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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2007)

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

Artikel: Mark Grotjahn : within blue = im Innern blau

Autor: Garrels, Gary / Himmelberg, Wolfgang

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680828

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 17.07.2025

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

Within Blue

GARY GARRELS

Mark Grotjahn's most recent paintings to be publicly shown are a series of eleven large works of varying dimensions rendered in shades of shimmering blue.[1] Like all of Grotjahn's abstract paintings since 2001, these are vertical in orientation, with relatively thin bands of color (slightly shifting in width from top to bottom) dividing each painting in the center and bounding the left and right sides. Elongated triangular forms on both sides of the middle band create a pinwheel from (or with) two center points that do not perfectly meet. The tone of blue in each of the triangular forms changes progressively and consistently, but almost indiscernibly; as a clock's hand in reverse would move from noon to midnight, the blues at the beginning and end of a rotation meet at the top in distinct contrast. In earlier paintings, each triangular form maintained a distinct structure and tone, but in these new paintings the division between the forms is relatively indistinct; at times they almost melt into the overall rhythm of striated brushstrokes. Also, upon closer inspection, tiny specks of bright underlying ground color occasionally peek through the seams meeting between forms. Most strikingly, these glimpses of color also appear at the center of the canvas on either side of the central band where the tips of the triangular forms hesitatingly converge. Then, barely visible, the ground color emerges as a nervous, almost unnoticeable, fine band at the bottom of the canvas.

Overall, these paintings are elegant, sumptuous, and glamorous; they hold the wall boldly, with assuredness. Even in the roughness of the studio environment, where they were when

GARY GARRELS is Chief Curator and Deputy Director, Exhibitions and Public Programs, Hammer Museum, UCLA, Los Angeles.

MARK GROTJAHN, studio views / Atelier Ansichten, 2007. (PHOTOS: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)

I first saw them, they gracefully invited my stare. Voluptuous, but at ease, each painting did not relinquish its overall sense of being a seamless whole, a thing, in other words, g r e a t e r than the sum of its parts, even as careful inspection began to parse each painting's complex structure and reveal smaller nuances and details.

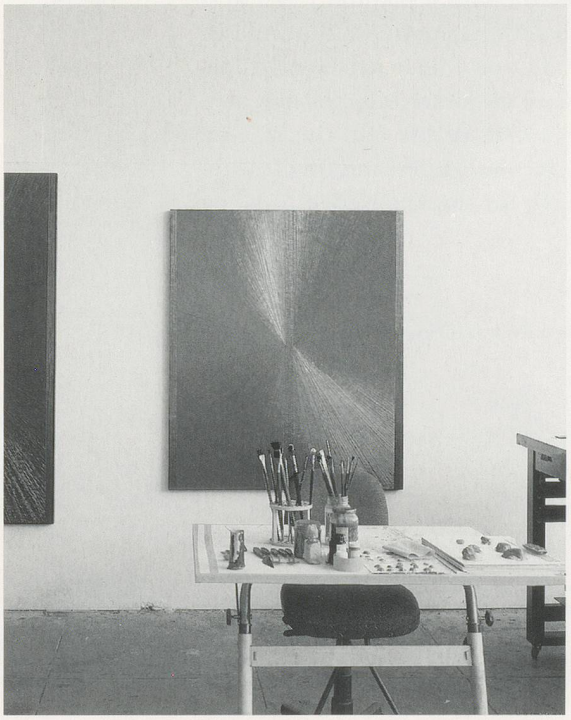
These works awaken an awareness of the obdurate, incommensurate, and, finally, inexplicable experience of abstract painting, a form forged almost a hundred years ago, which, while given up for dead at many points along the way, has remained. Yet, as Robert Ryman once remarked in a talk at the Dannheisser Foundation in downtown Manhattan in the late 1980s: abstract painting is still a young form, which is only beginning to be discovered and developed.

At some level, abstract painting is simple and basic. Paint, as a liquid, is applied to a canvas; it congeals, stiffens, hardens. Color and light, surface and texture, a relationship to plane and space are its basic attributes. A reproduction can never suffice nor convey the com-

plexity and ambiguity of the work itself. The experience of looking at an abstract painting is distinct to the medium and form. It is a slow experience, apart from the relentless movement of contemporary life. It is an experience that remains remote for many because it is not like that which is more quotidian, more familiar.

