

nicht abstrakt

2.7. – 6.11.2016

G U R S K Y

Düsseldorf
www.kunstsammlung.de

K
20

GESPRÄCH INTERVIEW

Marion Ackermann im Gespräch mit Andreas Gursky
März 2016, Düsseldorf

Marion Ackermann:

Du hast einige Deiner Werke bewusst mit dem Titel »Ohne Titel« bezeichnet. Das erinnert mich an die zehn Kompositionen von Wassily Kandinsky, die er mit römischen Ziffern nummerierte und dadurch als eine Werkgruppe hervorhob. Auf formaler Ebene sind viele dieser fotografischen Arbeiten stärker abstrahiert, so dass der Gegenstand sich für den Betrachter – wenn überhaupt – erst auf den zweiten Blick erschließt. Als ein Beispiel wäre das Werk *Ohne Titel I* zu nennen, das den grauen Teppichboden in der Kunsthalle Düsseldorf zeigt. Wie kommt es zu dem Titel?

Andreas Gursky:

***Ohne Titel I* beruht auf einem visuellen Erlebnis, das mich eher zufällig in der Kunsthalle überraschte. Bei dem Werk geht es allerdings nicht konkret um diesen bestimmten Teppich. Vielmehr geht es darum, dass das Individuelle zugunsten der Verallgemeinerung aufgelöst wird. Durch den eng gewählten Bildausschnitt wird der Gegenstand fast bis zur Unkenntlichkeit verfremdet – insofern eignete sich auch die Namensgebung »Ohne Titel«.**

Weitere Bilder, wie der Sonnenuntergang zählen auch zu jenen Werken, die Du »Ohne Titel« benannt hast. Man könnte vermuten, dass sie zu einer Gruppe gehören? Wenn Du Titel wählst, dann beziehen sie sich meist auf einen bestimmten Ort oder Aspekt des Bildes, wie *99 Cent*. Diese Titel kennzeichnen eher eine gewisse Verankerung in der Realität.

Ja. Die Bilder drücken sich zwar in der Gegenstandswelt aus, verweisen dabei aber auf eine zweite Ebene – auf etwas Allgemeingültiges.

Zu Beginn unserer Arbeit hatten wir die gemeinsam geplante Ausstellung noch mit dem Titel Andreas Gursky – *abstrakt* bezeichnet. Im Laufe des Prozesses kamst Du allerdings zu dem Schluss, sie müsse – *nicht abstrakt* heißen. Warum?

Meine Fotos sind *nicht abstrakt*. In letzter Instanz sind sie immer identifizierbar. Die Fotografie kann sich nicht vom Gegenstand lösen – das wird besonders bei anderen bildgebenden Verfahren deutlich, wie den Fotogrammen oder Luminogrammen. Vorhistorisch betrachtet, bedeutet die Abstraktion eine Entfernung vom Gegenstand.

Ja. Erst in den frühen 1920er Jahren lösen sich die Künstler gänzlich vom Gegenstand – wie die Maler Konkreter Kunst, die ihre Bilder aus geometrischen Elementen zusammensetzen. Die Werke, die nun in der Ausstellung gezeigt werden, weisen unterschiedliche Formen der Abstraktion auf, die Du im Laufe Deines künstlerischen Schaffens entwickelt hast – also, die das »Sich Entfernen vom Gegenstand« thematisieren. Welche Formen der Abstraktion sind das?

In gewisser Weise sind schon meine Landschaftsbilder abstrahiert, indem ich den Menschen innehaltend in Rückenansicht zeige. Hier wird die enge Verwobenheit zwischen inhaltlicher und formaler Ebene deutlich.

Diese Bildsprache erinnert an die der romantischen Landschaftsmaler.

Ja. Ich sehe mich genau in dieser Tradition.

Die Entgrenzung als ein Zentralbegriff der Romantik wird in Deinen Bildern in der Sprengung der Dimension und in der Unfassbarkeit der Dinge sichtbar. Eines Deiner neuen Werke *Les Mées* markiert eben diesen Moment: Die zahllosen aneinandergereihten Solarzellen betten die bergige Landschaft ein, die nahe des gleichnamigen Ortes in Südfrankreich liegt. Sie rufen ein Gefühl der Ohnmacht hervor, der Nicht-Fassbarkeit. Vervielfältigung und Vermehrung sind also wichtige Stilmittel Deiner Bildsprache.

