschaften: wirkliche Eigenschaften oder solche, die als „wahr“ verordnet wurden. Eine Antwort erscheint in einem Intervall von Linien, wie ein Echo, eine geisterhafte, anonyme Stimme: „Von was (ist) dieses *ist*? Von Luft.“¹⁴ Katharina Grosses Werk ist aus Luft geschaffen. Expansive Tableaus, immersive Installationen und faszinierende Innenräume sind Konstellationen

⁹ Luce Irigaray: *Elemental Passions*. London 1992, S. 65.

¹⁰ Ebda., S. 48.

¹¹ Clarice Lispector: *Aqua Viva*. Ein Zwiegespräch. Frankfurt/Main 1994, S. 7.

¹² Ebda., S. 18.

¹³ Ebda., S. 7-8.

¹⁴ Luce Irigaray: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, S. 4.

ursprünglicher Elemente, eine Frage von Leben und Liebe, ein absoluter Beginn und Zustand: „Flüssige Materie, Stimme, Erscheinung. Die Möglichkeit zu atmen-leben, die Möglichkeit zu rufen-benennen, die Möglichkeit zu erscheinen-in das Dasein zu treten.“ Luft ist Grosses Komplize in ihrem Prozess der phänomenalen Alchemie, der magischen Veränderung des Alltäglichen und Imaginären, eine intime Kosmologie eines (weiblichen) Subjekts in Formation (wie der Philosoph betont: „Sie gibt – zuerst – Luft, und tut dies unwiderruflich, mit der Ausnahme des Entfaltens, von und in ihr, von wem auch immer, der Luft von ihr nimmt.“¹⁵) Luft ist eine *Möglichkeit*, Liebe zu artikulieren und Nähe auszudrücken. Luftdruckspritzpistolen verteilen sanfte Hautschichten und markieren neues Leben, das geboren wird und neue Identität, die umsorgt werden soll. Luftige Oberflächen sind Schleier des atembaren Raums, Membranen des Unsichtbaren, bedeckt von schützenden Farbschichten. Luft taucht in Grosses Werk immer wieder als (im-)materielle Substanz auf, als eine Form (eine Wolke, Leonardos „Körper ohne Oberfläche“¹⁶), und eine Rede (ein Atemzug), als Atmosphäre und Phänomen (eine Levitation). Sie konstituiert das Intimitäts-Habitat der Künstlerin, eine Zone der Koexistenz und Relationalität: „Luft – wir küssen mit Luft [...] Erster Kontakt, erste Berührung – ist von und mit Luft.“¹⁷ Irigarays Poetik der Luft beschreibt Grosses malerische Geste.

Ihr allererstes Werk, mit Spritzpistole ausgeführt, ist eine amouröse Affäre zwischen zwei Wänden: eine Studie vom Nahesein und Distanzieren. Eine Ecke auf einer höheren Ebene des neutralen, white-cube-ähnlichen Innenraums, umarmt von einer Lage grünlicher Farbe, wie in eine intime Behausung eines neugeborenen Subjekts verwandelt. Als Austausch von Atem wahrgenommen, ist *Ohne Titel* (1998) ein Ursprung eines Orts, ein Schauplatz von Autonomie sowie von Zweisamkeit, ein Prototyp von Badiou's „Szene der Zwei“. Irigaray zufolge, „werde ich von dem Moment, in dem ich außerhalb meiner Mutter zu atmen beginne, autonom, und dies passiert weiter jeden Tag des Lebens“. Luft ist eine Beschaffenheit, „dort“, welches „berührend gemacht“ werden kann: „Es ist, was mich von innen durch atmen eins macht, wie auch von außen. Ich stehe in Luft, ich bewege mich in Luft, sie ist in mancherlei Hinsicht der Ort, den ich einnehme.“¹⁸ Grosses Kammern gefärbter Luft sind Reste von Liebe, wenn „Menschen, die sich lieben, voneinander angezogen werden [...], durch Atem voneinander angelockt, durch Luft.“ Luft, die sich selbst grenzenlos und ohne Beweisführung gibt, „ein Zeichen für Präsenz in und durch Absenz“, ist eine unbestimmte Mischung, ausgestattet in mannigfaltigen Qualitäten eines Bezugspunktes: „unberührbar, man könnte fast sagen: intakt; farblos und durchsichtig, Träger des Lichts und der Farben; geruchlos und Träger der Düfte; ohne Geschmack und nicht zu hören, wenn keine Hitze sie in Bewegung versetzt, so dringt sie in den Körper ein, in Ohren, Mund, Nase, Rachen und Lunge, umgibt die Haut, trägt jedes Signal, das zu den Sinnesorganen gelangt. Dieses Neutrum oder diese Null lässt sich nicht durch die Empfindung bestimmen, bleibt aber selbst eines der empfindbaren Dinge, am Rande des Nichtempfindbaren.“¹⁹ Für Michel Serres, den Autor von „Die fünf Sinne“, fördert leichte, sachte und instabile Luft Kombinationen: „als Träger von allem

¹⁵ Ebda., S. 28.

¹⁶ Hubert Damisch, *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*. Redwood City 2002, S. 158.

¹⁷ Luce Irigaray: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*, S. 56.

¹⁸ Ebda., S. 67.

¹⁹ Michel Serres: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*, S. 228.

widersetzt sie sich niemals. Milieu des Sensoriums, allgemeine Grundmasse der Gemische: Hauptrohr der konfusen Wasseruhr.“ Grosse setzt Luft entweder in einer scheinbar unkontrollierten Choreografie wirbelnder Linien frei, die innerhalb des offenen Felds einer Wand oder Leinwand verräumlicht sind, oder sie bringt Luft innerhalb eines amorphen Habitats aufblasbarer Strukturen oder abstrakter, nebulöser Strukturen unter, die sanft schweben oder die Gesetze der Schwerkraft ignorieren. Monumentale PVC-Ballone füllen ihre entropischen Landschaften von sowohl häuslichen als auch kosmischen, *anderen* Räumen. *Two Younger Women Came In and Pull Out a Table* (2013) und das „Möchtegern-Diptychon“ *Atoms Inside Balloons* (2007) und *Atoms Outside Eggs* (2007) bilden einen postapokalyptischen Schauplatz von Geburt und dem Niedergang des Lebens ab. Ausgeschnittene sphärische Schablonen erinnern an embryonale Formen und vulkanische Blasen, Naturaktivitäten in einem dynamischen Zustand der bevorstehenden Eruption. Die Künstlerin durchdringt Oberflächen, indem sie Luftspannung komprimiert oder entlässt (ihre ultimative Sorge und Liebkosung); riesige wolkenähnliche Strukturen bewegen sich unsichtbar mit quasi-metaphysischer Geschwindigkeit oder bleiben reglos in gespannter Erwartung eines künftigen Flugs (als übten sie eine Praxis körperhafter Großzügigkeit). Grosses „Szene der Zwei“ ist ein exzentrisches Kraftwerk einer triebhaften Ökonomie.

Die Falte

Akkurat artikuliert wird Grosses Mikropolitik des Begehrens *in* der Falte und Transparenz. Ihre großformatigen Skulpturen *Dirty Yoga* und *Wunderblock* (2013) agieren als Proben einer kaum wahrnehmbaren Akrobatik. An der Schwelle angesiedelt, verhandeln sie eine verschwimmende Linie zwischen innen und außen und verkünden dabei eine formale Aufwendung eines *l'entre-deux*, des „Dazwischen-Raums“, vorübergehend bezogen von einem Borderline-Patienten von elendem Charakter, zerrissen zwischen inzestuösem Begehren und allzu brutaler Trennung. Dies ist Grosses quasi-psychotisches Fegefeuer, das von Julia Kristeva als eine leere Burg beschrieben wurde, in der unattraktive Geister spuken – „machtlos“ außen, „unmöglich“ innen.²⁰ Während sie die Innen-Außen-Dialektik als mögliches Paradoxon auf dramatische Weise neu denkt, scheint die Künstlerin Badiou's Lesart des sogenannten, von Deleuze geprägten „Außerhalb-gedacht“ zu folgen, demzufolge das Außen als Raum der Kräfte verstanden wird: „Die intuitive Identifikation des Denkens und Seins ist, für Deleuze, als die topologische Verdichtung des Außen realisiert, was, als solches, so bis zu dem Punkt getragen wird, da das Außen ein Innen zu umschließen beweist. Genau in diesem Moment ist Denken, indem es zuerst diesem Umschließen folgt (von außen nach innen) und es dann entwickelt (von innen nach außen), ein ontologischer Mit-Teilnehmer in der Kraft des Eins. Es ist die Falte des Seins.“²¹ Die Falte ist ein Agens in der Rhetorik der Liebe und Selbstliebe, eine geheime Anwenderin einer amourösen Mechanik des Denkens und Seins. Es ist „die Bewegung einer Oberfläche und das Aufspüren einer Grenze“, die sich in räumlichem Rollenspiel und Austausch

²⁰ Julia Kristeva: Powers of Horror. An Essay on Abjection. New York 1982, S. 49.

²¹ Alain Badiou: Deleuze. The Clamor of Being. Minneapolis 2000, S. 86.

befinden. Wie Badiou fortführt: „Der tiefendeste Moment der Intuition ist demnach, wenn die Grenze als Falte gedacht wird, und wenn, als Resultat, Äußerlichkeit in Innerlichkeit gewendet wird. Die Grenze ist nicht länger, was das Außen tangiert. Es ist eine Falte des Außens. Es ist Selbst-Zuwendung des Außens (oder der Kraft: es läuft auf dasselbe hinaus).“²²

Wunderblock – eine transgressive Figur *per se* – ist eine gigantische, bunte Welle vibrierender Materie, die in einem mutigen Akt der Selbst-Zuwendung die Glaswand überwindet und dabei den mehrdeutigen Zustand eines autonomen und befreiten, aber noch immer zerrissenen Subjekts markiert, eine brandneue Konstellation dialektischen Denkens: eine Falte in Formation. Das ist Grosses „Nicht mich. Nicht das. Aber auch nicht nichts“,²³ der unheimliche Moment zwischen Vertrautheit und Entfremdung, die Geburt einer Falte und eine gedankliche Anstrengung wie: „zu denken heißt zu falten, das Außen mit einem koextensiven Innen zu verdoppeln“.²⁴ Zwischen magischem Realismus und Horror-Metaphorik erinnert die monströse Struktur von *Wunderblock* an der Schwelle zu Grosses Eintritt in den *Chaosmos* ihrer eigenen Psyche an den Purpurregen von Marquez' Macondo oder an H. P. Lovecrafts „verfluchte Heide“ in „The Colour Out of Space“. Wir befinden uns in der Zone des Übernatürlichen, des Spuks, des Unbekannten; des *anderen*, scheinbar heterotopen Raums: „Dies war kein Himmelsatem, dessen Bewegungen und Dimensionen unsere Astronomen messen oder zum Messen zu riesig erachten. Es war nur eine Farbe aus dem All – ein schrecklicher Bote von ungeformten Bereichen der Unendlichkeit jenseits aller Natur, wie wir sie kennen; von Bereichen, deren bloße Existenz das Gehirn verblüfft und uns mit jenen schwarzen extrakosmischen Abgründen, die es vor unseren wahnsinnigen Augen aufreißt, betäubt.“²⁵ Das Imaginäre und Methaphysische sind in einem Gewebe der Traumlandschaft von *Wunderblock* gefaltet. Dergestalt ist Grosses *larger than life*-Traum, geformt aus leuchtenden Farben und Begehren; eine Phantasmagorie beschleunigter, verzerrter Form.

²² Ebda., S. 88.

²³ Julia Kristeva: Powers of Horror, S. 2.