My first such experience was standing in front of a group of Rothko paintings at the Phillips Collection in Washington, D.C., where they were hung in 1960 in a small upper gallery. Intimate and immediate, without barriers, without crowds, I had absolutely no language to describe their effect on me and was terribly uncertain as to what I had experienced. For months and years following, my mind would wander back to those paintings and try to decipher what had occurred. There was an entry into consciousness unknown to me before, a sense of heightened experience, of an acute sensation—like a sound or smell that penetrates and permeates one's being—but now through the eyes. Rothko's paintings had given a focus to my vision, and through this I'd gained a sense of physical being in the world, which was different from anything I had ever known. Now, more than thirty years later, I still find an extraordinary sense of discovery when looking at an abstract painting. The experience is undiminished, continuing to open, no less exhilarating than before. Only now, more nuanced, more differentiated, than that first time. I now go to gaze at an abstract painting—maybe a Rothko, a Ryman, a Marden—with intent. But the uncertainty of the experience, its evanescence and the inadequacy of language to retain or convey the experience even after so many years, remains just as piercing and elusive.

For me, the recent paintings of Mark Grotjahn retain and renew the tradition and potential of abstract painting. They have an intense physicality. The paint is thickly applied, luscious; the process of application, immediate, apparent; but the strokes are timelessly frozen. Their thousand edges bristle, catching light like a fractured prism, but with only white light. It is difficult for the eye to find a stopping point. With the slightest shift of the body, of the gaze, the glistening sheen of light instantaneously tips, slides, careens across the surface of the canvas, offset by deep, equally unstable, almost black, contrasts. Only near the center of the canvas, in the area where the two sets of points nearly meet, does the whitish gleam of light remain constant. Around and between these denials of color, the blue of the paint asserts its presence, but shifts in tone from the varying pigment content of the different segments. Thus, it is impossible to make a true photographic reproduction of the physicality of the paintings, and the experience of the paintings cannot be fully translated onto the printed page.



The composition of the paintings is likewise unstable. Initially appearing straightforward and nearly symmetrical, the structure of the paintings does not allow a stopping point for the eye. While the composure and calibrated interlocking of the various elements are classical in their initial serenity and confidence, the possibilities for shifts to occur in perception are endless, ceaseless. The bands and the chevrons jostle for control of the sur-

face plane, like fractured tectonic plates, poised to rupture, to crack against each other. Each of these elements has been individually painted, but they are fused, so that the overall surface retains a physical unity, and the edges of the canvas reveal the thickness of the paint, without any backing off or diminishment. The dense paint at the edge becomes a peripheral line, not drawn but made, assertive but tender. The painted surface can be read like a skin, stretched across the canvas, vulnerable, with the slightest remnants of color bleeding out on the side edges, intimating a life, a physical presence under that surface.

The choice of the color blue for this series clearly is neither arbitrary nor unintentional. In the Renaissance, blue was the most difficult color to attain, the most precious, more expensive than gold, and therefore used for sacred subjects, becoming associated with the robes of Christ and especially the Virgin Mary. In our time, Yves Klein patented his own blue—lush, luminous, deep—both an allusion to the historic *sacred blue* of France and, sometimes embedded in sponges, conjuring a distilled, fathomless, primordial ocean. We associate blue with our two endless landscapes—the sea and the sky—and we know their color shifts are the result of constantly changing reflection and absorption of light. The moment of greatest and quickest passage of light is the dawn and the evening, with twilight ceding the most magical and mysterious transformations of vision. So with Grotjahn's new paintings come a *gravitas* of history, an allusion to the immensity of space, and the immediacy of intense and fleeting perception.

The scale of these works, along with their vertical orientation, suggests an anthropomorphic presence. In contrast to earlier paintings by Grotjahn, these are less based on geometric structure. A unity of surface, of brushstroke, has become all the more emphatic. They are suave. They glisten and gleam, confident in their assertive, but elusive, physicality. While they are dark and brooding, the play of light and the bits of revelatory underpainting evoke sumptuous pleasure, sensuality, and delight. They are straightforward, honest paintings, but with secrets hidden in reserve, they call out for another look, for further consideration. And in giving them such time and thought, one's own presence in the world becomes more palpable. One's own body feels more present. One becomes increasingly aware of one's own skin as an amazing, miraculous membrane between the hidden forces of life and the infinite world outside—liquids, muscles, memories, and hopes all mysteriously fused and fragile within its protection. These paintings, finally and simply, call forth for the knowledge of being alive to be celebrated.

