

Mark Grotjahn



MARK GROTJAHN, UNTITLED (3 TIERED PERSPECTIVE), 1998, oil on linen, 60 x 48" /
OHNE TITEL (3-STUFIGE PERSPEKTIVE), Öl auf Leinen, 147 x 122 cm. (PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)

IN THE *Center* OF THE *Infinite*

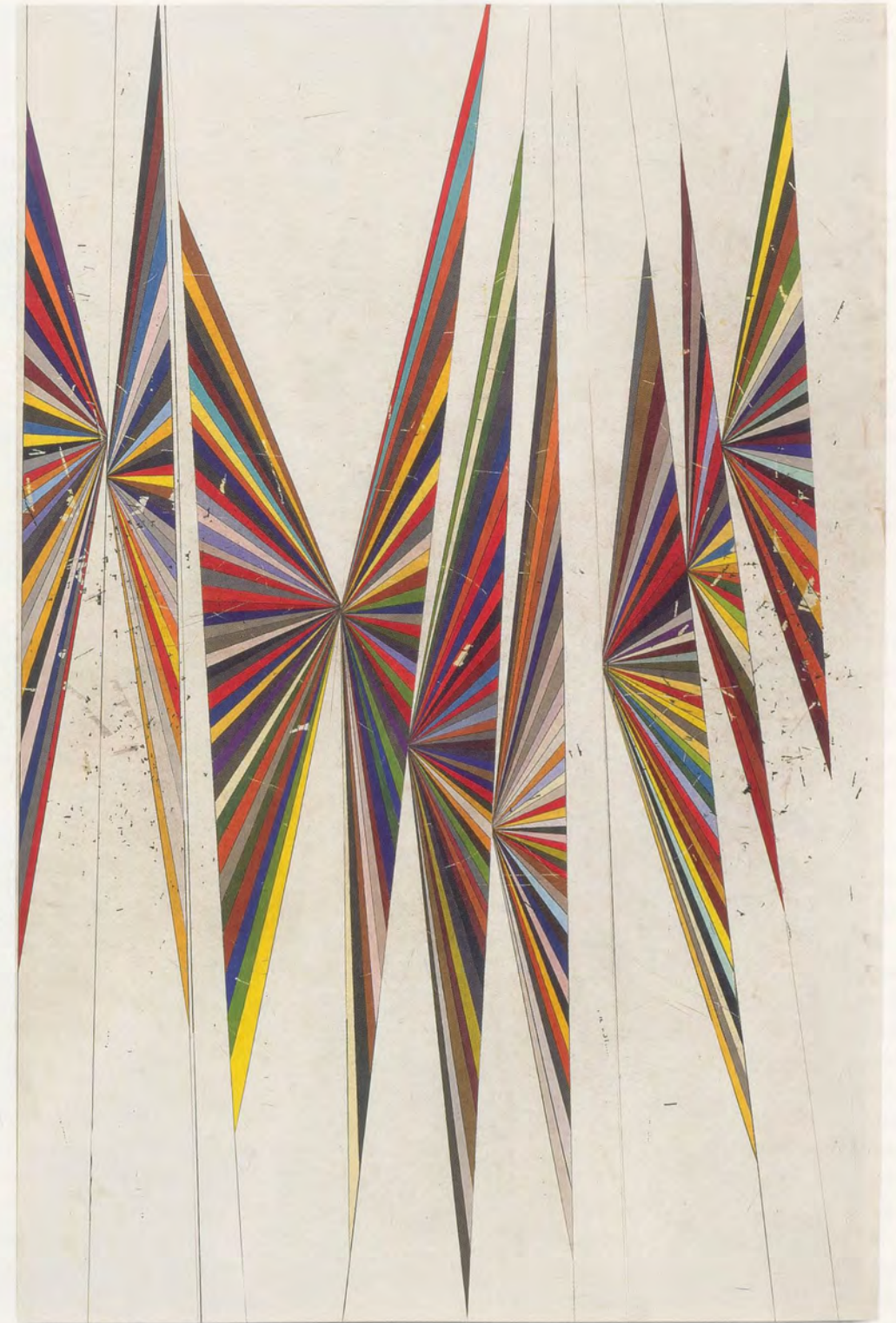
DOUGLAS FOGLE

“Borges speaks of a labyrinth that is a straight line, invisible and unceasing. Overwhelming in its symmetries, the architecture of the planetarium is more labyrinthian. Circular, insular, windowless, it renders the mind itself invisible. An artistic conception on the inconceivable, it conforms to no outer necessity. Edges blur as one tries to distinguish an outline. The ambulatories become vast interminable spaces; traversing them becomes an interstellar journey. Once such expectations occur, there no longer exist any realities. Just vague disorders and contingencies. The planetarium becomes the same size as the universe; which it is. Perplexed, dizzied, one encounters here a cosmic nostalgia. Vertigo at contemplating man’s most futile gesture—patrimony of the infinite. Above the staircase a sign: solar system and restrooms.”¹⁾

DOUGLAS FOGLE is curator of contemporary art at the Carnegie Museum of Art in Pittsburgh and curator of the 55th Carnegie International.

In their 1966 essay “The Domain of the Great Bear,” Mel Bochner and Robert Smithson take us on an analytical *dérive* through the Hayden Planetarium at the American Museum of Natural History in New York moving from the architecture of the building itself to a reading of the planetarium’s celestial projection show. They eventually end up offering a commentary on the planetarium’s artist renditions of the cosmological cataclysm that will be heralded by the death of our sun. It is a very heavy Smithsonian moment with its invocation of the vastness of geological (or in this case cosmological) time, entropy, and the end of history. Every time I think back on this text though, all I can remember is the sign with the phrase “SOLAR SYSTEM & RESTROOMS” that is itself depicted graphically in their essay accompanied by a directional ideogram of a hand pointing us towards our rendezvous with our individual destinies, whether they might be of the cosmological or urological variety. Its prominent placement in the essay