Ja, allerdings geht es mir, wie gesagt, dabei immer um die enge Verwobenheit von inhaltlichen und formalen Aspekten. In *Montparnasse* beispielsweise geht es weniger um das – architektonisch sicherlich interessante – Bauwerk, als vielmehr um die Vielzahl der Lebensentwürfe, die in einem Bild verdichtet wiedergegeben werden. Die Stärke des Bildes speist sich für mich aus der Reihung von einer Vielzahl an Fenstern, die dicht an dicht nebeneinander erscheinen. Ein Zustand von Welt bildet sich in verdichteter Form ab. Allerdings zeigt sich auch in *Prada II* ein gewisser Abstraktionsgrad: Durch die Leere wird das Regal von seiner Funktion als Gegenstand des Aufbewahrens und Lagerns entfremdet.

3

Diese Wirkung wird durch die horizontalen Streifen noch verstärkt, wodurch die Bedeutungsebene hervorgekehrt wird. Welche Rolle spielt die Frage nach der Eindeutigkeit des Erkennens? Zu Deinen neuen Werken zählen auch die vier Arbeiten einer Serie, die *Blumenfelder* aus großer Distanz zeigen. Auf den ersten Blick überziehen farbige, rastergleich angelegte Streifen horizontal das Bild. Erst bei näherem Hinsehen wird deutlich, dass es sich um Tulpen- und Hyazinthenfelder handelt. Durch die Vervielfältigung des Motivs, die Wiederholungen und Reihungen, tritt letztlich das Einzelmotiv zurück?

Ja, die Narration tritt in den Hintergrund zugunsten der Wahrnehmung der Strukturen und der Farben. Das Prinzip des Rasters und der repetitiven Anordnungen von gleichen Gegenständen findet sich bereits in früheren Bildern. So reiht sich schon in *Salerno I*, aus dem Jahr 1990, eine Tausendschaft an Autos, digital unbearbeitet, nebeneinander. Roland Barthes beschrieb die sich ändernde Sicht auf die dingliche Welt durch die »Eroberung« der Vertikalen. So erlaube die bislang unbekannte Perspektive vom damals neu errichteten Eiffelturm, die Straßen strukturell, als Linien und Punkte, wahrzunehmen. Diese Strukturalisierung ist in vielen meiner Bilder erkennbar. In dem Stilmittel der Reihung und Wiederholung sehe ich im Übrigen auch eine Analogie zur elektronischen Musik und zu deren repetitiven Klangmustern, die mich stark bewegen und beschäftigen.

Welche Rolle spielt die Distanz in Deinen Werken, gerade in Bezug auf die Abstraktion?

Durch die Distanz wird die Selbstverständlichkeit einer Handlung infrage gestellt. Sie entspricht der Sichtweise außerirdischen Lebens, das die dingliche Welt nicht »lesen« kann, sondern davon phänomenal überrascht wird.

4

In Deinen Bildern nimmst Du immer wieder Bezug auf andere Medien und thematisierst das »Bild im Bild« – also das Foto vom Foto und der Malerei. Hier wären *Ohne Titel XI* und *Rückblick* zu nennen. Was hat es damit auf sich?

Bei der Fotografie von Gemälden interessierten mich die Materialität von Öl auf Leinwand und deren Strukturen und Formen, die sie bilden.

Die extreme Tiefenschärfe ist ein Merkmal, das in allen Deinen Werken eine konstituierende Rolle spielt.

Ja, das ist damit zu begründen, dass in meinen Bildern keines der einzelnen Bildelemente hierarchisiert wird. Jeder Gegenstand und jede Fläche sind gleichgewichtet. In dem Moment, in dem der Hintergrund, beispielsweise in *Les Mées*, unscharf würde, läge der Fokus auf dem Vordergrund – was ich ja gerade nicht bezwecke. Die Setzung in der Landschaft ist mir ebenso wichtig wie das Drumherum. Das macht meine Bilder in gewisser Weise zu Weltbildern. Jedes Bild thematisiert eine eigene Welt und benötigt daher im Ausstellungsraum idealerweise seine eigene Wand.

Bleiben wir noch einen Moment bei *Les Mées*. Verfolgst Du eine kritische Aussage oder bist Du eher Beobachter?