1) Mark Grotjahn, "Blue Paintings, Light to Dark, One through Ten," Anton Kern Gallery, Jan. 19–Feb. 28, 2007.

MARK GROTJAHN, UNTITLED (WHITE BUTTERFLY RED BLUE M03G), 2003, oil on linen, 48 x 38" / OHNE TITEL (WEISSER SCHMETTERLING ROT BLAU M03G), Öl auf Leinwand, 122 x 96,5 cm.
(PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)

m
3
g

Im Innern Blau

GARY GARRELS

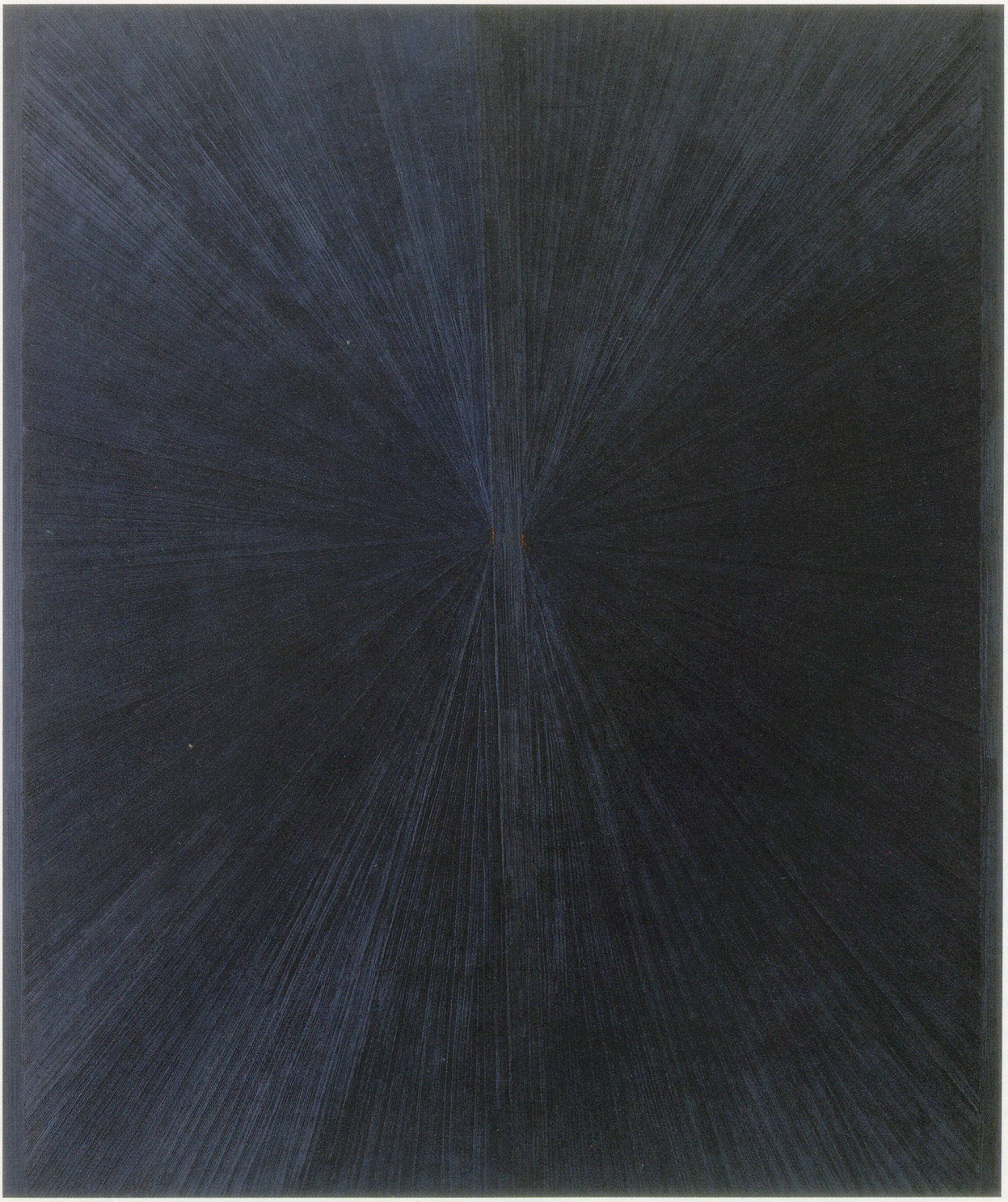
Mark Grotjahns jüngste Gemälde, die öffentlich zu sehen sein werden, stellen eine Folge von elf grossformatigen Arbeiten mit unterschiedlichen Massen in schimmernden Blautönen dar.[1] Wie alle abstrakten Gemälde Grotjahns seit 2001 sind sie vertikal orientiert. Relativ dünne (sich in der Breite von oben nach unten leicht verändernde) Farbstreifen teilen jedes Gemälde in der Mitte und begrenzen die linke und die rechte Seite. Längliche dreieckige Formen beiderseits der Mittelstreifen lassen ein Feuerrad mit zwei Ausgangs- oder Mittelpunkten entstehen, die nicht genau zusammentreffen. In beiden Dreiecksformen ändert sich der Blauton fortschreitend und konsistent, jedoch genauso wenig wahrnehmbar wie der Lauf des Uhrzeigers von Mittag bis Mitternacht – um zwölf, am Anfang und am Ende einer Rotation, treffen die Blautöne in deutlichem Kontrast aufeinander. In früheren Gemälden bewahrte jede Dreiecksform eine charakteristische Struktur und Tönung, doch in diesen neuen Gemälden ist die Trennung zwischen den Formen relativ undeutlich, manchmal verschmelzen sie fast im Gesamtrhythmus des gestrichelten Farbauftrags. Ausserdem lugen bei näherer Betrachtung bisweilen winzige Fleckchen heller Grundierfarbe durch die Nähte zwischen den Formen. Vor allem im Zentrum des Gemäldes fallen sie ins Auge, beiderseits des Mittelstreifens, wo die Spitzen der Dreiecksformen zaudernd aufeinander zulaufen. Und schliesslich tritt die Grundierfarbe am unteren Rand des Gemäldes hervor, als ein nervöser, kaum erkennbarer hauchdünner Streifen.