²⁴ Gilles Deleuze: Foucault, in: Alain Badiou: Deleuze. The Clamor of Being, S. 89.

²⁵ H[oward] P[hillips] Lovecraft: The Colour Out of Space. London 2002, S. 50.

²⁶ Gilles Deleuze: Die Falte. Leibniz und der Barock. Frankfurt/Main 1995, S. 226.

²⁷ Ebda., S. 35–36.

²⁸ Ebda., S. 16.

Katharina Grosse ist eine Leibniz'sche Künstlerin, da sie, nach Deleuzes Schlussfolgerung, glaubt, dass „es immerzu darum geht zu falten, zu entfalten, wieder zu falten“.²⁶ Ihre architektonischen Gemälde und malerischen Architekturen erinnern an das Deleuze'sche „objectile“, einen performativen „Dazwischen“-Körper, dessen Status beschrieben worden war als sich nicht länger beziehend auf „räumliche Prägeform, d. h. auf ein Verhältnis Form-Materie, sondern auf eine zeitliche Modulation, die eine kontinuierliche Variation der Materie ebenso wie eine kontinuierliche Entwicklung der Form impliziert.“²⁷ Eine Falte ist dort, wo Unterschiede zwischen Subjekt und Objekt, Essenz und Erscheinung zusammenbrechen. Als proteische Kategorie, die infinit ist, gleichzeitig kontingent und provisorisch, wuchert sie in unvorhersehbare Richtungen; sie ist „das einfache Ende einer Linie“.²⁸ Badiou definiert die Bewegung der Falte wie folgt: „Eine ‚kommunizierende‘ Figur absoluter Innerlichkeit, gleichbedeutend mit der Welt, von der sie ein Standpunkt ist. Oder wieder: die Falte erlaubt uns, sie sich als Enunziation ohne ‚Enouncement‘

vorzustellen, oder als Wissen ohne Objekt. Die Welt als solche wird nicht länger die Fantasie des Gesamten sein, sondern die entsprechende Halluzination des Innen als pures Außen. Deleuze sucht nach einer Figur der Innerlichkeit (oder des Subjekts), die weder Reflexion (oder das *cogito*) noch die Beziehung-zu, der Fokus (oder Intentionalität) noch der pure leere Punkt ist (oder Eklipse). Weder Descartes noch Husserl noch Lacan.“²⁹ Stattdessen enthält die Falte die Paradoxa des Leibniz’schen Denkens, speziell jenes der Monade, „eine Zelle, eher eine Sakristei als ein Atom: ein Raum ohne Türen und Fenster, worin alle Tätigkeiten innerliche sind. Die Monade ist die Autonomie des Inneren ohne Außen.“³⁰ Es ist wie ein konstantes und ununterbrochenes Kommen und Gehen zwischen der Seele und dem Körper, eine Bewegung, die die Grenze zwischen der fühl- und verstehbaren Welt aufhebt. Grosses heroisches wie grandioses *Just Two of Us* (2013) ist solch eine Leibniz’sche *mise en abime*, psychedelische Architektur einer zerstörten Monade. Ein Subjekt aktiver Kraft, eine mutterleibähnliche, labyrinthische Struktur von Formen mit lebhaftesten Farben ist eine postromantische, kosmische Träumerei, ein illusionistisches *tableau vivant* von stetig fließender und endlos sich (ent-)faltender Materie. Theatralisierte Volumen, achtzehn mit Fiberglas überzogene Formen – Möch- tegern-Reste rebellischer und anarchischer Natur – wiederholen ein scheinbar tragisches Drama eines zivilisatorischen Desasters. Kleine Wirbel vermehren sich und wuchern, werden kombiniert mit sich krümmenden Linien und Falten mutierter Materie, derart *en masse* akkumuliert und überlappt, als spiegelten sie die Dynamik der barocken Physik, wie sie Deleuze beschreibt: „Die Materie stellt also eine unendlich poröse, schwammige oder ausgehöhlte Textur ohne leeren Raum dar, immer wieder eine Höhlung in der Höhlung; jeder noch so kleine Körper enthält eine Welt, insofern er von unregelmäßigen Gängen durchlöchert ist, umgeben und durchdrungen von einem immer feineren Flüssigen. Die Gesamtheit des Universums gliche ‚dem Materie-Tang, in dem es verschiedene Ströme und Wellen gibt.‘“

Solcherart ist Katharina Grosses Mikrouniversum der gefalteten Innerlichkeit gewaltig, aber verletzlich, zart und überwältigend: die der Künstlerin eigene Version eines „Friendly Alien“, gerahmt von der umgebenden Landschaft als volumetrischer Faltenwurf der Spontanität und des Selbstgenusses. Scheinbar kakophonisch und kaleidoskopisch, ist *Just Two of Us* Grosses Initiation, ein Eintreten in eine neue Harmonie, von Deleuze mit Boulez’ Begriff der „Polyphonie der Polyphonien“³¹ beschrieben, aufgelöste Tonalitäten, euphorisch eine auf die andere übereinander gepackt in einer quasi-karnavalesken Symphonie der Akkorde, als orchestrierte es ein Prelude zu „*Wer, ich? Wen, Du?*“ (2014), der *tour de force* der Künstlerin, eine unbeschränkte Befreiung einer Falte: Über-alles-Falte. Mit der polytonalen Extravaganza von „*Wer, ich? Wen, Du?*“ kommt Katharina Grosse in einem hybriden, physischen Raum an, bestehend aus luftdurchlässigen Oberflächen und Volumen, dynamisiert durch Bewegungen, in dem gilt: „Insofern das Falten nicht dem Entfalten entgegengesetzt ist, ist es Spannen–Entspannen, Zusammenziehen–Ausdehnen, Komprimieren–Explodieren“³², und als solches stellt es eine Umarmung dar, die ul-

²⁹ Alain Badiou: Deleuze. The Clamor of Being, S. 52, 61.

³⁰ Gilles Deleuze: Die Falte. Leibniz und der Barock, S. 50.

³¹ Ebda., S. 14.

³² Ebda., S. 136.

timative (und noch immer angenommene) Liebeserklärung der Künstlerin. „Ich umarme dich“, gesteht der Autor, „hier und jetzt erschafft unsere Kontingenz Nuance um Nuance, Mischung um Mischung“. Grosses Über-Skulptur intensiviert einen Zustand des Kontakts und der Kontingenz; seine morphische Natur ist die meisterhafte Darbietung von Alchemie durch die Künstlerin: „Ich umarme dich als Harlekin, ich verlasse dich als Pierrot; du berührst mich als Herzogin und ziehst dich als Gräfin wieder zurück. Harlekin der Region und Gräfin des Ortes. Ich umarme dich als Eisen und verlasse dich als Bronze; du umarmst mich als Neusilber und lässt von mir als Vermeil.“³³ Als erweiterte „Szene der Zwei“ beschreibt „*Wer, ich? Wen, Du?*“ eine Zone der Sinnlichkeit, in der die kaleidoskopische Vielfalt der Farben, Formen und Töne dazu beiträgt, eine amorphe und kombinierte Mischung von Körper und Seele zu entwickeln. Grosses gefaltete Oberfläche weist die Eigenschaft einer Haut auf: „Das Gewebe faltet sich ein, kräuselt sich, wendet sich zu sich selbst, verknötet sich nach Belieben. Die Haut legt sich in Falten, passt sich an, herrscht zwischen den Organen, enthält die komplizierten Bahnen, die sie verbinden; besser als die Mitte der Sinnesorgane sorgt die Haut für deren Mischung, wie eine Palette.“³⁴ Leinwand ist ein Schleier, ist eine Haut und ein Gemälde, ist ein Tattoo auf einer Oberfläche eines Pergaments. Geschützt in einer Monade einer Falte, denkt die Künstlerin über die Bestandteile der Liebe nach, während „die Haut [...] das liebevolle Streicheln zur Gefühlsbewegung (verallgemeinert); sie kündigt auf subtile Weise vom Begehren, verdünnt das Hören und das Sehen, bis nur noch feinste Spuren davon übrig sind.“³⁵ Die multidimensionale Skulptur ist ein Zufluchtsort der Sinne und sie vergiftet, während die Haut dazwischentritt und die Schichten sich vermengen lässt. Die Haut „trägt die Zeichen der einen und die Signale der anderen; sie trägt beider Energie und Information. Der Duft bezaubert die Liebe, die den Champagner preist; die Liebe leuchtet inmitten der fünf Sinne, sie ist deren glückliche Summe. Sie kennt keine abgesonderten Zonen, keine Spezialität.“³⁶ Mit dem spärlichen Gefäß „*Wer, ich? Wen, Du?*“ legt Katharina Grosse ihre Praxis eines Ortes/ Liebesaktes offen, der sich zwischen Räumen durch die urtümlichen Gesten des Webens, Strickens oder Knotens vervielfacht. Serres beobachtet: „Selbst die Vögel des Himmels verstehen es, mit dem Schnabel oder den Füßen zu flechten, wenn sie ihr Nest bauen. Hier liegen die verborgenen Ursprünge der Topologie und damit der Geometrie, die Anfänge, wo der Gesichtssinn sich im Tastsinn verliert, wo der feine, sensible Tastsinn die Oberflächenbeschaffenheit sieht, glättet und sondert: Ursprünge, die um ein ganzes Zeitalter weiter zurückliegen als die Ankunft des Wortes.“³⁷ Der Ort wuchert ins Unendliche, während die quasi-magische Fertigkeit eines Falten- und Knotenmachens das Weite und das Nahe verbindet, neu geborene Oberflächen und Formen choreografiert und dabei einer nichthierarchischen Notation simultan-flacher und voluminöser, enger und lockerer, dichter und verstreuter Materie folgt. Nah und fern, kontinuierlich und unterbrochen, vereint und getrennt werden in einer organischen Bearbeitung verhandelt, die durch die Frage im Werktitel angedeutet wird: „*Wer, ich? Wen, Du?*“ Der Knoten ist ein Agens der Zweisamkeit und des Untrennbaren, und eine Falte – eine Garantie der Intimität

³³ Ebda., S. 17–18.

³⁴ Michel Serres: Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische, S. 27.

³⁵ Ebda., S. 102.

³⁶ Ebda., S. 90.