Ich beobachte. Eigentlich kommentiere ich nie in meinen Bildern. Dass ich die Atomenergie (im Gegensatz zur Sonnenenergie) nicht thematisiere, liegt schlicht daran, dass sie für mich negativ konnotiert ist.

Das nächst anstehende Projekt für die Ausstellung ist *Amazon*. Was interessiert dich an diesem Thema?

5

Über den Standort des Warenlagers in Phoenix bin ich über einen Zeitungsausschnitt »gestolpert«. Unsortiert werden die kodierten Waren im Lager abgelegt. Navigiert mittels Lesegerät, sammeln »Picker« die bestellten Objekte unter genauer Vorgabe des Weges ein. Handelt es sich allerdings um eine Bestellung mehrerer Objekte gleichzeitig, bekommt jenes Lager den Auftrag, in dem die Objekte am nächsten zueinander positioniert liegen. Erschwert wurden die Planungen für die Aufnahmearbeiten durch die Zugänglichkeit: Nur zweimal im Jahr stehen die Arbeiten dort still.

Welche Rolle spielt der Zufall bei der Entstehung Deiner Werke?

Mir ist bewusst, dass sich Bilder eher verschlechtern als verbessern, wenn man das Motiv ein zweites Mal aufnimmt. Daher versuche ich, den Moment beim ersten Mal zu erfassen und nicht zu denken, ich könne das Bild ohne Weiteres wiederholen. Dahingehend haben mich auch die Bechers geschult, die eine ganz ähnliche Erfahrung machten.

Kannst Du Dir vorstellen zur analogen Fotografie zurückzukehren? Wahrscheinlich würdest Du heute ganz anders analog fotografieren?

Ja, die Möglichkeit besteht. Es wäre vielleicht sogar schwieriger, sich unter anderen Voraussetzungen auf die Wirklichkeit einzulassen – es hat aber auf jeden Fall einen Reiz.

Marion Ackermann in conversation with Andreas Gursky, March 2016, Düsseldorf

Marion Ackermann:

You have deliberately named a few of your works »Untitled«. It reminds me of Wassily Kandinsky's ten compositions that he numbered with Roman numerals, thus identifying them as a group of works. At a formal level, the abstraction in many of these photographs is so great that the viewer can only recognise the object at second glance – if at all. One example one could mention is *Untitled I*, which shows the grey carpeted floor of the Kunsthalle Düsseldorf. How did you decide on this name?

Andreas Gursky:

Untitled I is based on a visual experience in the Kunsthalle that happened to me by surprise more than anything else. The work is not about this particular carpet. It's much more about the succumbing of the individual to generalisation. The extreme close-up defamiliarises the object almost beyond recognition, making the name »Untitled« rather apt.

Other works, such as the photographs of a sunset also rank among your »untitled« photographs. Is it wrong to think of them as a group? If you do select a title for your works, these usually refer to a particular location or aspect of the photograph – *99 Cent*, for example. These titles generally have a certain anchoring in reality.

Yes, the photographs might express themselves in the world of objects, but in so doing they also point to a second level – something universal.

When we started working together the title of the exhibition we were planning was »Andreas Gursky – abstract«. But as the process developed, you came to the conclusion that it needed to be called »not abstract«. Why?

My photographs are »not abstract«. Ultimately they are always identifiable. Photography simply cannot disengage from the object – and this is particularly clear with other imaging processes such as the photogram or luminogram. From an art-historical perspective, abstraction is defined as a distancing from the object.

Indeed. It was not until the early 1920s that artists entirely moved away from the object, the painters of the Concrete Art movement, for example, whose paintings were comprised of geometrical elements. The works in this exhibition present various forms of

abstraction that you have developed over the course of your career, works that focus on creating distance from the object. What are these forms of abstraction?

To some extent even my landscape photographs are abstract in that they show people from behind, pausing for a moment. Here the close interweaving of the levels of content and form become quite clear.

From an art-historical viewpoint, this imagery recalls the landscape paintings of the Romantics.

Yes. I see myself as part of precisely this tradition.

The removal of boundaries that was one of Romanticism's core concepts manifests itself in your photographs as the exploding of dimensions and the intangibility of objects. One of your most recent works, *Les Mées*, marks precisely this moment: countless rows of solar panels blanket the mountainous landscape and invoke a sense of powerlessness, of incomprehensibility. Multiplicity and proliferation are key stylistic devices in your visual vocabulary.