MARK GROTJAHN, UNTITLED (LARGE COLORED BUTTERFLY WHITE BACKGROUND 9 WINGS), 2005, colored pencil on paper, 71 1/2 x 47 5/8" / OHNE TITEL (GROSSER FARBIGER SCHMETTERLING WEISSER HINTERGRUND 9 FLÜGEL), Farbstift auf Papier, 181,6 x 120 cm. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)





MARK GROTJAHN, *UNTITLED (FRENCH GREY 10-90% BUTTERFLY)*, 2006,
 colored pencil on paper, 61 1/2 x 48" / *OHNE TITEL (FRANZÖSISCHES GRAU 10-90%
 SCHMETTERLING)*, Farbstift auf Papier, 156,2 x 122 cm. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

makes one wonder if the authors are taking the piss out of us by displacing the sublime with the urinal. Whether taking us on a tour of the planetarium or the so-called monuments of Passaic, New Jersey, Smithson was always skirting this line between the serious and the absurd and the infinite and the quotidian.

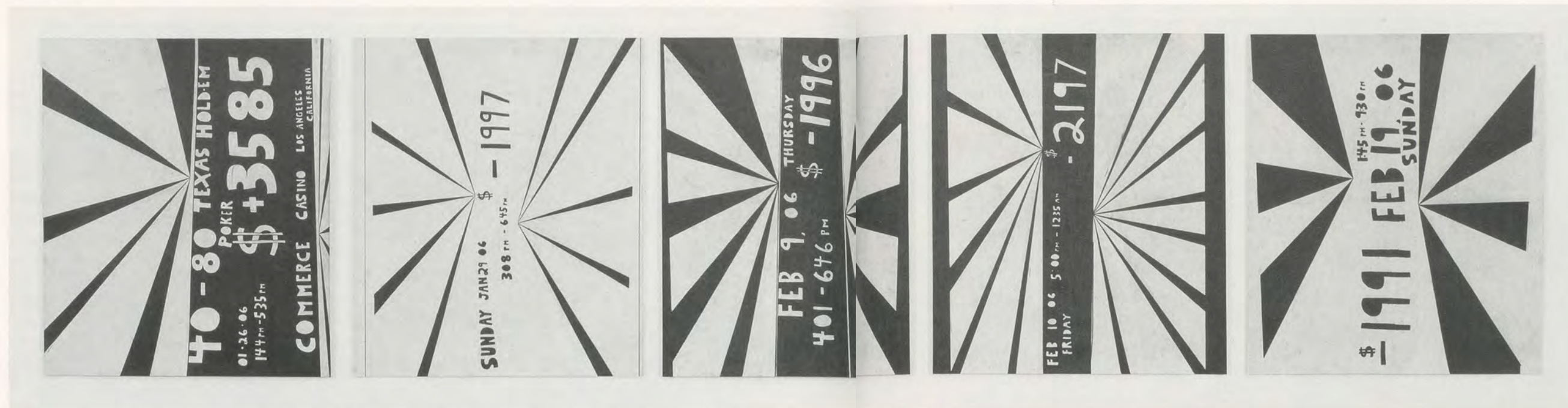
The same paradox between the infinite and the banal might help us approach the work of Mark Grotjahn. In considering his drawings and paintings we begin to see something of a similar respiration between the poles of the cosmic and the everyday, the systemic and the idiosyncratic, and the rational and the absurd. All of this takes place on a stage defined by the interchangeability and blurring of the abstract and the figurative that lies at the perpetually shifting center of his work.

Grotjahn began his career in the Bay Area and Los Angeles in the mid 1990s looking at signs not so different from the one Bochner and Smithson describe. In his case, he became fascinated with the ad hoc hand-made signs found at local supermarkets, burrito stands, and other various neighborhood restaurants. In his SIGN EXCHANGE PROJECT that he began as early as 1992, Grotjahn would make an offer to these shop owners to replace the signs that he found interesting with identical, newly hand-painted replicas. After completing his doppelgänger versions he would bring them back to the shops and then exhibit the originals in the gallery as his artwork. Many of these works were simple hand-written notes delimiting the behavior of patrons in a convenience store such as "NO I.D., NO BEER," or "LEAVE ALL BAGS AT THE FRONT." They could, of course, get much more elaborate and might include a text such as "House 'Special' Soup with Rice \$5" with an elaborate rendering of a bowl of steaming hot soup. These were simple Duchampian gestures that in each case reiterated the conceptual and performative basis of his work. They were something more though as well. This repetitive mimicry of the finite world would, in a very strange way, lead Grotjahn into an

exploration of the infinite as he moved from the verisimilitude of his mimetic performances to a graphic exploration of illusionistic space itself.

The multiplication of the everyday world that took place in Grotjahn's SIGN REPLACEMENT PROJECT found another manifestation as he turned towards what seemed to be abstraction. In his first exhibition at Blum & Poe Gallery in Santa Monica in 1998 the artist showed a group of his sign works next to a set of paintings that each were composed of two or three competing and tiered perspectival vanishing points by deploying colorful orthogonals that receded into their own independent horizon lines. He began these investigations with drawings in which he used colored pencils to graphically delineate what at first seem to be abstract triangular patterns. As our eyes move vertically across their surfaces, though, we start to make our way through what almost seem like a set of cinematic storyboards, each with two or three different takes on an exterior establishing shot of an unknown landscape. It is as if John Ford had asked a Russian Constructivist to make him graphic renditions of the wide-open spaces of Monument Valley for his film *The Searchers*.