Alles in allem sind diese Gemälde elegant, prächtig und mondän; kühn und selbstbewusst beherrschen sie die Wand. Sogar in der Werkstattatmosphäre des Ateliers, wo ich sie zum ersten Mal sah, boten sie sich grosszügig meinem Blick an. Sinnlich, aber gelöst hielt jedes dieser Gemälde dem generellen Eindruck stand, ein nahtloses Ganzes, mit anderen Worten g r ö s s e r als die Summe seiner Teile zu sein, selbst wenn die sorgfältige Inspektion, die Analyse der komplexen Struktur, kleinere Nuancen und Details freizulegen begann.

Diese Werke wecken ein Bewusstsein für das Hartnäckige, Inkommensurable und letzten Endes Unerklärliche der abstrakten Malerei, einer vor fast hundert Jahren geschaffenen Form, die sich, so oft sie auch schon totgesagt worden ist, nicht nur behauptet hat, sondern die, wie Robert Ryman einmal in den späten 80er Jahren in einer Diskussion in der Dann-

MARK GROTJAHN, UNTITLED (BLUE PAINTING LIGHT TO DARK VII), 2006, oil on linen, 60 x 50" / OHNE TITEL (BLAUES GEMÄLDE HELL BIS DUNKEL VII), Öl auf Leinen, 152,5 x 127 cm. (PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)

GARY GARRELS ist Chef-Kurator und Direktor des Ausstellungsprogramms des Hammer-Museums der UCLA in Los Angeles.



M. Grotjahn 03

heisser Foundation in Downtown Manhattan sagte, noch immer eine junge Form ist, die sich erst zu entwickeln und entdeckt zu werden beginnt.

