

Keramische Räume



Ceramic Spaces

		7	Vorwort und Dank	
		11	Foreword and Thanks	Markus Heinzelmann
		17	Keramische Konzepte	
		27	Ceramic Concepts	Markus Heinzelmann
57	Lucio Fontana	37	Im Geiste des Proteus	
		81	In the Protean Spirit	Stephan von Wiese
121	Norbert Prangenberg	107	Norbert Prangenberg: Skulptur	
		153	Norbert Prangenberg: Sculpture	Martin Hentschel
193	Thomas Schütte	163	Der Ton hat ein Gedächtnis	
		201	Clay Has a Memory	Ulrich Loock
225	Rosemarie Trockel	217	Labile Grenzen	
		233	Unstable Borders	Barbara Engelbach
257	Markus Karstieß	251	Keramik, why not?	
		281	Ceramics, Why Not?	Hans-Jürgen Hafner

Photo-Essays von/by
Niels Dietrich
(101–106, 113–120,
161, 177–191)

Photo-Essay von/by
Markus Karstieß
(241–250)

Hans-Jürgen Hafner

**Keramik,
why not?**

»Alle Möglichkeiten wurden wahrgenommen und entwickelt, alles, was auszudrücken war, wurde ausgedrückt.«¹

Lucio Fontana: *Weißes Manifest*

»Contemporary art is badly known.«²

Peter Osborne: *Anywhere and not at all*

Heutzutage ein künstlerisches oder kuratorisches Projekt auf eine besondere Gattung oder ein spezifisches Medium (aber auch auf ein spezielles Material oder Genre) zu gründen, ist, sagen wir, einigermaßen kapriziös. Kunst ist in einem Zustand der Post-Medialität (Rosalind E. Krauss) angekommen, mit dem Effekt, dass traditionelle Beschreibungskategorien wie Gattung oder Medium an ihre Grenzen geraten, ja unbrauchbar geworden sind. Und im Zuge der ebenso umfassenden wie irreversiblen Konzeptualisierung der Kunst – oder ihrer Post-Konzeptualität (Peter Osborne, Camiel van Winkel) – haben sich Qualität und Funktion des künstlerischen Materials ebenso gewandelt wie das Rollenbild Künstler oder die Kompetenzen der Institutionen der Kunst. Nicht außer Acht zu lassen ist ferner, dass wir Kunst mittlerweile als durch und durch vom Ökonomischen durchdrungen, ja zunehmend als eine Art der Währung (David Joselit) erleben, was den Zugang zu beziehungsweise den Umgang mit ihren Objekten ungeheuer beeinflusst.

Was abstrakt klingt, verdeutlicht selbst ein kurzer Rundgang durch eine beliebige Großausstellung oder sogar durch eine traditionellen Gattungen und Medien gegenüber sozusagen betriebsbedingt offene Kunstmesse. Der Vergleich der künstlerischen Angebote hier wie dort würde schnell belegen, dass sich ein gattungstheoretischer oder medienspezifischer Ansatz zur Beschreibung dessen, was heute offenbar legitim als Objekt der Kunst kursieren kann, nicht mehr eignet. Zu groß und zugleich zu verschieden ist die Vielfalt der Konkretisierungsformen der Kunst geworden, als dass sich Kategorien wie Gattung oder Medium (aber auch Konzepte wie Genre oder Material) zur Bestandsaufnahme und Wertung dessen, was uns als Kunst begegnet, noch länger anwenden lassen.

Von dieser Dynamik sind selbst innerhalb traditioneller Gattungs- oder Medienkonventionen angelegte Bild- oder Skulpturenformate längst erfasst und gerade mit Blick auf ihren möglichen Stellenwert für die Gegenwartskunst betroffen. Das wird besonders etwa an den notorisch problematischen Versuchen, einen Sonderstatus der Malerei zu reklamieren, deutlich. Je apologetischer das Eintreten für diese gern so genannte »Königsdiziplin« der Kunst ausfällt, desto prekärer ist die Situation, in der sich die einzelnen Kunstwerke befinden, die den Anforderungen einerseits der Gattung und/oder des Mediums und andererseits denen der gegenwärtigen Praxen und Rezeptionsformen der Kunst allgemein entsprechen sollen. Wie das kürzlich durchgeführte Berliner Großausstellungsprojekt *Painting forever!* eindrucksvoll (und mit einer regelrecht autodestruktiven Tendenz) vor-

fürte, werden sie unter dieser doppelten Anforderung buchstäblich zerrieben. Gleichwohl gibt es eine bemerkenswerte Anzahl hervorragender und die spezifischen Mittel der Malerei adressierender Kunstwerke, die zu Recht ihre Anerkennung nicht als Malerei, sondern als Beitrag zur Gegenwartskunst einfordern. Gerade an diesem Problem zeigt sich, wie wichtig es ist, die Beziehung zwischen dem Allgemeinen (der *Kunst*) und dem Besonderen (den jeweils individuellen *Konkretisierungen* von Kunst) jenseits der weitestgehend erschöpften Potentiale der Gattungstheorie oder Medienspezifik neu zu denken³ und für unseren aktuellen Umgang mit der Kunst der Gegenwart praktikabel zu machen. Tatsächlich haben wir es hier nämlich mindestens ebenso sehr mit einem Problem der Theorie wie mit der Praxis der Kunst zu tun.

Why not – aber warum?