³⁷ Ebda.

und Nähe. Der Autor stellt zusätzliche Fragen, „Wo und wie soll man einen Faden zwischen zwei Fäden unterbringen, wo soll er hindurchgehen, durch welchen Raum?“³⁸ und verlegt gleichzeitig die Ursprünge eines lebenden Organismus in eine Form eines gigantischen Knotens: „Das beginnt schon im Embryonalzustand, mit einem oder mehreren Keimblättern, die sich falten, einrollen, einstülpen; die Embryologie erscheint als angewandte Topologie – eine unendlich gefaltete Haut. Der Organismus füllt sich mit lokalen Verteilern, mit Verkehrskreuzen, die am Ende einen globalen Verteiler, ein globales Verkehrskreuz bilden, einen riesigen Knoten aus kleinen Differentialknoten.“³⁹ Grosses räumliches Narrativ folgt der Logik von Serres' Mechanik. Ihre haptischen Oberflächen sind räumliche Geständnisse eines Körpers in emotionalen Spasmen und körperlichen Krämpfen. Die Künstlerin erstellt ein Dispositiv des Wissens, in dem die empirischen und physischen Schichten, in den Schwindel taktilen Erfahrens gekreiselt, die Dinge und ihr komplexes Gewebe umarmen. Wie Serres erklärt: „Der Körper faltet sich, biegt sich, passt sich an, verfügt über mindestens dreihundert Freiheitsgrade, zeichnet vom Kopf bis zu den Füßen oder bis zu den Fingerspitzen einen komplizierten, wandlungsfähigen Weg zwischen den Dingen der Welt, changiert wie eine Alge tief unten im Wasser, tausendundeine Verteilerspur oder tausendundein Semaphor. Wer die Dinge erkennen will, muss sich erst einmal zwischen sie stellen. Nicht nur vor sie, um sie zu sehen, sondern mitten in ihr Gemisch, auf die Wege, die sie verbinden [...] der Tastsinn stellt sich dazwischen, die Haut sorgt für den Austausch, der Körper zeichnet den verknoteten, verknüpften, gefalteten, komplexen Weg zwischen den zu erkennenden Dingen.“⁴⁰

Die Gewissheit

So verstanden, sind Grosses Nebelflecken von „*Wer, ich? Wen, Du?*“ ein hybrides Habitat, ein Bau, der der Mehrdeutigkeit eines Mikrokosmos von *Chora* ähnelt, einem Ort der doppelten Ausschließung und Teilnahme („weder dies noch das oder sowohl dies als auch das“), Derrida'scher Schauplatz der Politik und Politik des Schauplatzes, beschrieben als „der Verankerungspunkt, der *point de caption*, im Gleiten der Sinnhaftigkeit [...] ein Ort, der kein Ort ist [...], der Verankerungspunkt, wie der Strich zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem, [...] eine *arché*, ein *apeiron*, eine Quelle des Ursprungs, die nicht existiert.“⁴¹ Weidlich eine Mutter, ist *Chora* Platons Container oder Gefäß, ein Abdruckträger, ein Bedeutungsrest; seine Funktion ist es, zu versorgen, die weltliche Nachkommenschaft der Form zu unterstützen, zu umgeben, zu schützen, zu brüten, zu sortieren oder den weltlichen Nachwuchs der Formen hervorzubringen. Man kann nicht anders, als sich Katharina Grosses Œuvre als Artaud'sches heiliges Theater einer grausamen Form vorzustellen, was eine Initiation in den noch unbekanntem, transzendentalen und metaphysischen Kern markiert, seine Gymnastik und poetische Ekstase. Als schoßartiger Innenraum, oder eine Gruft, als pervertierter Ort von Geist und Körper, zurückgezogen, jedoch kommunal und öffentlich, ist Grosses eigenes abstrahiertes *endless house* ein Schauplatz der Möglichkeit auf jene Weise, wie *Chora* –

³⁸ Ebda., S. 410.

³⁹ Ebda., S. 100.

⁴⁰ Ebda., S. 102.

⁴¹ Ebda.

Elisabeth Grosz zufolge – „die Bedingung für die Entstehung der materiellen Welt ist, der Schirm, auf den das Bild der unveränderlichen Form projiziert wird, der Raum, auf den das Duplikat oder die Kopie der Form gegossen wird, der sozusagen den Eintrittspunkt liefert in die materielle Existenz. [...] Es ist der Raum, in dem ein Ort möglich gemacht wird, die Kluft von der Passage raumloser Formen in eine verräumlichte Realität, einen dimensionslosen Tunnel, der sich der Verräumlichung öffnet, der sich selbst auslöscht, um andere möglich und wirklich zu machen.“⁴²

Indem sie eine Form als aktive Kraft tagträumt, fetischiert Katharina Grosse die Oberfläche. „Ich berühre die Bildfläche und werde sichtbar“, gesteht sie und fügt hinzu: „Für mich ist alles eine illusionistische Oberfläche, und Malen ist ein Modus des Denkens – eine Möglichkeit, diese illusionistischen Elemente zu verknüpfen.“⁴³ Oberfläche ist eine Grenze – ein Grenzgebiet zwischen Körpern, der Kontaktpunkt, aber auch ein Rand – eine Kontur. „Alles kehrt jetzt zur Oberfläche zurück“, so eröffnet Deleuze sein Lob der Oberfläche in „Logik des Sinns“.⁴⁴ Grosse verdichtet Oberfläche, als würde sie ihre Dichte aufblähen, daher erweitert sich die Grenzlinie, verschwindet schließlich und verwandelt sich in einen Rauminhalt endloser Tiefe. Jose Ortega y Gasset beschreibt ein ähnliches Phänomen in seinen „Meditationen über Quijote“, wo er auf die oberflächenverstärkten, kognitiven Mechanismen des Sehens hinweist: „Die Dimension der Tiefe, egal ob von Raum oder Zeit, ob visuell oder auditiv, erscheinen auf einer Oberfläche, sodass diese Oberfläche eigentlich zwei Werte besitzt: einen, wenn wir sie als das nehmen, was sie materiell ist, den anderen, wenn wir sie in ihrem zweiten, virtuellen Leben sehen. Im letzteren Fall erweitert sich die Oberfläche in ihrer Tiefe, ohne dass sie aufhört, flach zu sein. Das ist, was wir verkürzen nennen. Tiefensehen wird durch Verkürzung möglich, womit wir ein extremes Beispiel einer Fusion von simplem Sehen mit einem rein intellektuellen Akt vorfinden.“⁴⁵ Gefaltet wird die „voluminöse“ Oberfläche ein Agens des Sichtbaren und des Unsichtbaren und erlaubt einen Wahrnehmungszugang zu einem offenen Feld der Tiefe, generiert aber auch Reservoirs eines versteckten, komprimierten und wie getarnten Raums innerhalb eines Raums.

„*Wer, ich? Wen, Du?*“ ist Katharina Grosses Spektakel des Verbergens und Entblößens: Aufgeführt innerhalb der extravaganten oberen Etage des dramatischen Innenraums des geodätischen Kunsthauses Graz, wo die Decke und der Boden einander nicht spiegeln, ist die Skulptur ein Proportionen-Paradox der räumlichen Bedingungen. Oberflächendrehungen – von einer einzigen Falte von Grosses Ecke (Bachelard'sches Einsamkeits-Symbol für Imagination⁴⁶, der Ort der Stille unserer Gedanken, aber auch Schauplatz von Kindheitsspielen und Strafe) in Richtung des dramatischen Ausbruchs der Künstlerin im multidimensionalen, exzessiven Raum einer intimen Unermesslichkeit; so verläuft die Flugbahn der Gedanken, eine nach außen gerichtete Explosion, welche die luftige Innerlichkeit einer schützenden Hülle ist, und wieder zurück zu einer Lücke und dort hinaus, dem ultrasublimen und ozeanischen Gefühl entgegen,

⁴² Jacques Derrida: *Khora*. In: Jacques Derrida: *The Derrida Reader: Writing Performances*. Lincoln 1998, S. 231.

⁴³ Elisabeth Grosz: *Space, Time, Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. London 1995, S. 117.

⁴⁴ Katharina Grosse. In: Ulrich Loock, Annika Reich, Katharina Grosse (Hg.): *Katharina Grosse*. Köln 2013, S. 226.

⁴⁵ Gilles Deleuze: *The Logic of Sense*. New York 1990, S. 82.

⁴⁶ José Ortega y Gasset: *Meditations on Quixote*. Norton 1963, S. 69.

dabei das paralysierende Gefühl einer Grenzenlosigkeit als räumliche „Sensation“ des „Kontakts“ zwischen uns und anderen Wesen generierend, das Freud'sche „Gefühl einer unauflöselichen Verbindung, als Ganzes eins zu sein mit der äußerlichen Welt.“⁴⁷ „*Wer, ich? Wen, Du?*“ ist ein rhizomatisches Haus der Geheimnisse; es enthält versteckten Raum einer überdimensionierten Materie, es pulsiert mit trügerischen und vielfachen Bewegungen einer manipulativen Falte. Kompressionen und Ausdehnungen rhythmisieren den Kreis, während das Gewebe verkehrt herum atmet, und sein Leben, markiert von der Artaud'schen Hieroglyphe des Atems, konjugiert untrennbar Dortsein mit Zusammensein. Über 1.500 m² zerkrümelten Schaumstoffs bevölkern den beinahe drei Mal kleineren Raum des Kunsthaus-Inneren; gequetscht, überlappt, verknotet, geschrumpft und hinein sedimentiert, über- und jenseits voneinander in einer magischen Verschmelzung und liebenden Umarmung, verhandelt ein hautartiges Gewebe seinen Raum und Anschein. Grosses Werk ist eine Übung in radikaler Kondensation von Form und Materie. „Die Falte und der in ihr enthaltene Raum sind für mich sehr verlockend“, behauptet Katharina Grosse, „bei einem Gemälde ging es immer schon um versteckten Raum. Die Bildfläche kommt nie der tatsächlichen Oberfläche der Leinwand gleich.“⁴⁸ Raum innerhalb des Rahmens eines Bildes und darüber hinaus zu organisieren, war immer schon die Herausforderung der Malenden. Grosses Werk verlässt sich auf ein Maß und eine Dichte der materiellen Oberfläche und konzeptueller Materie und befindet sich dabei in ständiger Erforschung von Flächigkeit und räumlicher Tiefe. Nähert man sich „*Wer, ich? Wen, Du?*“, das von Katharina Grosse speziell für Peter Cooks und Colin Fourniers embryonale „Blaue Blase“ geschaffen wurde, könnten besonders die theoretischen Ausführungen über Transparenz von Colin Rowe und Robert Slutzky relevant sein. Deren Definition von Transparenz, zitiert nach Gyorgy Kepes, reflektiert idealerweise den dem Kunsthaus Graz eigenen architektonischen Apparat der Wahrnehmungsmaschine: „Transparenz heißt eine simultane Wahrnehmung verschiedener räumlicher Positionen. Raum schwindet nicht nur, sondern fluktuiert in kontinuierlicher Aktivität.“⁴⁹ Solch ein Überlappen und gegenseitiges Durchdringen von Ebenen und Figuren beschwört eine Mehrdeutigkeit und einen Widerspruch räumlicher Dimensionen, die zentral für die biomorphe Struktur des Kunsthauses Graz sind. Die Theoretiker unterstreichen eine neue optische Qualität und bringen zwei Ordnungen der Transparenz ein, nämlich buchstäbliche und wirkliche, evozieren aber auch die Beispiele kubistischer Malerei mit ihrem Verschmelzen von zeitlichen und räumlichen Faktoren und einem Fokus auf Überschneidung, Überlappung und Verschränkung von Bildebenen. Vor allem im Vergleich mit der italienischen Futuristen-Bewegung und speziell dem malerischen und skulpturalen Werk von Umberto Boccioni (1882–1916) wird die verblüffende Ähnlichkeit zu Katharina Grosses Œuvre offenbar und erlangt ihren vollsten und überzeugendsten Ausdruck. Ester Coen schreibt in ihrer Analyse von Boccionis bahnbrechender Herangehensweise: „Ort, Zeit, Form und Farbe koexistieren in einer einzigen Komposition, geschaffen, um die dynamische Realität des Objekts durch eine nicht auf das simple Entfalten einer Aktion in der Zeit beschränkte Gleichzeitigkeit, sondern

⁴⁷ Gaston Bachelard: *The Poetics of Space*. Boston 1969, S. 137.

⁴⁸ Kaja Silverman: *Flesh of My Flesh*. Redwood City 2009, S. 30.