Auf einer bestimmten Ebene ist die abstrakte Malerei einfach und elementar. Flüssige Farbe wird auf eine Leinwand aufgetragen; sie gerinnt, verfestigt sich, härtet. Farbe und Licht, Oberfläche und Textur, eine Beziehung zur Fläche und zum Raum, das sind ihre Grundattribute. Eine Reproduktion kann die Komplexität und Ambiguität des Originalwerks nie vermitteln, kann ihm nie Genüge tun. Die Betrachtung eines abstrakten Gemäldes ist nie losgelöst vom Medium und von der Form. Sie braucht ihre Zeit und setzt sich allein schon deshalb vom erbarmungslosen Tempo unserer Tage ab. Viele halten diese Betrachtungserfahrung von sich fern, weil sie den vertrauten Erfahrungen nicht entspricht.

Meine erste Erfahrung dieser Art machte ich 1974 vor einer Gruppe von Rothko-Gemälden in der Phillips Collection in Washington, D.C., wo sie in einem kleinen Raum im Obergeschoss hingen. Es war eine intime und unmittelbare Erfahrung, ohne Barrieren, ohne Menschenmengen, und ich hatte absolut keine Sprache, um die Wirkung, die diese Gemälde auf mich hatten, zu beschreiben, und ich wusste überhaupt nicht, was mir widerfahren war. In den folgenden Monaten und Jahren kehrte ich in Gedanken immer wieder zu diesen Gemälden zurück und versuchte zu enträtseln, was geschehen war. Es hatte einen Zugriff auf mein Bewusstsein gegeben, der mir vorher unbekannt gewesen war, eine gesteigerte Sinneserfahrung, eine heftige Empfindung, die einen – wie ein Geräusch oder ein Geruch, nur diesmal durch die Augen – durchdringt und nicht mehr loslassen will. Rothkos Gemälde hatten meinem Sehvermögen einen Fokus gegeben und mir damit zu einem körperlichen Daseinsbewusstsein verholfen, das ich so noch nie erfahren hatte. Noch heute, mehr als dreissig Jahre später, empfinde ich eine aussergewöhnliche Entdeckungsfreude, wenn ich ein abstraktes Gemälde betrachte. Die Sinneserfahrung ist noch genauso stark, genauso anregend, genauso offen für neue Eindrücke wie Jahre zuvor, nur ist sie heute nuancierter, differenzierter als bei diesem ersten Mal. Wenn ich heute ein abstraktes Gemälde – einen Rothko, einen Ryman, einen Marden – betrachte, dann mit Absicht. Doch die Unsicherheit – das Flüchtige dieser Sinneserfahrung und die Unzulänglichkeit der Sprache, sie festzuhalten oder weiterzugeben – ist so bohrend und schwer fassbar wie eh und je.

In meinen Augen bewahren und erneuern Mark Grotjahns Gemälde die Tradition und das Potenzial der abstrakten Malerei. Sie haben eine intensive materielle Präsenz. Die Farbe ist dick aufgetragen, satt, der Prozess des Farbauftrags unvermittelt, klar, doch die Pinselstriche sind zeitlos eingefroren. Ihre tausend Kanten fangen das Licht wie ein gebrochenes Prisma ein und strotzen vor weissem Licht. Das Auge kann kaum einen Rastpunkt finden. Mit der leichtesten Wendung des Körpers, des Blicks, huscht, gleitet, schwankt der glitzernde Lichtschein über die Oberfläche des Gemäldes, ausgeglichen von tiefen, genauso instabilen, fast schwarzen Kontrasten. Nur zur Mitte des Gemäldes hin, in dem Bereich, wo die beiden Punktmengen beinahe aufeinandertreffen, bleibt der weissliche Lichtschein konstant. Zwischen dieser Absage an die Farbe und um sie herum behauptet das Blau der aufgetragenen Farbe seine Präsenz, ändert sich jedoch mit dem wechselnden Pigmentinhalt der verschiedenen Segmente im Ton. Daher ist es unmöglich, die materielle Beschaffenheit dieser Gemälde wahrheitsgetreu zu reproduzieren, und keine photographische Reproduktion kann die unmittelbare Begegnung mit den Gemälden ersetzen.