Nehmen wir die einleitende Bemerkung noch einmal auf. Heute ein künstlerisches Projekt auf eine bestimmte Gattung oder ein spezielles Medium zu gründen, muss angesichts der oben entwickelten Ausgangssituation kapriziös wirken. Aber nicht, weil so ein Projekt um die Legitimation dieser Exponierung bedacht sein müsste oder dafür grundsätzlich kritisierbar wäre. Jede Gattung, jedes Medium ist im Rahmen einer künstlerischen Praxis gleich (un)brauchbar. Auch Gattungen und Medien sind unter postkonzeptuellen Bedingungen sozusagen zum Material geworden; es hängt ganz vom »Wie« der künstlerischen Beanspruchung ab, also wie »Medium« eingesetzt, in welcher Weise »Gattung« adressiert und – nicht anders als beispielsweise Gips oder die Geschichte der klassizistischen Ornamentik – im Sinne des individuellen Projekts in Stellung gebracht und im Rahmen einer künstlerischen Arbeit konkretisiert wird. Das Beispiel zeigt auch, welchen Wandlungen die klassische Unterscheidung künstlerischer Formen und Inhalte bei der Deutung von Kunstwerken unterworfen ist, wenn es in einer Arbeit etwa inhaltlich um Gips gehen könnte und der Einsatz klassizistischer Ornamentik als künstlerische Form für diese Thematisierung herangezogen würde.

Aus kuratorischer Sicht stellt sich das Problem in etwas anderer Weise dar. Finden KuratorInnen ihr Material gleichzeitig im historischen wie gegenwärtigen Fundus der Kunst (und gleichwertig ihrer entsprechenden Diskurse), steht im Rahmen kuratorischer Praxis tatsächlich deren grundsätzliche Legitimität auf dem Spiel, wenn ein – auch gleichzeitig – ästhetisch, historisch oder soziologisch gewonnener Befund – etwa das verstärkte Auftreten medial ähnlicher künstlerischer Praktiken zu einem bestimmten Zeitpunkt – zur Exponierung als kuratorische These oder in Form einer Ausstellung gebracht wird, ohne deren Historizität und (sozialen, ökonomischen und institutionellen) Kontext zu berücksichtigen und diese gleichsam mit zum Gegenstand der Exponierung zu machen. Zeitgenössische kuratorische Praxis steht, kurz gesagt, vor dem dringlichen Problem, für die Historizität und Aktualität der Gegenwartskunst als Spannungsfeld zu sensibilisieren – als eine Realität, an der wir uns als Akteure ebenso wie als ZuschauerInnen aktiv beteiligen – und das brisante Verhältnis zwischen dem Allgemeinen *der* Kunst und dem nicht nur ästhetisch, sondern auch historisch und sozial Besonderen ihrer jeweiligen Konkretisierungen aufzuzeigen.

Ich führe das kleine und zugegeben etwas umständliche theoretische Verwirrspiel deshalb auf, weil es mir nicht unwichtig erscheint, den künstlerischen und kuratorischen Einsatz von Keramik, der uns in der vorliegenden Ausstellung *Keramische Räume* begegnet, gegeneinander abzugrenzen und zugleich auf die Beziehungen hin zu überprüfen, die zwangsläufig entstehen, wenn sozusagen aus beiden Richtungen medien- und/oder gattungsspezifisch argumentiert wird. Und zugleich möchte ich das Kapriziöse der jeweiligen Projekte unbedingt hervorheben und in ihrer jeweiligen künstlerischen Spezifik gegenüber einer womöglich allzu reibungslosen und entsprechend unproduktiven Eingemeindung als zweifellos legitim mögliche, auf den Einsatz von Keramik basierende künstlerische Arbeitsweise in *die Kunst* – sozusagen als Kunst *at large* – darstellen. Schließlich bezieht die Keramik ihr kapriziöses Potential daraus, als Medium und Gattung, als künstlerischer Werkstoff und als »problematisch« zwischen freier und angewandter Verwendung oszillierendes Genre des Plastischen alles andere als eindeutig platzierbar zu sein.

Kurz gesagt: Anstatt Keramik als weiteres Objekt der Kunst festzulegen, erscheint es mir spannender, den diskursiven Raum auszuloten, den das Keramische als Material, Medium und Genre innerhalb der Gattung des Plastischen und entlang der Zuständigkeitsbereiche freier und angewandter Kunst beziehungsweise der damit notorisch verbundenen ideologischen Grenze zwischen *high* und *low* etabliert hat.

Markus Karstieß (*1971) als Keramiker zu bezeichnen, wäre trotz der Tatsache, dass der größte Teil seines in den letzten Jahren entstandenen Werks mit dem technischen Arsenal der Keramik realisiert wurde, irreführend. Karstieß' künstlerische Praxis ist ohnehin schwerlich auf sein plastisches Output allein festzulegen, schließt sie doch Aspekte des ortsbezogenen Installativen, ja sogar mehr oder weniger dezidiert kuratorische Arbeitsweisen⁴ und die damit zwangsläufig verbundene Erweiterung der üblichen Kompetenzen von KünstlerInnen ein. Aber selbst der Blick auf sein plastisches Werk beziehungsweise seine Produktion keramischer Objekte macht es alles andere als leicht, den medialen Anteil der Keramik gegenüber den Gattungen der Plastik und Installation, dem Genre des Ortsspezifischen, abzugrenzen. Es wirkt allerdings so, als arbeitete Karstieß einerseits ganz buchstäblich an einem eigenen (oder eigenwilligen) Raum des Keramischen, der – wie in seiner raumgreifenden *Kammer* (2010) – durchaus architektonische Ausmaße annehmen und zudem mit allerhand Keramiken in Form von (durchaus funktionalen) Vasen- und (ziemlich autonomen) Spiegelobjekten – die Serie *The Doe Family* (2007–2010) beziehungsweise Spiegel (seit 2008) – ausgestattet, ja regelrecht möbliert werden kann; andererseits macht Karstieß diesen Raum diskursiv durchlässig oder dehnt ihn – inszenatorisch, kuratorisch, kollaborativ – aus, wenn er beispielsweise im Rahmen seiner mit der Kuratorin Doris Krystof zusammen konzipierten Präsentation *Solitärgemeinschaft*⁵ auf den Sammlungsbestand der Kunstsammlung NRW zugreifen und, auch architektonisch-ortsbezogen, in Beziehung zu seinen Objekten bringen konnte. Ganz vereinfacht gesagt, stehen sich in Markus Karstieß' Projekt die handwerklich-plastische Arbeit am keramischen Objekt (im Atelier) und eine Art Kontexte oder Dramaturgien schaffendes *networking*

