

Rainer Gross





Rainer Gross

Contact Paintings

16. September – 16. Oktober 2021

GALERIE KOCH
seit 1955

Reinhard Spieler

**Malschichten und Malerei-Geschichten:
Rainer Gross' *Contact Paintings***

Ein erster Blick auf die Bilder von Rainer Gross in dieser Ausstellung zeigt ein faszinierendes Spektrum von Farb- und Materialwelten, das ohne jeden Gegenstandsbezug auskommt. Die Werkauswahl umfasst den Schaffenszeitraum der letzten 20 Jahre, in denen sich Gross weitgehend ausschließlich solchen abstrakten Farb- und Materialkompositionen widmete. Ein großer Teil davon sind Diptychen oder „Twins“, wie Rainer Gross sie nennt, also zweiteilige Bilder, die in Farbgebung und Komposition eng



Löwe, 1971

Reinhard Spieler

**Layers of Painting and Painting History:
Rainer Gross's *Contact Paintings***

A glance at the paintings by Rainer Gross in this exhibition reveals a fascinating spectrum of color and material worlds without any reference to concrete objects. The selection encompasses work from the past 20 years, during which Gross devoted himself almost exclusively to abstract color and material compositions. A considerable number of these pieces are diptychs, or “twins,” as Gross calls them. By this, he means two-part paintings that are closely related in terms of color and composition and hence resemble twins, but which, upon further examination, prove not to be serial copies but instead complementary counterparts. In Gross's pictorial worlds, just as in “real” life, it is sometimes the case that counterparts go missing...

The production method behind these works can be best explained by analyzing these two-part pictures. Although their abstract, small-scale and diverse compositional structures appear confusing and perhaps even overwhelming at first, prolonged in-depth observation brings clarity. It becomes evident that these must be contact pictures. The picture planes of the “twins” were obviously pressed onto each other, leaving corresponding imprints and traces in the other picture—there is no other way to explain how such complicated structures and coloring could be produced. Gross, however, puts the viewer's eye to an additional test. He does not simply place the two pictures next to each other when pressing them together, but rotates one of them (usually the right-hand one of the two) by 180 degrees, so that it does not appear as a mirror-image counterpart, but rather, at first glance, as a compositional copy, which clearly differs in the complementary coloring. The works each operate within their own compositional and color space, which differs greatly from one pair of pictures to the next. There are works in which vertical colored stripes dominate; in others, it is a single-colored

zusammengehören und eben wie Zwillinge wirken, sich aber bei genauerer Betrachtung doch nicht als serielle Kopien, sondern als komplementäre Gegenstücke erweisen. Daneben gibt es aber auch Werke, die ganz offensichtlich in derselben Machart entstanden und dabei ohne ein entsprechendes Gegenstück als Einzelwerk erscheinen; wie im „richtigen“ Leben auch, so sind auch in Gross' Bildwelten die eigentlich zugehörigen Gegenstücke manchmal abhanden gekommen...

Die Machart erschließt sich leichter über die Doppelbilder. Obwohl die abstrakten, kleinteiligen und vielfältigen kompositorischen Strukturen zunächst verwirrend und überwältigend erscheinen, ordnet sich das Feld nach längerer und eingehender Betrachtung ein wenig. Es wird klar, dass es sich um Kontaktbilder handeln muss: Die Bildflächen der Zwillingenbilder wurden offenbar aufeinander gepresst und haben im jeweils anderen Bild entsprechende Abdrücke und Spuren hinterlassen – anders ist die Herstellung derart komplizierter Strukturen und Farbgebungen gar nicht zu erklären. Allerdings stellt Gross das Betrachterauge auf eine zusätzliche Probe: Er platziert die Bilder nicht einfach so nebeneinander, wie sie aufeinander gepresst wurden, sondern dreht ein Bild (in der Regel das rechte der beiden) noch einmal um 180 Grad, so dass es nicht als spiegelgleiches Gegenstück, sondern auf den ersten Blick als kompositorische Kopie erscheint, die sich aber in der komplementären Farbgebung deutlich unterscheidet.

Die Arbeiten bewegen sich jeweils in einem eigenen Kompositions- und Farbraum, der von Bildpaar zu Bildpaar stark differiert. Da gibt es Werke, in denen vertikale farbige Streifen dominieren, in anderen ist es ein einziger Farbstreifen inmitten kleinteiliger fleckiger Farbstrukturen; es gibt Arbeiten mit Farbspritzern oder -versprenkelungen, die sich ohne ersichtliches System innerhalb einer dominierenden Grundfarbe im Bild verteilen, es gibt Arbeiten, in denen sich die Farben – ebenso ohne ersichtliche Systematik – in gleichwertig ausbalancierter Intensität über das Bild erstrecken, es gibt Kompositionsarrangements,



Irgend etwas im Kleid selbst, 1972

stripe amidst small patchy color structures. There are works with splashes or scatterings of color that are distributed throughout the picture without any apparent overriding system. There are works in which the colors—likewise without any obvious system—extend across the picture plane in equally balanced intensity or in which one finds compositional arrangements that can best be described in relation to the camouflage patterns we are familiar with from the military. In the case of still other pictures—for example, *Lamperti-revisited* (28) or *Stack-revisited – Touching the Rock* (4) (both 2002 – 2017)—large impasto patches or fields of color are applied to a more or less homogeneous background, creating a striking compositional accent in the otherwise unstructured pictorial space. They are almost always all-over compositions that know no center and no periphery, no specific density, but instead evenly encompass and develop the entire pictorial field, as if the picture detail had been chosen randomly and arbitrarily from a large continuum. In doing so, Gross explores a wide spectrum of possibilities of non-representational pictorial invention in an adventurous and playful manner, with an irrepressible and nearly unlimited delight in experimentation.



Hopper's Cologne, 1977

die sich am besten mit Tarnstrukturen, wie wir sie aus dem Militärbereich kennen, beschreiben lassen. Wieder andere Bilder wie *Lamperti-revisited* (28) oder *Stack-revisited – Touching the Rock* (4) (beide 2002 – 2017) setzen auf den mehr oder weniger homogenen Bildgrund noch einmal große, pastos aufgetragene Farbflecken bzw. -felder, die einen markanten kompositorischen Akzent im ansonsten unstrukturierten Bildraum setzen. Fast immer handelt es sich um all over-Kompositionen, die kein Zentrum und keine Peripherie, keine spezifische Verdichtung kennen, sondern das gesamte Bildfeld gleichmäßig erfassen und erschließen, so als ob der Bildausschnitt zufällig und willkürlich aus einem großen Kontinuum heraus gewählt wäre. Dabei lotet Gross ebenso spielerisch wie experimentell mit unbändiger Lust am Ausprobieren ein weites Spektrum an Möglichkeiten der ungegenständlichen Bildfindung aus, der kaum Grenzen gesetzt sind. Wenn hier von informellen Farbspritzern bzw. -versprenkelungen die Rede ist, so beschreibt dies die Wirkung der Bilder aus einiger Distanz. Bei näherer Betrachtung erweist sich, dass es sich nicht um aufgespritzte Farbkleckse, um „gedripte“ Farbe handelt wie etwa bei Jackson Pollock, sondern um Farbflecken, die offensichtlich aus Abblätterungen entstehen. Die Bildoberfläche weist

When we speak here of informal splashes or scatterings of paint, we use this term to describe the impact made by the paintings when viewed from a distance. A closer look reveals that it is not a matter of splashes of paint or “drips” of paint as in Jackson Pollock’s work, but of patches of paint that are obviously the result of flaking. The surface of the painting has a relief-like quality of the type we know from works of the so-called *décollagistes*, for example, Raymond Hains, Mimmo Rotella and Jacques de la Villeglé. With Gross, it is not a matter of paper first being pasted onto a surface and then torn off, but rather a multitude of applied layers of paint, which are then ripped open and removed, revealing the underlying layers of paint. Gross developed his own technique for this purpose, which basically operates like a monotype. To this end, he employs a pair of canvases, each of which has been prepared differently. On one canvas, he applies numerous layers of oil paint. For the other, he uses pure water-based pigments that he likewise applies in multiple layers. The surfaces are pressed onto each other, after which the artist works manually on the respective reverses. The painting’s outcome can be influenced to some extent by applying more or less pressure here or there. An almost sculptural moment, comparable to the kneading or shaping of clay, thus supplements the painting process itself.