Nicht weniger instabil ist die Komposition der Gemälde, deren Struktur macht auf den ersten Blick einen geradlinigen und fast symmetrischen Eindruck, doch dem Auge wird kein Halt gewährt. Die kalibriert ineinandergreifenden Elemente sind auf den ersten Blick von

MARK GROTJAHN, UNTITLED (GREEN BUTTERFLY M. GROTJAHN 03), 2003, oil on linen, 69 x 54" / OHNE TITEL (GRÜNER SCHMETTERLING M. GROTJAHN 03), Öl auf Leinen, 175,2 x 137 cm. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

einer selbstbewussten und beherrschten «klassischen» Gelassenheit, doch die Wahrnehmungsmöglichkeiten nehmen kein Ende, sind unerschöpflich. Wie auseinanderbrechende, sich aneinander reibende tektonische Platten wetteifern die Streifen und die Zickzackbänder um die Kontrolle über die Oberfläche. Alle diese Elemente sind einzeln gemalt, sie sind jedoch miteinander verschmolzen, sodass die Gesamtoberfläche eine physische Einheit bewahrt, und an den Rändern der Leinwand enthüllt sich die Dicke der Farbschicht, die dort weder abnimmt noch zurückweicht. Die dicht aufgetragene Farbe an den Rändern wird zu einer – nicht gezeichneten, sondern gestalteten, nachdrücklichen, aber zarten – Peripherielinie. Die gemalte Oberfläche kann wie eine über die Leinwand gespannte, verletzliche Haut betrachtet werden, an deren Seitenrändern winzigste Farbreste hervorbluten, die Leben, eine körperliche Präsenz unter dieser Oberfläche andeuten.