This new way of making pictures offered Grotjahn, in his own words, "a certain graphic form that I could stick with and see how far within that system I could push it."² Stick with it he did as these initial explorations into perspectival space would lead to an enormous body of what the artist calls his "Perspective" drawings and subsequently a body of work he refers to as his "Butterfly" drawings and paintings. In both of these bodies of work Grotjahn turned the axis of his images ninety degrees from a horizontal format to a vertical one while maintaining their multiple vanishing points. With their horizon lines now upended, the works begin to feel radically unmoored as their perspectival spaces list dynamically from side to side. It is interesting that Grotjahn chose to manipulate the system of Renaissance one-point perspective that is often described as the hyper-rational visual embodiment of the Age of Reason. Significant-



MARK GROTJAHN, UNTITLED (POKER SET CHICAGO, \$ 10,000 SEED MONEY, 5 DAYS \$ 45-80 TEXAS HOLD'EM, COMMERCE CASINO LOS ANGELES, TOTAL LOSS \$ 4,602), 2006, colored pencil on paper, 5 parts, 28 x 24" each / OHNE TITEL, Farbstift auf Papier, 5 Teile, je 71 x 61 cm. (PHOTOS: BLUM & POE, LOS ANGELES)

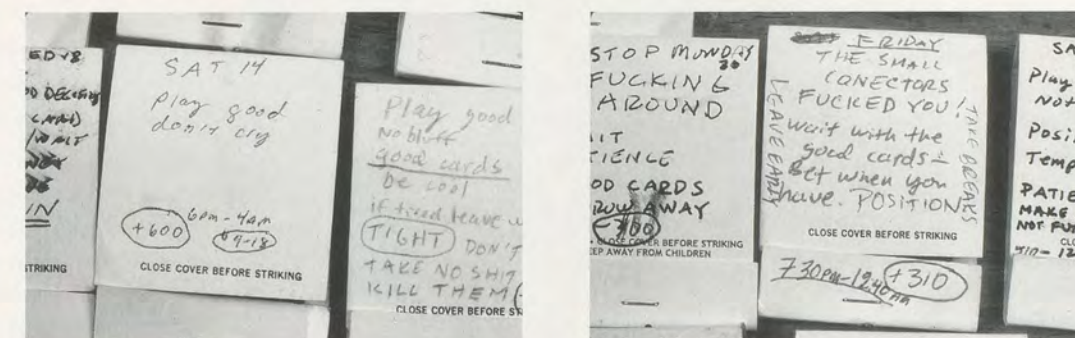
MARK GROTJAHN, Poker Matches, Texas Hold'em, 2001-2002 / Poker Spiele.

ly, there were a number of different competing systems of perspective operative during the Renaissance (some even using multiple vanishing points) and not simply the singular, one-point linear system popularized by Brunelleschi and Alberti that is often linked to the idea of a dominating Western gaze. What's even more interesting is Grotjahn's unconscious choice to deliberately undermine the idea of a singular perspective by doubling or multiplying it in his drawings, much as he mimetically doubled restaurant signs in his earlier work. This disruption can be seen in its most extreme incarnation in his large-format *Butterfly* drawings in which he pushes the rational system of linear perspective with its innovative creation of pictorial depth into a kaleidoscopic spatial crisis.

Perhaps the most dramatic example of this dissonant visual effect can be seen in a series of Grotjahn's large-format *Butterfly* drawings that were shown at the UCLA Hammer Museum in 2004. In works such as UNTITLED (COLORED BUTTERFLY WHITE BACK-

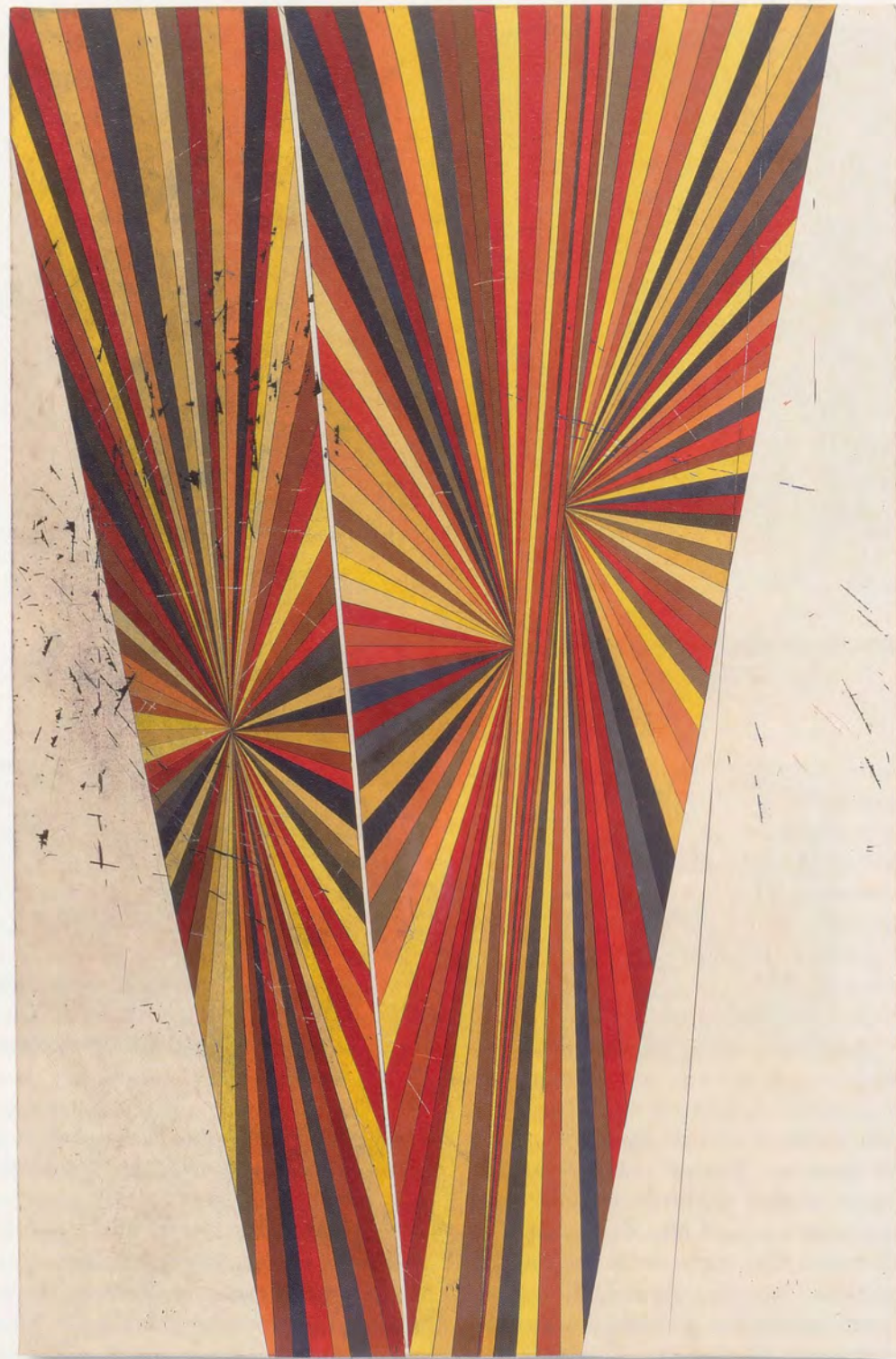
GROUND 9 WINGS), 2005, the artist adopted a rigorous yet strangely aleatory system of production. After drafting an infrastructure consisting of a set of non-parallel lines that vertically transverse the paper, the artist proceeded to "randomly" choose individual colored pencils from a group that he had pre-approved. Working methodically from left to right and top to bottom Grotjahn then rigorously applied these colors as he created his butterfly "wings." Sometimes the works have six wings, other times eight, nine, or ten. These works also display a kind of archaeological history in abrasions, color loss, and other stigmata that are the results of the artist using these larger drawings as a surface on which to produce other works. They then become a kind of palimpsest showing the marks of their own process of creation.