Due to the differing properties of oil paint and water-soluble pigments, a transformation occurs: the adhesion and peeling off of layers of paint, which on the one hand takes place randomly and uncontrollably, but on the other hand can also be specifically influenced through manipulation, pressure and certain movements. Over the course of many years, Gross has gained so much experience in this regard that he is able to maintain a considerable amount of control over the process, despite the many factors that he cannot influence.

Although the production method is heavily material-driven and based primarily on a wealth of technical experience, these paintings position themselves in a broad historical painting discourse. The numerous layers of painting

eine reliefartige Beschaffenheit auf, wie wir sie von den sogenannten *Décollagisten* wie Raymond Hains, Mimmo Rotella oder Jacques de la Villeglé kennen – nur dass es sich bei Rainer Gross nicht um aufgeklebte und dann abgerissene Papiermaterie handelt, sondern um eine Vielzahl aufgetragener Malschichten, die dann wieder aufgerissen und abgetragen werden und so darunterliegende Farbschichten zum Vorschein bringen. Rainer Gross hat dafür ein ganz eigenes Herstellungsverfahren entwickelt, das grundsätzlich wie eine Monotypie, also ein Abklatschverfahren funktioniert. Er bereitet dafür zwei jeweils unterschiedlich präparierte Leinwände vor: Auf der einen Leinwand trägt er in vielen verschiedenen Schichten Ölfarben auf, für die andere verwendet er reine Pigmente, die er auf Wasserbasis mischt und ebenfalls in mehreren Schichten aufträgt. Schließlich werden beide Bildflächen aufeinander gepresst und dann die jeweiligen Rückseiten manuell bearbeitet – man kann fast von einer Bildmassage sprechen. Mit mehr oder weniger Druck, mit kreisenden oder linearen Bewegungen oder mit punktuell Druck lässt sich das Bildergebnis beeinflussen; zum malarischen Prozess kommt ein annähernd bildhauerisches



Strassenaktion, 1972

presented to the viewer by chance and deliberate manipulation tell the story of how the work was produced: the order and manner in which the layers were applied, their material-technical nature, etc. But in a larger sense, the exposed layers represent a striking metaphor for various phases of the artist’s development as a painter and his dealings with art history since 1970, which, like the production of a concrete painting, evolved partly out of decision-making, but also in part out of unconscious factors that can hardly be controlled.

The 20-year-old Gross immersed himself in the early 1970s art scene, initially in the bustling environment of the Düsseldorf Art Academy. Joseph Beuys promised Gross that he—like everyone else—was an artist. However, Gross never had the opportunity to study in his class due to Beuys’s dismissal from the academy in 1972. The discourses were nevertheless exciting and marked by fierce controversies. At Harald Szeemann’s legendary 1972 *documenta 5* exhibition, individual mythologies, such as those of Joseph Beuys, were confronted by the minimalist conceptual approaches of artists like Hans Haacke, Hanne Darboven and Sol Lewitt, while photorealist paintings by Chuck Close, Richard Estes, Franz Gertsch and Howard Kanovitz encountered works by Gerhard Richter, Sigmar Polke and Blinky Palermo. After Beuys’s departure from Düsseldorf Art Academy, Gross gravitated to Cologne’s extremely fertile and contentious artistic environment, and to Howard Kanovitz, who was a guest there for a year. In 1973, Gross followed Kanovitz to New York as his assistant and found himself in the midst of the heyday of conceptual art, which sought a new artistic approach as a counter-reaction to Pop Art. Working with Kanovitz brought him to the heart of an art scene that was still small and intimate at that time, and Gross met Robert Motherwell, Robert Longo, the young Julian Schnabel, Blinky Palermo, Malcolm Morley and many others. He soon moved to the studio of Larry Rivers, with whom he stayed until 1979. The art discourse was then dominated by the need for concept and theory as well as for social action. While Jörg

Moment wie beim Kneten oder Formen von Ton hinzu. Durch die unterschiedliche Beschaffenheit von Ölfarbe und in Wasser gelösten Pigmenten beginnt ein Transformationsprozess: ein Anhaften und Abziehen von Farbschichten, das sich einerseits zufällig und unkontrolliert vollzieht, andererseits aber durch die Manipulation, durch Druck und bestimmte Bewegungen auch gezielt beeinflussen lässt. Im Verlauf vieler Jahre hat Gross so viel Erfahrung gesammelt, dass er den Prozess trotz vieler unbeeinflussbarer Faktoren gut steuern kann. Obgleich der Herstellungsprozess so stark materialgesteuert und vorwiegend auf reicher handwerklicher Erfahrung zu beruhen scheint, verorten sich diese Bilder ebenso komplex wie präzise in einem breiten historischen Malereidiskurs. Die vielen (Mal)Schichten, die sich durch Zufall und gezielte Manipulation dem Betrachter darbieten, erzählen nicht nur die Geschichte der Herstellung des konkreten Bildes: die Reihenfolge und Art und Weise, in denen die Schichten aufgetragen wurden, ihre materialtechnische Beschaffenheit etc. Die freigelegten Schichten



Idi likes it, 1972

Immendorff had already called on artists to *Stop painting!* in 1966, he uttered his demand in the medium of panel painting. Despite the many theoretical debates that shaped the contemporary art scene, from the outset Gross had an insatiable fascination for the physicality and materiality of the act of painting, for the mixing of paint, for working by hand, for the smell of oil paint. The sensuality and the childlike desire for colors and forms were always the motors behind his artistic work.

Accordingly, the 1970s was a decade of orientation and experimentation in which Gross explored and defined his own artistic position. The influence of Gerhard Richter's conceptual painting is unmistakable—Richter's *Tiger* from 1965, for example, has a counterpart in Gross's own oeuvre, namely *Lion* from 1971. As references for painting, his motifs can be drawn from black-and-white photographs (*Street Action, with Joseph Beuys, 1971*) and newspaper articles (*Something in the Dress Itself, 1971/72*) as well as the world of media (*Idi likes it, 1972*). Especially under the influence of Larry Rivers, Gross occupied himself with the history of painting, incorporating and translating it into his own pictorial language. His *Portrait of a Brushstroke* (1974) is a free adaptation of Roy Lichtenstein's style and he references typical works by Edward Hopper for his equally ironic and humorous staging of Cologne's skyline with the cathedral in the background (*Hopper's Cologne, 1977*). Gross's approach to history became increasingly good-humored and free in the 1980s with high and low, past and present merging in the postmodernist spirit. The entire history of art, from Stefan Lochner to Antoine Watteau, finds its way into Gross's pictorial world. For example, *Helene Fourment* as portrayed by Peter Paul Rubens advances to become *Electric Baroque Pin-up* (1980). For the *Kaesbach Project* (1985 – 86), originally conceived for the Museum Abteiberg in Mönchengladbach, Gross undertook an excursion into German Expressionism and German history by bringing new painterly life to Walter Kaesbach's once-famed collection of Expressionist art, which had been confiscated as "degenerate" by the Nazis

sind darüber hinaus auch eine konsistente Metapher für verschiedene Phasen der malerischen Entwicklung des Künstlers und seiner Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte seit 1970, die ebenso wie die Entstehung eines konkreten Bildes teils aus gezielten Setzungen und Positionierungen, teils aber auch aus unbewussten oder kaum beeinflussbaren Faktoren gewachsen ist.