Sure, but as I've said, I'm always interested in the close interweaving of aspects of content and form. In *Montparnasse*, for example, the focus is less on the structure – certainly interesting from an architectural standpoint – and more on the concentration of so many different ways of living within one image. In my opinion the impact of this photograph stems from the row upon row of so many windows in such close proximity. A condition of the world depicted in condensed form. Of course a certain degree of abstraction also appears in *Prada II*: the emptiness of the shelf alienates it from its function as an object for storage.

This effect is reinforced by the horizontal strips which accentuate the meaning. Is the question of being able to identify something unambiguously relevant here? Among your recent works are the series of four photographs showing *flower fields* from a great distance. At first glance, the colourful, grid-like arrangement of horizontal strips blankets the entire image. Only on closer inspection do we recognise these as fields of tulips and hyacinths. Does the multiplication of the image, the repetitions and rows, force the individual image to recede?

Yes, the narrative gives way to our perception of structures and colours. The grid principle and the repetitive arrangement of identical objects is also found in my earlier photographs. For example, *Salerno I* from 1990 depicts thousands of cars, digitally

unaltered, arranged side by side. Roland Barthes described the changing view of the material world through the »conquest« of the vertical. He explained how the newly erected Eiffel Tower provided hitherto unknown perspectives of the streets as lines and dots. This structuring is recognisable in a number of my photographs. In these repetitive patterns I also see an analogy to electronic music and its repetitive patterns of sound, something I find exceptionally moving and absorbing.

What role does distance play in your work, specifically in relation to abstraction?

Through distance, activities we take for granted are called into question. This corresponds with the way an extraterrestrial might see things, a being that cannot »read« our material world but instead is phenomenally surprised by it.

What is the role of references to other media, painting for example? You have repeatedly shown a »picture within a picture« – or rather, a photograph of a photograph or a painting. In *Untitled XI* and *Rückblick*, for example.

When I photograph paintings, I am interested in the materiality of oil on canvas and the structures and forms it creates.

But the extreme depth of field is also a trait that plays a constitutive role in all of your work.

Yes, and this is explained by the fact that there is no hierarchisation of the individual pictorial elements in my photographs. All objects and surfaces have the same weight. If the background were to become unfocussed – in *Les Mées*, for example – the focus would be shifted to the foreground, which is not what I'm aiming to achieve. For me the landscape setting is just as important as all the other aspects in the image. This is what makes my photographs images of the world in a sense. Each photograph looks at an individual world, which is why each photograph requires its own wall in the exhibition space.

Let us remain with *Les Mées* for a moment. Are you interested in making a critical statement, or are you simply an observer?

I observe. Actually there is never any commentary in my photographs. The fact that I never focus on nuclear energy (as opposed to solar energy) is down to the simple fact that nuclear energy has a negative connotation for me.

The next project for the exhibition is Amazon. Why are you interested in this subject?

5

I stumbled across the location of the warehouse in Phoenix in a newspaper clipping. The unsorted, coded products are stored in several warehouse. Navigating with a scanner, the »pickers« are given the exact routes to take when collecting objects ordered by customers. If a single order contains more than one product, the warehouse where these products are stored in close proximity receives the order. A complication in the project was getting access to the warehouse because work stops there only twice a year.

What role does chance play in creating your work?

I am aware of the fact that if you photograph the same thing twice, the pictures tend to get worse rather than better. That is why I try to capture the moment in the first attempt and not think that I can simply take another photograph. This is something the Bechers taught me, as they had experienced the same thing.

Can you imagine returning to analogue photography? Do you think you would take completely different photographs today?

Yes, it's a possibility, but it might be even more difficult to engage with reality with a different set of conditions – it certainly has its allure though.

EINFÜHRUNG INTRODUCTION

In der Ausstellung im K20 widmet sich der Düsseldorfer Fotokünstler Andreas Gursky den Fragen nach dem Abstraktionsvermögen des Mediums Fotografie. Dabei wird die Kunstsammlung selbst zur künstlerischen Wirkstätte von Andreas Gursky: Er tritt mit den US-Künstlern, wie Mark Rothko, die sonst im »Amerikanersaal« beherbergt werden, in einen Dialog. Zudem kommentiert Gursky die Sammlung moderner Künstler mit ausgewählten Werken.