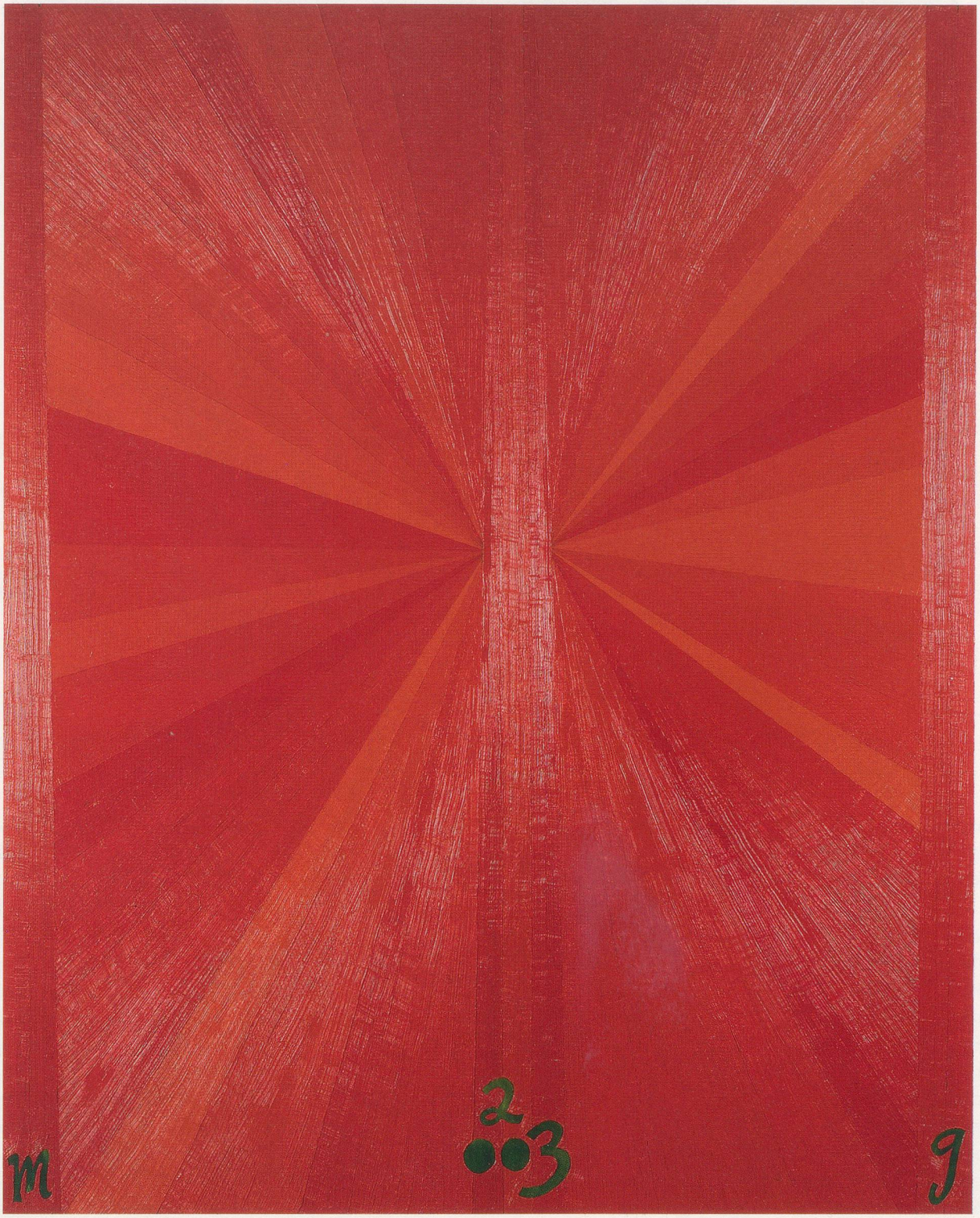
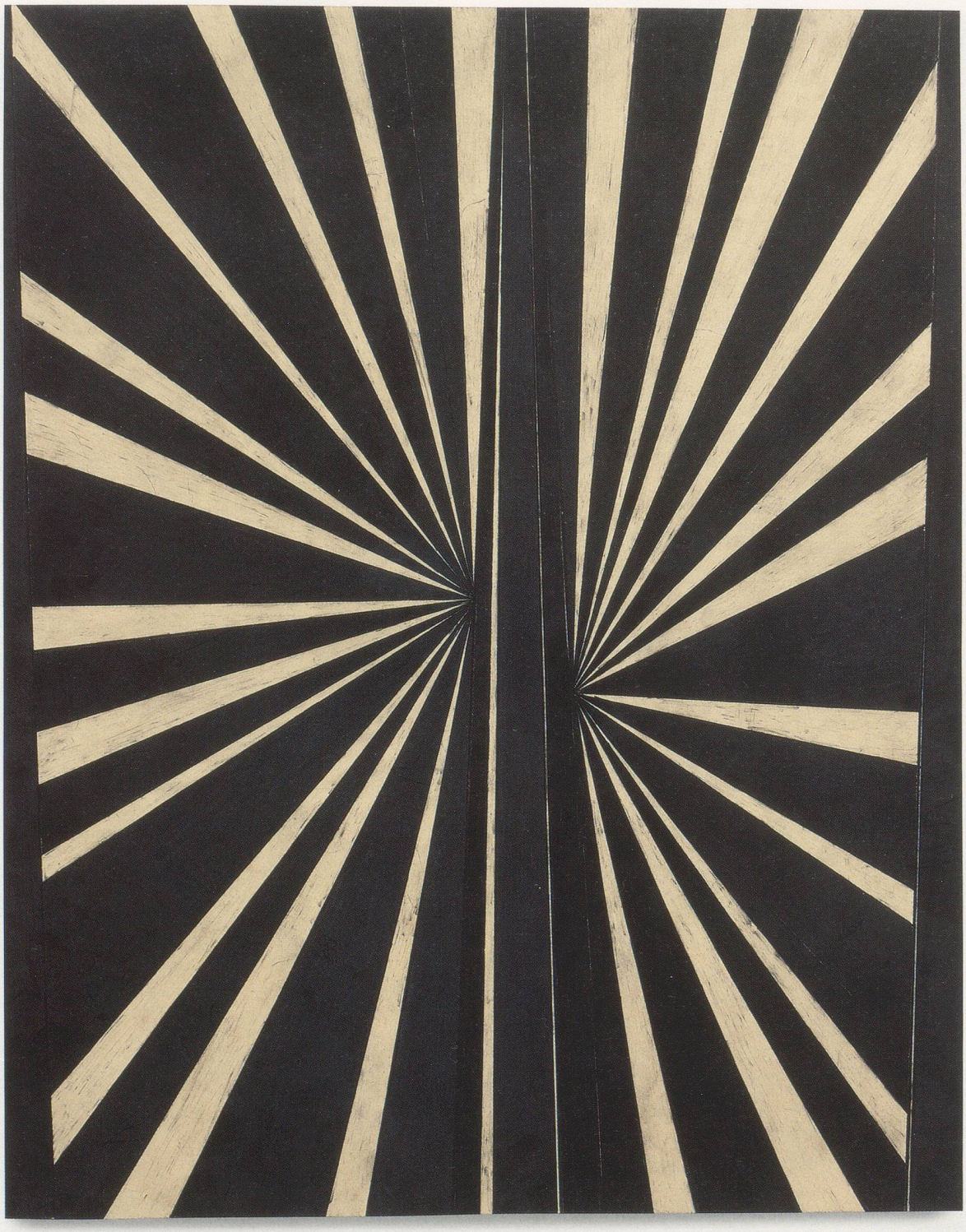
Die Wahl der Farbe Blau für diese Gemäldefolge ist offensichtlich weder willkürlich noch unabsichtlich getroffen worden. In der Renaissance war Blau die Farbe, die am schwierigsten zu beschaffen und deshalb besonders kostbar war, teurer als Gold. Blau wurde für sakrale Themen verwendet und mit den Gewändern Christi und insbesondere denen der Jungfrau Maria assoziiert. In unserer Zeit liess Yves Klein sein eigenes Blau patentieren, ein dichtes, leuchtendes, tiefes Blau – eine Anspielung auf das historische französische «heilige Blau» und gleichzeitig, zumal in seinen mit diesem Blau getränkten Schwämmen, die Beschwörung eines kristallklaren, unergründlichen Urozeans. Wir verbinden Blau mit den grenzenlosen Landschaftselementen, dem Himmel und dem Meer, und wir wissen, dass ihre wechselnden Farben auf die sich ständig ändernde Reflexion und Absorption des Lichts zurückzuführen sind. Am schnellsten ändert sich das Licht in der Morgen- und Abenddämmerung, den Tageszeiten, in denen das Zwielicht den magischsten und geheimnisvollsten Farbenspektakeln weicht. Grotjahns neue Gemälde sind somit von einer vielschichtigen Bedeutungstiefe; kunstgeschichtliche Aspekte werden ebenso angesprochen wie die Unermesslichkeit des Raums und die Unmittelbarkeit der intensiven und flüchtigen Wahrnehmung.

Die Dimensionen dieser Werke und ihre vertikale Orientierung suggerieren etwas Anthropomorphes. Während frühere Gemälde Grotjahns auf einer geometrischen Struktur beruhen, sind hier die Einheit der Oberfläche, der Pinselführung hervorgehoben. Diese Gemälde sind verbindlich. Sie glitzern und glänzen, ruhen in ihrer nachdrücklichen, aber ausweichenden Materialität. So finster und grüblerisch sie auch sind, das Spiel des Lichts und die Flecke zutage tretender Grundierfarbe rufen ein köstliches Vergnügen, Sinnlichkeit und Freude hervor. Es sind geradlinige, ehrliche Gemälde, die jedoch verborgene Geheimnisse bereithalten, um den Betrachter zu einem weiteren Blick, einer näheren Betrachtung aufzufordern. Und indem er ihnen Zeit und Überlegung widmet, gewinnt seine eigene Präsenz in der Welt an Fassbarkeit. Er nimmt seinen eigenen Körper intensiver wahr, wird sich seiner eigenen Haut als einer phantastischen, wundersamen Membrane zwischen den verborgenen Kräften des Lebens und der unendlichen Aussenwelt stärker bewusst. Flüssigkeiten, Muskeln, Erinnerungen und Hoffnungen – auf geheimnisvolle Weise sind alle diese fragilen Elemente innerhalb dieses Schutzmantels miteinander verschmolzen. Um es schlicht und einfach auf den Punkt zu bringen: Diese Gemälde feiern das Leben, indem sie uns des Lebens bewusst werden lassen.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Erstmals gezeigt in der Ausstellung: «Blue Paintings, Light to Dark, One through Ten», Anton Kern Gallery, 19. Jan.–28. Feb. 2007.

MARK GROTJAHN, UNTITLED (ORANGE BUTTERFLY GREEN M 2003 MG 03), oil on linen, 49 x 39" / OHNE TITEL (ORANGER SCHMETTERLING GRÜN M 2003 MG 03), Öl auf Leinen, 124,5 x 99 cm. (PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)


m
2
3
g