⁴⁹ Katharina Grosse in einer privaten E-Mail-Konversation mit dem Autor.

das Umarmen all der Elemente, die das Gefühl der Geschwindigkeit visuell transportieren können, zu offenbaren.“⁵⁰ In Boccionis Gemälden *States of Mind II: The Farewells* (1911) sowie in seinen Bronzeskulpturen *Unique Forms of Continuity in Space* (1913) wird Raum als Überlagerung zweier Felder wahrgenommen: absolute Bewegung (als ein dynamisches, in einem Objekt verankertes Gesetz) und relative Bewegung (ein dynamisches Gesetz, das auf der Bewegung des Objekts basiert). Es ist beides, ein fixiertes und erweitertes Milieu mit metrischen oder dimensionaligen Eigenschaften und zugleich ein fluides und konsistentes Feld der Intensitäten (z. B. Kräfte, Geschwindigkeiten, Temperaturen, Farbe). Katharina Grosses skulpturale Arbeit erinnert an das Erbe der futuristischen Meister: Ihre scheinbar fantasierenden, jedoch rigiden und nüchternen Assemblagen vertikaler und horizontaler Ebenen sind quasi-kinetische Netzwerke von Boccionis Kraftlinien und kontrollieren die Dynamik zwischen dem Vakuum und dem Rauminhalt, den Moment der temporalen Spannung und der Aktion. Kreuzung und Verflechtung von gebogenen Linien und schiefen Formen in Grosses Werk führen die in Boccionis pionierhaften Manifesten des plastischen Dynamismus gegenwärtige Dauer, Transparenz und Gleichzeitigkeit aus. Im Schichten von Ebenen und Räumen und dem Ansammeln von Lagen kombiniert die Künstlerin Rowes und Slutzkys buchstäbliche Transparenz, die durch das Stapeln der physischen Materie mit der sogenannten wirklichen Transparenz entsteht – ein komplexeres Formengebäude aus überlappten und überlagerten Achsen und irregulären räumlichen Ordnungen,⁵¹ und erreicht so mit ihrer präzisen Virtuosität einen polyvalenten Zustand schwindelnder Mehrdeutigkeit: eine Verdopplung der Transparenz, tatsächlich und impliziert, gesehen und gelesen, perzeptuell und konzeptuell. Die immersive, multitransparente Welt von Katharina Grosses Werk ist ein Tableau abbildhafter Unschuld: eine spiegelgleiche Oberfläche, der das Liebesalphabet der Künstlerin eingeschrieben ist.

„Liebe ist die Geburt der Co-Möglichkeit“, kommentiert Tim Rayner Alain Badiou's Philosophie der Liebe, „wir belassen sie in einem Zustand der Spannung, Unvorhersehbarkeit und des Risikos“.⁵² Badiou fasst zusammen: „Somit, als Erfahrung, in der Gott die Präexistenz der Trennung nicht zu garantieren vermag, verstehe ich für mich den enigmatischen Satz des Dichters Pessoa, den er gegenüber seinem Heteronym Caeiro aussprach und mit dem ich erfreut schließe: ‚Liebe ist ein Gedanke‘.“⁵³

Auch wir nähern uns dem Schluss. Liebe als Gedanke und Gedanke als Liebe konstituieren eine treibende Kraft hinter Katharina Grosses Œuvre, ein Entwurf eines Diskurses zwischen Liebhabern: „Ohne die Erfahrung der vermischten Körper, ohne diese greifbare Buntheit und diese abgeschwächte Vielfalt, hatte man sie oft verwechselt. Diese Verachtung, die den Tod glorifiziert und so tut, als fände das glückliche Leben im Grabe statt, hatte die Metaphysik zu einer Vorübung des Mordes werden lassen. Während sie doch in Wirklichkeit eine Liebeskunst ist.“⁵⁵

Wir nähern uns dem Moment, da Annahme Gewissheit wird.

⁵⁰ Colin Rowe (mit Robert Slutzky): *Transparency: Literal and Phenomenal*. In: ders.: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge MA 1987, S. 161.

⁵¹ Ester Coen: *Umberto Boccioni*. Metropolitan Museum of Art. New York 1988, abrufbar unter: https://archive.org/stream/UmbertoBoccioni/UmbertoBoccioni_djvu.txt (23.05.2014).

⁵² Colin Rowe (mit Robert Slutzky): *Transparency: Literal and Phenomenal*, S. 161.

⁵³ Tim Rayner, <http://philosophyforchange.wordpress.com/2013/01/16/life-changing-love-badiou-and-the-birth-of-possibility/> (23.05.2014).

⁵⁴ Alain Badiou: *The Scene of Two*. In: *lacanian ink*, 22 (2003).

⁵⁵ Michel Serres: *Die fünf Sinne*, S. 29.

A Folding of Spaces

Katrin Bucher Trantow

The picture is constituted as a physical encounter. Katharina Grosse's image space incorporates, envelops and unfolds. It takes place as a tangible event in time and space.

As a matter of fact, a folded and compressed painting surface in the form of an oversized canvas made of soft foam protrudes into the organically rounded room of the upper floor of the Kunsthaus Graz, layered over strewn jetsam of polystyrene and the existing architecture. It spreads as an inert mass of curved matter and folded void like some stone formation into the room, just as the laws of physics seem to predetermine it. The form strives into the massive ceiling height with mass and pattern of lines, thus reaching for the sky like the room itself and its roof formation. The colour, which seems to be equipped with all the power of the reflecting light, places itself weightlessly over existing surfaces, rises over the edges and loses itself in a blur. Thus a unique dimension of the undetermined and the changeable develops. As a space of colour with open references its definition lies within the imagination. Thus the blurring in the pictorial sfumato—a groundbreaking invention of Leonardo Da Vinci's—serves as an instrument to complete the picture through the viewers own thoughts. Together with the blurring of the reference space it creates here a multilayered situation of active collaboration, of a certain dialogue within and through the pictorial space that imparts knowledge: In the sense of the painting as a space for discourse, Katja Blomberg states that in Grosse's work only the immediate present (the field of vision, author's note) remains analytically and clearly identifiable. The gaze into the future or memory respectively forms an open and distant view and through its relative blurring turns into a metaphysical vision.¹

The most recent and outermost layer of paint is masterly abstraction and links together with the illusion of the artificial landscape and its independent existence by dynamising it with leaps of dimensions, and colours and lines that pull the viewer in; thus it turns into a place of development: the movements of the rolling waves of the foam are mirrored in the fluid colour gradients, in the rivulets, in the superimpositions and the visible shifts. They are

¹ Katja Blomberg, *SHAD-OWBOX, Temporäre Kunsthalle Berlin*. Cologne 2009, p.11.

² In architecture, as in three-dimensional painting, the ideas of kinematics become evident beside the Baroque quality of the idea of pervasion. 'Force in architecture and mechanics equals mass times acceleration. Mass is an abstract universal unit, which means that mobility is implicated in a concept of force. More simply, this means that a static force is nothing but frozen movement. If now they are being animated they again produce spatial movement.' Pieter van der REE: *Organische Architektur, Der Bauimpuls Rudolf Steiners und die organische Architektur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 2001, p.83.

³ It was in 1998 that she first created a green corner in the Kunsthalle Bern, thus leaving the frame of the picture.

⁴ It is a question of a processual creation of virgin territory without spatial hierarchies; this again is part of the tradition of the American All-Over, but without letting itself be reduced to a two-dimensional picture area. In doing so, Grosse to some extent follows the German Informel and essentially applies herself to the relation between mass and matter. Cf. Color Field influences, the interview 'Don't be afraid!' Katharina Grosse with Angela Rosenberg, in: *Deutsche Bank Art Mag*, 62, 2009, <http://db-artmag.com/en/62/feature/an-interview-with-katharina-grosse/>

⁵ Robert Smithson: 'Eine Sedimentierung des Bewusstseins, Erdprojekte' (1968), in: *ibid.*, *Gesammelte Schriften* (eds. Eva Schmidt, Kai Vöckler). Cologne 2000, p.135.

continued in the entire setting and are reflected in the house and its utopian-organic architecture: the exhibition hall with its doubly arched bubble and glass social levels is right in the middle of Graz's old town amongst Baroque urban architecture and connects Old and New, just like the Baroque striving for infinite movement. Movements on this side in the form of flowing lines evoke technical development here. Technology and organic growth are unified as a forward-oriented exciting progress in architecture as in the exhibition "Who, I? Whom, you?" in their striving for movement.²

Since the late 1990s the painter has been transacting powerful colour-forays with a spray-gun and a wide range of strong artificial colours in and across spaces respectively. Her pictorial pursuits with space range from her private bedroom and her bed, her studio and its functional workshop via the gallery room to spaces outside. Thus expansive works are created, boundless and untamed; any surface is categorically seen as an expansive painting surface, corners and edges are turned into areas of colour.³ Floors are joined with objects in the painting space and melt there in a rapture of expressive colours. Requirements of dimensionality are ignored, and original, semantic attributions blasted to pieces. A change of perspective leads to leaps of relation, changes of colour, to insights and prospects.⁴

The sprayed colour particles are applied solely through air onto the background. The direct application as physical transmittance is missing in favour of a free colour particle that finds its own place to settle; as a quasi-'natural' element it also creates the base for further sedimentary deposits. In their surface feel they remind one of dust, of finely ground natural pigments or residua resulting from oxidation—like rust—and in their 'unconnectedness' they are carriers of, and a reference to, temporality and decay. Robert Smithson, who in 1968 discovered the fundamental properties of sculptural material in their states of oxidation, hydration and dissolution, pleaded for the eternal 'carbon states of thinking' as aesthetic (basic) awareness to be searched for beyond technology.⁵ Some of Grosse's works are directly related to Land art, but Grosse's solution faces up to technical evolution as natural development. In terms of a montage-like or musical approach to the Baroque concept of eternal connections, Grosse, who is also at home in electronic music, 'samples' Smithson's philosophy about *basic awareness*, going on to formulate in compositional abstraction the illusion of an artificial landscape as a three-dimensional image space.

In her approach Grosse works without boundaries, sometimes excessively and aggressively. Her monumental and transcendental explosions of colour that border on mania turn into self-liberation, into a breaking-up of rational dependencies in favour of exploring a sensual space of knowledge of possible connections.

Adam Budak therein recognises a declaration of love in the unfolding *search of what 'is'*. In his powerful and passionate essay, consistently palpable in the

(current) artist's edition, the pictorial affiliation that brings together the various spatial elements stands for the very moment of love that 'recognises' the I in the you. The lovers stand for the elements that encounter each other in the *Now* and they are joined by the lowering colour veil, enveloped and *connected* with each other.⁶

When working, it comes to conceivable and perceptible processes of such immediate relations; thereby some kind of 'super-physicality' enters the act of contemplation that sucks in and strangely invigorates at the same time. External movement thus turns in accordance with Deleuze's *fold* into inner *un-folding*. Leaps of dimension, displacements or drop forms carry out their inner equivalent, stirring awareness in the realms of thinking tactility. '*The Interior and the Exterior*: The infinite fold separates, or passes between matter and the soul, (...): actualized in the soul it is realized in its own way in matter.'⁷

In the melting of object-subject, of space, of movement and flowing light, one believes one is advancing into an inner space, into a shimmering, oscillating opposite, which amounts to an illusion of thinking and feeling. "Who, I? Whom, you?"

For our museum Katharina Grosse's works represent a consistent continuation of examining spatial perception at the divide between painting, drawing and sculpture. Whether the fragmented body torsions by Berlinde de Bruyckere in 2012, which became a mirror of existential questions by means of physical sensations; or Michael Kienzer's line formations of metal industrial pipes in 2011 that revealed the surroundings as an animated stage and room for negotiation; not forgetting the earlier positions of Liz Larner right up to Sol Lewitt or the group exhibition *Illusion or Life?*—all are a mirror for the examination of artistic pervasion of genres everywhere. Thus in immediate reactions to the exhibition room, developments became apparent that over recent years have spoken about the self-evident nature of media penetration, as well as real mixing with virtual worlds; in this way, exhibition space has been assigned various partnering roles, from the form to the content, from socio-culturally defined right through to strictly physical features—space as a philosophical construct is a subject that has a hold on us in times of parallel living environments and multiple networking.