6

Gursky ist ein genauer Beobachter unserer Zeit. Seine Bildmotive findet er sowohl an Orten in aller Welt als auch in unmittelbarer Umgebung, wie zuletzt im Mediamarkt in Neuss. Meist wählt er Themen von globaler Relevanz wie beispielsweise den Massenkonsum und den internationalen Börsenhandel. Erst die digitalen Verfahren der Fotografie ermöglichten es dem Künstler, seine Bilder, einem Maler gleich, detailliert zu komponieren. Sie behalten dabei immer einen dokumentarischen Charakter. Durch den künstlerischen Eingriff aber werden sie zur Erinnerung an eine subjektiv erlebte Realität. Die Abstraktion dient dem Künstler seit Beginn seiner Arbeit als ein Mittel zur freien Komposition und bildet für ihn die unmittelbare Nähe von Malerei und Fotografie.

Andreas Gursky zählt zu den international erfolgreichsten Künstlern. Seine fotografischen Werke befinden sich weltweit in bedeutenden Sammlungen, zwei auch im Besitz der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. 1955 als Sohn des Werbefotografen Willy Gursky in Leipzig geboren, wächst er ab 1957 in Düsseldorf auf, wo er bis heute lebt und arbeitet. Nach seinem Studium der visuellen Kommunikation an der Folkwang-Hochschule in Essen u. a. bei Otto Steinert (1977–1980), schloss er 1985 als Meisterschüler von Bernd Becher das Studium an der Kunstakademie in Düsseldorf ab.

In this exhibition in the K20 the renowned Düsseldorf-based artist Andreas Gursky presents an impressive examination of abstraction in the photographic medium. Displayed in the room normally reserved for American artists, such as Mark Rothko, Gursky's works enter into dialogue with them and thus transform the Kunstsammlung into a workspace. Through selected works, Gursky also comments on the museum's collection of modern art.

Gursky is a meticulous observer of our time. He finds his subjects all over the world, but also right next door, as in his *Mediamarkt* photographed in Neuss. The artist favours themes of global relevance, such as mass consumption and international stock exchange trading. Only with the arrival of digital photography was the artist able to compose his photographs like a painter, right down to the last detail. While the works always retain their documentary character, the artist's interventions transform them into a memory of subjectively perceived reality. Throughout his career Gursky has used abstraction as a means of free composition to bring painting and photography into immediate proximity.

Andreas Gursky ranks among the world's most successful photographic artists. His works are found in leading collections across the globe, and two of them are owned by the Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. The son of the commercial photographer Willy Gursky, Andreas Gursky was born in Leipzig in 1955, moving with his family in 1957 to Düsseldorf, where he lives and works today. After studying visual communication among other under Otto Steinert at the Folkwang University of the Arts in Essen from 1977 to 1980, he completed his master in photography under Bernd Becher at the Kunstakademie Düsseldorf.

6

7

GURSKY UND DIE MUSIK GURSKY AND MUSIC

Mitte der 1990er Jahre entdeckte Andreas Gursky die elektronische Musik für sich. In dieser Zeit entstanden seine Bilder der Technoveranstaltung *May Day* und *Tote Hosen*. Sie offenbaren Gursky's Interesse für musikalische Großveranstaltungen und die dort massenhaft versammelten Fans, die ihren Idolen tanzend entgegenfiebern. Mit der *Cocoon*-Serie und *Tote Hosen II* komponiert Gursky Bilder, die das musikalische Erleben unmittelbar zu übersetzen scheinen: Die sich wiederholenden, metallisch glänzenden Strukturen der wabenförmig geschwungenen Klangwände des Clubs pulsieren förmlich zu den Rhythmen der elektronischen Musik.

In der Ausstellung *Cocoon/Frankfurt* unterstrich Gursky 2007 seine Leidenschaft für die elektronische Musik. Damals zitierte er an den Eingangswänden die Titel der unterschiedlichen Technostile. Was sich 2007 ankündigte, führt der Künstler in der Düsseldorfer Schau im K20 mit einer eigens für die Ausstellung konzipierten Soundinstallation des kanadischen DJ Richie Hawtin weiter.