Markus Karstieß
Kammer, 2010



Markus Karstieß
 Poster zur Ausstellung
Seltene Erden im Krefelder
 Kunstverein 2012



(in der Ausstellung) gegenüber, ohne dass sich dazwischen eine scharfe Trennlinie ziehen ließe. Im Gegenteil scheint Karstieß es geradezu darauf anzulegen, dass sich subjektive und kollaborative Anteile, handwerklich-gestalterische und konzeptuell-direktorale Ebenen, Register »hoher« Kunst und solche des Theaters oder der Popkultur, mit Adorno gesprochen, miteinander verfransen und die Integrität des einzelnen Kunstobjekts damit permanent zur Disposition gestellt wird: selbst wenn das nur durch einen im Ausstellungsraum abgespielten Soundtrack geschieht, wie in der Einzelausstellung des Künstlers im Krefelder Kunstverein, *Seltene Erden* (2012). Dort trat ein elektronisch generierter Soundtrack, den Karstieß zusammen mit dem Düsseldorfer Musiker und DJ Detlef Weinrich aus Aufnahmen klanglicher Manipulationen von Keramikbarren entwickelt hatte, in Dialog mit einer Art Bodeninstallation, die aus diesen Barren gebildet wurde. Der Sound wirkte sich atmosphärisch aber auch noch auf ein Ensemble aus vergleichsweise konventionell als bildhafte Hängung und in Vitrinen geradezu museal präsentierte Tonobjekte aus.

Ein kapriziöses Medium

Keramik selbst ist als Material und Werkstoff in der modernen Kunst und ihrer Rezeption keineswegs unproblematisch. Hochgradig geeignet als einfacher, direkt mit der Hand zu gestaltender Werkstoff eignet er sich für expressives, sich sozusagen »automatisch« im Ton ausdrückendes Pathos oder für andere auf die Spur der Hand setzende Rhetoriken künstlerischer Unmittelbarkeit, die sich freilich – anders als bei einer automatischen Zeichnung von André Masson – auf den langen Weg von der Werkbank über eventuelle Glasuren und Oberflächenbehandlungen bis zum Brennofen machen und über die physikalisch-chemischen Unwägbarkeiten solch eines komplexen Fertigungsprozesses erhalten müssen. Lucio Fontanas⁶ kleinformatige *Kreuzigungen* (Abb. S. 57) der 1950er-Jahre beziehen von daher ihren regelrecht anti-modernistisch prekären Reiz, und das nicht weniger als Lynda Benglis' Keramikskulpturen der 1990er-Jahre; sie setzen diese im besten Sinne *eccentric abstractions*⁷ als keramisches Format um, in dem das subjektivistisch Spontane im Material zu kristallisieren scheint, obgleich diese Arbeiten oft über lange Zeiträume hinweg entstehen. Ist es von hier aus auch kaum mehr als ein Katzensprung zum kunsthandwerklich-virtuosen Kitsch oder zum amateurhaft-kreativen Getöpfere, so eignet sich die Keramik, press- und

Kasimir Malewitsch
Suprematistische Halbtasse,
 1923, Museum für Kunst
 und Gewerbe Hamburg



spritzbar, zugleich für die serielle, industrialisierte Massenproduktion, die sich ihrerseits erst spät, seit den 1960er-Jahren als Register der Kunst empfiehlt. Dann fungiert sie als eine Art *dummy* ohne eigenes Recht, das transitorische Modellstadium einer für anschließende Metallgüsse entwickelten Form zu verkörpern; oder sie wird gleich zum Gegenstand des Angewandten und ist dann als Ding seiner Funktion und deren mehr oder weniger gelungener Gestaltung nach zu bewerten, aus dem – wie im Falle von Kasimir Malewitschs formexperimenteller *Suprematistischer Halbtasse* (1923) – dickflüssiger, zugleich kunst- und gesellschaftsreformerischer Tee getrunken werden kann, eingegossen beispielsweise aus dem archaisierenden, ebenfalls 1923 entstandenen *Tee-Extraktkännchen* des Bauhäuslers

Theodor Bogler; oder sie dient dazu, den ohnehin Großen, Stichwort Picasso⁸, zu noch größerer Größe zu verhelfen, indem sie in Kooperation mit Spezialmanufakturen wie Artigas oder Madoura zur Produktion von *diffusion lines* herhalten muss. Entsprechend sind es im schlimmsten Fall die unter Reaktionären und Reformern gleichermaßen zu findenden Connaisseure, die bevorzugt eine Lanze fürs Keramische brechen.

Aufgrund dieser Vorgeschichte verständlicherweise ein randständiges, fadenscheiniges Genre innerhalb des plastischen Terrains, hängt die Keramik bis heute zwischen den Stühlen der künstlerischen Unmittelbarkeit und ihrer technisch-kontextuellen Fremdbestimmtheit. Sie fungiert im aktuellen künstlerischen Gebrauch daher als besonders reich mit historischen Referenzen ausgestatteter Träger für die Dialektik des *deskilling* des Töpfern und des *reskilling* als dessen konzeptueller Beanspruchung. Sie steht als hephaistisches Experiment oder als industriell produzierte Massenware für den produktiven Konflikt zwischen Autonomie- und Funktionsästhetik, für den Widerstreit zwischen romantisch-subjektivistischem Geniekult und reformerisch-engagiertem Craftista-Ethos. Gerade deshalb konnte sich die Keramik, in den letzten Jahren verstärkt, als zeitgenössisches Medium der Kunst etablieren. Aus diesem Grund bildet das Keramische selbst einen sich materialisiert beziehungsweise (un)mittelbar im keramischen Objekt widerspiegelnden diskursiven Raum.