The effect of these works when shown next to one another is completely vertiginous. The butterflies, whose bodies are the vanishing points of these multiple perspectival systems, literally move across the



paper with an almost cinematic dynamism as the viewer moves from one drawing to the next. With a scaffolding of vertical stabilizers defining their spatiality, they bring to mind fractal geometries or perhaps the seminal film title sequences of the legendary designer Saul Bass. I am reminded in particular of Bass's opening titles to Alfred Hitchcock's *North By Northwest* where an abstract grid of lines crosses the screen only to eventually form the contours of

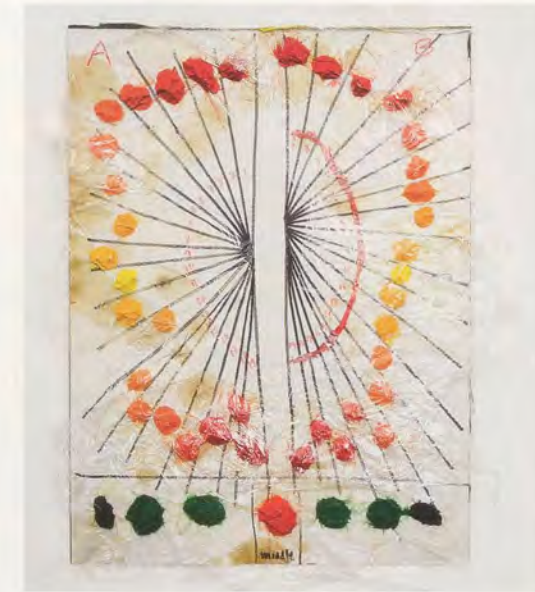
the modernist glass façade that defines the opening shot of the film. As with these film titles, Grotjahn's butterflies hover precipitously close to this line between abstract geometry and illusionistic spatiality, displaying a kind of graphic unconscious that constitutes a paradoxically systematic disruption of a rational and orderly system. What we are left with are a series of unique but parallel worlds. Although drawing is the practice that grounds Mark Grotjahn's



MARK GROTJAHN, *UNTITLED (MULTI-RED 4 WINGS WHITE BACKGROUND)*, 2006, colored pencil on paper, 71 ³/₄ x 48" / OHNE TITEL (MEHRFACHES ROT 4 FLÜGEL WEISSER HINTERGRUND), Farbstift auf Papier, 182,3 x 122 cm.

(PHOTOS: BLUM & POE, LOS ANGELES)

MARK GROTJAHN, *palette record for TEQUILA SUNRISE*, 2003 / Farbpalette.



work, these parallel worlds move out into his paintings as well, taking on a definitively different character. However, in the end it all comes back to the signs.

Last year Grotjahn morphed his butterflies together with his signs in a series of drawings commissioned from the University of Chicago. The resulting five drawings, *UNTITLED (POKER SET CHICAGO, \$10,000 SEED MONEY, 5 DAYS \$40-80 TEXAS HOLD'EM, COMMERCE CASINO LOS ANGELES, and TOTAL LOSS \$4,602)*, 2006, document a series of days in which he played poker with his commission money by graphically inscribing his winnings and losses into his butterflies (he lost more than he won in the end). It is this willingness to gamble, to play a set of different possible artistic permutations and combinations that have given so many critics trouble.

Some people have not been able to wrap their heads around the multiple artistic personas of Mark Grotjahn, pointing perplexedly to the seemingly paradoxical simultaneity in his work of the "mimetic" sign paintings and drawings, the "abstract" perspective and butterfly works, and the turgidly "expressive" faces, masks, and flowers that occupy the realm of the "figurative." The truth is that all of these works are simultaneously figurative and abstract, mimetic and expressive, systematic and idiosyncratic. Like Bochner and Smithson, Grotjahn manifests a playful-

ness in his work that belies an antipathy to systems and easy taxonomic categories while paradoxically mimicking those very systems. Like other early conceptual artists such as Douglas Huebler, there is a sense of humor making its way through the quasi-systematic analysis of the abstract form. "NO I.D., NO BEER." Is this a humorously cheap, handmade copy of a sign or a mimetic spatial displacement by transposition? Even these works manifest a unique personal semiology that investigates multiple permutations of the social conventions of space. Are we simply left with "vague disorders and contingencies" in Grotjahn's work? Yes and no. The center does not hold. Things do fall apart. Bochner and Smithson included an epigraph in their essay in the form of a quote from Pascal stating that "Nature is an infinite sphere, whose center is everywhere and whose circumference is nowhere." The same might be said of the work of Mark Grotjahn.