Katharina Grosse's contribution is a discourse of knowledge that she holds by means of painting; a discourse on space as a polymorphic and variously interconnected and animated realm of experience located between conceptualising imagination, analytical abstraction and personal involvement.

⁶ Cf. 'Elements can mesh with all other elements into an event that can be repeatedly continued.' Angela Rosenberg: 'Keine Angst!' Interview with Katharina Grosse, in: *Art-Mag Deutsche Bank* 62, 2009, <http://db-artmag.com/en/62/feature/an-interview-with-katharina-grosse/> (21/05/2014).

⁷ Gilles Deleuze: *The Fold: Leibniz and the Baroque*. London 2003, p. 242.

Katharina Grosse

Born in 1961 in Freiburg im Breisgau, since the 1990s Katharina Grosse has been one of the most internationally renowned artists of her generation. Alongside numerous international exhibition projects both in museum and public space, she was awarded the Oskar-Schlemmer-Prize, the Grand State Prize of Baden-Württemberg 2014.

the art of love

Adam Budak

'An immensity discovered in the first moments of love? When the other still escapes representation? There and not there. Unmediated perception within an open that does not block off any consciousness. Native bonds, foreign to all reflection. Being together prior to any face-to-face meeting that inaugurates a practice of evaluation. Obscure draw where they belong to each other within a medium/center that absorbs them this side of all relation. Resting in a depth that bears them. Diffusing into one another in this medium/center that they become. In the relinquishment of a kind of calculation that contents itself within a more or less veiled confrontation. Separation and apportioning of earth, sky, and space where that which hears and obeys only the pure abstraction no longer takes place. Acceptance of a breadth, of an offering, that is unmasterable, of a multiplicity irreducible to the one. Neither geometry nor accounts, here. That which opens stops in no direction/sense. No beacon in this absolute venture'.¹

'I caress your skin, I kiss your mouth. Who, I? Who, you? When I touch my hand with my lips, I feel the soul like a ball passing from one side to the other of the point of contact, the soul quickens when faced with such unpredictability. Perhaps I know who I am when thus playing my soul like a musical instrument, multiplying the fine threads of self-contact above which the soul flies in every direction. I embrace you. Pitiful, cruel and hurried lovers that we are, we had only ever learned duelling, dualism and perversity. I embrace you'.²

'Love is now, is always'.³

¹ Luce Irigaray: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Austin 1999, pp. 173-74.

² Michel Serres: *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*. London 2008, p. 26.

³ Clarice Lispector: *The Passion According to G.H.* Minneapolis 1988, p. 164.

the assumption

It is an assumption that *'Who, I? Whom, you?'* is a sketch for a declaration of love.

In Alain Badiou's axiomatics of love, which is a plea after Arthur Rimbaud to re-invent love, love is understood as a construction—'a life that is being made, no longer from the perspective of One but from the perspective of Two'—the so-called 'scene of Two' which involves a disjunction, based on the simple difference between two people and their infinite subjectivities: 'Love contains an initial element that separates, dislocates and differentiates. You have *Two*. Love involves *Two*'.⁴ You and I. I and you. *Just Two of Us*.⁵ Encounter initiates an amorous procedure and it consists only in the form of its disappearance or eclipse, getting fixed only through a naming which constitutes a declaration, the declaration of love. Badiou pays attention to the importance of a declaration of love as a passage between a usually chance encounter (event) and a love, perceived as the production of truth. 'The name it declares is drawn from the void of the site from which the encounter draws the little bit of being of its supplementation (...) Love is the interminable fidelity to a first naming,' Badiou claims and outlines his numerical schema, 'the Two fractures the One and meets with (*eprouve*) the infinity of the situation. Such is the numericity of the amorous procedure: One, Two, Infinity'.⁶ As love unfolds in its duration and commitment, it requires continual reaffirmation and re-declaration.

With her proposition of 'I love to you', Luce Irigaray rephrases the declaration of love, considering 'to' as the guarantor of indirection, a sign of non-immediacy, of mediation between us. 'To' indicates a movement and activates an address. It carries an ethical generosity as 'the site of non-reduction of the person to the object' and also as 'a barrier against alienating the other's freedom in my subjectivity, my world, my language'.⁷ Like Badiou, Irigaray applies spatial terms and acts to describe love as a process that *takes place* and unfolds. Her *The Way of Love* proposes how to approach the other, and how to prepare a place of proximity, also the proximity of a language as an act of speaking *between* subjects.⁸ The grammar of the far and the near, the inside and the outside, the distant and the intimate delineates the space of being with the other, 'being two', in relation with the other and sharing in order to rebuild the world. Labouring love, Irigaray dreams of a 'poetic way of dwelling', capable of safeguarding a necessary mystery as nearness requires the invisible, and love demands secrecy. The task of love is to transform instinctive attraction to the other so that it is made a gift, preserving a distance even in drawing near so that desire can unfold. Irigaray's *Elemental Passions* protagonist rehearses this task in a series of love confessions: 'What is impossible for you? A secret. Whatever remains invisible. But is that not what I have always been for you? You wanted to master that mystery. Cover, yourself; envelop, yourself. Folding me, enfolding me into a truth that was not my own'.⁹ A doubt turned into a complaint articulates a sense of void and lostness of a disjunct char-

⁴ Alain Badiou (with Nicolas Truong): *In Praise of Love*. London 2012.

⁵ *Just Two of Us* is the title of Katharina Grosse's 2013/14 outdoor installation at MetroTech Commons in Brooklyn, organised by the Public Art Program.

⁶ Alain Badiou: *Conditions*. London 2008, p. 189.

⁷ Luce Irigaray: *I Love To You. Sketch of a Possible Felicity in History*. London 1996, p. 109.

⁸ Luce Irigaray: *The Way of Love*. London 2004.

⁹ Luce Irigaray: *Elemental Passions*. London 1992, p. 65.

acter: 'Already inside and outside, I am continuously divided between the two spheres of your space, and you never meet me as a whole. You never meet me. For these two which I have become no longer exist for you. Denied in the yes and the no which are always already spoken, I appear-do not appear as a total negation which ever prevents my reaching you. Where am I? Nowhere. Disappeared forever in your presence.'¹⁰

Clarice Lispector opens her *Aqua Viva* with a breathtaking statement: 'It's with such intense joy'.¹¹ Hers is a love letter of a painter. It incessantly declares love with each word written, each painting painted, each moment passing, every breath taken... 'I write you as a rough sketch before painting'.¹² Like El Greco's folds, Lispector's words intoxicate and blind. Hers is a desire to take possession of the thing's *is*, to grasp the fourth dimension of the now-instant. 'Only in the act of love—by the clear, starlike abstraction of what one feels—do we capture the unknown quality of the instant, which is hard and crystalline and vibrant in the air, and life is that incalculable instant, greater than the event itself: in love, the instant, an impersonal jewel, glitters in the air, a strange bodily glory, matter sensitized by the shiver of seconds—and what one feels is at the same time immaterial and so objective that it happens as if it were outside the body, sparkling on high, happiness, happiness is the matter of time and the instant par excellence. And in the instant resides its own *is*. I want to capture my *is*.'¹³

the air

'Who, I? Whom, you?' is an inner monologue of a lover as Katharina Grosse's oeuvre unfolds as a performance of love, a search for *is*, *this is*... So (too) Luce Irigaray opens her investigation of Heideggerian clearing (*Lichtung*) in her seminal *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*: 'Of what (is) this *is*? Diaphanous, translucent, transparent. Transcendent? Mediation, fluid medium, unhindered in relating the whole to itself, and certain of its parts to each other, according to their properties: real properties or ones decreed 'true'. An answer appears in an interval of lines, as if an echo, a ghostly, anonymous voice: 'Of what (is) this *is*? Of air.'¹⁴ Katharina Grosse's work is composed of air. Expansive tableaux, immersive installations and captivating interiors are constellations of primordial element, a matter of life and love, an absolute beginning and condition: 'Fluid matter, voice, appearance. The possibility to breathe-live, the possibility to call-name, the possibility to appear-enter into presence.' Air is Grosse's accomplice in her procedures of phenomenal alchemy, magic alteration of the everyday and the imaginary, an intimate cosmology of a (female) subject in formation (as the philosopher emphasises: 'she gives—first—air, and does so irrecoverably, with the exception of the unfolding, from and within her, of whoever takes air from her').¹⁵ Air is a *possibility* to articulate love and express proximity. Power air pressure spray guns distribute gentle layers of skin, marking new life being born and new identity to be taken care of. Airy surfaces are veils of the breathable space, membranes of the invisible,

¹⁰ Ibid, p. 48.

¹¹ Clarice Lispector: *The Stream of Life*. Op. cit. p. 3.

¹² Ibid, p. 11.

¹³ Ibid, p. 4.

¹⁴ Luce Irigaray: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Op. cit. p. 4.

¹⁵ Ibid, p. 28.

covered by protecting tissues of colour. Air appears and reappears in Grosse's work as an (im)material substance, as a form (a cloud, Leonardo's 'body without surface'¹⁶), and a speech (a breath), as an atmosphere and phenomenon (a levitation). It constitutes the artist's habitat of intimacy, a zone of co-existence and relationality: 'air—we kiss with air (...) First contact, first touch—is of and with air.'¹⁷ Irigaray's poetics of air delineates Grosse's painterly gesture.

Her first ever work, executed with the spray gun, is an amorous affair between two walls: a study of nearness and distancing. A corner in an upper level of the neutral, white-cube-like interior, embraced by a coat of greenish paint is turned into an intimate dwelling of a newly born subject. Perceived as an exchange of breaths, *Untitled* (1998) is an origin of a place, a site of autonomy as well as of togetherness, a prototype of Badiou's 'scene of Two'. According to Irigaray, 'I become autonomous from the moment I begin breathing outside my mother, and this continues to happen everyday of life.' Air is a constitution, 'there', which can be 'made touchful': 'It is what makes me one from the inside through breathing, as well as from the outside. I stand in air, I move in air, it's in some way the place I occupy.'¹⁸ Grosse's chambers of coloured air are residues of love as 'people who love each other gravitate towards each other (...), attracted to each other through breath, through air'. Giving itself boundlessly and without demonstration, air, 'a sign of presence on and through absence', is an indistinct mixture, equipped in multiple qualities of a base line: 'intangible, you could almost say intact; colourless and transparent, a conduit for light and colour; odourless and a vector for smell; tasteless; soundless when not driven by heat; it penetrates our bodies, ears, mouths, noses, throat and lungs, envelops our skin: it is the medium for every signal that reaches our senses. This neutral state or base line is not determined through sensation, but remains a thing to be sensed, at the very limit of the insensible.'¹⁹ For Michel Serres, the author of *The Five Senses*, light, subtle and unstable air promotes combinations: 'As vector of everything, it blocks nothing. Medium of the sensorium, general excipient of mixtures: principal chamber of the confused clepsydra.' Grosse either liberates air in a seemingly uncontrolled choreography of swirling lines, spatialised within the open fields of a wall or a canvas, or she accommodates air within amorphous habitat of inflatable structures or abstract, nebulous shapes, smoothly floating or ignoring gravity's laws. Monumental PVC balloons fill up her entropic landscapes of both, domestic as well as cosmic, *other* spaces. *Two Younger Women Came In and Pull Out a Table* (2013), and a would-be diptych of *Atoms Inside Balloons* (2007) and *Atoms Outside Eggs* (2007) map a post-apocalyptic site of birth and life's decline. Cut-out spherical templates recall embryonic shapes and volcanic bubbles, activities of nature in a dynamic state of a near eruption. The artist penetrates surfaces by compressing or releasing air tension (her ultimate care and caress); massive cloud-like structures move invisibly with a quasi-metaphysical pace, or remain motionless in an anxious anticipation of a future flight (as if exercising a practice of corporeal generosity). Grosse's 'scene of Two' is an eccentric powerhouse of libidinal economy.