Keramische Räume

Zurück in die konkreten keramischen Räume, die Markus Karstieß formuliert. Zu seinen jüngsten Arbeiten zählt eine Serie monumentaler Vollkeramikecken, *Dirty Corners* (2014). Es sind vertikal aufgestellte Raumecken – in der seit etwa dem 10. Jahrhundert bekannten Lüstertechnik dank Kupfer-, Silber- und Wismutglasur irisierend-metallisch schillernde Winkelstücke mit beinahe schon architektonischen Ausmaßen –, die dennoch weniger Architektur als Skulptur und, von jeder

Seite sichtbar, frei zu umrunden sind. Dennoch teilt ihnen Karstieß eine offensichtliche Schau- und eine Rückseite zu, wobei die Schauseite (das aufgeklappte Winkel-Innere) deutliche Spuren gestaltender Bearbeitung trägt und löchrig perforierte oder aggressiv gefurchte Oberflächen, wie zerschossene und verschrammte Panzerplatten, zur Schau stellt. Konnte die Aufstellung der *Dirty Corners* im Rahmen der gleichnamigen Präsentation in der Hatton Gallery der Newcastle University (2014) den Eindruck erwecken, als würden die Winkelstücke eine Art eigenen Raum gegenüber dem Ausstellungsort reklamieren, so könnte in ihnen von Ferne einerseits die fast gewalttätige Präsenz ortsbezogen-performativer Arbeiten, wie Richard Serras seit 1967 entstehenden *Gutter Corner Splashes*⁹, reso-



Richard Serra installiert seine Arbeit *Gutter Splash Two Corner Cast* im Museum De Pont in Tilburg 1992

nieren, andererseits könnten auch Assoziationen an Ayşe Erkmen's *Imitating Lines* (1985) anklingen, die als vom gegebenen Ausstellungsraum abstrahierte, skulptural-mobile »Maßstäbe« die notwendige Beziehung zwischen Kunstwerken und ihren Präsentationsbedingungen thematisieren. Gleichwohl ist deutlich, dass Karstieß' *Dirty Corners* ebenso wie die parallel entstehenden, klein- bis mittelformatigen *Boxes*, aus deren Innerem es, dank grandioser, im keramischen Ferti-

gungsprozess gewonnener Materialmischen, verführerisch gleißt und gefährlich funkelt, speziell mit diesen letzten Objekten deren Eigenrecht gegenüber ihrer Präsentationsumgebung auch formal abzugrenzen und zu steigern suchen.

Zugleich fällt es nicht schwer, das keramisch materialisierte Pathos und den vielleicht sogar melodramatisch wirkenden *goth* der *Dirty Corners* und *Boxes* mit einem weiteren, in Karstieß' Projekt wiederholt aufscheinenden Plot in Verbindung zu bringen: die referenzielle Nähe zu Science Fiction- und Horrorliteratur und -film, wie sie zahlreiche KünstlerInnen dieser Generation von Hansjoerg Dobliar bis Sterling Ruby beschäftigt. Sind es nicht H. P. Lovecrafts besonders vielsagende, weil umso sprachlosere Schreckensevokationen – die unsagbar riesigen Monolithen und ganz unmöglich von Menschenhand geformten Mauern und Bauwerke, jene schauerhaften Basreliefs und die unsinnigen, jeder Vernunft spottenden Farben und Geometrien unbekannter Herkunft –, die sich in Karstieß' irisierend-metallischen Texturen zu brechen, darin miteingeschlossen zu sein scheinen? Sind es nicht, wie nach einer Attacke von H. R. Gigers *Alien* zerkratzte und verätzte Oberflächen, die der Künstler in die keramische Masse buchstäblich hineinarbeitet? Hierbei verschmilzt er popkulturelle Codes aus den Arsenalen der Kulturindustrie mit einem ebenso archaischen wie experimentell nutzbaren Material zu singulären, künstlich-künstlerischen Artefakten, die freilich ihrerseits ihren eigenen Raum zugleich erst einmal diskursiv in sich austragen und nach außen vermitteln müssen.

Womit wir vollends bei der Lernfähigkeit, der nicht nur technisch bemerkenswerten, sondern auch diskursiv wirksamen Flexibilität des Mediums Keramik als einem der zeitgenössischen Kunst angelangt wären – und einer sehr spezifischen und subjektiven Art und Weise, es als Raum des Künstlerischen zu beanspruchen. Ein Raum, der sich heute vor allem gegenüber anderen visuellen Industrien, wie dem Film und der Werbung, und in Konkurrenz mit sich immer weiter ausdifferenzierenden Pop- und Eventkulturen ständig neu und in seiner Besonderheit zu behaupten lernen muss.]

1) Lucio Fontana: *Weißes Manifest*, zitiert nach: Charles Harrison/ Paul Wood (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*, Bd. 2 1940–1991, Ostfildern 2003, S. 780–784, hier: S. 781.

2) Peter Osborne: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London 2013, S. 1.

3) Gleich eine Reihe jüngerer kunstkritischer und -theoretischer Buchveröffentlichungen widmet sich dem Problem und bietet Ansätze für eine Neuordnung dieses Verhältnisses an. Vgl. neben dem bereits zitierten Buch von Peter Osborne z. B. Dietmar Dath, Swantje Karich: *Lichtmächte. Kino – Museum – Galerie – Öffentlichkeit*, Zürich, Berlin 2013 und Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg 2013.

4) Zwischen 2008 und 2012 hat Karstieß zusammen mit dem Künstler Christian Freudenberger das Programm des Kunstvereins Schwerte künstlerisch geleitet und dieses kuratorisch-kollaborative Projekt mit einer Publikation sowie diversen Tonträgerveröffentlichungen daran beteiligter MusikerInnen sowie einer Edition begleitet.

5) Die zwei verschiedene Zustände umfassende Präsentation fand als Teil der Sammlungsneueinrichtung *Silent Revolution* vom Februar 2010 bis Februar 2011 im Kuppelsaal von K21 im Ständehaus, Düsseldorf, statt.

6) Fontanas umfangreiches und verblüffend heterogenes keramisches Werk, zumal sein auf der Raketenstation Hombroich in einem Pavillon von Erwin Heerich installiertes Wandrelief *Il Sole* (1952), bedeutet nach Auskunft Karstieß' einen wichtigen Anstoß für seine eigene Hinwendung zum Werkmaterial Keramik.