Für Gursky speist sich die besondere Kraft der Musik aus ihrer Unmittelbarkeit. Schon der Kunstkritiker Clement Greenberg berief sich 1940 in seinem Essay *Zu einem neuen Laokoon* auf die »abstrakte« Kunstform der Musik: Sie sei reine Kunst, da sie unmittelbare Sinnesempfindungen evozieren könne. Dies spiegelt sich in der Musikinstallation, die die Arbeiten Gurskys begleitet. Die elektronische Musik unterstreicht mit ihren rhythmischen Klangmustern die abstrakten Formen seiner Kunst: Reihung, Muster und Wiederholung, durch die der Künstler eine direkte Bildwirkung zu erzielen sucht.

In the mid-1990s Gursky discovered electronic music. It was during this time that he created his photographs of the techno event *May Day* and *Tote Hosen*. They also reveal Gursky's interest in mass music events, where throngs of fans gather to dance feverishly to the music of their idols. In his *Cocoon* series and *Tote Hosen II*, Gursky composed photographs that appear to directly translate the musical experience into images. In *Cocoon* the shiny metallic honeycomb pattern of the club's curved acoustic walls literally pulsates to the electronic rhythms.

In his 2007 exhibition *Cocoon / Frankfurt*, Gursky underscored his passion for electronic music. On the walls of the exhibition venue he cited names of various styles of techno. In the Düsseldorf show at the K20 the artist picks up on his 2007 exhibition with a sound installation composed by Canadian DJ Richie Hawtin.

For Gursky, music's particular energy springs from its immediacy. In his 1940 essay *Towards a New Laokoon*, the art critic Clement Greenberg referred to music as an »abstract« art form. Music is pure art, he claimed, because it is capable of evoking immediate sensory impressions. This is reflected in the sound installation accompanying Gursky's works. With its rhythmic patterns, the electronic music underscores the abstract forms in the artist's photographs: sequence, pattern, and repetition through which the artist seeks to create a direct visual impact.

7

3

»Über Formen: Sie sind unverwechselbare Bestandteile einer einmaligen Situation. Sie sind eigenwillige, lebendige Ganze mit dem Drang sich zu behaupten. Sie zeichnen sich durch ein hohes Maß innerer Unabhängigkeit aus, so daß sie unseren Alltagserfahrungen weder entsprechen noch widersprechen müssen. (...) doch spiegeln sie die Gesetze und Grundbedürfnisse alles Lebendigen.«

Mark Rothko, »Die Romantiker sahen sich veranlaßt...«, 1947/48

»On shapes: They are unique elements in a unique situation. They are organisms with volition and a passion for their self-assertion. They move with internal freedom, and without need to conform with or to violate what is probable in the familiar world. (...) but in them one recognizes the principle and passion of organisms.«

Mark Rothko, »The Romantics Were Prompted...«, 1947/48

GURSKY UND DIE ABSTRAKTION

GURSKY AND ABSTRACTION

Im klassischen Sinn versteht man unter Abstraktion (lat. *abstrahere*: abziehen) die Reduktion eines Objektes auf seine wesentlichen Merkmale. In der bildenden Kunst – vor allem in der Malerei – können freie Form- und Farbkompositionen den Gegenstand bis zur Gänze ausschließen. So rufen beispielsweise die Abstrakten Expressionisten in ihren großformatigen Bildern allein durch Farben und Formen eine direkte emotionale Wirkung beim Betrachter hervor. Die Gleichgewichtung aller Bildelemente, die All-Over-Struktur und die Farbigkeit sind Merkmale ihrer Bildsprache und prägen ebenso das Werk Gurskys.

Betrachtet man das fotografische Schaffen von Andreas Gursky, so fällt auf, dass er mit unterschiedlichen Stufen von Abstraktion experimentiert: Dabei changiert der fotografierte Gegenstand zwischen Verfremdung und Erkennbarkeit. Der Gegenstand ist in einigen Landschaftsbildern, wie beispielsweise in *Klausenpass*, deutlich geringer abstrahiert als in *Ohne Titel I*. Dadurch richtet sich das Augenmerk stärker auf das Dargestellte, also den Menschen und dessen Naturerfahrung. In *Ohne Titel I* tritt der Gegenstand hinter Form und Farbe zurück und richtet sich so direkter an den Betrachter – fast so, als mache er jene Erfahrung, wie die kleinen Menschen in seinen Landschaften.