1) Mel Bochner and Robert Smithson, "The Domain of the Great Bear," *Art Voices* 5, no. 4, pp. 44-51 (Fall 1966) as reprinted in Jack Flam, ed., *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1996), p. 27.

2) As quoted in Gary Garrels, "Mark Grotjahn" in Laura Hoptman, ed., *54th Carnegie International* (Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 2004), p. 154.

IM Zentrum DER Unendlichkeit

DOUGLAS FOGLE

«Borges spricht von einem Labyrinth, das eine unsichtbare, endlose gerade Linie ist. Die Architektur des Planetariums ist in ihrer überwältigenden Symmetrie noch labyrinthischer. Kreisrund, freistehend, fensterlos, macht sie sogar das Bewusstsein unsichtbar. Sie ist ein künstlerischer Begriff des Unbegreiflichen, der keiner äusseren Notwendigkeit gehorcht. Kanten verschwimmen, wo man versucht, einen Umriss zu erkennen. Die Gänge werden zu riesigen, endlosen Räumen; sie zu durchschreiten wird zu einer Reise durch das Weltall. Wo solche Erwartungen auftreten, gibt es keine Realität mehr. Nur noch vage Unordnung und Zufälle. Das Planetarium wird ebenso gross wie das Universum, das es ist. Verwirrt und benommen stösst man hier auf eine kosmische Sehnsucht. Schwindel ergreift einen, da man die flüchtigste Geste des Menschen betrachtet – die Heimat der Unendlichkeit. Über der Treppe ein Schild: «Solar System & Rest Rooms».»¹⁾

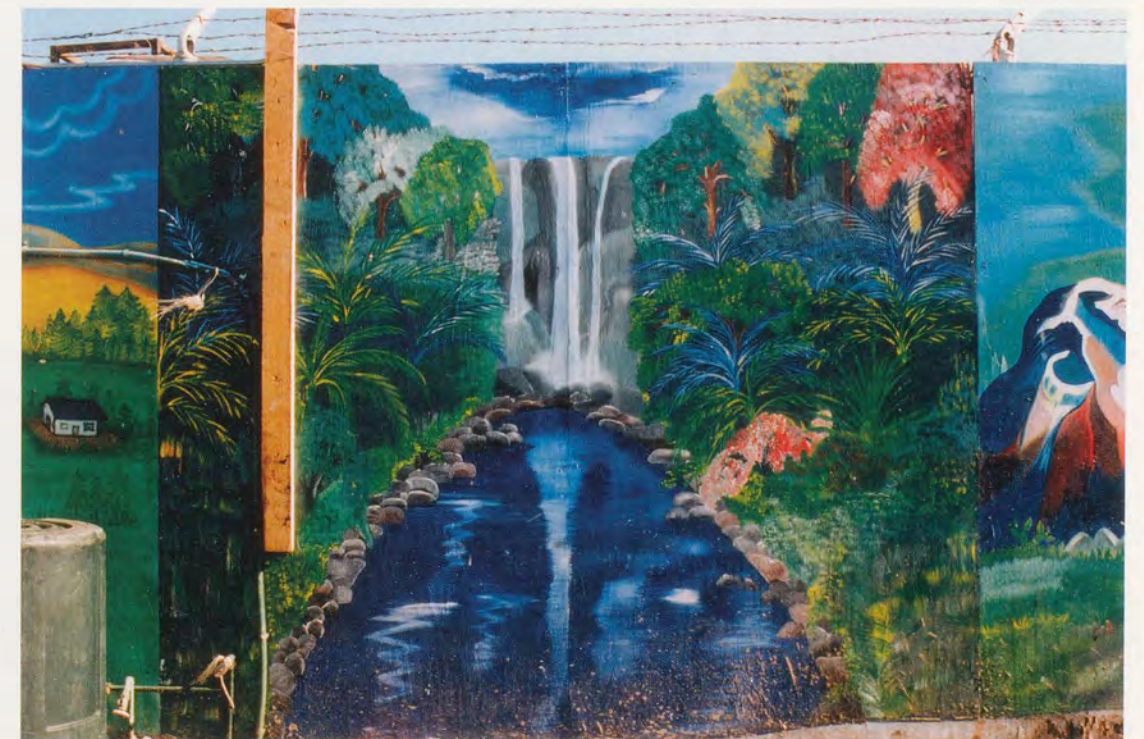
In ihrem Essay «The Domain of the Great Bear» (Das Reich des Grossen Bären) laden uns Mel Boch-

DOUGLAS FOGLE ist Kurator für zeitgenössische Kunst im Carnegie Museum of Art in Pittsburgh und Kurator der «55. Carnegie International», 2008.

ner und Robert Smithson zu einem analytischen Streifzug (*dérive*) durch das Hayden-Planetarium im Naturhistorischen Museum in New York ein. Von der Architektur des Gebäudes ausgehend, schreiten sie fort zur Interpretation der kinoartigen Präsentation der Himmelskonstellationen. Schliesslich kommentieren sie die künstlerischen Darstellungen der kosmischen Katastrophe, die der Kältetod unserer Sonne auslösen wird. Durch die Beschwörung der überwältigenden geologischen (oder in diesem Fall kosmischen) Zeiträume, der Entropie und des Endes der Geschichte gerät dies zu einem geradezu erdrückenden Smithson'schen Moment. Doch jedes Mal, wenn ich an diesen Text denke, erinnere ich mich nur noch an das Schild mit den Worten «SOLAR SYSTEM & RESTROOMS» (Sonnensystem & Toiletten), das im Essay als Graphik abgebildet ist, zusammen mit einem Wegweiser-Ideogramm, einer Hand, die uns den Weg zu unserem eigenen Schicksal weist, sei es kosmologischer oder urologischer Natur. Die prominente Platzierung innerhalb des Essays wirft die Frage auf, ob die Autoren uns verarschen wollen, indem sie das Erhabene durch das Pissoir in Schach halten. Ob er uns durch das Planetarium führt oder zu den sogenannten Monumenten von Passaic, New



MARK GROTTJAHN, EL GRAN BURRITO, 2002, billboard /
Reklametafel. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)



MARK GROTTJAHN, EL GRAN BURRITO, 2002, parking lot mural /
Parkplatz-Mauerbild. (PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)



Jersey, Smithson bewegt sich immer auf dieser Grenzlinie zwischen Ernst und Absurdität, Unendlichem und Alltäglichem.