7) Frei nach der 1966 von Lucy R. Lippard in Abgrenzung zum rigiden Minimalismus Judd'scher Prägung kuratierte Ausstellung in der New Yorker Fischbach Gallery.

8) Louise Lawlers wunderbare fotografische Arbeit *Woman with Picasso, 1912* (1986) wurde kürzlich in der Sammlungsneupräsentation des Kölner Museum Ludwig mit Keramiken Picassos gruppiert, wie um ein Kammerstück über Kennerschaftlichkeit als womöglich besonders »problematischen« Rezeptionsmodus einzurichten. Karstieß scheint auf den fetischisierenden Umgang mit keramischen Artefakten ebenso offensiv wie kokett mit der Serie der seit 2009 entstehenden *Fetische* zu reagieren.

9) Vgl. etwa das installative Set-up *Gutter Splash Two Corner Cast* (1992) im De Pont im niederländischen Tilburg.



Hans-Jürgen Hafner

**Ceramics,
Why Not?**

“Everything that could be expressed has been done—all possibilities have come to light and have been developed.”¹

Lucio Fontana, *White Manifesto*

“Contemporary art is badly known.”²

Peter Osborne, *Anywhere and not at all*

The idea nowadays of basing an artist's or curator's project on a particular art form or a specific medium (or even on a special material or genre) is, we might say, rather capricious. Art has arrived at a post-medium condition (Rosalind E. Krauss), with the upshot that traditional categories of description such as art form or medium have reached their limits or indeed become bankrupt. And with the no less comprehensive than irreversible conceptualisation of art—or its post-conceptualism (Peter Osborne, Camiel van Winkel)—the quality and function of the artist's material has transformed in much the same way as the artist's role or the purview of the art institutions. Nor should we overlook that, meanwhile, we perceive art as totally imbued by economic considerations, or increasingly as a kind of currency (David Joselit), which has a massive influence on how we approach or indeed handle its outpourings.

What may sound abstract here becomes clear from the shortest walk round any large exhibition—or even a public art fair that for business reasons has an open attitude towards traditional art forms and media. A comparison between the art on offer here as there soon demonstrates that a theoretical approach to art forms, or one based on specific media, is no longer capable of describing what can evidently pass today as legitimate art. The diversity in the concretisations that art may adopt has become too large, too multifarious for categories such as art form or medium (as well as concepts like genre and material) to continue to be used to survey and evaluate what we encounter as art.

Even the formats for pictures or sculptures dictated by the traditional conventions regarding media and art forms have long been caught up in these dynamics and affected, particularly as regards their potential importance for present-day art. This is especially clear from the notoriously problematic attempts to reap a special status for painting. The more apologetic the advocacy of what people like to call the “sovereign discipline” in art, the more precarious the situation of individual artworks that are supposed to meet the demands not only of the art form and/or medium, but also of contemporary practices and modes of reception for art in general. As was recently so impressively demonstrated by the large exhibition *Painting forever!* in Berlin (with all of its marked auto-destructive tendencies), the works are veritably ground down between these twin demands. Even so, there are a remarkable number of outstanding artworks that address the specific means of painting, and which quite rightly demand to be recognised not as mere painting but as contributions to today's art. This problem in particular shows how impor-

tant it is to rethink the relationship between the general (of *art*) and the particular (of the individual *concretisations* of art) over and beyond the largely exhausted potentials of the theory of art forms and the specificity of the media,³ and to make it viable for our current approach to contemporary art. In point of fact, we are dealing at least as much with a problem in the theory of art as in its practice.

Why Not—But Why?

Let us return to the opening remark. Basing an artistic project today on a particular art form or a special medium must, in view of the situation sketched above, seem capricious. But not because such a project must consider how legitimate it is to go out on such a limb, or because it must be fundamentally open to criticism for doing so. Every art form, every medium, is equally (un)serviceable within the framework of an artistic practice. And art forms and media have even become material, as it were, under the post-conceptual condition; it all depends on the “how” regarding the artistic claims, on how the “medium” is employed, in what manner an “art form” is addressed and mobilised according to the project at hand and given—not differently for plaster, say, or the history of classicist ornament—concrete form in the context of an artistic work. The example also shows what transformations the classical distinction between artistic forms and contents may be subjected to in the interpretation of artworks when the content might be concerned, for instance, with plaster, its use in classicist ornament being enlisted as an artistic form by which to thematise this.

The problem for the curator is somewhat different. While curators simultaneously find their material in both the historical and the current fund of art (and also find the corresponding discourses to be of equal value), the underlying legitimacy of their curatorial work is truly endangered when a likewise aesthetic, historical or sociological finding—such as the increase in artistic practices at the same point in time involving the same or similar media—is put forward as a thesis, or in the form of an exhibition, without due regard to historical backdrop and (social, economic and institutional) context, and made as it were a topic to be presented. Contemporary curatorship is faced, in short, with the urgent problem of creating a sensitivity to the historicity and topicality of contemporary art as a field of tension—as a reality in which we are actively involved as both actors and viewers—and showing the volatile relationship between the generalities of art and the not merely aesthetic but also historic and social specialness of its own particular concretisations.

The reason I have entered this small and I admit somewhat knotty theoretical tangle is because it strikes me as important to distinguish between the artistic and the curatorial uses of ceramics as found in the current exhibition *Ceramic Spaces*, and to examine the relationships that automatically arise when both sides put forward their arguments regarding the medium and/or art form. At the same time I would like to stress the capriciousness of the various projects and present their respective artistic characteristics in the face of what might be an all too smooth and thus unproductive incorporation—as a doubtless legitimate possibility for artistic work on the basis of ceramic—into art, or art as it were *at large*.

Ultimately ceramic derives its capricious potential from being a medium and an art form, an artistic substance and a “problematic” genre of sculpture oscillating between existence as pure or applied art and thus resisting any unequivocal positioning.