¹⁶ Hubert Damisch: *A Theory of /Cloud/. Toward a History of Painting*. Stanford CA 2002, p. 158.

¹⁷ Luce Irigaray: *The Forgetting of Air in Martin Heidegger*. Op. cit. p. 56.

¹⁸ Ibid, p. 67.

¹⁹ Michel Serres: *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*. Op. cit. p. 169.

It is *in* fold and transparency where Grosse's micropolitics of desire is accurately articulated. Her large-scale sculptures, *Dirty Yoga* (2006) and *Wunderblock* (2013) operate as rehearsals of liminal acrobatics. Situated at the threshold, negotiating a blurred line between the inside and the outside, they pronounce a formal expenditure of 'l'entre-deux', the 'space between', temporarily occupied by a borderline patient of an abject character, torn between an incestuous desire and an overly brutal separation. This is Grosse's quasi-psychotic purgatory, described by Julia Kristeva as an empty castle, haunted by unappealing ghosts—'powerless' outside, 'impossible' inside.²⁰ While dramatically rethinking inside/outside dialectic as a possible paradox, the artist seems to follow Badiou's reading of the so-called 'thought-outside', coined by Deleuze, according to whom the outside is understood as a space of forces: 'The intuitive identification of thinking and Being is realized, for Deleuze, as the topological densification of the outside, which, as such, is carried up to the point that the outside proves to envelop an inside. It is at this moment that thought, in first following this enveloping (from the outside to the inside) and then developing it (from the inside to the outside), is an ontological coparticipant in the power of the One. It is the fold of Being.'²¹ Fold is an agent in the rhetorics of love and self-love, a secret operator of an amorous mechanics of thinking and Being. It is 'the movement of a surface and the tracing of a limit', engaged in a spatial role-play and exchange. As Badiou continues, 'the most profound moment of the intuition is, therefore, when the limit is thought as fold, and when, as a result, exteriority becomes reversed into interiority. The limit is no longer what affects the outside. It is a fold of the outside. It is auto-affection of the outside (or of force: it amounts to the same)'.²²

Wunderblock—a transgressive figure *per se*—is a gigantic, colourful wave of vibrating matter, trespassing the glass wall in a brave act of auto-affection, marking the ambiguous status of an autonomous and liberated but still disjointed subject, a brand new constellation of a dialectic thinking: a fold in formation. This is Grosse's 'Not me. Not that. But not nothing, either'²³, the uncanny moment between familiarity and estrangement, the birth of a fold and a labour of thought as 'to think is to fold, to double the outside with a coextensive inside'.²⁴ Between magic realism and horror imagery, *Wunderblock*'s monstrous structure at the threshold of Grosse's entry into the chaosmos of her own psyche, recalls the purple rain of Marquez's *Macondo* or the 'blasted heath' of H.P. Lovecraft's *The Colour Out of Space*. We are in a zone of the supernatural, the haunted, the unknown; the *other*, seemingly heterotopic space: 'This was no breath from the skies whose motions and dimensions our astronomers measure or deem too vast to measure. It was just a colour out of space—a frightful messenger from unformed realms of infinity beyond all Nature as we know it; from realms whose mere existence stuns the brain and numbs us with the black extra-cosmic gulfs it throws open before

20

Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York 1982, p. 49.

21

Alain Badiou: *Deleuze. The Clamor of Being*. Minneapolis 2000, p. 86.

22

Ibid., p. 88.

23

Julia Kristeva: *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Op. cit. p. 2.

24

Gilles Deleuze: *Foucault*, as quoted in Alain Badiou: *Deleuze. The Clamor of Being*. Op. cit., p. 89.

our frenzied eyes'.²⁵ The imaginary and the metaphysical are folded in a fabric of *Wunderblock*'s oneiric landscape. Such is Grosse's *larger than life* dream, sculpted in radiant colours and desire; a phantasmagoria of accelerated, warped form.

Katharina Grosse is a Leibnizian artist as she believes, after Deleuze's conclusion, that 'what always matters is folding, unfolding, refolding'.²⁶ Her architectural paintings and painterly architectures remind of Deleuzian 'objectile', a performative 'in-between' body, whose status had been described as no longer referring to 'its condition to a spatial mould—in other words, to a relation of form-matter—but to a temporary modulation that implies as much the beginnings of a continuous variation of matter as a continuous development of form'.²⁷ Fold is where distinctions between subject and object, essence and appearance collapse. As a protean category that is infinite, contingent and provisional at once, it proliferates in unpredictable directions; it is 'a simple extremity of a line'.²⁸ Badiou defines the movement of the fold as follows: 'a "communicating" figure of absolute interiority, equivalent to the world, of which it is a point of view. Or again: the fold allows us to conceive of an enunciation without "enouncement", or of knowledge without an object. The world as such will no longer be the fantasy of the All, but the pertinent hallucination of the inside as pure outside... Deleuze is searching for a figure of interiority (or of the subject) that is *neither* reflection (or the cogito), *nor* the relation-to, the focus (or intentionality), *nor* the pure empty point (or eclipse). Neither Descartes, nor Husserl, nor Lacan.'²⁹ Instead, the fold contains the paradoxes of Leibniz's thought, and especially the one of a monad, 'a cell, (which) resembles a sacristy more than an atom: a room with neither doors nor windows, where all activity takes place on the inside. The monad is the autonomy of the inside, an inside without an outside.'³⁰ It is like a constant and uninterrupted coming and going between the soul and the body, a movement that cancels out the boundary between the sensible and the intelligible world. Grosse's heroic and grandiose *Just Two of Us* (2013) is such a Leibnizian *mise en abime*, psychedelic architecture of a monad in ruins. A subject of active force, womb-like, labyrinthine structure of vibrantly-coloured forms is a post-romantic, cosmic reverie, an illusionistic *tableau vivant* of a matter in flux and endless (un)folding. Theatricalised volumes, eighteen fibreglass-coated shapes—would-be remnants of rebellious and anarchic nature—reenact a seemingly tragic drama of a civilisational disaster. Tiny vortices multiply and proliferate, joined by twisting lines and pleats of mutated matter, accumulated and overlapped *en masse* as if mirroring the dynamics of Baroque physics as described by Deleuze: 'Matter thus offers an infinitely porous, spongy, or a cavernous texture without emptiness, caverns endlessly contained in other caverns: no matter how small, each body contains a world pierced with irregular passages, surrounded and penetrated by an increasingly vaporious fluid, the totality of the universe resembling a "pond of matter" in which there exist different flows and waves.'³¹

25

H.P. Lovecraft: *The Colour Out of Space*. London 2002, p. 50.

26

Gilles Deleuze: *The Fold. Leibniz and the Baroque*. London 2003, p. 137.

27

Ibid., p. 19.

28

Ibid., p. 6.

29

Alain Badiou: *Deleuze. The Clamor of Being*. Op. cit. pp. 52, 61.

30

Gilles Deleuze: *The Fold. Leibniz and the Baroque*. Op. cit. p. 28.

31

Ibid., p. 5.

Such is Katharina Grosse's microuniverse of folded interiority, massive but vulnerable, tender and overwhelming: the artist's own version of a 'friendly alien', framed by the surrounding landscape as a volumetric drapery of spontaneity and self-enjoyment. Seemingly cacophonous and kaleidoscopic in nature, *Just Two of Us* is Grosse's rite of passage, an entry into a new harmony, described by Deleuze with Boulez's term of 'polyphony of polyphonies',³² dissipated tonalities, euphorically jammed one on the top of another in a quasi-carnavalesque symphony of accords, as if orchestrating a prelude to the artist's *tour de force* of 'Who, I? Whom, you?' (2014), an unconstrained liberation of a fold: *all-over* fold. With the polytonal extravaganza of 'Who, I? Whom, you?' Katharina Grosse arrives at a hybrid, corporeal space, composed of breathable surfaces and volumes, dynamised by movements where 'folding-unfolding no longer simply means tension-release, contraction-dilation, but enveloping-developing, involution-evolution',³³ and as such, it constitutes an embrace, the artist's ultimate (and still assumed) declaration of love. 'I embrace you', confesses the author, 'here and now our contingency creates nuance on nuance, mixture on mixture'. Grosse's über-sculpture intensifies a state of contact and contingency; its morphic nature is the artist's masterful performance of alchemy: 'I embrace you as Harlequin, I leave you as Pierrot; you touch me as duchess and you withdraw as marchioness. Harlequin of this zone and marchioness of that place. Or, I embrace you as brass and leave you as bronze, you embrace me as argenta, you leave me as vermeil.'³⁴ As an extended 'scene of Two', 'Who, I? Whom, you?' delineates a zone of sensuality where the kaleidoscopic variety of colours, forms and tones contributes to developing an amorphous and composite mixture of body and soul. Grosse's folded surface bears a property of skin: 'fabric folds, crumples, turns on itself, is knotted at will. Skin wrinkles, adapts, reigns between organs and contains complex paths that link them; more than just the medium of the sense organs, our skin is a mixture of them, like a palette.'³⁵ Canvas is a veil is a skin and a painting is a tattoo on the surface of a parchment. Sheltered in a monad of a fold, the artist contemplates the particles of love while the 'skin translates the amorous caress into arousal, subtly displaying desire and diluting listening and seeing to the point where they almost disappear'.³⁶

The multidimensional sculpture is an asylum of senses and it intoxicates as the skin intervenes and makes the layers mingle. The skin 'bears the signs of the one and the signals of the other and the energy and information of both. Odours beguile love, which then calls for champagne. Love shines amidst the five senses and is their happy summation. Love knows no separate zones, nor specialisation.'³⁷

With a spheric vessel of 'Who, I? Whom, you?' Katharina Grosse exposes her practice of a place/love making, multiplying in-between spaces by primordial gestures of weaving, knitting or knot-tying. Serres observes: 'Even the birds in the sky know how to knot or weave with their beaks or legs when making their nests. These are the buried origins of topology and therefore of geometry; beginnings where sight disappears into touch, where touch, sensitive

³² Ibid, p. 82.

³³ Ibid, p. 8.

³⁴ Michel Serres: *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*. Op. cit. p. 28.

³⁵ Ibid, p. 80.

³⁶ Ibid, p. 71.