Dasselbe paradoxe Verhältnis zwischen dem Unendlichen und dem Banalen könnte uns auch den Zugang zu Mark Grotjahns Arbeiten erleichtern. Beim Betrachten seiner Zeichnungen und Bilder zeigt sich plötzlich eine ähnliche Atembewegung zwischen den Polen des Kosmischen und Alltäglichen, des Systemischen und Idiosynkratischen, des Rationalen und Absurden. All dies spielt sich auf einer Bühne ab, die von jenem Vertauschen und Verwischen von Abstraktem und Figürlichem bestimmt wird, das im sich laufend verlagernden Zentrum seiner Arbeit steht.

Grotjahns Karriere begann in der Bay Area von San Francisco und in Los Angeles Mitte der 90er Jahre. Er studierte Schilder, die sich gar nicht so sehr von dem bei Bochner und Smithson erwähnten unterscheiden. Er war zunehmend fasziniert von den spontan von Hand angefertigten Schildern der lokalen Supermärkte, Burrito-Imbiss-Stände und diversen Restaurants in der unmittelbaren Umgebung. In seinem SIGN EXCHANGE PROJECT (Schildertauschprojekt), das er bereits 1992 startete, machte Grotjahn den Ladenbesitzern jeweils das Angebot, Schilder, die er interessant fand, durch identische, handgemalte Repliken zu ersetzen. Sobald er seine Duplikate fertiggestellt hatte, brachte er sie in den Laden zurück und stellte die Originale in der Galerie als seine eigenen Kunstwerke aus. Viele dieser Arbeiten waren schlichte handschrift-

liche Notizen, welche die Haltung der Ladenbesitzer umrissen, wie etwa «NO I.D., NO BEER» oder «LEAVE ALL BAGS AT THE FRONT» («Ohne Ausweis kein Bier» beziehungsweise «Alle Taschen am Eingang deponieren»). Manchmal waren sie natürlich sehr viel komplexer und enthielten Texte wie «House 'Special' Soup with Rice \$ 5» samt detaillierter Wiedergabe einer Schüssel dampfend heisser Suppe. Die Arbeiten waren einfache Duchamp'sche Gesten, die ein ums andere Mal die konzeptuelle und performative Basis seiner Arbeit bekräftigten. Doch sie waren auch etwas mehr. Die repetitive Nachahmung der endlichen Welt sollte Grotjahn seltsamerweise zur Erforschung des Unendlichen führen, indem er von der grösstmöglichen Plausibilität seiner mimetischen Bemühungen zur graphischen Erforschung des illusionistischen Raumes an sich überging.

Die Multiplikation der Alltagswelt, die Grotjahns SIGN REPLACEMENT PROJECT vollzog, fand eine andere Ausdrucksform, als er sich der Abstraktion zuzuwenden begann. In seiner ersten Ausstellung in der Blum & Poe Gallery in Santa Monica, 1998, zeigte der Künstler einige seiner Schilder-Arbeiten neben einer Reihe von Gemälden, die jeweils zwei oder drei widerstreitende Fluchtpunkte in unterschiedlicher Höhe aufwiesen; sie zeigten bunte rechtwinklige Figuren, die bis an ihre je eigene unabhängige Horizontlinie zurückreichten. Er begann diese Untersuchungen anhand von Zeichnungen, in denen er Farbstifte benützte, um etwas zu skizzieren, was auf den ersten Blick wie ein abstraktes Dreiecksmuster aussieht. Doch während unsere Augen senk-

Left page / linke Seite:

Flower Stand / Blumenstand, 2002. (PHOTOS: BLUM & POE, LOS ANGELES)

MARK GROTJAHN, UNTITLED (FLOWER STAND), 1996.

plywood, latex paint, casters / OHNE TITEL (BLUMENSTAND),

Sperrholz, Latexfarbe, Rollen.