In short: instead of pinning down ceramic as yet another object of art, it seems more exciting to me to fathom the discursive space that it has established as a material, medium and genre within the field of sculpture and within the purviews of fine and applied art, as well as along the notoriously allied ideological boundary between high and low.

To call Markus Karstieß (born 1971) a ceramicist would be misleading, although the larger part of his recent production has been achieved with the weaponry of ceramics. It is in any case problematic to tie Karstieß’s practice solely to his ceramic output, excluding—as that would—aspects pertaining to site-specific installation, as well as more or less curatorial ways of working⁴ and thus the inevitable extension of the artist’s normal competencies which this would involve. But even a look at his sculptural work or his ceramic objects makes it anything but easy to distinguish the media aspect of ceramics from the genres of sculpture and installation, the site-specific art form. It seems, though, as if Karstieß is working quite literally on a personal (or idiosyncratic) ceramic realm, which—as in his room-filling *Kammer* (2010)—may by all means assume architectural dimensions and be fully equipped with all manner of (perfectly functional) ceramic vases and (fairly autonomous) mirror objects [e. g. the series *The Doe Family* (2007–2010) and *Spiegel* (since 2008)]. Against this, Karstieß lends this space a discursive permeability or stretches it out—in his mises-en-scène, curatorial approaches and collaborations—as for instance when he worked on *Solitärgemeinschaft*⁵. He devised the work together with the curator Doris Krystof using the collection in the Kunstsammlung NRW, and was able to place the latter in an architectural, site-oriented relationship to his own objects.

Put simply, the sculptural work and craftsmanship that goes into the ceramic object in Markus Karstieß’s project (in the studio) contrasts with a kind of networking and a way of creating contexts or dramaturgies (in the exhibition) without any sharp division being possible between them. On the contrary, Karstieß seems intent on “fraying”, to speak with Adorno, the demarcation line between subjective and collaborative, between the levels pertaining to craft and design and those that are conceptual and directorial, and between the registers of “high” art and those of theatre or pop culture, thus placing a permanent question mark over the integrity of the individual art object. Even if this occurs solely through a soundtrack played in the gallery, as in the artist’s solo show *Seltene Erden* at the Krefelder Kunstverein (2012). An electronically generated soundtrack that Karstieß made with Düsseldorf DJ and musician Detlef Weinrich from manipulated sound recordings of ceramic bars, was placed in a dialogue with a kind of floor installation fashioned out of the selfsame bars. The effect of the sound was atmospheric, but also influenced an ensemble of clay objects hung fairly conventionally like pictures and in true museum style in glass display cases.

Christian Freudenberger and Markus Karstieß (curators): view of the exhibition *Corridor Plateau II*, Eastside Projects, Birmingham, UK, 2011–2012



Ceramic as such is a material that is clearly not without its problems in modern art and in its reception. Truly destined to be worked simply and directly by hand, it is suited to an expressive, as it were “automatic” pathos expressed in clay, or for rhetorics of artistic immediacy based on the traces of the hand, which admittedly—other than in an automatic drawing by André Masson—must be imparted on a long journey from the workbench on to the glazes and surface treatments and the kiln, and through the physico-chemical imponderables of a complex manufacturing process. Lucio Fontana’s⁶ small *Crucifixions* (fig. p. 57) from the 1950s derive their precarious, anti-modernist charm precisely from this, no less so than Lynda Benglis’s ceramic sculptures of the 1990s; they realise what are in the best sense *eccentric abstractions*⁷ in a ceramic format, in which a subjectivistic spontaneity seems to have crystallised out of the material, even though these works were often created over a long period of time. While it is scarcely a stone’s throw here to virtuoso kitsch handiwork or amateurish creative pottery, ceramic, which can be pressed and injection moulded, is also suitable for serial industrial production, which did not become established as an art possibility until quite late on, in the 1960s. In that moment, it serves as a kind of dummy without any rights of its own, embodying as it does the transitory stage for a subsequent form produced

for metal casting; alternately, it becomes a piece of applied art and is judged according to its functionality and more or less successful design—as with Kazimir Malevich’s experimentally shaped *Suprematist Demi-tasse* (1923), from which viscous art-and-social-reformist tea may be sipped after first being poured—for instance—from an archaizing *Tea Extract Pot*, also made in 1923 by Bauhaus artist Theodor Bogler. Or it goes to raise the established greats, e.g. Picasso,⁸ to even greater greatness by serving for the production of diffusion lines in cooperation with specialised manufacturers like Artigas or Madoura. Correspondingly, in the worst case it is the connoisseurs, who are to be found equally among reactionaries and reformers, who take up cudgels for ceramics.

Having quite understandably remained a marginal, specious genre within the field of sculptural endeavour, ceramics has been caught till now between the two chairs of artistic immediacy and its techno-contextual heteronomy. So well endowed with historical references,

it functions in current artistic usage as a springboard for the dialectic of ‘deskilling’ pottery and ‘reskilling’ as its conceptual claim. It stands, as a Hephaistic experiment or as industrially produced mass goods, for the fruitful conflict between the respective aesthetics of autonomy and function, for the conflict between a Romantic-subjectivist cult of genius and a reformist-committed-critical-crafting ethos. And for this very reason ceramics has managed increasingly to establish itself in recent years as a contemporary art medium. Which is why ceramics itself forms a materialised discursive space or one reflected (in)directly by the ceramic object.