³⁷ Ibid.

and delicate, sees contours, the smooth and the separate: origins preceding the arrival of speech by an entire era.'³⁸ Place proliferates infinitely as the quasi-magical skill of a fold- and knot-making connects the far and the near, choreographing newly born surfaces and shapes, according to a non-hierarchical notation of simultaneously flat and voluminous, tight and loose, dense and scattered matter. Near and distant, continuous and ruptured, united and separated are negotiated in an organic processing signalled by the work's title question: 'Who, I? Whom, you?' Knot is an agent of togetherness and the inseparable, and a fold—a guarantee of intimacy and closeness. The author asks additional questions: 'Where and how is a thread to be slipped between two threads, what path is to be taken through what space?'³⁹ while situating the origins of a living organism in a form of a gigantic knot: 'It begins, in an embryonic state, with one or more sheets, folded, pleated, rolled, invaginated. Embryology has the appearance of applied topology, looks like an infinitely wrinkled skin. The organism fills with local interchangers that finally form a global interchange system, a giant knot made from small differential knots.'⁴⁰ Grosse's spatial narrative follows the logic of Serres' mechanics. Her haptic surfaces are spatial confessions of a body in an emotional spasm and corporeal convulsion. The artist constitutes a dispositive of knowledge where the empirical and physical layers, spun in the vertigo of tactile experience, embrace the things and their complex fabric. As Serres explains: 'The body folds, curves, adapts, enjoying at least three hundred degrees of freedom. From the feet to the head or to the tips of the fingers it traces a variable and complex path between the things of the world, changing like a piece of seaweed in the depths of water, a thousand and one exchanges or signals. Knowing things requires one first of all to place oneself between them. Not only in front in order to see them, but in the midst of their mixture, on the paths that unite them (...) Touching is situated between, the skin is the place where exchanges are made, the body traces the knotted, bound, folded, complex path, between the things to be known.'⁴¹

the certainty

Thus conceived, Grosse's nebulae of 'Who, I? Whom, you?' is a hybrid habitat, a burrow which resembles the ambiguity of a microcosm of *chora*, a place of double exclusion and participation ('neither this nor that or both this and that'), Derridean site of politics and politics of site, described as 'the anchoring point, the point de caption, in the glissement of signifiante (...) a place which is not a place (...) the anchoring point, like the bar between the signifier and signified, (...) an arche, an apeiron, a source of origin which does not exist.'⁴² Properly a mother, *chora* is Plato's container or receptacle, an imprint-bearer, a residue of meaning; its function is to nurse, to support, surround, protect, incubate, to sort or engender the worldly offspring of the forms. One cannot resist but picture Katharina Grosse's oeuvre as Artaudian sacred theatre of a cruel form, which marks an initiation into the form's yet unknown, transcendental and metaphysical core, its gymnastics and poetic

³⁸ Ibid, p. 303.

³⁹ Ibid, p. 78.

⁴⁰ Ibid, p. 80.

⁴¹ Ibid.

⁴² Jacques Derrida: 'Khora', in: *The Derrida Reader: Writing Performances*, Lincoln NE 1998, p. 231.

ecstasy. Womb-like interior, or a crypt, per-versed location of mind and body, withdrawn yet communal and public, Grosse's own abstracted 'endless house' is a site of potentiality in a way *chora*, according to Elisabeth Grosz 'is the condition for the genesis of the material world, the screen onto which is projected the image of the changeless Forms, the space onto which the Form's duplicate or copy is cast, providing the point of entry, as it were, into material existence. (...)

It is the space in which place is made possible, the chasm from the passage of spaceless Forms into a spatialised reality, a dimensionless tunnel opening itself to spatialisation, obliterating itself to make others possible and actual.'⁴³

Daydreaming a form as an active force, Katharina Grosse fetishizes the surface. 'I touch the surface of the painting and becomes visible', she confesses and adds: 'for me, everything is an illusionistic surface, and painting is a mode of thought—a way to link these illusionistic elements together.'⁴⁴ Surface is a limit—a frontier between bodies, the point of contact, but also a boundary—a contour. 'Everything now returns to the surface', thus Deleuze opens his praise of surface in *The Logic of Sense*.⁴⁵ Grosse densifies surface, as if blowing up its thickness, thus the borderline expands and eventually disappears, morphing into a volume of a limitless depth. Jose Ortega y Gasset describes a similar phenomenon in his *Meditations on Quixote*, pointing out the surface-enhanced, cognitive mechanisms of vision: 'The dimension of depth, whether of space or time, whether visual or aural, always appears in one surface, so that this surface really possesses two values: one when we take it for what it is materially, the other when we see it in its second virtual life. In the latter case the surface, without ceasing to be flat, expands in depth. That is what we call foreshortening. Vision in depth is made possible by foreshortening, in which we find an extreme case of a fusion of simple vision with a purely intellectual act.'⁴⁶ While folded, the 'voluminous' surface becomes an agent of the visible and the invisible, granting perceptual access to an open field of depth but also generating reservoirs of a hidden, compressed, and as if camouflaged space within a space.

'Who, I? Whom, you?' is Katharina Grosse's spectacle of concealment and exposure: staged within an extravagant upper level of geodesic Kunsthaus Graz's dramatic interior where the ceiling and the floor do not mirror each other, the sculpture is a proportional paradox of spatial conditions. Surface twists—from a single fold of Grosse's corner (Bachelardian symbol of solitude for imagination⁴⁷, the locus of our thoughts' silence, but also a site of childhood games and punishment) towards the artist's dramatic escape into multidimensional, excessive space of an intimate immensity; such is a trajectory of thought, an explosion towards the outside which is the airy interiority of a protective shell and back again to a void and out there, towards the ultra sublime and oceanic feeling, generating a paralysing sense of limitlessness as a spatial 'sensation' of the 'contact' between ourselves and other beings,

43

Elisabeth Grosz: *Space, Time, Perversion. Essays on the Politics of Bodies*. London 1995, p. 117.

44

Katharina Grosse (eds. Loock, Reich, Grosse): *Katharina Grosse*. Cologne 2013, p. 226.

45

Gilles Deleuze: *The Logic of Sense*. New York 1990, p. 82.

46

Jose Ortega Y Gasset: *Meditations on Quixote*. Norton MA 1963, p. 69.

47

Gaston Bachelard: *The Poetics of Space*. Boston MA 1969, p. 137.

Freudian 'feeling of indissoluble bond, of being one with the external world as a whole'⁴⁸. 'Who, I? Whom, you?' is a rhizomatic house of secrets; containing hidden space of an oversized matter, it pulsates with elusive and multiple movements of a manipulative fold. Compressions and expansions rhythmise the cycle as the fabric breathes inside out, its life, marked by Artaudian hieroglyph of a breath, conjugating inseparably Being-there with Being-with. Over 1,500 m² of crumpled foam inhabits an almost three times smaller space of the Kunsthaus' interior; squeezed, overlapped, knotted, shrunk and sedimented in-between, over and beyond each other in a magic fusion and loving embrace, a skin-like fabric negotiates its space and appearance. Grosse's work is an exercise of a radical condensation of form and matter. 'The fold and the space contained in it is very compelling to me', Katharina Grosse claims, 'the painting itself has always been about hidden space. The painted surface never equals the actual surface of the canvas.'⁴⁹ Organising space within a painting's frame and beyond had always been a painter's challenge. Grosse's work relies upon a measure and a density of material substance and conceptual matter, engaged in an on-going investigation of flatness and spatial depth. Theoretical elaborations of transparency by Colin Rowe and Robert Slutzky might be of a particular relevance while approaching 'Who, I? Whom, you?', conceived by Katharina Grosse especially for Peter Cook and Colin Fournier's embryonic 'Blaue Blase'. Their definition of transparency, quoted after Gyorgy Kepes, ideally reflects the Kunsthaus Graz's own architectural apparatus of perceptual machine: 'Transparency means a simultaneous perception of different spatial locations. Space not only recedes but fluctuates in a continuous activity.'⁵⁰ Such overlapping and interpenetrating of planes and figures conjures an ambiguity and contradiction of spatial dimensions at the very core of the Kunsthaus Graz's biomorphic structure. While outlining a new optical quality and introducing two orders of transparency—that is, literal and phenomenal—the theorists evoke the examples of Cubist painting with its fusion of temporal and spatial factors and a focus on intersecting, overlapping and interlocking of pictorial planes. It is the Italian Futurist movement, and the painterly and sculptural work of Umberto Boccioni (1882–1916) in particular where the striking similarity with Katharina Grosse's oeuvre appears and receives its fullest and most convincing expression. Analysing Boccioni's groundbreaking approach, Ester Coen writes: 'Place, time, form, and colour coexist in a single composition conceived to bring out the object's dynamic reality through a simultaneity not limited to the simple unfurling of an action in time but embracing all the elements that could convey the sensation of speed visually.'⁵¹ In Boccioni's painting *States of Mind II: The Farewells* (1911) as well as in his bronze sculpture *Unique Forms of Continuity in Space* (1913), space is perceived as a superimposition of two fields: absolute motion (as a dynamic law grounded in an object) and relative motion (a dynamic law based on the object's movement). It is both, a fixed and extended milieu with metrical or dimensional properties as well as a fluid and consistent field of intensities (e.g. forces, speeds, temperatures, colour). Katharina Grosse's sculptural work echoes the

48

Kaja Silverman: *Flesh of My Flesh*. Stanford CA 2009, p. 30.

49

Katharina Grosse, in a private e-mail conversation with the author.

50

Colin Rowe (with Robert Slutzky): 'Transparency: Literal and Phenomenal', in: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge MA 1987, p.161.

51

Ester Coen: *Umberto Boccioni*. New York 1988.

legacy of the Futurist master: her seemingly delirious although rigid and sober assemblages of vertical and horizontal planes are quasi-kinetic networks of Boccioni's force-lines, controlling the dynamics between the vacuum and the volume, the moment of temporal suspense and the action. Intersection and interpenetration of curved lines and oblique forms in Grosse's work execute the duration, transparency and simultaneity, present in Boccioni's pioneering manifestos of plastic dynamism. Layering planes and spaces, and accumulating strata, the artist combines Rowe and Slutzky's literal transparency which occurs through the stacking of the physical material with the so-called phenomenal transparency—a more complex edifice of form out of overlapped and superimposed axes and irregular spatial orders⁵², thus with her refined virtuosity achieving a polyvalent condition of vertiginous ambiguity: a doubling of transparency, actual and implied, seen and read, perceptual and conceptual. Thus the immersive, multi-transparent world of Katharina Grosse's work is a tableau of representational innocence: a mirror-like surface where the artist's alphabet of love is inscribed.

'Love is the birth of co-possibility,' Tim Rayner comments upon Alain Badiou's philosophy of love, 'we maintain it in a state of tension, unpredictability, and risk.'⁵³ Badiou sums up: 'It is thus, as an experience in which God fails to guarantee the pre-existence of the separation, that I understand for my part the enigmatic sentence that the poet Pessoa pronounced to his heteronym Caieiro, and with which I'm pleased to conclude: "Love is a thought."⁵⁴

We are about to reach the conclusion too. Love as a thought and thought as love constitute a driving force of Katharina Grosse's oeuvre, a sketch of a lovers' discourse: 'Without the experience of mingled bodies, without these tangible riots of colour and mitigated multiplicities, we had long failed to distinguish life from death. The misunderstanding wherein death resembles glory, where life is only happy in the tomb, had turned metaphysics into preparation for murder.

When in fact it is an art of love.'⁵⁵

We approach the moment when assumption becomes certainty.

52

Colin Rowe (with Robert Slutzky): *Transparency: Literal and Phenomenal*. Op. cit. p. 161.

53

Tim Rayner at: [http://philosophyforchange.wordpress.com/2013/01/16/life-changing-love-badiou-and-the-birth-of-possibility/\(21/5/2014\)](http://philosophyforchange.wordpress.com/2013/01/16/life-changing-love-badiou-and-the-birth-of-possibility/(21/5/2014)).

54

Alain Badiou: 'The Scene of Two', in *lacanian ink*. Vol. 22, fall 2003.

55

Michel Serres: *The Five Senses. A Philosophy of Mingled Bodies*. Op. cit. p. 29.

Katharina Grosse

Katharina Grosse

(*1961 Freiburg/Breisgau, lebt und arbeitet/lives and works in Berlin)
Seit 2010 ist Katharina Grosse Professorin an der Kunstakademie Düsseldorf/
Since 2010 Katharina Grosse is Professor of Fine Arts at Arts Academy of Dusseldorf.