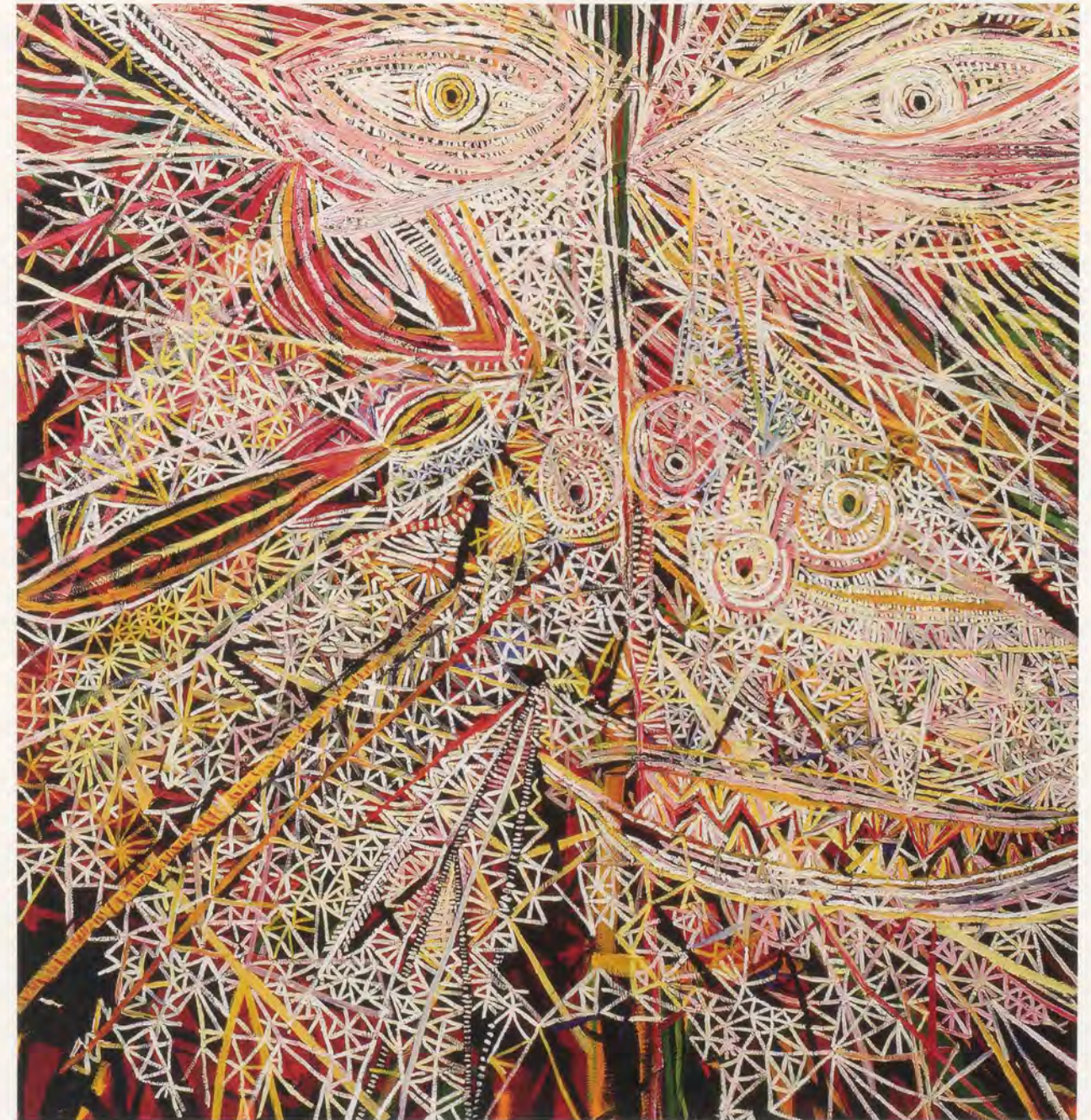
MARK GROTJAHN, UNTITLED, 2005,

oil on canvas, 58 x 48" /

OHNE TITEL, Öl auf Leinwand,

147,3 x 122 cm.

(PHOTO: ANTON KERN GALLERY, NEW YORK)





MARK GROTTJAHN, MASKEN, oil on cardboard /
MASKEN, Öl auf Karton.
(PHOTO: BLUM & POE, LOS ANGELES)

recht über die Oberfläche wandern, beginnen wir einen Weg durch diese Struktur zu suchen, die fast wie die Bilderserie eines Filmstoryboards wirkt, bei dem jedes Bild zwei oder drei verschiedene Anfangseinstellungen einer unbekanntes Landschaft zeigt. Es ist, als hätte John Ford einen russischen Konstruktivisten gebeten, für seinen Film *The Searchers* (*Der schwarze Falke*) in wenigen Strichen die Weiträumigkeit des Monument Valley festzuhalten.

Diese neue Art des Bildermachens lieferte Grotjahn, wie er selbst sagt, «eine gewisse graphische Form, an der ich festhalten konnte, um zu sehen, wie weit sie sich in diesem Rahmen forcieren liess». ²⁾ Und er hielt tatsächlich an ihr fest, denn die anfänglichen Erkundungen des perspektivischen Raums führten zu einem beachtlichen Korpus «perspektivischer» Zeichnungen, wie der Künstler sie nennt, und in der Folge zu einem Werkkomplex, den er als seine «Schmetterlingszeichnungen und -bilder» bezeichnet. In beiden Fällen drehte Grotjahn die Bildachse jeweils um 90 Grad, vom horizontalen Format zum vertikalen, wobei er die Vielzahl der Fluchtpunkte beibehielt. Durch die nun senkrecht stehenden Horizontlinien wirken die Bilder wie nicht verankert und es entsteht eine Dynamik, welche die perspektivischen Räume laufend von einer Seite auf die ande-

re kippen lässt. Es ist interessant, dass Grotjahn sich zur Verfälschung jenes Systems der Ein-Punkt-Perspektive der Renaissance entschlossen hat, das gern als hyperrationale visuelle Verkörperung des Zeitalters der Aufklärung dargestellt wird. Bezeichnenderweise gab es in der Renaissance eine ganze Reihe unterschiedlicher konkurrierender perspektivischer Systeme (einige sogar mit mehreren Fluchtpunkten), und nicht etwa nur dieses eine, durch Brunelleschi und Alberti populär gewordene lineare Ein-Punkt-System, das oft mit der Idee eines alles beherrschenden abendländischen Blicks in Verbindung gebracht wird. Noch interessanter ist jedoch Grotjahns unbewusste Entscheidung, die Idee der singulären Perspektive bewusst zu unterlaufen, indem er diese in den Zeichnungen verdoppelt oder multipliziert, ganz ähnlich, wie er früher Restaurantbilder mimetisch verdoppelt hat. Der extremste Ausdruck dieses Bruchs sind seine grossformatigen *Butterfly*-Zeichnungen; hier treibt er das rationale System der Linearperspektive und dessen innovative Erfindung der räumlichen Tiefenwirkung in einen kaleidoskopartigen räumlichen Krisenzustand.