Theodor Bogler
Tea Extract Pot, 1923

Back to the concrete ceramic spaces that Markus Karstieß formulates. Among his recent works is a series of monumental *Dirty Corners* (2014) done completely in ceramic. These are corners of rooms—set on the vertical in almost architectural dimensions, and done in the shimmering, iridescent metallic lusterware technique

known since around the tenth century involving copper, silver and bismuth glazes—which nevertheless are not so much architecture as sculpture, for they are visible from all sides and may be freely walked round. Despite this, Karstieß gives them a clearly recognisable viewing side and rear side, whereby the former (the unfurled inside of the corner) reveals clear traces of artistic workmanship and perforated or aggressively furrowed surfaces, like bullet-riddled and scuffed armoured plating. While the presentation of *Dirty Corners* as part of the eponymous exhibition in the Hatton Gallery at Newcastle University (2014) gave the impression that the corners could assert themselves vis-à-vis the exhibition space as a kind of space of their own, at a distance they seemed almost redolent with the violent presence of site-related performative works such as Richard Serra's

*Gutter Corner Splashes*⁹, which he has made since 1967. It also summoned associations with Ayşe Erkmen's *Imitating Lines* (1985), which as sculptural yet mobile “yardsticks” abstracted from the actual exhibition space, thematise the necessary relationship between artworks and the conditions of their presentation. At the same time, it is clear that Karstieß's *Dirty Corners*, as well as the small- to medium-sized *Boxes* he made at the same time, whose interiors are set in a seductive glitter and dangerous sparkle by the glorious mixtures of materials achieved in the firing process, also seek to formally demarcate and augment their inherent rights regarding the presentation setting, particularly through the latter objects.

And yet it is not difficult to link the pathos-made-ceramic and the perhaps seemingly melodramatic Gothness of the *Dirty Corners* and *Boxes* with a further plot that appears repeatedly in Karstieß's project: the referential proximity to science fiction and horror literature and film, such as preoccupies a number of artists of his generation, from Hansjoerg Dobliar to Sterling Ruby. Is it not H. P. Lovecraft's particularly suggestive because all the more speechless evocations of horror—the unspeakably large monoliths and those walls and bastions that no human hand could have wrought, those frightful bas reliefs and the senseless colours and geometries of unknown origin that defy all reason—that seem to shine out from Karstieß's iridescent metallic textures, to be caught therein? Are they not scratched and scalded surfaces, as if after an attack by H. R. Giger's *Alien*, which the artist has literally worked into the ceramic mass? Here he melts pop culture codes from the arsenals of the culture industry with a material that is as archaic as it is amenable to experiment, and thus forms singular, artificial and artistic artefacts. These actually only deal with their own space discursively within them which they then must convey to the outside.



Richard Serra
Gutter Splash Two Corner Cast, 1992, view of the installation at De Pont, Tilburg

Whereby we come finally to the learning aptitude of the not only technically remarkable but also discursively effective flexibility of ceramic as a medium in contemporary art—and to a highly specific and subjective means to lay claim to it as a realm for artistic activity. A realm that nowadays must learn to hold its own in constantly new ways and through its particular speciality—above all with other visual industries, with film and advertising, and in competition with the ever-expanding and -differentiating pop and event cultures.]

1) Lucio Fontana, "White Manifesto," in Charles Harrison/ Paul Wood (eds.), *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*, Oxford, Cambridge 1992, p. 643.

2) Peter Osborne: *Anywhere or not at all. Philosophy of Contemporary Art*, London 2013, p. 1.

3) A number of recent publications with an art theoretical and critical outlook have been concerned with this problem and offered ways for redressing the situation. Not only the book by Peter Osborne cited above, but also, for instance, Dietmar Dath, Swantje Karich, *Lichtmächte. Kino – Museum – Galerie – Öffentlichkeit*, Zurich, Berlin 2013, and Juliane Rebentisch, *Theorien der Gegenwartskunst*, Hamburg 2013.

4) Between 2008 and 2012, Karstieß ran the programme at the Kunstverein Schwerte together with Christian Freudenberger in what was a collaborative curatorial project involving the publication of a book and several albums by the musicians involved, as well as an "edition box".

5) The presentation involving two different states took place from February 2010 to February 2011 as part of *Silent Revolution*, the new display of the collection in the Kuppelsaal at K21 Ständehaus, Düsseldorf.

6) Fontana's extensive and astonishingly heterogeneous ceramic oeuvre, in particular his wall relief *Sole* (1952) mounted in a pavilion by Erwin Heerich at Hombroich rocket base, was, according to Karstieß, an important impulse for him to work with ceramic.

7) Freely after the exhibition Lucy R. Lippard curated in 1966, in distinction to the rigid Minimalism of the Juddian cast in New York's Fischbach Gallery.

8) Louise Lawler's wonderful photographic piece *Woman with Picasso, 1912* (1986) was recently grouped in the new presentation of the collection at Museum Ludwig in Cologne together with Picasso's ceramics, as if to stage a studio play about connoisseurship as a perhaps particularly "problematic" mode of reception. Karstieß seems to have responded in a no less pro-active than coquettish manner to the fetishising approach to ceramic artefacts in his series of *Fetische* since 2009.

9) Cf. for instance the installative set-up *Gutter Splash Two Corner Cast* (1992) in the De Pont in Tilburg, Netherlands.

Impressum/Imprint

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung/This catalogue is published to accompany the exhibition

Keramische Räume/Ceramic Spaces.
Lucio Fontana, Norbert Prangenberg,
Thomas Schütte, Rosemarie Trockel,
Markus Karstieß

Museum Morsbroich, Leverkusen
25. Mai – 31. August 2014/
25 May – 31 August 2014

Herausgeber/Editor
Markus Heinzelmann

Lektorat/Copyediting
Edigna Hackelsberger
(Deutsch/German),
Catherine Framm (Englisch/English)

Übersetzungen/Translations
Malcolm Green
(Deutsch/German – Englisch/English)

Grafische Gestaltung/Graphic design
Christoph Steinegger/Interkool

Verlagsherstellung/Production
DruckVerlag Kettler GmbH, Bönen

Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.
The Deutsche Nationalbibliothek lists
this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic
data are available on the Internet at
<http://dnb.d-nb.de>.

Erschienen im/Published by
Verlag Kettler
Heinrichstraße 21
D-44137 Dortmund
Telefon +49 231/223 999-08/09
www.verlag-kettler.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf
Vervielfältigung und Verbreitung sowie
Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil
dieses Werkes darf in irgendeiner Form
ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages reproduziert werden oder
unter Verwendung elektronischer
Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder
verbreitet werden.