Einzelausstellungen (Auswahl) / Selected solo exhibitions:

2014
Ihr Verhalten steht im Widerspruch zu ihrer ziemlich heruntergekommenen Kleidung, Oskar-Schlemmer-Preis, Staatspreis Baden-Württemberg, Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart (DE)

2013
Snakes lie between her and the shore, Galerie Nächst St. Stephan, Rosemarie Schwarzwälder, Wien / Vienna (AT)
WUNDERBLOCK, Nasher Sculpture Center, Dallas/ Texas (US)
Two Younger Women Come in And Pull Out a Table, De Pont, Tilburg (NL)

2012
Third Man Begins Diggin Through Her Pockets, MOCA Cleveland, Ohio (US)

2010
One Floor Up More Highly, MassMoCA, North Adams (US)
Hello Little Butterfly I Love You What's Your Name, ARKEN Museum of Modern Art, Ishoj/Kopenhagen / Ishoj/Copenhagen (DK)

2009
Shadow Box, Temporäre Kunsthalle, Berlin (DE)
stuntweed, Neues Museum, Nürnberg / Nuremberg (DE)

2008
Skrow No Repap, FRAC Auvergne, Clermont-Ferrand (FR)

2007
The Suburban, Chicago, (US).
Atoms Outside Eggs, Museu Serralves, Porto (PT)
Atoms Inside Balloons, Renaissance Society, Chicago (US)
Picture Park, Gallery of Modern Art, Brisbane (AUS)

2006
Holey Residue, De Appel Centre for Contemporary Art, Amsterdam (NL)
Katharina Grosse, Contemporary Arts Center, Cincinnati (US)

2005
Constructions à cru, Palais de Tokyo, Paris (FR)
Something Leadlight, Kunsthall Bergen, Bergen (NO)

2004
Double Floor Painting, Kunsthallen Brandts Klædefabrik, Odense (DK)
Infinite Logic Conference, Magasin 3, Stockholm Konsthall, Stockholm (SE)
Perspectives 143: Katharina Grosse, Contemporary Arts Museum Houston/ Texas (US)
If Music No Good I No Dance, Viarini, Mailand / Milan (IT)

2002
Cool Puppen. Der weisse Saal trifft sich im Wald, Kunstmuseum, St. Gallen (CH); Städtische Galerie im Lenbachhaus, München / Munich (DE)
Antipodes 2, White Cube Hoxton Square, London (UK)

37

2001
Katharina Grosse, UCLA Hammer Museum, Los Angeles (US)
Katharina Grosse, Kunstverein Ruhr, Essen (DE)

1999
Cheese Gone Bad, Chinati Foundation Marfa, Texas (US)

1998
Projektraum, Kunsthalle Bern, Bern (CH)

Kunst im Außenbereich (Auswahl) / Art in Public Space (selection):

2014
psychylustro, Mural Arts Program, Philadelphia (US)

2013
Just Two of Us, Public Art Fund, New York (US)

2012
Blue Orange, Public Art Agency, Vara (SE)

2011
In Seven Days Time, Kunstmuseum Bonn, Bonn (DE)

2010
Ellipse, Quadriennale, Düsseldorf / Dusseldorf (DE)

2003
Fred-Thieler-Preis, Berlinische Galerie, Berlin (DE)

2001
Untitled (Billboard), Auckland (NZ)

Gruppenausstellungen (Auswahl) / Selected group shows:

2013
Wall Works, Hamburger Bahnhof, Berlin (DE)
At Work - Studio and Production as a Subject of Today's Art, Museum für Gegenwartskunst Siegen (DE)

2012
The Indiscipline of Painting: International abstraction from the 1960s to now, Mead Gallery, Warwick Arts Centre, Cornwall (UK); Tate St Ives, St Ives (UK)
Deutsche Malerei: Höhepunkte aus sechs Jahrzehnten, National Center for Contemporary Art, Moskau / Moscow (RU)

I am a Berliner, Tel Aviv Museum of Art, Israel; Convento Carmelo, Sassari (IT)

2011
Kosmos Rudolf Steiner, Kunstmuseum Stuttgart; DOX Centre for Contemporary Art, Prag / Prague (CZ)
Farbe im Fluss, Weserbug, Museum für Moderne Kunst, Bremen (DE)
The Indiscipline of Painting. International abstraction from the 1960s to now, Tate St Ives, Cornwall (UK)

2010
The 2nd Today's Documents, Negotiations, Today Art Museum, Beijing (CN)

2009
Space as Medium, Miami Art Museum, Miami (US)
Embrace, Denver Art Museum, Denver (US)

2008
Shake before Using, Artium Vitoria-Gasteiz, Bilbao (ES)

2007
Emotional Systems - Contemporary Art between Emotion and Reason, Fondazione Palazzo Strozzi Florenz / Florence (IT)

2006
Tokyo-Berlin/Berlin-Tokyo, Mori Art Museum, Tokyo (JP); Neue Nationalgalerie, Berlin (DE)
Deutsche Wandstücke, MUSEION, Bozen / Bolzano (IT)
Der Blaue Reiter im 21. Jahrhundert, Lenbachhaus, München / Munich (DE)
Dirty Yoga, Taipei Biennial, Taipei (TW)

2005
Extreme Abstraction, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York (US)
Constructions à cru, Palais de Tokyo, Paris (FR)

2004
raumfürraum, Kunsthalle Düsseldorf; Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf / Dusseldorf (DE)

2003
New Abstract Painting, Museum Morsbroich, Leverkusen (DE)
Contemporary Art of Germany, Busan Metropolitan Art Museum, Busan (SK)

2002
Urgent Painting, ARC- Musée d'art moderne de la Ville de Paris, Paris (FR)

2001
Ex(o)dus, Haifa Museum of Art, Haifa (IL)
CASINO 2001: 1st Quadrennial, S.M.A.K., Gent / Ghent (BE)

2000
Zeitwenden - Ausblick, Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Wien / Vienna (AT); Kunstmuseum Bonn, Bonn (DE)
Preis der Nationalgalerie für junge Kunst, Nationalgalerie im Hamburger Bahnhof, Berlin (DE)

Impressum / Colophon

Kunsthaus Graz
 Universalmuseum Joanneum
 Lendkai 1
 8020 Graz, Österreich/Austria
 T: +43-316/8017-9200
 F: +43-316/8017-9212
 E-Mail: kunsthause Graz@museum-joanneum.at
www.museum-joanneum.de/
kunsthaus.at

Geschäftsführung / Board
Peter Pakesch, Wolfgang Muchitsch

Abteilungsleitung Moderne und
 zeitgenössische Kunst / Department
 Head Modern and Contemporary Art
Peter Peer

Das Kunsthhaus Graz ist ein gemeinsames
 Engagement des Landes Steiermark
 und der Stadt Graz im Rahmen des
 Universalmuseums Joanneum. /
 Kunsthhaus Graz is a joint venture
 between the Province of Styria and the
 City of Graz within the context of the
 Universalmuseum Joanneum.

Ausstellung / Exhibition

Kuratorin / Curator
Katrin Bucher Trantow

Kuratorische Assistenz /
 Assistant Curator
Katia Huemer

Registratur / Registrars
Elisabeth Ganser, Doris Psenicnik

Ausstellungsaufbau /
 Exhibition Installation
**Robert Bodlos, Andreas Lindbichler,
 Ivan Drlje, Markus Ettinger, Daniel
 Freudenberg, Helmut Fuchs, Ivan
 Gorickic, Bernd Klinger, Irmgard
 Knechtel, Josef Lurger, Stefan
 Reichmann, Klaus Riegler, Michael
 Saupper, Stefan Savič, Peter Semlitsch**

Studio Katharina Grosse
**Hans Grosse, Natalija Martinovic,
 Karola Matschke, Marcel Pruefert**

Kunst- und Architekturvermittlung /
 Educational Team
**Monika Holzer-Kernbichler,
 Astrid Bernhard und / and Team**

Ausstellungsgrafik / Graphics
Michael Posch, Andrea Weishaupt

Office Management
Teresa Ruff

Personalkoordination /
 Staff Coordination
**Anke Leitner, Eva Ofner,
 Elisabeth Kampfhofer**

Information / Information Desk
**Elisabeth Englmaier, Elisabeth
 Kampfhofer, Thomas Kirchmair,
 Sabine Messner**

Veranstaltungsmanagement /
 Event Management
**Gabriela Filzwieser, Franz Adlassnig,
 Sarah Spörk**

Presse/Marketing und Öffentlichkeits-
 arbeit / Press/Marketing and Public
 Relations
**Christoph Pelzl, Anna Fras, Jörg
 Eipper-Kaiser, Barbara Ertl-Leitgeb,
 Elisabeth Weixler, Bärbel Hradecky,
 Astrid Rosmann, Eva Pessenhofer-Krebs**

Eine filmische Collage zur Zeitlichkeit
 von „*Wer, ich? Wen, Du?*“ von Kurt
 Mayer (Wien) entsteht während der
 Ausstellungsdauer und ist abrufbar
 unter [www.museum-joanneum.at/](http://www.museum-joanneum.at/katharinagrossefilm/)
[katharinagrossefilm.](http://katharinagrossefilm/) /
 A filmic collage about the temporality
 of „*Who, I? Whom, you?*“ by
 Kurt Mayer (Vienna) will be created
 over the duration of the exhibition
 and can be viewed on [www.museum-joanneum.at/katharinagrossefilm.](http://www.museum-joanneum.at/katharinagrossefilm/)

Edition

Herausgeber/in/ Editors
Peter Pakesch, Katrin Bucher Trantow

Redaktion / Assistant Editor
Katia Huemer

Grafische Konzeption und Gestaltung /
 Graphic Concept and Design
Katharina Grosse, Michael Posch

Fotografische Umsetzung / Photography
Nicolas Lackner

Übersetzungen/Translations
**Andrew Horsfield (Text Katrin Bucher
 Trantow), Christof Huemer (Text Adam
 Budak)**

Lektorat / Proofreading
Jörg Eipper-Kaiser, Kate Howlett Jones

Druck / Print
LRRH_ »ART EDITION BY«

Verpackung und Broschüre /
 Packaging and Brochure
Medienfabrik Graz

Schriften / Fonts
Tram Joanneum, ITC Charter

Gedruckt in Deutschland und Österreich
 Printed in Germany and Austria

Copyrights

© 2014 Katharina Grosse und / and Kunsthhaus
 Graz, Universalmuseum Joanneum

© für die abgebildeten Werke bei Katharina
 Grosse und Bildrecht, Wien 2014 /
 for the reproduced works by Katharina Grosse
 and Bildrecht, Vienna 2014

© für die gedruckten Texte bei den Autoren,
 Übersetzern oder deren Rechtsnachfolgern /
 for the texts by the authors, translators or
 their estates

© für die Fotografien bei den Fotografen oder
 deren Rechtsnachfolgern / for the reproduced
 photographs by the photographers or their
 estates: Olaf Bergmann, Juan Cabrera, David
 Ertl, Torben Eskerod, Nicolas Lackner, Jürgen
 Schwämmle, Nic Tennwiggenhorn, Christian
 Wickler, Studio Katharina Grosse

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die
 dadurch begründeten Rechte, insbesondere
 die der Übersetzung, des Nachdruckes,
 der Entnahme von Abbildungen, der
 Rundfunksendung, der Wiedergabe auf
 fotomechanischem oder ähnlichem Weg oder
 der Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen
 bleiben, auch bei nur auszugsweiser
 Verwertung, vorbehalten. /
 The work is subject to copyright. All rights
 reserved, whether the whole or parts of the
 material is concerned, especially those of
 translation, reprinting, re-use or illustrations,
 broadcasting, reproduction by photocopying
 machines or similar means, and storage in data
 banks.

Mit freundlicher Unterstützung von /
 Kindly supported by
 Stadt Graz, Land Steiermark