Das vielleicht dramatischste Beispiel dieses visuellen Missklangs wird in einer Serie der grossen *Butterfly*-Zeichnungen sichtbar, die 2004 im Hammer Museum der University of California in Los Angeles (UCLA) ausgestellt war, UNTITLED (LARGE COLORED BUTTERFLY WHITE BACKGROUND 9 WINGS) – (Grosser bunter Schmetterling weisser Hintergrund 9 Flügel), 2004. Bei jeder dieser Arbeiten hat der Künstler ein striktes, aber dennoch seltsam aleatorisches Vorgehen gewählt. Nach dem Skizzieren einer Infrastruktur, bestehend aus einer Reihe nicht paralleler Linien, die sich annähernd vertikal über das Papier ziehen, griff sich der Künstler jeweils nach dem Zufallsprinzip einen Farbstift aus einer vorher bereitgestellten Palette. Indem er sich systematisch von links nach rechts und von unten nach oben vorarbeitete, verwendete Grotjahn diese Farben zur Erstellung seiner Schmetterlings-«Flügel». Manchmal sind es sechs Flügel, manchmal acht, neun oder zehn. Durch Scheuerstellen, teilweise Farbverluste und andere Verletzungsspuren lassen die Arbeiten auch eine Art Archäologie oder Geschichte erkennen. Das kommt daher, dass Grotjahn diese

grösseren Zeichnungen als Unterlage für andere Arbeiten verwendet hat. So werden sie zu einer Art Palimpsest, der die Spuren seines eigenen Entstehungsprozesses trägt.

Werden diese Arbeiten nebeneinander präsentiert, ist ihre Wirkung absolut Schwindel erregend. Die Schmetterlinge, deren Körper die Fluchtpunkte der multiplen Perspektiven bilden, flattern buchstäblich und beinahe filmartig über das Papier, während der Betrachter sich von einer Zeichnung zur nächsten bewegt. Mit ihrem Gerüst aus stabilisierenden, die einzelnen Raumsegmente begrenzenden Vertikalen erinnern sie an geometrische Fraktale oder auch an die bahnbrechenden Filmvorspannsequenzen des legendären Designers Saul Bass. Ich denke dabei insbesondere an den Vorspann zu Alfred Hitchcocks *North By Northwest* (*Der unsichtbare Dritte*), wo ein abstraktes Liniennetz schliesslich in die Struktur der modernen Glasfassade übergeht, die in der ersten Einstellung des Films zu sehen ist. Wie in diesem Vorspann schweben Grotjahns Schmetterlinge steil an der Grenze zwischen abstrakter Geometrie und illusionistischem Raum und entwickeln eine Art graphisches Unbewusstes, das einen paradox systematischen Bruch mit der rationalen Ordnung darstellt. Am Ende sehen wir uns einer Reihe einmaliger Parallelwelten gegenüber. Obwohl die Zeichnung die Grundlage von Grotjahns Arbeit bildet, greifen diese Parallelwelten auch auf seine Malerei über und nehmen dort einen völlig anderen Charakter an. Zuletzt führt aber alles wieder auf die Schilder zurück.

Letztes Jahr hat Grotjahn in einer Serie von Zeichnungen, die im Auftrag der University of Chicago entstanden, seine Schmetterlinge mit den Schildern verschmelzen lassen. Die fünf Zeichnungen, UNTITLED, 2006, (POKER SET CHICAGO; \$ 10'000 SEED MONEY; 5 DAYS \$ 40–80 TEXAS HOLD'EM; COMMERCE CASINO LOS ANGELES; TOTAL LOSS \$ 4602), ³⁾ dokumentieren eine Reihe von Tagen, an denen er mit dem ihm für den Auftrag zur Verfügung gestellten Geld Poker spielte und die erzielten Gewinne und Verluste graphisch in seine Schmetterlingszeichnungen eintrug. Am Ende hatte er mehr verloren als gewonnen. Diese Bereitschaft zu spielen, eine Reihe verschiedener künstlerischer Verwandlungs-

und Kombinationsmöglichkeiten durchzuspielen, hat vielen Kritikern Mühe bereitet.

Manche Leute waren nicht in der Lage, die multiplen Künstlerpersönlichkeiten von Mark Grotjahn zu verstehen, und kreideten ihm verwirrt die scheinbar paradoxe Gleichzeitigkeit seiner mimetischen Bilder und Zeichnungen von Schildern, seiner «abstrakten» Perspektiven und Schmetterlingsbilder, seiner schwülstig «expressiven», «figürlichen» Gesichter, Masken und Blumen an. In Wahrheit sind all diese Arbeiten zugleich figürlich und abstrakt, mimetisch und expressiv, systematisch und idiosynkratisch. Wie bei Bochner und Smithson stossen wir auch in Grotjahns Werk auf eine spielerische Leichtigkeit, die vorgibt sich allen Systemen und einfachen taxonomischen Kategorien zu verweigern, während sie paradoxerweise genau diese Systeme imitiert. Wie bei frühen Konzeptkünstlern, etwa Douglas Huebler, fliesst hier ein Sinn für Humor in die pseudosystematische Analyse der abstrakten Form mit ein. NO I.D., NO BEER, ist dies nur ein billiger Witz, die handgefertigte Kopie eines Schildes, oder eine mimetische Raumverschiebung mittels Transposition? Selbst diese Arbeiten sind Ausdruck einer einzigartigen persönlichen Semiotik, welche die veränderliche Vielfalt der gesellschaftlichen Raumordnungen untersucht. Bietet uns Grotjahns Werk am Ende nur «vage Unordnung und Zufälle»? Ja und nein. Das Zentrum hält nicht stand. Die Dinge fallen auseinander. Bochner und Smithson schicken ihrem Essay einen Satz Pascals voraus: «Die Natur ist eine unendliche Kugel, deren Mittelpunkt überall und deren Umfang nirgends ist.» Dasselbe könnte man von Mark Grotjahns Werk sagen.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Mel Bochner und Robert Smithson, «The Domain of the Great Bear», *Art Voices*, Jg. 5, Nr. 4 (Herbst 1966), S. 44–51, hier zit. nach Robert Smithson, *Gesammelte Schriften*, hg. v. Eva Schmidt und Kai Vöckler, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2000, S. 43.

2) Vgl. Gary Garrels, «Mark Grotjahn», in: *54th Carnegie International*, hg. v. Laura Hoptman (Carnegie Museum of Art, Pittsburgh 2004), S. 154.

3) OHNE TITEL, 2006 (Pokerset, Chicago; 10'000 \$ Startkapital; 5 Tage 40–80 \$ Texas hält sie; Wirtschaftskasino Los Angeles; Gesamtverlust 4'602 \$).