All rights reserved. No part of this publi-
cation may be reproduced, translated,
stored in a retrieval system or transmitted
in any form or by any means, electronic,
mechanical, photocopying or recording
or otherwise, without the prior permis-
sion of the publisher.

© 2014 Museum Morsbroich,
Leverkusen, Verlag Kettler, die Künstler,
die Fotografen und Autoren/the artists,
photographers and authors

© 2014 SIAE/VG Bild-Kunst, Bonn,
für die abgebildeten Werke von/for the
reproduced works by Lucio Fontana

© 2014 VG Bild-Kunst, Bonn, für
die abgebildeten Werke von/for the
reproduced works by Markus Karstieß,
Thomas Schütte, Richard Serra,
Rosemarie Trockel

© 2014 Estate Norbert Prangenberg
für die abgebildeten Werke von/for the
reproduced works by Norbert
Prangenberg; Helmut Schmidt-Rhen
für die abgebildeten Werke von/for the
reproduced works by Helmut Schmidt-
Rhen; Estate Lothar Wolleh für die
abgebildeten Werke von/for the
reproduced works by Lothar Wolleh

© 2014

ISBN 978-3-86206-362-8

Printed in Germany

Vertrieb/Distribution
D/EU/USA

Fotonachweis/Credits

Christian Altengarten, S./pp. 227, 232
Francesco Barasciutti, S./pp. 70, 71
Jörg von Bruchhausen, Berlin, courtesy
Galerie Karsten Greve Köln, S./p. 138
Gundi Busck, Busck-Archiv, Museum
Jorn, Silkeborg, S./p. 91
Niels Dietrich, S./pp. 101–106,
113–120, 161, 177–191, 214–215
Eastside Projects, Birmingham,
S./p. 283
Courtesy Marian Goodman Gallery,
S./pp. 167, 173
Courtesy Galerie Karsten Greve
Köln/Cologne, S./pp. 57, 63
Estate Lothar Wolleh, S./pp. 39, 54, 97
Kunst- & Auktionshaus W.G. Herr,
Köln/Cologne, S./p. 284
Stefan Hostettler, S./p. 230
Mathias Johansson, S./p. 210
Markus Karstieß, S./pp. 241–250, 253,
254 o./abv., 257–280, 287
Achim Kukulies, Düsseldorf, S./pp. 60,
61, 64, 67, 74–79
Royal Monaco, Luigi Mattera, S./p. 50
André Morin, S./p. 203
Museum für Kunst und Gewerbe
Hamburg, S./p. 254 u./bot.
Museum Morsbroich, Leverkusen,
S./pp. 15, 17–21, 27–31
Alistair Overbrück, S./pp. 80,
124–127, 131

Enrico Polidori, Genua/Genoa, S./p. 65
De Pont, Tilburg, S./pp. 255, 285
Tom Powel, S./pp. 198–199
Giustino Rampazzi, Turin, S./p. 85
Photostudio Schaub (Bernhard Schaub/
Ralf Höffner), S./p. 221
Rainer Schmitz-Jüssen,
Rommerskirchen, S./pp. 121–123,
128–130, 132–137, 139–152,
Courtesy Studio La Città,
Verona, S./pp. 68, 69
Courtesy Studio Thomas Schütte,
S./p. 163
Nic Tenwiggenhorn, S./pp. 165, 171,
172, 174, 193–197, 208, 209
Manfred Tischer, S./p. 35
Mareike Tocha, Köln/Cologne,
S./pp. 23, 217, 225, 226, 229
Rosemarie Trockel, S./p. 236
Donald Young Gallery, Chicago,
S./p. 228
Uwe Walter, Berlin, S./p. 59
Steven White, London, S./p. 231
Alessandro Zambianchi S./pp. 66, 72, 73

Trotz intensiver Recherchen und
sorgfältiger Bemühungen ist es uns nicht
in allen Fällen gelungen, die Rechte-
inhaber der abgebildeten Werke
zu ermitteln. Wir bitten um Kontaktauf-
nahme, sollten Rechtsansprüche Dritter
berührt sein.

Despite meticulous research, it was
not possible to ascertain copyright in
all cases. Please inform Museum
Morsbroich should you be aware of a
copyright we have not noted.

Umschlagabbildung/Cover illustration
Markus Karstieß:
Il Sole von Lucio Fontana,
Raketestation Hombroich, 2014

Ausstellung/Exhibition

Museum Morsbroich
Gustav-Heinemann-Straße 80
D-51377 Leverkusen
Telefon: +49 214/85556-0
Telefax: +49 214/85556-44
E-Mail:
museum-morsbroich@kulturstadtleverkusen.de
www.museum-morsbroich.de

Direktor/Director
Markus Heinzelmann

Ausstellung/Curator
Markus Heinzelmann

Projektassistenz/Project assistant
Susanne Nolting

Verwaltung/Administration
Uwe Rheinfrank, Angela Hoogstraaten

Sekretariat/Office
Claudia Leyendecker

Haustechnik und Ausstellungsaufbau
Technical department, construction
Thomas Gättinger, Kai Schäfer

Gebäudetechnik und Ausstellungsaufbau/Building services, construction
Stefan Kantenich, Heiko Schäfer, Ulrike
Schlomske, Otmar Wachtel

Ausstellungsbau/construction
Markus Mielke Innendesign GmbH

Stellvertretender Direktor, Kurator
grafische Sammlung und Fluxus/Deputy
director, curator graphic collection
and Fluxus
Fritz Emslander

Hauptkuratorin und Kuratorin
Sammlung Malerei und Skulptur/Chief
curator, and curator of painting
and sculpture collection
Stefanie Kreuzer

Restauratorische Betreuung/
Conservation
Yasemin Becker

PR und Presse/PR and Press
Fritz Emslander
für das/for the Museum Morsbroich
Kathrin Luz und/and Ursula Teichgraber
für/for Kathrin Luz Communication

Ermöglicht durch/Made possible by



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



Lucio Fontana
Norbert Prangenberg
Thomas Schütte
Rosemarie Trockel
Markus Karstieß