Gross tauchte zu Beginn der 1970er Jahre als gerade einmal 20jähriger zunächst im brodelnden Umfeld der Düsseldorfer Kunstakademie in die Kunstszene ein. Joseph Beuys versprach auch ihm, er sei – wie jeder andere – ein Künstler. Zu einem Studium in seiner Klasse kam es aufgrund der Entlassung von Beuys 1972 nicht mehr. Die Diskurse waren gleichwohl spannend und von heftigen Kontroversen geprägt. Auf der legendären documenta 5 von Harald Szeemann trafen individuelle Mythologien wie eben die von Joseph Beuys auf minimalistische konzeptuelle Positionen wie die von Hans Haacke, Hanne Darboven oder Sol Lewitt; fotorealistische Malerei von Chuck Close, Richard Estes, Franz Gertsch und Howard Kanovitz wurde mit Gerhard Richter, Sigmar Polke und Blinky Palermo konfrontiert. Nach dem Abgang von Beuys zog es Gross in diesem extrem fruchtbaren und streitbaren künstlerischen Umfeld nach Köln zu Howard Kanovitz, der dort ein Jahr zu Gast war.

1973 folgte er ihm als Assistent nach New York und geriet dort mitten in die Hochphase der Konzeptkunst, die als Gegenreaktion zur Pop Art einen neuen künstlerischen Ansatz suchte. Im Umfeld von Kanovitz war er mitten in der damals noch überschaubaren Kunstszene, begegnete Robert Motherwell, Robert Longo, dem jungen Julian Schnabel, Blinky Palermo, Malcom Morley und vielen anderen. Schon bald wechselte er ins Atelier von Larry Rivers, bei dem er bis 1979 blieb. Auf der einen Seite war da das Bedürfnis nach Konzept und Theorie wie auch nach sozialer Aktion, das den Kunstdiskurs dieser Jahre dominierte: Jörg Immendorff hatte 1966 schon *Hört auf zu malen!* gefordert – und dies gleichwohl noch im Medium des Tafelbildes getan. Bei allen Theoriedebatten war da



Portrait of a Brush Stroke, 1974

and now survives only in black-and-white photographs. Gross learned the loose, often multiply overlapping integration of historical figures in a postmodern Pop manner from Larry Rivers. With his contemporaries David Salle, Philip Taaffe and Christopher Wool, Gross shaped a style that effortlessly and with great relish combined the past and the present, ornament, abstraction and figuration, content and pure aesthetics. Gross's lustful sarcasm led him into political realms, as in *The Party Member* from 1984 or *The Sock Thinkers* from 1986, which shows socks in the shape of a swastika and is reminiscent of Martin

bei Rainer Gross von Anfang an das unstillbare Bedürfnis nach echter Malerei, nach dem Anmischen von Farbe, nach Arbeiten mit der Hand, nach dem Geruch von Ölfarbe. Der sinnliche Part und die kindliche Lust an Farben und Formen waren für ihn immer der Motor seines künstlerischen Schaffens.

Die 1970er Jahre waren entsprechend Orientierungs- und Experimentierjahre, um seine künstlerische Position auszuloten und zu definieren. Unübersehbar ist der Einfluss von Gerhard Richters Konzeptmalerei. Richters *Tiger* von 1965 findet bei Gross den *Löwe* als Pendant (1971), ebenso tauchen Schwarzweißfotos (*Straßenaktion*, mit Joseph Beuys, 1971) und Zeitungsartikel (*Irgend etwas im Kleid selbst*, 1971/72) sowie die mediale Welt als Referenz für die Malerei als Motive auf (*Idi likes it*, 1972). Vor allem unter dem Einfluss von Larry Rivers gerät auch die Geschichte der Malerei in sein Blickfeld und wird in die eigene Bildsprache übersetzt und eingebunden: Frei nach Roy Lichtenstein porträtiert er einen Pinselstrich (*Portrait of a Brushstroke*, 1974), im Stil Edward Hoppers inszeniert er ironisch-humorvoll die Kölner „Skyline“ mit dem Dom (*Hopper's Cologne*, 1977). In den 1980er Jahren wird der Umgang mit der Geschichte immer spielerischer und freier, ganz im Geist der Postmoderne durchdringen sich high & low, Geschichte und Gegenwart. Die gesamte Kunstgeschichte von Stefan Lochner bis Antoine Watteau findet Eingang in die Bildwelt von Gross, Peter Paul Rubens' *Helene Fourment* avanciert zum *Electric Baroque Pin-up* (1980). Im ursprünglich für das Museum Abteiberg in Mönchengladbach konzipierten *Kaesbach Projekt* (1985 – 86) unternimmt er einen Ausflug in den deutschen Expressionismus und in die Geschichte, indem er die während der Nazizeit verloren gegangene, nur in Schwarzweiß-Fotos überlieferte Expressionismus-Sammlung von Walter Kaesbach malerisch zu neuem Leben erweckte.

Von Larry Rivers lernt er die lockere, sich oft mehrfach überlagernde Einbindung historischer Figuren in post-moderner Popmanier. Mit seinen Generationsgenossen



Electric Baroque Pin-up, 1980

Kippenberger's contemporaneous 1984 painting *For the Life of Me I Can't See the Swastika in This*. After these and a number of other confrontations with various painting discourses, Gross returned in the late 1990s to his own beginnings and his original interest in painting with the *Contact Paintings*. For him, this meant the pure pleasure he took in working with his hands, with the paint as a material, with brush and canvas. As in conceptual art, he concentrated entirely on the painterly process itself, removing all narrative elements, all direct

David Salle, Philip Taaffe und Christopher Wool prägt er einen Stil, der mühelos und lustvoll Geschichte und Gegenwart, Ornament, Abstraktion und Figuration, Inhalt und reine Ästhetik miteinander zu verbinden weiß. Gross' lustvoller Sarkasmus führt auch in politische Gefilde wie in *Das Parteimitglied* (1984) oder *Die Sockendenker* (1986), die Socken in der Formation eines Hakenkreuzes zeigen und an Martin Kippenbergers gleichzeitig entstandenes *Ich kann beim besten Willen kein Hakenkreuz entdecken* (1984) denken lassen.

Nach diesen und einigen weiteren Auseinandersetzungen mit verschiedenen Malerei-Diskursen besinnt sich Gross Ende der 1990er Jahre mit den *Contact Paintings* wieder zurück auf die eigenen Anfänge und sein ursprüngliches Interesse an der Malerei: die pure Lust am Arbeiten mit dem Material Farbe, mit der Leinwand, dem Pinsel, den Händen. Puristisch wie in der Konzeptkunst konzentriert er sich ganz auf den malerischen Prozess und eliminiert alle narrativen Elemente, alle direkten Referenzen an die Kunstgeschichte und die aktuellen Diskurse in der Malerei. Seit mehr als zwanzig Jahren hält dieser malerische Prozess genügend Fragen, Abenteuer, schier unerschöpfliche Varianten und Möglichkeiten bereit, immer wieder neue Bilder zu erzeugen.