Gursky schafft abstrakte Bildwirkungen, indem er in den Landschaften Muster und Reihungen erkennt oder den Gegenstand durch einen engen Bildausschnitt verfremdet. Lassen sich einige seiner Landschaften noch als Klausenpass oder Engadin identifizieren, ist es in *Rhein II* lediglich der Titel, der Auskunft gibt. Gursky zeigt hier einen Abschnitt eines völlig geradlinigen Flusslaufs. Das in horizontale Streifen gegliederte Bild ist aus verschiedenen Ansichten desselben Motivs zusammengesetzt. So entfaltet die Differenz zwischen Bild und Titel, zwischen Gezeigtem und Gesagtem, seine eigene Kraft und trägt zum Abstraktionsprozess bei.

Abstraction (from Latin *abstrahere* »to draw away«) in the classical sense is defined as the reduction of an object to its essential characteristics. In the visual arts – first and foremost in painting – free compositions of form and colour can dispense with the object entirely. The large-format paintings of the Abstract Expressionists, for example, seek to evoke a direct emotional response in the viewer through colour and form alone. The equilibrium between pictorial elements, the all-over-structure and colour are crucial elements of their artistic language. At the same time these aspects characterize the work of Andreas Gursky.

What is striking about Gursky's photographic oeuvre is his experimentation with varying levels of abstraction as the photographed object oscillates between dissociation and recognisability. Some of his landscape photographs, i.e. *Klausenpass*, are significantly less abstracted than *Untitled I*, drawing the viewer's attention more strongly to what is portrayed, in other words, human beings and their experience of nature. In *Untitled I* the subject retreats behind form and colour and thus communicates more directly with the viewers – as if to let them share the experience, similar to the function of the small figures in the landscapes.

Gursky creates abstract visual effects by recognising patterns and sequences in the landscape or by defamiliarising the subject by photographing it in extreme close-up. Whereas some of his landscapes can be identified, i.e. *Klausenpass* or *Engadin*, in *Rhein II* it is only the title that gives away the location. The image shows an utterly straight section of river. It is composed of horizontal stripes made up of multiple views of the same motif. Here the difference between image and word, between what is shown and what is said, develops a power of its own and contributes to the process of abstraction.

8

9

»Wir bekräftigen unser natürliches menschliches Verlangen nach dem Erhabenen, nach absoluten Emotionen. (...) Wir schaffen die Bilder aus uns selbst und aus unseren eigenen Gefühlen. Das Bild, das wir hervorbringen, ist so einleuchtend, wirklich und konkret wie eine Offenbarung, ein Bild, das von allen, die es nicht durch die nostalgischen Brillengläser der Kunstgeschichte anschauen, verstanden werden kann.«

Barnett Newman, »Das Erhabene jetzt«, 1948

»We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. (...) We are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without nostalgic glasses of history.«

Barnett Newman, »The Sublime Is Now«, 1948

GURSKY UND DAS ERHABENE GURSKY AND THE SUBLIME

Im Ausstellungsraum hängt Andreas Gursky seine Fotografien ausnahmslos außergewöhnlich tief. Kaum mehr als 20 cm vom Boden entfernt finden die Großformate ihren Platz und erleichtern dem Betrachter den »Eintritt« ins Bild. Eine Vielzahl von ausgearbeiteten Details zwingt ihn, sich verstärkt mit der Wirklichkeit jener Bilder auseinanderzusetzen.

Waren es im 18. und 19. Jahrhundert vorrangig die Darstellungen unbeherrschbarer Naturgewalten, die im Betrachter schaurig-schöne Erfahrungen hervorriefen, wandelt sich dies bei Gursky hin zu globalen Phänomen moderner Lebens, die den Menschen aus den Händen zu gleiten drohen. Gursky greift oftmals auf die Bildtradition der romantischen Landschaftsmaler zurück, beispielsweise, wenn er den Menschen miniaturhaft in die weite Landschaft setzt. Diese Bildsprache fand ihre Entsprechung in der zeitgleich aufkommenden philosophischen Diskussion über das Erhabene: Auch Kant betonte die Anziehungskraft von Landschaften, in denen sich der Mensch klein fühle und so zu Betrachtungen über den Sinn des Lebens anregt würde.