Und trotz des malerischen Purismus sind doch alle Erfahrungen und Experimente aus seinem Parforce-Ritt durch die Malereigeschichte in jedem Bild enthalten: Das aus der Monotypie entwickelte künstlerische Verfahren „erzählt“ vom Thema der Mediengeschichte, das für die Pop Art so wichtig war; es stellt Fragen nach Unikat und Serie, nach dem Verhältnis von Original und Reproduktion, von Invention und Variation. Die Bilder erzählen die Geschichte ihrer eigenen Herstellung, sie legen Verborgenes frei und verdecken einst Sichtbares, sie erzählen von Austausch und Veränderungsprozessen, von Zufall und kontrollierter Gestaltung. In der Vielzahl ihrer Überlagerungen und Schichten erzählen sie von einer komplexen künstlerischen Entwicklung – und schreiben am Ende selbst Kunstgeschichte.

references to art history and current theoretical discourses in the field of painting. For more than twenty years, this painterly process has held enough questions, adventures, sheer inexhaustible variations and possibilities for him to create ever-new pictures.

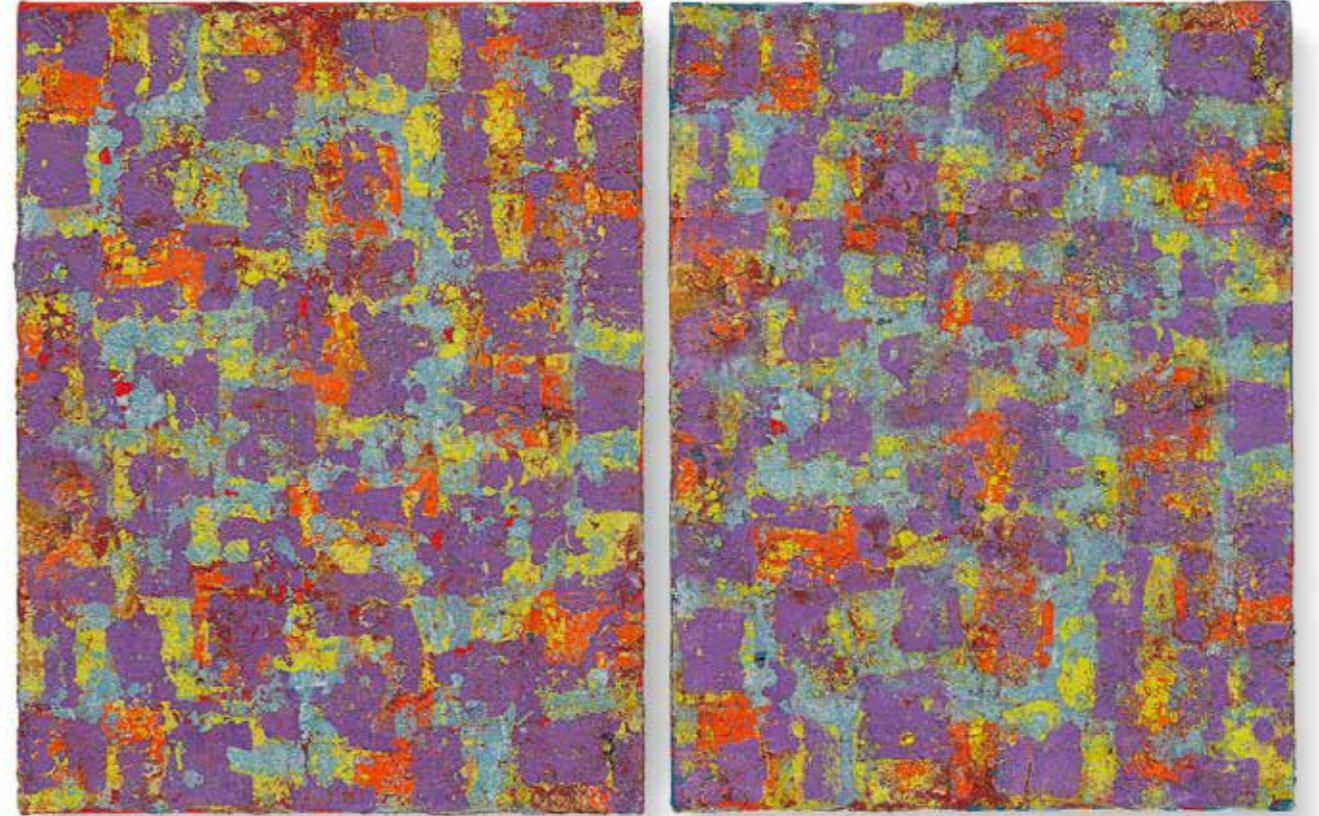
And yet, despite the painterly purism, all the experiences and experiments from his tour through the history of painting are contained in each picture. The artistic process developed from the monotype tells of the theme of media history that was so important for Pop Art; it poses questions about the relationship between original and reproduction, between invention and variation. The pictures tell the story of their own production; they expose what was hidden and conceal what was once visible; they tell of exchange and processes of change, of chance and controlled creation. In the multitude of their overlays and layers, they tell of a complex artistic development—and, in the end, write art history themselves.



Die Sockendenker, 1986

1 **Amaro**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2006
54 × 46 cm





2 **Morton Twins**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2021
Zweiteilig, je 66,5 x 51 cm



3 **Phipps**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2017
51 x 51 cm



4 **Stack-revisited – Touching the Rock**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2002 – 2017
183 × 152 cm



5 **Acer Twins II**

Öl und Pigmente auf Leinwand auf Holz, 2020
Zweiteilig, je 30,5 x 22,8 cm

6 **Faulenbach Twins**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 1998
Zweitellig, je 175 x 78 cm



7 **R.G. 22-08**
Monotypie, Öl und Pigmente auf Lithografie, 2008
30,5 × 30,5 cm



8 **R.G. 13-08**
Monotypie, Öl und Pigmente auf Lithografie, 2008
30,5 × 30,5 cm



9 **R.G. 14-08**
Monotypie, Öl und Pigmente auf Lithografie, 2008
30,5 × 30,5 cm



10 **R.G. 07-08**
Monotypie, Öl und Pigmente auf Lithografie, 2008
30,5 × 30,5 cm



11 **R.G. 06-08**
Monotypie, Öl und Pigmente auf Lithografie, 2008
30,5 × 30,5 cm



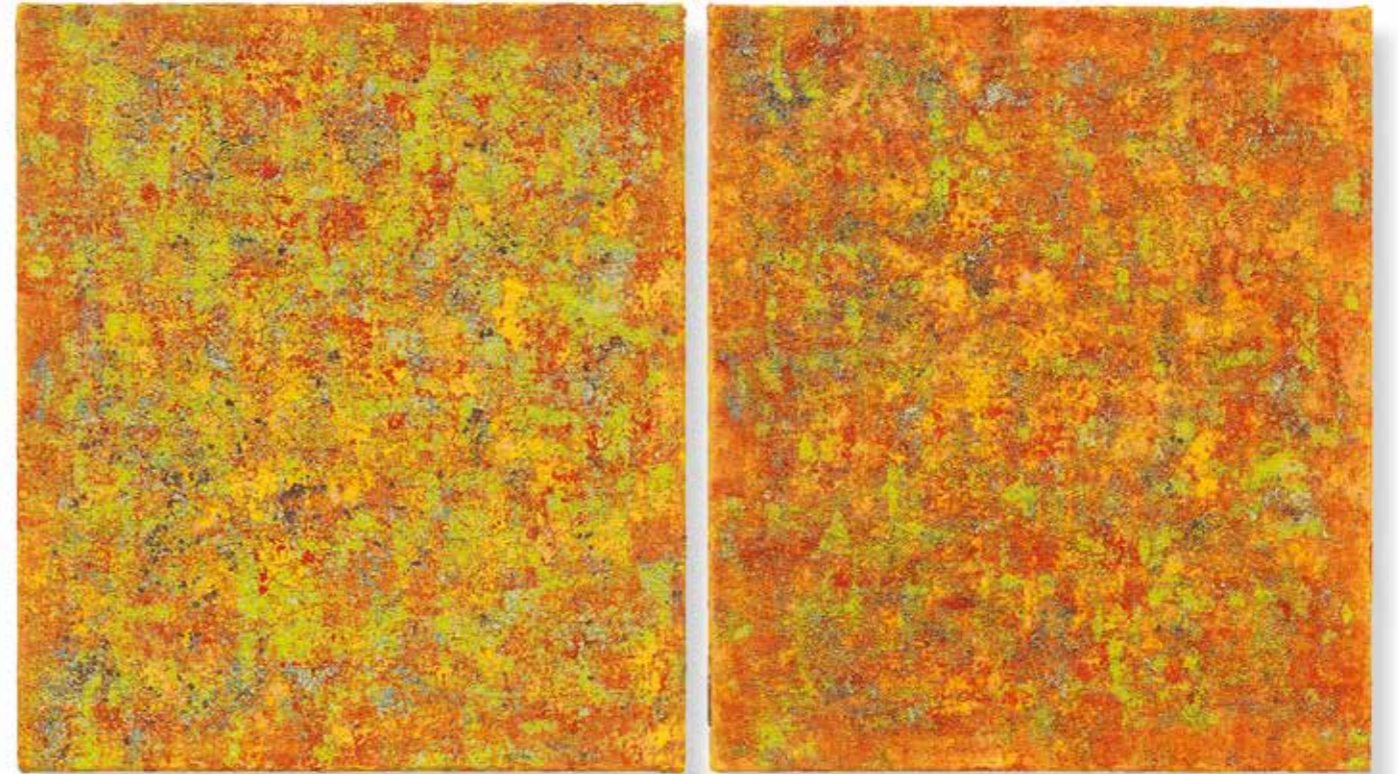
12 **R.G. 21-08**
Monotypie, Öl und Pigmente auf Lithografie, 2008
30,5 × 30,5 cm



13 **Ikunda Twins**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2018
Zweiteilig, je 61 x 51 cm



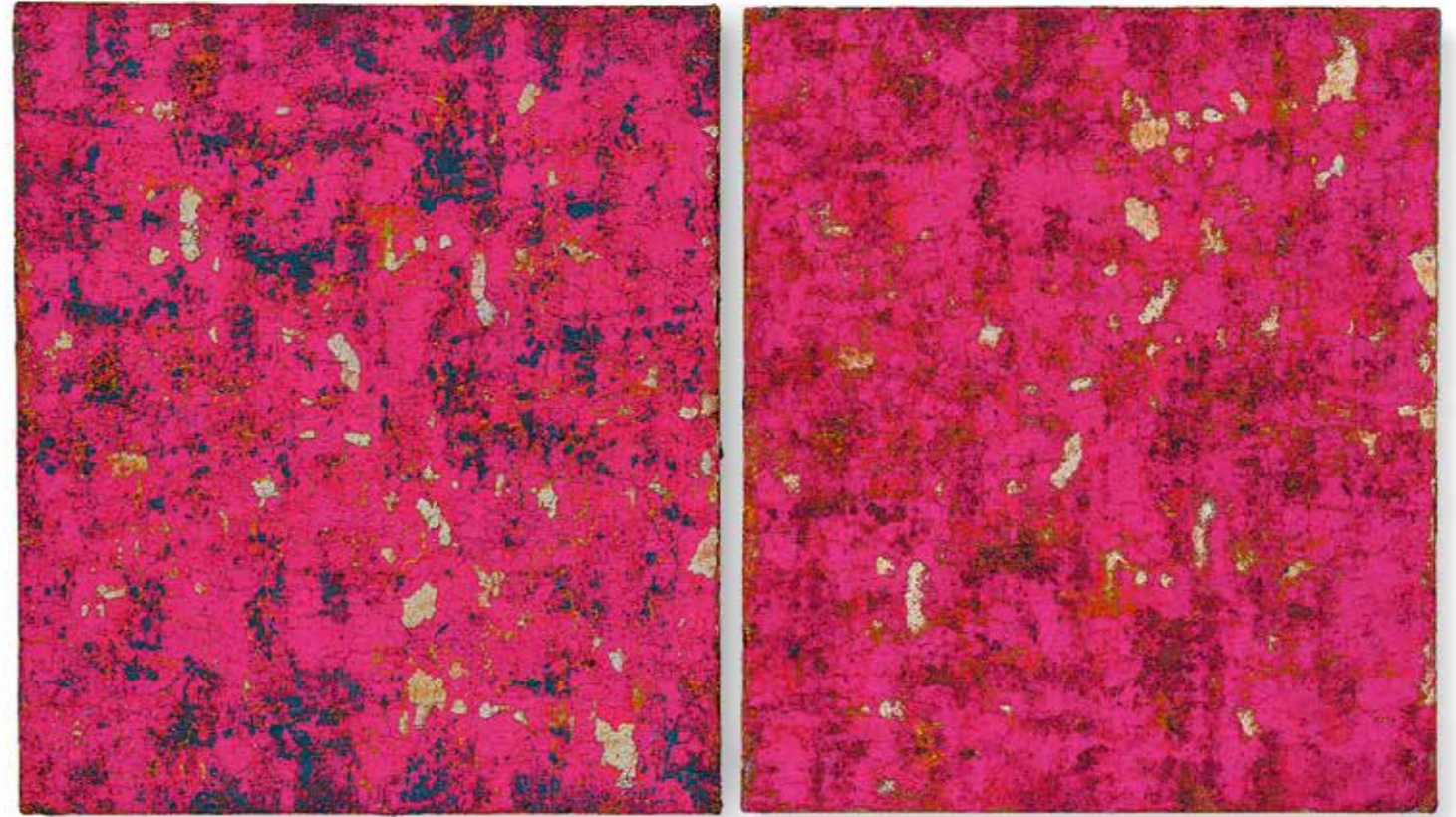
14 **Herzog Twins**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2018
Zweiteilig, je 61 x 51 cm



15 **Warren Twins**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2017
Zweiteilig, je 76 x 66 cm



- 16 **Remsen 4 of 5**
Öl und Pigmente auf Leinwand auf Holz, 2020
25 × 20 cm
- 17 **Remsen 5 of 5**
Öl und Pigmente auf Leinwand auf Holz, 2020
25 × 20 cm
- 18 **Remsen 2 of 5**
Öl und Pigmente auf Leinwand auf Holz, 2020
25 × 20 cm
- 19 **Remsen 1 of 5**
Öl und Pigmente auf Leinwand auf Holz, 2020
25 × 20 cm

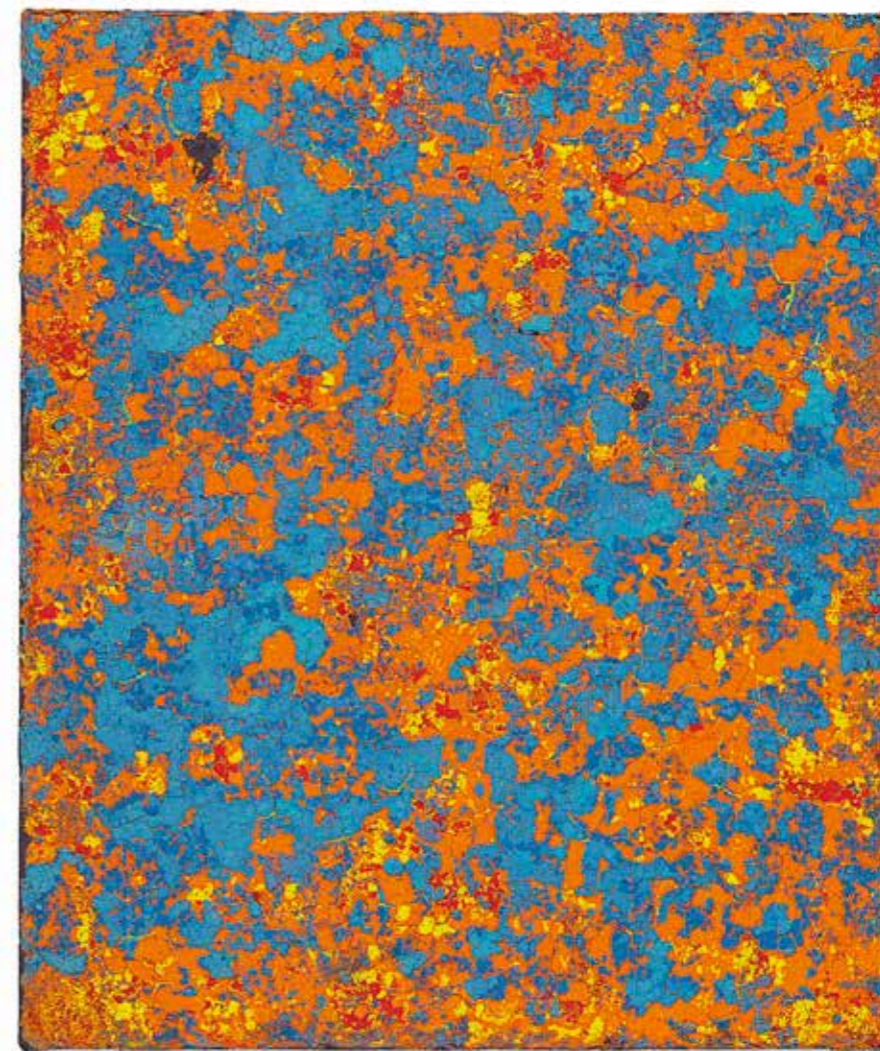


20 **Brioni Twins**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2020
Zweiteilig, je 76 x 66 cm



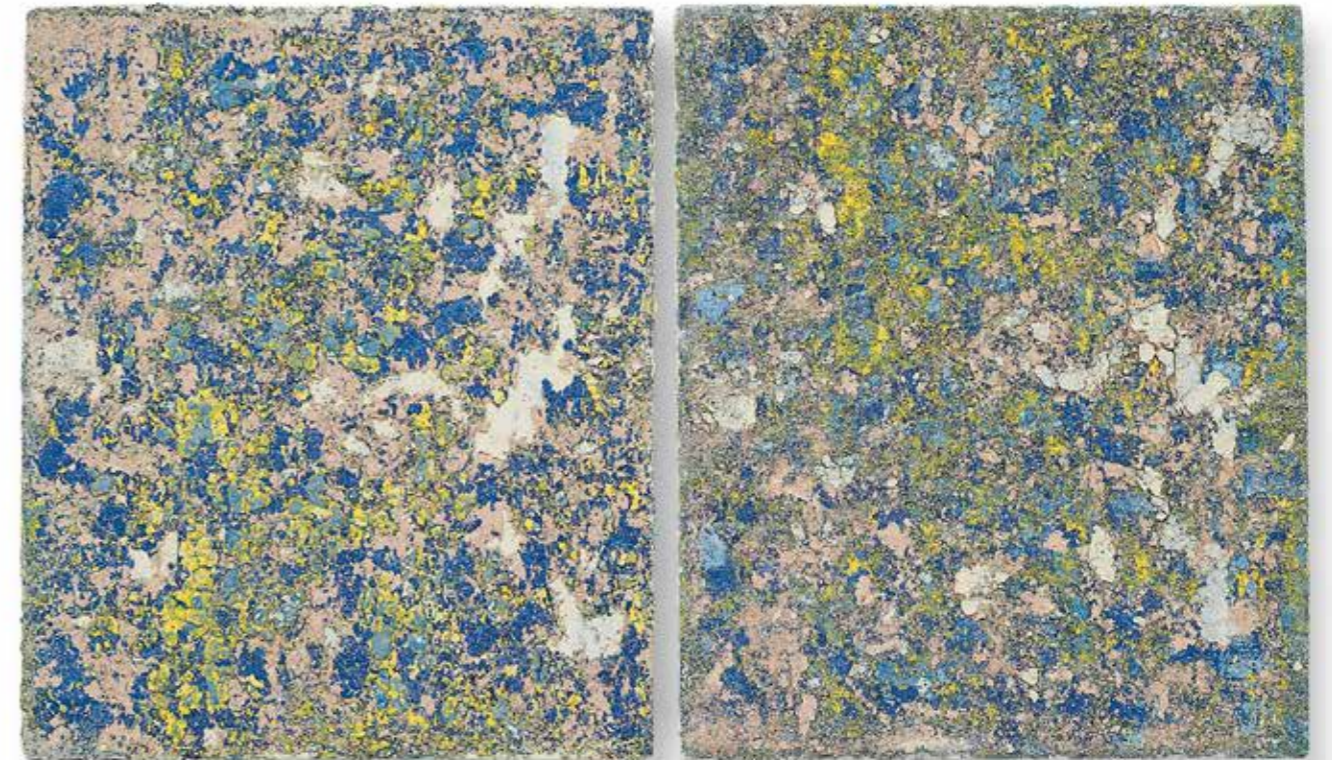
21 **Tuma Twins**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2021
Zweiteilig, je 61 x 51 cm

22 **Houdon**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2021
61 × 51 cm

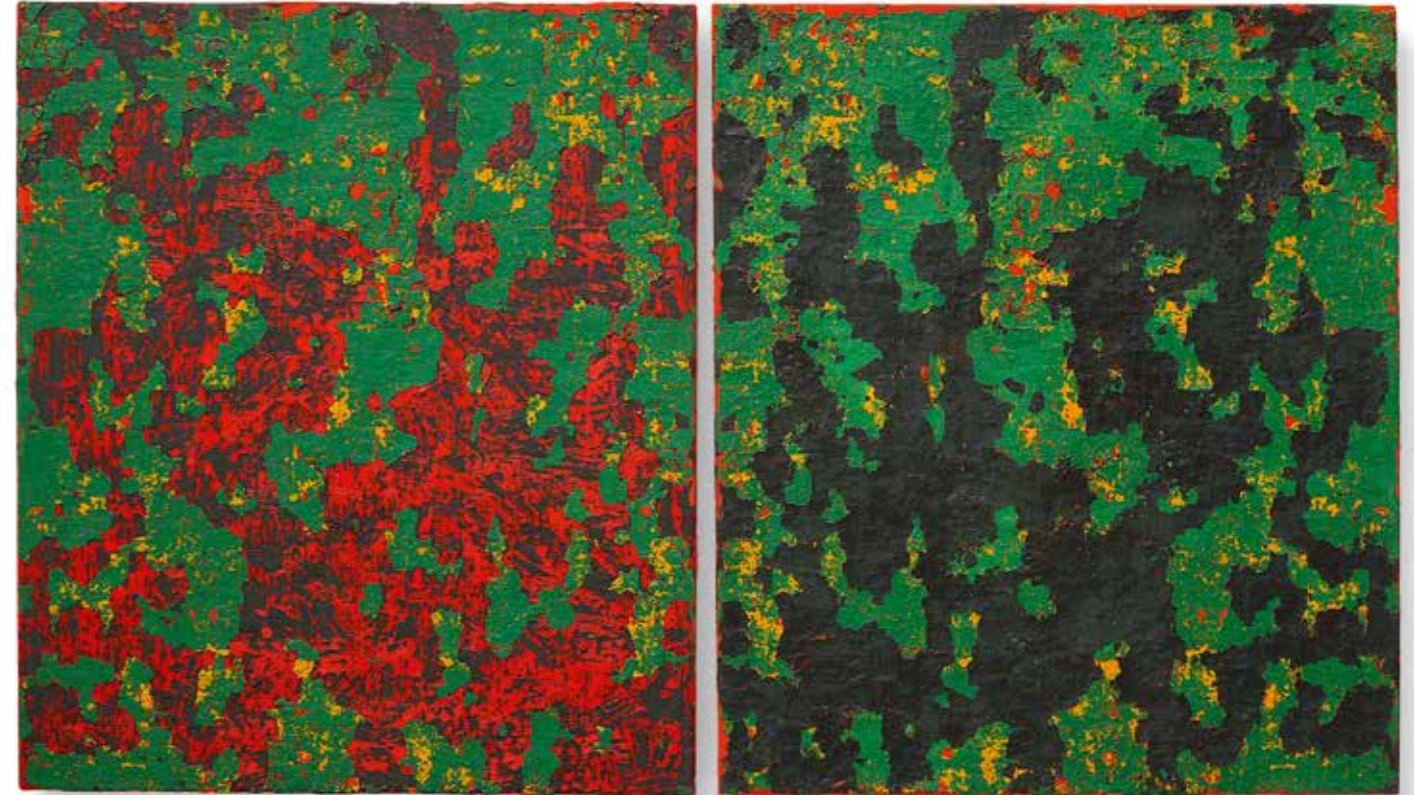




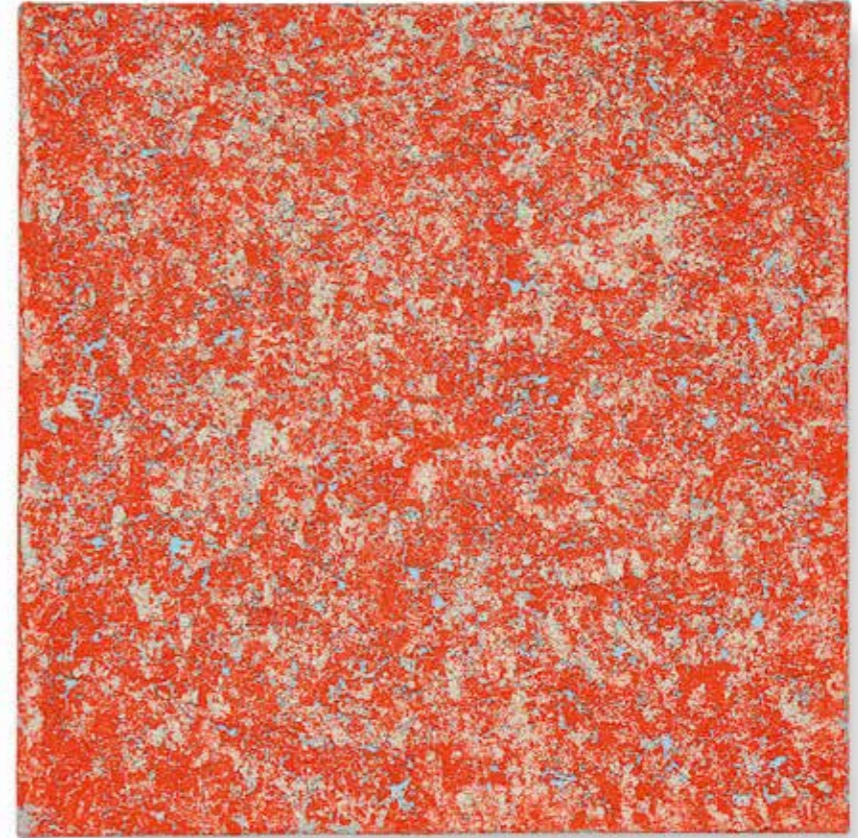
23 **Orchard Twins**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2017
Zweiteilig, je 61 x 51 cm



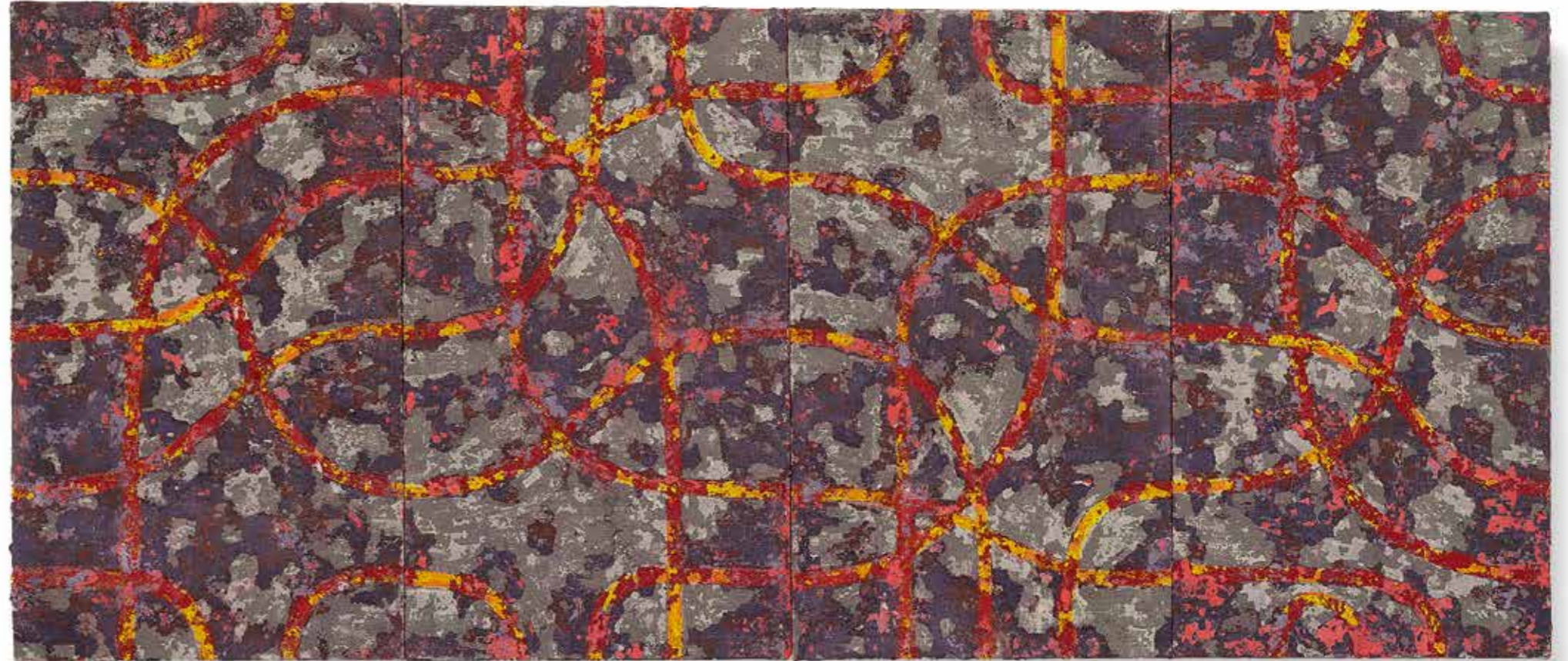
24 **Ferret Twins**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2019
Zweiteilig, je 61 x 50,8 cm



25 **Rambam Twins**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2008
Zweiteilig, je 76 x 66 cm



26 **Rand**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2017
50,8 × 50,8 cm



27 **Connections 007 (Double Twins VII)**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2020
Viertelig, 86,4 x 203,2 cm

28 **Lamperti-revisited**

Öl und Pigmente auf Leinwand, 2002 – 2017
64 × 58 cm





29 **Levine Twins**
Öl und Pigmente auf Leinwand, 2004
Zweiteilig, je 76 x 66 cm



Biografische Daten (Auswahl)

1951
geboren in Köln

1971 – 1973
Studium der Malerei an der Werkkunstschule Köln

1971 – 1974
Assistent von Howard Kanovitz, arbeitet mit diesem in Köln, London und New York City

1973
Übersiedlung nach New York City

1974 – 1979
Assistent von Larry Rivers, New York City

Rainer Gross' Werke werden seit 1973 international in Galerien und Museen ausgestellt, seit 2004 in der Galerie Koch.

Rainer Gross lebt und arbeitet auf Long Island und in Köln.



Rainer Gross in seinem Atelier in Cutchogue, NY

Museale Einzelausstellungen (Auswahl)

2017
Freunde treffen sich – revisited, Kunstmuseum Villa Zanders, Bergisch-Gladbach (mit Manfred Boecker und Wolfgang Niedecken)

2012
Rainer Gross – Kontakt, NY Paintings 1972 – 2012, Museum Ludwig, Koblenz

2003
Rainer Gross, Doppelgänger, contact paintings, singles & twins 1996 – 2003, Leopold-Hoesch-Museum, Düren; Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach; Museum Mülheim an der Ruhr; Städtische Galerie im Park, Viersen

1996 – 1997
Rainer Gross, Takt- und Fingerspitzengefühl/Fingertip-Tingling, Kölnische Galerie des Kölnischen Stadtmuseums; I - Space, College of Fine and Applied Arts, University of Illinois Urbana-Champaign, IL; Krannert Art Museum and Kinkead Pavilion, University of Illinois Urbana-Champaign, IL

1993
Rainer Gross, Without Words, Private Stories, Anderson Gallery, School of the Arts, Virginia Commonwealth University; Städtische Galerie im Museum Folkwang, Essen

1992
Rainer Gross – auf Papier, 1977 – 1992, Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach

1989 – 1991
Brustprüfung, Rainer Gross 13 Jahre in New York, Kunsthalle Emden – Stiftung Henri Nannen; Städtisches Museum Gelsenkirchen; Bayer AG, Kultur im Forum, Leverkusen; Museum Holtegaard, Holte; Salzburger Kunstverein; Museum Gotha

1984 – 1985
Rainer Gross. Une collection s'anime. Eine Sammlung lebt, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne; Galerie Municipal d'Art Contemporain, Saint Priest; Städtisches Museum Mülheim an der Ruhr

Museale Gruppenausstellungen (Auswahl)

2021
Verein für aktuelle Kunst Oberhausen, Oberhausen

2014
China Art Museum, Shanghai

2008
Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, New York, USA

2007
Tucson Museum of Art, Tucson, Arizona, USA

2006
Museum Morsbroich, Leverkusen

2001
Kunsthalle Darmstadt, Darmstadt
Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach

1996
Akademie der Künste, Berlin

1992
Museum Folkwang, Essen
Musée des Arts Decoratifs und Musée du Louvre, Paris

1988 – 1989
Neue Galerie – Sammlung Ludwig, Aachen; Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen a. Rh.; Städtisches Museum Gelsenkirchen; Museum voor Hedendaagse Kunst, Utrecht; Provinciaal Museum Hasselt, Hasselt (Wanderausstellung „Hommage-Demontage“)

1982 und 1983
Kestner Gesellschaft, Hannover

1973
Museum Bochum (Kunstpries junger Westen)

Werke in öffentlichen Sammlungen (Auswahl)

Anderson Gallery, Richmond, VA, USA
Art Gallery of Hamilton, ON, CAN
Art Gallery of Nova Scotia, CAN
Deutsche Apotheker- und Ärztebank, Düsseldorf
AT&T Corporate Art Collection, USA
Bayer AG, Leverkusen
Bernstein Collection, New York, USA
Chase Bank Collection, New York, USA
Cohen Familie Collection, New York, USA
Sammlung Peter Ludwig, Aachen
Auswärtiges Amt, Berlin
Hewlett-Packard Collection, Palo Alto, CA, USA
Hoffmann La Roche, Basel, CH
Hirschhorn Collection Washington D.C., USA
Krannert Art Museum, Urbana-Champaign IL, USA
Kunsthalle Emden – Stiftung Henri Nannen, Emden
Leopold-Hoesch-Museum, Düren
Lowe Art Museum, Coral Gables, FL, USA
McMaster Museum of Art, Hamilton, ON, CAN
Museum Pfalzgalerie Kaiserslautern
Museum Folkwang, Essen
Museum Morsbroich, Leverkusen
Museum Mülheim/Ruhr
Museum Vilnius, LVA
Novartis Pharma AG, Basel, CH
Pro Sieben, München
Queensland University of Technology Art Museum, Brisbane, AUS
Städtische Galerie Villa Zanders, Bergisch Gladbach
UBS Union Bank of Switzerland, CH

Zur vollständigen Ausstellungsvita des Künstlers sowie weiteren Informationen: rainergross.com & galeriekoch.de

Mit freundlicher Unterstützung von:



STIFTUNG KUNSTFONDS

Der Katalog erscheint anlässlich der Ausstellung

Rainer Gross

Contact Paintings

16. September – 16. Oktober 2021

Alle Werke sind verkäuflich. Preise auf Anfrage.

Alle Werke: Verso signiert, datiert und betitelt

Maßangaben: Höhe vor Breite in cm

Katalogbearbeitung: Galerie Koch, Hannover

Text: Dr. Reinhard Spieler, Hannover

Lithografie: Yorck Schultz, podbiART Medienproduktion, Hannover

Design: Jana Buchholz, pantonia mediendesign, Hannover

Fotos: Roland Schmidt, Hannover; Atelierfoto: Jonathan Weiskopf, Greenport, NY

Druck: Bruns Druckwelt, Minden

© Galerie Koch, Roland Schmidt, Dr. Reinhard Spieler, Hannover

GALERIE KOCH

s e i t 1 9 5 5

Königstraße 50 · 30175 Hannover

T +49 511 34 20 06 · F +49 511 388 03 60

info@galeriekoch.de · www.galeriekoch.de

Öffnungszeiten:

Dienstag - Freitag 10 - 18 Uhr · Samstag 11 - 14 Uhr

und nach Vereinbarung

Petra Koch

pkoch@galeriekoch.de · M +49 170 3820424

Ole Koch

okoch@galeriekoch.de · M +49 173 2327978

Dr. Anette Brunner

abrunner@galeriekoch.de · T +49 511 342006