Für Kant waren also die Größe, das Maß und die Anzahl jene Faktoren, die im Betrachter eine gewisse erhabene »Rührung« verursachen. So schrieb er, »dass man den Pyramiden nicht sehr nahe kommen, ebenso wenig, als zu weit davon entfernt sein müsse, um die ganze Rührung von ihrer Größe zu bekommen«. Das ist es auch, was an den Bildern von Gursky so fasziniert: Durch die perfekte Auslotung von Entfernungen und Größenverhältnissen changiert der Betrachter zwischen Erkennbarkeit und Entfremdung des Gesehenen und zwischen Unvermögen und Erkenntnis.

In the exhibition space Gursky has chosen to display his photographs at an unusually low height. The large-format works are hung barely twenty centimetres above the floor, making it easier for the viewer to »enter« the image. A number of elaborated details force the viewer to come to grips more intensely with the reality of each photo.

Whereas in the eighteenth and nineteenth centuries it was primarily scenes of uncontrollable forces of nature that evoked experiences of beauty and terror in viewers, Gursky depicts global phenomena of our time that look as if they might get out of hand at any moment. The artist often draws on the visual tradition of the Romantic landscape painters, for example, when he sets miniature human figures into vast landscapes. This visual language has its equivalent in philosophical discussions of the sublime that arose around the same time. Kant, too, stressed the attraction of landscape paintings in which people experience their own smallness and are thus prompted to dwell on the meaning of life.

For Kant size, scale, and number were all factors that could arouse a certain sublime emotion. »In order to get the full emotional effect of the magnitude of the pyramids«, he wrote, »one must neither come too close to them nor be too far away«. This, too, is what makes Gursky's photographs so fascinating. Through the artist's perfect gauging of distance and scale, the viewer oscillates between dissociation and recognisability of what they see and between helplessness and realisation.

10

10

»... daß man den Pyramiden nicht sehr nahe kommen, ebenso wenig als zu weit davon entfernt sein müsse, um die ganze Rührung von ihrer Größe zu bekommen. Denn ist das letztere, so sind die Teile, die aufgefaßt werden (die Steine derselben übereinander) nur dunkel vorgestellt, und ihre Vorstellung tut keine Wirkung auf das ästhetische Urteil des Subjekts. Ist aber das erstere, so bedarf das Auge einige Zeit, um die Auffassung von der Grundfläche bis zur Spitze zu vollenden; in dieser aber erlöschen immer zum Teil die ersteren, ehe die Einbildungskraft die letzteren aufgenommen hat, und die Zusammenfassung ist nie vollständig.«

Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790

»...that we must keep from going very near the Pyramids just as much as we keep from going too far from them, in order to get the full emotional effect from their size. For if we are too far away, the parts to be apprehended (the stones lying one over the other) are only obscurely represented, and the representation of them produces no effect upon the aesthetical judgement of the subject. But if we are very near, the eye requires some time to complete the apprehension of the tiers from the bottom up to the apex; and then the first tiers are always partly forgotten before the imagination has taken in the last, and so the comprehension of them is never complete.«

**DIESES
BEGLEITHEFT
ERSCHEINT
ANLÄSSLICH DER
AUSSTELLUNG**

Andreas Gursky – *nicht abstrakt*
2.7.–6.11.2016

K20 Grabbeplatz
Grabbeplatz 5
40213 Düsseldorf

HERAUSGEBER
Stiftung Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf

KONZEPT UND TEXTE
Marion Ackermann, Noura Dirani

ÜBERSETZUNG
Tradukas GbR

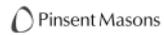
**GRAFISCHE
GESTALTUNG**
Simon Brenner, Agnes Essig,
Sascha Lobe
L2M3 Kommunikationsdesign
GmbH, Stuttgart

**GESAMT-
HERSTELLUNG**
Druckhaus Ley + Wiegandt
GmbH + Co., Wuppertal

URHEBERRECHTE
© 2016 Stiftung Kunstsammlung
Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf
Für das Titelbild:
Andreas Gursky, *Les Mées*, 2016
© VG Bild-Kunst, Bonn 2016
Courtesy Sprüth Magers

**INFORMATIONEN ZUM
BEGLEITPROGRAMM:**
www.kunstsammlung.de
0211.83 81-204
service@kunstsammlung.de

Gefördert durch:



Unternehmenspartner:



Gefördert durch:
Ministerium für Familie, Kinder,
Jugend, Kultur und Sport
des Landes Nordrhein-Westfalen



Medienpartner:



