Karin Kneffel

La ventana y el espejo

Gas Natural Fenosa

Presidente
Salvador Gabaró Serra

Consejero delegado
Rafael Villaseca Marco

Director general de comunicación y gabinete de presidencia
Jordi García Tabernero

Gerente Arte Contemporáneo y Energía A.I.E.
Carmen Fernández Rivera

Exposición

Coordinación
Alicia Vázquez

Montaje
Luis Nieto
Tti Grupo Bovis
Jega Gráfica S.L.

Colección y registro
Eva Prado

Logística
Rosa Elizalde

Documentación
María Villa

Departamento de educación
Jorge Núñez
Carmen Morales

Actividades culturales
María Ozámiz
Paula Naveira

Iluminación
Lafelec

Transporte
Tti Grupo Bovis
Brandl Transport GmbH
Hasenkamp Internationale Transporte GmbH
Knab GmbH

Seguro
Axa Art Insurance Company
Artekuranz GmbH & Co. KG
Kuhn & Bülow Versicherungsmakler GmbH
MAPFRE Global Risk

Catálogo

Textos
Martin Hentschel
Klaus Gerrit Friese

Coordinación
Conchi Mayo
Alicia Vázquez

Fotografía
Achim Kukulies, Düsseldorf

Traducción
Lambe & Nieto
Mélany Martín

Corrección
Tomàs Belaire

Diseño y maquetación
DARDO (Cristina Moralejo)

Impresión
Artes Gráficas Eujoa

ISBN: 978-84-617-1984-6
Depósito legal: C 1612-2014

© de las fotografías, textos y traducciones: autores y artistas

© de esta edición, Arte Contemporáneo y Energía, A.I.E.

Índice

pág. 7

Martin Hentschel

El sugestivo arte
de Karin Kneffel

The Suggestive Power
of Karin Kneffel's Art

pág. 69

Klaus Gerrit Friese

ENDLICH. Los reflejos
de las imágenes

ENDLICH. Reflections
of images

pág. 107

Biografía

Karin Kneffel

El sugestivo arte de Karin Kneffel

Martin Hentschel

"Estamos constantemente construyendo nuestra realidad. Tratamos de elegir aquella que mejor corresponde a los datos de los sentidos que percibimos. Cuando este vínculo desaparece, estamos soñando o alucinando. Ese suele ser el estado normal."

Gerhard Roth[1]

La composición de la perspectiva central

Desde el Renacimiento, solemos valorar el amplio repertorio de obras de la pintura figurativa desde el punto de vista de la representación en perspectiva. Mediante esta técnica, la obra se transforma, como sostiene Erwin Panofsky, en una ventana "a través de la cual nos parece estar viendo el espacio"[2]. La perspectiva central parte de un espacio homogéneo e isótropo en el que a cada objeto se le asigna un lugar. El eje de la concepción perspectiva gira

1 "Die Welt, in der wir leben, ist konstruiert" (entrevista a Gerhard Roth), en *Frankfurter Rundschau*, 12 de septiembre de 1992.

2 Erwin Panofsky, "Perspektive als 'symbolische Form'", en *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlín: Bruno Hessling, 1974, p. 99 (existe una traducción al español: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets, 1999).

The Suggestive Power of Karin Kneffel's Art

Martin Hentschel

"We are constantly engaged in construing realities. And we have to select the one which is most compatible with the sensory data we perceive. If this coupling is done away with, we either dream or hallucinate. This is actually a normal state."

Gerhard Roth[1]

The Composition of Central Perspective

Ever since the Renaissance, there has been a propensity to judge the broad repertoire of figurative painting from the viewpoint of perspective. As Erwin Panofsky argues, the use of this technique transforms the work into a window "and we are meant to believe that we are looking through this window into a space."[2] Central perspective is based on a homogeneous and isotropic space in which each object is assigned a place. The axis around which the

1 "Die Welt, in der wir leben, ist konstruiert" (interview with Gerhard Roth), in *Frankfurter Rundschau*, 12 September 1992.

2 Erwin Panofsky, "Perspektive als 'symbolische Form'", in *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, Berlin: Bruno Hessling, 1974, p. 99 (published in English as Perspective as Symbolic Form, New York: Zone Books, 1991).

en torno al ojo inmóvil del observador. Durante siglos, la representación visual en la pintura se guiaba por este orden. El hecho de que en nuestra percepción visual siga dominando el mismo orden, se debe a la presencia ubiquitaria de la fotografía, que, proyectando la luz a través del objetivo de la cámara, logra que la perspectiva sistemática alcance su más perfecta expresión técnica.

También es cierto que la pintura rompió hace mucho tiempo con la tradición de construir un espacio matemático. El manierismo, tal como lo encontramos en las obras de Pontormo, Parmigianino o El Greco, no corresponde al concepto de un espacio homogéneo o de percepción empírica: objetos distorsionados, figuras que de forma aparentemente arbitraria aumentan o reducen su tamaño y la luminosidad de la gama de colores en algunas partes de la obra crean espacios que se oponen de forma diametral a nuestra percepción de la realidad. De hecho, a lo largo de su historia, la pintura moderna siempre ha ido acompañada de tendencias contrarias a la perspectiva central del espacio. Durante el siglo xx, es sobre todo el surrealismo el que trata de socavar la perspectiva clásica, manteniendo, sin embargo, la representación figurativa.

Fuego: "La representación de la realidad en la pintura"

Si nos adentramos en la obra de la pintora Karin Kneffel, enseguida salta a la vista su obsesión verista por los detalles. En un principio, parece imitar

perspective revolves is the immobile eye of the beholder. Throughout many centuries, visual representation in painting was under the thumb of this order. The fact that this same order continues to dominate our visual perception today is largely due to the ubiquitous presence of photography, which, projecting light through the camera lens, manages to give systematic perspective its most perfect technical expression.

That said, it is equally true that quite some time ago painting broke away from the conventions of building a mathematical space. Mannerism, as we can garner from the works of Pontormo, Parmigianino and El Greco, did not correspond to the concept of an homogeneous space or empirical perception. It contained distorted objects and figures which seem to arbitrarily increase or shrink in size while the brightness of the range of colours in some sections of the work created spaces that are diametrically opposed to our perception of reality. In point of fact, throughout its history, modern painting has always been punctuated with movements running contrary to the central perspective of space. During the twentieth century, this is particularly true of Surrealism in its endeavour to undermine classic perspective while at once maintaining figurative representation.

Fire: "Representing Reality in Painting"

When coming across the work of the painter Karin Kneffel, we are immediately struck by her veristic

esa fidelidad a los detalles que nos es tan familiar en la fotografía. De hecho, la artista utiliza fotografías como referencia en sus cuadros. Sin embargo, nunca se llegan a proyectar en los lienzos, sino que sirven únicamente para corroborar el grado de verosimilitud del objeto representado. En el proceso de transposición del cuadro se deconstruye la estética homogénea de la fotografía. La obra de gran formato *Feuerbild* (imagen de fuego), de unos siete metros de largo, del año 1996 (il. 1), no guarda ninguna proporción, por muy realista que pueda parecer. El espacio perceptual se reduce a solo dos dimensiones: la del montón de leños en llamas y la del cielo ennegrecido por el humo. La materialidad de las llamas se asemeja a la naturaleza material del cielo. Por otra parte, el cuadro se divide en cuatro partes y la artista dio poca importancia al hecho de que las transiciones entre paneles no estuvieran perfectamente fusionadas. Es ahí precisamente donde chocan las imágenes, creando uniones y cortes visuales; donde se materializa el carácter inconmensurable de la pintura. Discrepando tímidamente de nuestra percepción visual de lo cotidiano, ofrece una respuesta a cómo algo tan efímero como el fuego puede plasmarse en una representación artística realista que no busca ocultar su materialidad. Los *Feuerbilder* de la artista son un claro ejemplo de esta técnica. Todos ellos se definen por una pintura ligeramente pastosa que en parte anula el ilusionismo, buscando dar mayor protagonismo al color. Cabe destacar, igualmente, que su obra

obsession with detail. At first, she would appear to imitate the kind of truthfulness to details that is so familiar to us from photography. Indeed, the artist does use photos as an aid when making her pictures but she never projects them onto her paintings, using them only to substantiate the degree of truthfulness of the depicted object. However, in the painting's process of transposition, the homogeneous aesthetic of photography is deconstructed. No matter how realist it might seem, the large work *Feuerbild* (Image of Fire) from 1996 (ill. 1), measuring some seven metres long, does not obey the rules of proportion. The perceptual space has been reduced to just two dimensions: the pile of firewood in flames and the smoke-blackened sky in which the material quality of the flames is equated with the material quality of the sky. On the other hand, the picture is divided into four panels and the artist lent little importance to aligning them exactly where they meet one another. It is precisely in these junctures where the images clash, creating unions and visual clefts; where the incommensurability of the painting is materialised. Subtly at odds with our visual perception of the everyday, it offers a response to how something as ephemeral as fire can be captured in a realist artistic representation that does not try to disguise its materiality. The artist's *Feuerbilder* are a good example of this technique. They bear evidence of a slightly impastoed paint that partly counteracts the illusionism, looking to give a greater focus to colour. At the same time, it is worth underscoring



Sin título, 1996 **(il. 1)**
Óleo sobre lienzo
240 × 710 cm
Colección privada



no contiene elementos metafísicos, lo que le confiere un aspecto de contemporaneidad. No se trata de mostrar el poder desatado de uno de los elementos naturales, como fue el caso de William Turner, o de presentar el fuego como un impresionante espectáculo de la naturaleza a manera de los paisajes del Vesubio de Jacob Philipp Hackert o de Johan Christian Claussen Dahl. Se trata más bien, como lo expresó Daniel Spanke, del "proceso en el que la realidad se plasma en una imagen"[3].

Uvas: un exceso visual

No es casualidad por tanto que Karin Kneffel, a lo largo de su trayectoria artística, en muchas ocasiones aborde temas propios de la pintura costumbrista: paisajes, representaciones de animales, bodegones, interiores. Precisamente por ser temas que habían sufrido un gran desgaste, eran los que menos lugar daban a interpretaciones ideológicas del mundo, algo que durante siglos se le había exigido a la pintura. Por tratarse precisamente de temas tan saturados, la artista puede permitirse desarrollar una dialéctica pictórica en torno a ese motivo. La motivación de las obras de Karin Kneffel consiste en hacer que lo aparentemente conocido y cotidiano nos parezca nuevo y desconocido sin servirse de exaltaciones metafísicas.

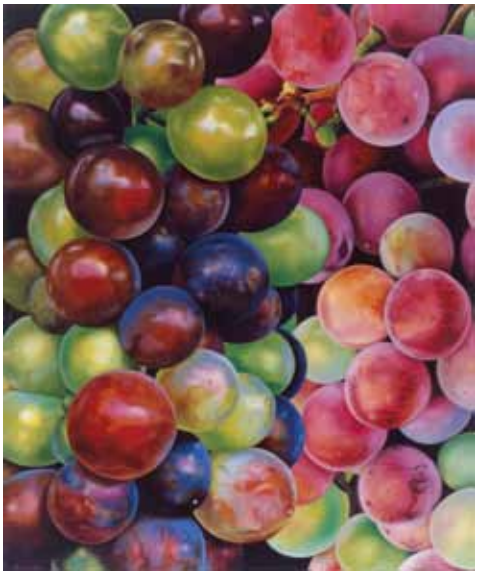
3 Daniel Spanke, "Realismus ist anders: Distanz, Serie und Ornament als künstlerische Strategien im Werk von Karin Kneffel", en Achim Sommer (ed.), *Karin Kneffel*, Colonia: Kunsthalle in Emden, 2001, p. 12.

that her work is totally divested of metaphysical elements, thus bestowing it with a contemporary look. She is not interested in flaunting the unbridled power of nature, as was the case of William Turner, or of presenting fire as an awe-inspiring spectacle of nature like in the landscapes of Vesuvius by Jacob Philipp Hackert or by Johan Christian Claussen Dahl. As Daniel Spanke maintains, it is more a case of "the process in which reality is captured in an image."[3]

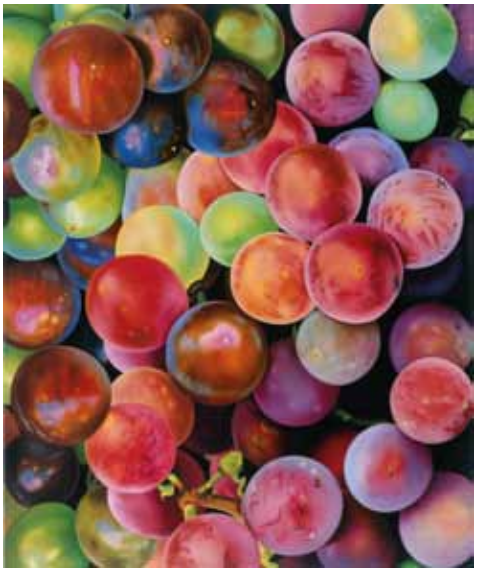
Grapes: Visual Excess

It is no accident that, throughout her practice, Karin Kneffel has on many occasions addressed themes borrowed from genre painting like landscapes, animals, still lifes, and interiors. And because these themes had lost a lot of credence, they were precisely the ones that lent themselves least to ideological interpretations of the world, something which had been demanded from painting for centuries. As these themes had become so saturated, the artist could take the freedom to build a painterly dialectic around these motifs. The impetus behind Karin Kneffel's works lies in making the apparently known and everyday seem new and uncanny without falling back on metaphysical exaltations.

3 Daniel Spanke, "Realismus ist anders: Distanz, Serie und Ornament als künstlerische Strategien im Werk von Karin Kneffel", in Achim Sommer (ed.), *Karin Kneffel*, Cologne: Kunsthalle in Emden, 2001, p. 12.



Sin título, 2004 **(il. 2)**
Óleo sobre lienzo
250 × 200 cm



Sin título, 2004 **(il. 3)**
Óleo sobre lienzo
250 × 200 cm
Cortesía: Galerie Ludorff, Düsseldorf, Alemania

Tomemos las dos representaciones de uvas en distintas tonalidades de tipo díptico del año 2004 (ils. 2-3). Tan solo por el tamaño ya supera todo lo que esperaríamos encontrar en un bodegón. Aunque la presentación de la fruta en sí es lo que asociaríamos con un "racimo de uvas", la composición en su conjunto no corresponde ni a nuestra experiencia visual ni a la imagen ampliada de una fotografía. Las uvas no solo se muestran en todos sus diferentes grados de madurez, sino que también destacan por una plasticidad que casi nos obliga a hablar de un exceso visual. A ello se añade que las uvas sobrepasan sobradamente los límites del cuadro, como si el formato de la obra

Let us take two representations of grapes in different tonalities from 2004 (ill. 2-3), forming a kind of diptych. Their size alone already exceeds our expectations for a still life. Though the depiction of the fruit itself does not differ from what we normally associate with a "bunch of grapes", the overall composition does not wed with our visual experience or match an amplified photo. The grapes are not only shown in all their various states of ripeness, but they are also notable for a plasticity that almost forces us to speak of visual excess. Furthermore we have to add the fact that the grapes continue beyond the confines of the canvas, as if the format of the work was not enough to



Sin título, 1998 **(il. 4)**
Óleo sobre lienzo
300 × 200 cm
Colección WGZ Bank

nunca pudiera abarcar todo el contenido de la misma. Incluso en una de sus obras más tempranas de 1998 (il. 4), en la que muestra un solo racimo de uvas ocupando todo el espacio, el grado de realismo de la obra supera la percepción visual de la realidad. Lo podemos apreciar en mayor medida si comparamos la obra de Kneffel con un bodegón clásico. Una obra sin fecha de Louis-Léopold Boilly (1761-1845) muestra un racimo de uvas blancas que cuelga de un gancho en la pared (il. 5). Se trata de un trampantojo o *trompe-l'oeil*, dado que el pintor trata de asemejar el lienzo a la pared (la sombra del racimo cae sobre la pared). Por ello, las dimensiones del cuadro (25 x 20 cm) se limitan al tamaño real de un racimo de uvas. Además de la flagrante exageración del tamaño que caracteriza la obra de Kneffel, sus uvas están enmarcadas en un espacio que oscila entre la planicidad y una profundidad indeterminada. Desde ese espacio sombrío relucen las uvas como si tuvieran luz propia. Mientras que Boilly trata de convencer al espectador con técnicas pictóricas de que son uvas de verdad, Kneffel, por el contrario, agota todos los recursos para resaltar la pintura como un medio para crear su propia realidad.



Louis-Léopold Boilly. *White grapes* **(il. 5)**
© C. Lancien, C. Loisel /
Musées de la ville de Rouen

Espejos y marquetería

El perro atraviesa la imagen tres veces (ils. 6 -8). En 2004, Kneffel pinta una especie de modelo experimental en tres partes para estudiar el efecto del espacio, la superficie, el ornamento y la imagen. Aunque le cueste pensar en metáforas: en el cuadro del medio, el perro que va siguiendo el

hold the full content. Even in one of her earlier works from 1998 (ill. 4), in which she shows one single bunch of grapes taking up the entire space of the large canvas, the painting's degree of realism goes beyond our visual perception of reality. We can appreciate this even better if we compare Kneffel's work with a classic still life. An undated work by Louis-Léopold Boilly (1761-1845) shows a bunch of white grapes hanging from a hook on the wall (ill. 5). It is a *trompe-l'oeil* in which the painter tries to make the canvas look like the wall (the shadow of the bunch is cast on the wall). For this reason, the size of the picture (25 x 20 cm) is limited to the size of a real bunch of grapes.







Sin título, 2005 **(ils. 6, 7, 8)**
Óleo sobre lienzo
200 × 240 cm / 200 × 240 cm / 200 × 230 cm

Besides the flagrant exaggeration in size of Kneffel's work, her grapes are framed in a space that is caught between flatness and an undetermined depth. In this sombre space the grapes shine as if they had a light of their own. While Boilly tries to convince the beholder with painterly techniques that they are real grapes, Kneffel, on the contrary, uses all the recourses at hand to underscore painting as a medium to create her own reality.

Mirrors and Marquetry

A dog crosses an image three times (ill. 6-8). In 2004, Kneffel painted a kind of three-part experiment to study the effects of space, surface, ornament and image. Though it is difficult for her to think in metaphors, in the middle painting, the dog moving in the same direction as the edge of the rug seems to symbolise the delicate balance that the painting itself must maintain: a painting that is in one way illusionist, but at once on the verge of non-objectivity; a painting that oscillates between rigid ornamentation and movements in three dimensions, both fluid and viscous; a painting that is at once an inverted image and marquetry. In 2003 the painter had already experimented with the effect of ornaments and objects, covering the whole visual space with rugs and placing on top of them live and stuffed animals (ill. 9). After experimenting with



Sin título, 2003 **(il. 9)**
Óleo sobre lienzo
100 × 320 cm

filo de la alfombra parece simbolizar el delicado equilibrio que la propia pintura debe mantener. Una pintura que se muestra ilusionista, pero que al mismo tiempo se encuentra al borde de la inobjetividad. Una pintura que oscila entre ornamentos rígidos y movimientos en tres dimensiones, tanto fluidos como viscosos; imagen invertida y marquetería a la vez. En 2003 la pintora ya había experimentado con el efecto de ornamentos y objetos, cubriendo con alfombras todo el espacio visual y colocando sobre ellas animales vivos y disecados (il. 9). Tras experimentar con la configuración descrita, da un paso más y confronta las superficies con los objetos reflejados, como en la pintura donde aparece una mesa rococó (2005, il. 10), cuyo reflejo parece tan real como el objeto mismo.

Cuando Kneffel pinta en 2007 una serie de cuadros que muestran el exterior de unas vistas nocturnas, logra algo que hasta el momento solo

these configurations, she goes one step further and confronts the surfaces with reflected objects, like in the painting with a rococo table (2005, ill. 10), whose reflection seems to be as real as the object itself.

When Kneffel painted a suite of paintings in 2007 that show night-time outdoor views, she achieves something that up until then she had only partly addressed in prior works, in which the gaze cuts through a painted railing (for instance *Untitled*, 1997, (ill. 11). In these canvases, the surface of her works becomes an open window that, ever since Alberti, was considered a metaphor for representation with central perspective.

While in the ideal case this technique ignores the surface on which it is projected, Kneffel makes it visible with the painted railings. One could say that in 2007 she once again modified her visual concept, moving the surface

Sin título, 2005 **(il. 10)**
Óleo sobre lienzo
200 × 60 cm
Cortesía: Museum Frieder Burda,
Baden-Baden, Alemania



había alcanzado en parte en unas obras anteriores, en las que la mirada atraviesa una reja pintada (por ejemplo *Sin título*, 1997, il. 11). En estos cuadros, la superficie de sus obras vuelve a ser la ventana abierta que, desde Alberti, se considera como una metáfora de la representación con perspectiva central.

Mientras que en el caso ideal esta técnica ignora la superficie sobre la que se proyecta, Kneffel la hace visible con rejas pintadas. Se puede decir que en 2007 vuelve a modificar su concepto visual, moviendo virtualmente la superficie más hacia el interior de la representación a través de las ventanas[4]. La calidad translúcida de la obra se debe a que la pintora, sucesivamente, pasa a aplicar los colores hasta en cuatro capas de veladuras, logrando que apenas se aprecie la textura de la pintura.

A partir de ese momento encontramos objetos que pueden estar situados delante o detrás del cristal. La visualización a ambos lados del cristal solo se logra mediante el reflejo de los objetos que, en la composición, se encuentran delante de él. Consecuentemente, en algunas de sus

4 *Karin Kneffel. Looking Glass*, Städtische Galerie Offenburg, Galerie Gerrit Friese, 2008, ils. 78, 80, 82, 84.

obras los objetos que se hallan delante de los cristales tienen más protagonismo y muestran una mayor nitidez que aquellos que se encuentran al otro lado del cristal.

El voyeur y sus alucinaciones

Esta distinción desaparece cuando la pintora comienza a difuminar el grado de nitidez de los objetos delante y detrás del cristal. La técnica alcanza su perfección en el díptico que realiza con motivo de la exposición *Haus am Stadtrand* en el museo Haus Esters en Krefeld (2009, il. 12). Las vistas sobre el jardín en la oscuridad a través de las ramas de un árbol, cuya sombra se refleja al mismo tiempo en las cortinas blancas, tratan de sembrar la duda en el observador sobre lo que está viendo y dónde se encuentra. La obra pone de manifiesto lo que Jean-Paul Sartre dijo sobre la mirada del Otro: "Sin duda, lo que más a menudo pone de manifiesto a una nada es la convergencia hacia mí de dos globos oculares. Pero se daría igualmente con motivo de un roce de ramas, de un ruido de pasos seguido de silencio, de una ventana que se entreabre, del leve movimiento de un cortinaje"[5].

El papel de la mirada voyerista del observador se perfila con mayor detalle en las obras, vistas desde el exterior a través de ventanas sobre las que



Sin título, 1997 **(il. 11)**
Óleo sobre lienzo
200 × 250 cm

virtually more towards the interior of representation through windows.[4] The translucent quality of the work is owing to the fact that the painter successively applies the colours in up to four layers of glazes, in such a way that one can barely appreciate the texture of the paint.

From that moment on we can find objects that could be situated either in front of or behind the glass. The visualisation on both sides of the glass is only achieved through the reflection of the objects that are in front of it in the composition. In consequence, in some of her works the objects that are in front of the glass have greater prominence and are depicted with greater definition that those on the other side.

---

5 Jean-Paul Sartre, *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, 18ª ed., ed. de Traugott König, Reinbek: Rororo, 2014, p. 465 (existe una traducción al español: *El Ser y la Nada*, Buenos Aires: Losada, 2005).

4 *Karin Kneffel. Looking Glass*, Städtische Galerie Offenburg, Galerie Gerrit Friese, 2008, ill. 78, 80, 82, 84.



Sin título, 2009 **(il. 12)**
Óleo sobre lienzo
180 × 550 cm
Colección privada



se deslizan gotas de lluvia (il. 13), que muestran la privacidad del interior de la Haus Esters. Dado que en su obra no retrata la residencia en la que se aloja el museo en su estado actual, sino en el de 1930, año en el que el arquitecto Mies van der Rohe lo construyó, de forma ineludible Kneffel sitúa al observador en el papel de *voyeur*. Puede decirse que retoma el hilo de la serie que, en su día, inició el pintor Eric Fischl en ese mismo lugar. En la serie *The Krefeld Project* (2003) Fischl convierte la Haus Esters en el escenario de una pareja al borde del fracaso que ambienta con un mobiliario modernista. Esta serie también juega con el papel del observador voyerista. Por ello no sorprende que Kneffel, en su propia exposición en Krefeld, hiciera un homenaje a uno de los cuadros de su compañero de profesión estadounidense (2011, il. 14). La pintora elige la obra que contiene más referencias a otros pintores. Muestra la pareja desesperada delante de una pared (que recrea exactamente la pared de la Haus Esters) en la que vemos obras de Gerhard Richter, Andy Warhol y Bruce Nauman. Sin embargo, en este caso Kneffel hace referencia a la situación actual del museo: introduce en la composición a dos visitantes del museo que, por su parte, miran el cuadro de Fischl. Duplica las dimensiones del cuadro, puesto que observamos la escena desde el exterior de una ventana. El cristal de la ventana está cubierto de huellas y manchas que diluyen la imagen. De esta manera, las dos observadoras de la pareja de Fischl pasan a formar parte de la escena y no solo como observadoras, sino como cómplices. ¿Serán ellas, si fuera posible superar la

The Voyeur and His Hallucinations

This distinction disappears altogether when the painter starts to blur the degree of clarity of the objects before and behind the glass. Her technique reaches new heights in the diptych she made for the exhibition *Haus am Stadtrand* at Museum Haus Esters in Krefeld (2009, ill. 12). The view over the garden in darkness through the branches of a tree, whose shadow is at once reflected in the white curtains, sows the seed of doubt in the beholder about what he actually is seeing and where he is. The work exemplifies what Jean-Paul Sartre said about the gaze of the Other: "of course, what most often manifests a look is the convergence of two ocular globes in my direction. But the look will be given just as well on occasion when there is a rustling of branches, or the sound of a footstep followed by silence, or the slight opening of a shutter, or a light movement of a curtain."[5]

The role of the voyeuristic gaze of the observer is outlined in greater detail in the works that show the privacy of the inside of Haus Esters viewed from the outside through windows on which raindrops are dripping down (ill. 13). Given that in her work she does not portray the house in which the museum is located as it is now but as it was back in 1930, the year when the architect Mies van der Rohe designed and built it, Kneffel inevitably situates

---

5 Jean-Paul Sartre, *Being and Nothingness*, New York: Washington Square Press, 1992, p. 346.



Sin título, 2009 **(il. 13)**
Óleo sobre lienzo
180 × 300 cm
Cortesía: Andreas Gursky



Sin título, 2011 **(il. 14)**
Óleo sobre lienzo
180 × 240 cm
Cortesía: Leon Luis Kneffel

barrera estética, los objetos del deseo que están haciendo colapsar esa relación de pareja? Las delicadas tonalidades con las que Kneffel incorpora la gama cromática del cuadro de Fischl alimenta aún más esta alucinación. Se trata de un juego de engaños que recuerda mucho a los efectos visuales que encontramos en los clásicos *trompe-l'oeil* o a los sorprendentes pasajes de una iglesia barroca que alberga esculturas y cuadros. ¿Qué es pintura y qué es real, y dónde acaba un elemento y empieza otro? En la obra de Kneffel confluyen todas estas preguntas en una sola realidad, entrelazando sistemáticamente distintos espacios y dimensiones que evocan diferentes conceptos intelectuales y psicológicos.

La magia de las imágenes y el azar objetivo

Sorprendentemente, este juego evoca el pensamiento mágico que hemos mencionado anteriormente. También sorprende la reciente interpretación de algunos historiadores del arte, en la que se destaca el protagonismo que tiene la superficie en la obra de Kneffel[6]. Pero lo cierto es que ya en obras anteriores la pintora había trabajado este aspecto mágico. Recordemos las tres obras de formato panorámico de los años 2004-05 que tienen como tema principal una imagen televisiva en un dormitorio (ils.

the spectator in the role of a voyeur. It could also be argued that it picks up the thread of the suite of works which the American painter Eric Fischl begun in the same place. In his series *The Krefeld Project* (2003) Fischl transformed Haus Esters into the stage setting for a couple on the verge of breaking up which he decorated with modernist furniture. The series also plays with the role of the voyeuristic spectator. As such it is no surprise that Kneffel, in her own exhibition at Krefeld, paid homage to one of the works by her fellow painter (2011, ill. 14). Kneffel chose the work that contained the most references to other artists. It shows a desperate couple in front of a wall (exactly recreating the wall of the Haus Esters) on which we see works by Gerhard Richter, Andy Warhol and Bruce Nauman. Nevertheless, in this case Kneffel makes reference to the current state of the museum: she introduces into the composition two visitors to the museum who, in turn, are looking at Fischl's painting. It duplicates the size of the painting, given that we are observing the scene from outside through a window. The glass in the window is covered with prints and stains that blur the image. In this way, the two women watching the couple painted by Fischl become part of the scene, and not just as observers but as accomplices. Are they, if it were possible to overstep the aesthetic boundary, the objects of the desire that are behind the imminent collapse of the couple's relationship? The delicate tonalities with which Kneffel introduces the chromatic spectrum of Fischl's painting further feed

---

6 Stephan Berg, "Nachtschattengewächse", en *Karin Kneffel: 1990-2010*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, p. 12: "Por otro lado, la pintura irradia un aura de personalidad compleja y estilizada creando una coraza impenetrable que resiste a todo intento de intrusión".







Sin título, 2004 **(ils. 15, 16, 17)**
Óleo sobre lienzo
100 × 300 cm / 100 × 300 cm / 70 × 200 cm

15-17). Aquí da la impresión de que en el interior de la habitación suceden unos hechos inexplicables que parecen surgir de la pantalla del televisor. En uno de los cuadros parece que el leopardo, cuya piel se encuentra en el suelo al lado de la cama, con los ojos y la boca abiertos, hubiese sido abatido por una bala del rifle que aparece en la escena que se muestra en la pantalla. En otra representación vemos una maceta de barro en el suelo hecha añicos, una planta y tierra esparcida por el suelo, como si estuviesen relacionadas con la escena violenta que vemos en el televisor. En el tercer cuadro vemos a una persona durmiendo mientras que al lado, en la misma habitación, vemos una mesa auxiliar de salón levitando como por arte de magia. ¿Quién está soñando? En las tres escenas se le asigna una función mágica a la imagen virtual. Alude al terror primigenio que, incluso en un adulto, puede provocar, por ejemplo, una película de terror: la sensación inquietante de que alguien pueda salir de la pantalla y entrar en la habitación en la que nos encontramos para apoderarse de nuestro cuerpo[7].

En una de sus obras, René Magritte aborda precisamente esos temores de manera angustiosa. En *Les jours gigantesques* (1928, il. 18), que es una de las variaciones del mismo tema, vemos a una mujer desnuda de pelo negro y

this hallucination. It is like a game of deceptions that brings to mind the visual effects we find in classic *trompe-l'oeils* or the striking interiors of a baroque church that contains sculptures and paintings. What is painting and what is real, and, where does one begin and the other end? All these questions flow together in Kneffel's work into one single reality, systematically entwining different spaces and dimensions that suggest different intellectual and psychological concepts.

The Magic of Images and Objective Chance

Surprisingly, this game also conjures up the magical thinking we mentioned earlier. One is also struck by the recent interpretation of some art historians, which underscores the prominence of the surface in Kneffel's work.[6] But the truth is that in earlier works the painter had already worked with this magical aspect. Recall for instance the three panoramic works from 2004-05 whose central theme is an image on a TV screen in a bedroom (ill. 15-17). Here one gets the impression that unexplained events have taken place in the room that somehow seem to have come from the television. In one of the paintings it looks as if the leopard, whose skin is on the floor beside the bed, with its eyes and mouth open, had been shot by the rifle

7 Podemos ver tales efectos con consecuencias mortales en la película de terror japonesa *Ringu* (1998) o en la versión estadounidense *The Ring* (2002). En la película *Videodrome* (1983) de David Cronenberg observamos alucinaciones que superan los límites entre el espacio real y la pantalla del televisor.

6 Stephan Berg, "Nachtschattengewächse", in *Karin Kneffel: 1990-2010*, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, p. 12: "On the other hand, the painting irradiates an aura with a complex and stylised personality, creating an impenetrable shell that resists all attempts to breach it".



René Magritte. *Les jours gigantesques*,1928 **(il. 18)**
Óleo sobre lienzo. 116 × 80,8 × 2,8 cm
© VG Bild-Kunst, Bonn. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen Düsseldorf.
Foto: Achim Kukulies, Düsseldorf

largo que trata desesperadamente alejar algo de ella. Pero ese "algo" ya se ha apoderado de su cuerpo y se encuentra literalmente en su interior: vemos a un hombre de espaldas que, ansioso, trata de agarrar su muslo. La paranoia alcanza un enorme grado de inquietud, ya que Magritte solo nos enseña al hombre dentro de la silueta de la mujer. Además, ennegrece al agresor para que parezca una sombra que se abalanza sobre el cuerpo femenino.

that appears in the scene on the screen. In another representation we see a clay pot smashed to pieces, a plant and earth scattered on the floor, as if they were in some way related with the violent scene we see on the TV. In the third painting the television shows a person asleep while beside them, in the room itself, we see a table levitating as if by art of magic. Who is dreaming? In the three scenes a magical function is assigned to the virtual image. It connects with a primal terror which, even in adults, can be produced by, for instance, a horror film: the unsettling feeling that someone can come out of the screen and enter into the room in which we find ourselves and take over our body.[7]

In one of his works, René Magritte addressed precisely these fears in a stifling fashion. In *Les jours gigantesques* (1928, ill. 18), one of the variations on the same theme, we see a naked dark-haired woman who desperately tries to push something away from her. But this "something" has already taken over her body and is literally inside her: we see a man from behind who is grabbing at her thigh. The paranoia reaches a paroxysm of unease, as Magritte only shows us the man within the woman's silhouette. Furthermore, he darkens the aggressor so that he seems to be a shadow that is cast over the female body.

---

7 We could see these effects and their mortal consequences in the Japanese horror movie *Ringu* (1998) or the US version *The Ring* (2002). In *Videodrome* (1983) by David Cronenberg we see hallucinations that cross over the boundaries between real space and the TV screen.

La obsesión que Karin Kneffel muestra en las imágenes del televisor es, sin lugar a dudas, más contenida y menos violenta. No obstante, estos cuadros son una reminiscencia de aquello que el surrealismo denomina el "azar objetivo" (*hasard objectif*)[8]: la intensidad de un acontecimiento por deseo, ansia o miedo. Se establece un diálogo entre el sujeto y el objeto en el que "parecen desaparecer las fronteras entre lo espiritual y lo material"[9]. Lo que observamos en estas obras es, precisamente, cómo estas fronteras se desvanecen.

Kneffel retoma esa magia de las imágenes en 2009 y, posteriormente, en 2012, cuando pinta el interior de la Haus Esters desde la perspectiva de una noche de lluvia y tormenta (il. 19). La mirada voyerista se ve interrumpida no solo por la ventana abierta que se encuentra justo enfrente. Casi en el punto de fuga del cuadro, la mirada se cruza con otra de una persona en miniatura que nos observa desde una foto en blanco y negro. Que Kneffel incluya el fragmento de la maceta de barro hecha añicos de la imagen televisiva de 2004 realza el elemento de magia de la escena. Pero también

Karin Kneffel's obsession as revealed in the TV images is undoubtedly more restrained and less violent. However, these paintings summon up what Surrealism called "objective chance" (*hasard objectif*):[8] the intensity of an event through desire, anxiety or fear. A dialogue is instigated between the subject and the object in which "the boundaries between the spiritual and the material seem to disappear."[9] What we observe in these works is precisely how the boundaries vanish.

Kneffel returned to this magic of images in 2009 and again in 2012 when she painted the interior of Haus Esters from the perspective of a wet and stormy night (ill. 19). The voyeuristic gaze is interrupted not only by the open window in front of it. Almost in the painting's vanishing point, the gaze is met by that of another person in miniature that looks at us from a black and white photo. The fact that Kneffel included the fragment of the broken clay pot from the picture with the TV image in 2004 enhances the scene's magical quality. But we could also interpret this element in connection to the open window, foreboding a violent intrusion in which a voyeuristic observer abandons

8 André Breton, que acuñó este término, lo define como *rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne* ("encuentro de una causalidad externa y una finalidad interna"). André Breton, *L'Amour fou*, París: Gallimard, 1937, p. 23. Por ello, los incidentes fortuitos se anticipan como eventos necesarios.

9 Gisela Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturale Analyse von Bretons "Nadja"*, Neuwied-Berlín: Luchterhand, 1971, pp. 53-54.

8 André Breton, who coined this term, defined chance as the *rencontre d'une causalité externe et d'une finalité interne* ("the encounter of an external causality and an internal finality"). André Breton, *L'Amour fou*, Paris: Gallimard, 1937, p. 23. That is why fortuitous incidents are anticipated as necessary events.

9 Gisela Steinwachs, *Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Eine strukturale Analyse von Bretons "Nadja"*, Neuwied-Berlin: Luchterhand, 1971, pp. 53-54.

podemos interpretar este elemento con relación a la ventana abierta, presagio de una intrusión violenta en la que el observador voyerista abandona el lugar en el que estaba esperando. Resulta especialmente inquietante que la pintora superponga las perspectivas del *voyeur* y posible intruso con la perspectiva del observador que interpreta la escena.

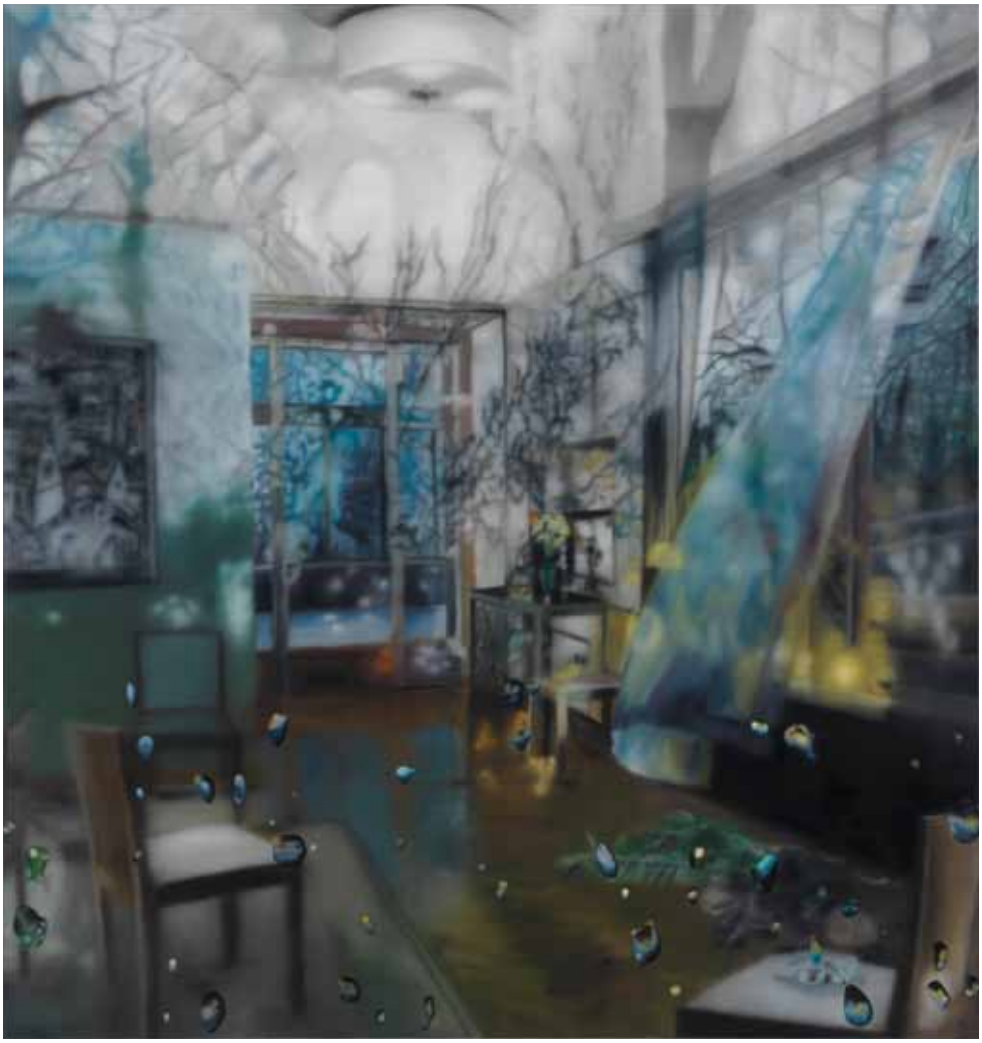
La soñadora y sus obsesiones

Probablemente sea ese el tipo de suspense que ha contribuido a que Kneffel incluya con cierta frecuencia en sus obras más recientes escenas de películas de Alfred Hitchcock. Incluso sin formar un montaje, la serie –compuesta por seis cuadros (2012-13, ils. 20-25)– consigue crear una atmósfera inquietante en una escena donde recrea una típica casa de la zona del Ruhr envuelta en la penumbra. Cuando la pintora inicia la búsqueda para encontrar una casa en la que inspirar su cuadro, vuelve a la región en la que se crió. Por lo tanto, también están presentes en esta obra sus recuerdos de la niñez y de la infancia. De ahí que la perspectiva del cuadro siempre se sitúa en la casa vecina y parte del interior hacia el exterior, atravesando una ventana cerrada. Una imagen recurrente es un ramo de tulipanes que se refleja con mayor o menor nitidez. El ramo proporciona una calidez reconfortante a las vistas, por muy inquietantes que estas sean. Ese espíritu reconfortante de la soñadora, desde un refugio protegido, deja vagar sus sentidos y pensamientos. En el juego de sombras que el árbol dibuja sobre la fachada

the place where he had been lying in wait. It is particularly unsettling that the painter superimposes the perspectives of the voyeur and the possible intruder with the perspective of the observer who is interpreting the scene.

The Dreamer and His Obsessions

It is probably this kind of suspense that has led Kneffel to include scenes from films by Alfred Hitchcock in her more recent works with certain frequency. Even without forming an ensemble, the suite—comprising six paintings (2012-13, ill. 20-25)—manages to create an unsettling atmosphere in a scene that recreates a typical house from the Ruhr area shrouded in semi-darkness. When the artist started her search for a house as a model for her painting, she returned to the region where she grew up. As such, there are also childhood memories in this work. And it also explains why the perspective of the painting is always located in the neighbouring house and goes from the inside to the outside, cutting through a closed window. Another recurring image is a bunch of tulips which is depicted with greater or lesser clarity. The flowers give the scenes a comforting warmth, however uneasy it may be. This comforting spirit of the dreamer, from the safety of a refuge, lets his feelings and thoughts wander. In the play of shadows that the tree casts over the illuminated facade of the house shadowy figures appear in the night and just as quickly disappear again with the next gust of wind.



Sin título, 2012 **(il. 19)**
Óleo sobre lienzo
180 × 170 cm
Colección privada, Stuttgart, Alemania

iluminada de la casa aparecen figuras de sombras en la noche que enseguida desaparecen con cada golpe de viento.

Nuestra mirada se centra en una foto de Doris Day, vestida con una blusa azul celeste y recostada sobre un cojín de ese mismo color[10]. Muy probablemente esta sea la misma postura que adopta la telespectadora ficticia. Para la soñadora, los interiores se funden con el exterior con la última luz del día. El siguiente cuadro presenta tres rostros de la película *Sabotage* (1936) de Hitchcock que dan vida a la escena nocturna. Las expresiones de las caras, entre risueñas y de espanto en un azul frío como el cielo nublado, tiñen la situación de un aire inquietante que parece contagiar hasta a los tulipanes. Aquí surge ese momento angustioso, producto de la relación mágica que se produce entre el interior y el exterior, el mundo virtual y el real.

La obsesión alcanza su punto álgido con las huellas de dos manos en el cristal de la ventana a través de una mirada que se dirige al exterior[11]. No es una coincidencia que precisamente en este cuadro falten los tulipanes que en los demás parecen ejercer un hechizo de protección. Sin su carácter apotropaico, la representación pasaría a ser una

Our gaze focuses on a photo of Doris Day, dressed in a sky blue blouse and lying on a pillow in the same colour.[10] This is quite possibly the same posture as the hypothetical person watching the television. For the dreamer, the inside and the outside are blurred together with the closing light of day. The next painting contains three faces from Hitchcock's *Sabotage* (1936) that bring the night-time scene to life. The expressions on their faces, somewhere between cheerful and frightened in the cold blue of a cloudy sky, lend the situation an unsettling air that seems to have infected even the tulips. This gives rise to an anxious moment, the product of the magical relationship between inside and outside, the virtual and the real world.

This obsession reaches its greatest expression with the prints of the two hands on the window through a gaze looking out.[11] It is no accident that it is precisely this painting that is lacking the tulips which seem to cast a protective spell over the others. Without its apotropaic quality, the representation would just be a mere hallucination. In the Second World War British bomber planes threw chaff, clouds of shredded tinfoil, during air strikes over Hamburg to confuse the enemy radar screens with

10 La escena proviene de la película *The Man Who Knew Too Much* (El hombre que sabía demasiado, 1956) de Alfred Hitchcock. Los títulos de las películas me los ha proporcionado Karin Kneffel.

11 Las manos se inspiran en una foto de un *making-of*. Kneffel muestra a Hitchcock en un cuadro precisamente en esa postura, con las manos en alto y frente a la protagonista, Julie Andrews, en el rodaje de la película *Torn Curtain* (Cortina rasgada, 1966).

10 The scene is taken from *The Man Who Knew Too Much* (1956) by Alfred Hitchcock. Karin Kneffel supplied me with the film titles.

11 The hands were inspired by a photo from a making-of. Kneffel shows Hitchcock in a painting precisely in this posture, with his hands held up in front of the actress Julie Andrews during the shooting of *Torn Curtain* (1966).

mera alucinación. En la Segunda Guerra Mundial los bombarderos británicos arrojaron serpentinas de papel de plata durante el ataque aéreo sobre Hamburgo que lograron inundar las pantallas de los radares del enemigo alemán con reflejos falsos[12]. Una versión pacifica de estas interferencias se practica hoy en día en los campos de fútbol, cuando en determinadas ocasiones se lanzan serpentinas desde las gradas que centellean en las pantallas de televisión y crean una especie de nube[13]. Algo de esta luminosidad difusa, en la que los espacios se disocian en forma de reflejos desconcertantes, también se ha colado en la luz crepuscular de Kneffel. Sin embargo, el momento irreal se relativiza con la luz que parece atrapada en las ramas y las hojas de los árboles que rodean la casa –una luz que recuerda a la de las obras de Albrecht Altdorfer–, creando así un ambiente onírico. Aparte de esa atmósfera inquietante, también encontramos aquella calidad que es propia de las antiguas pinturas de paisajes.

false reflections.[12] A peace-time version of these interferences can be seen today in football stadiums, when supporters throw streamers from the stands that sparkle on the TV screen and create a kind of falling cloud.[13] Some of this diffuse luminosity, in which spaces are broken up into disconcerting reflections, can also be seen in Kneffel's twilight. Nevertheless, the unreal moment is tempered by the light that is trapped in the branches and leaves of the trees surrounding the house—a light reminiscent of the works of Albrecht Altdorfer—creating a dream-like air. And besides this unsettling atmosphere, we can also find a quality proper to old landscape paintings.

12 Brian Johnson, *Streng geheim. Wissenschaft und Technik im zweiten Weltkrieg*, Augsburgo: Weltbild, 1995.

13 Esto se pudo ver recientemente en el partido de fútbol que disputaron el 17 de mayo de 2014 el Borussia Dortmund y el Bayern Múnich con motivo de la final de la Copa de Alemania. Véase también la fotografía en *Frankfurter Allgemeine Zeitung* del 19 de mayo de 2014, p. 25.

12 Brian Johnson, *Streng geheim. Wissenschaft und Technik im zweiten Weltkrieg*, Augsburg: Weltbild, 1995.

13 This could be seen recently in the football match between Borussia Dortmund and Bayern Munich on 17 May 2014 in the final of the DFB Cup. See also the photo in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* on 19 May 2014, p. 25.



Sin título, 2012 **(il. 20)**
Óleo sobre lienzo
180 × 240 cm
Colección privada,
Galerie Schönewald
und Beuse,
Düsseldorf, Alemania





Sin título, 2012 **(il. 21)**
Óleo sobre lienzo
180 × 240 cm
Colección privada,
Galerie Schönewald
und Beuse,
Düsseldorf, Alemania



La cortina de Hitchcock y las superficies diáfanas

La resolución de la perspectiva del espacio en reflejos difusos es un tema recurrente en las obras más recientes de Karin Kneffel. No solo el homenaje a Fischl que mencionamos anteriormente se nutre de esta inspiración, sino también la obra de gran formato de 2013 (il. 26) que se basa en una instantánea de una producción de Hitchcock, *Torn Curtain* (Cortina rasgada). Conforme se va incorporando a la escena el protagonista, Paul Newman, se va hilando un extraño espacio a su alrededor en el que cohabitan el cámara, algunos miembros del personal de limpieza y otras personas presentes en el plató. Todo lo que ocurre en la escena se desarrolla en medio de un aura de reflejos imponderables. El director está presente de forma indirecta por la huella de sus manos elevadas, esa huella que ya nos llamó la atención en esa casa en penumbra. Sorprende la similitud en la composición de la escena con *Las Meninas* (1656), el célebre cuadro de Velázquez. De esta obra, sin embargo, ya existe una reinterpretación de la pintora algo particular realizada en 2010 (il. 27).

Cuando en 2012 Kneffel descubre el mítico hotel Four Seasons como tema para una exposición en Nueva York, retoma el tema de las gotas de agua de la serie sobre la Haus Esters. También aquí (il. 28) trasforma la atmósfera en la fantasía de un sueño compuesto por luces y reflejos en el que las gotas doradas parecen flotar en el espacio sin estar sujetas a un cristal u otra

Hitchcock's Curtain and Clear Surfaces

The resolution of the perspective of the space in diffuse reflections is a recurring theme in Karin Kneffel's more recent works. Not only the homage to Fischl mentioned earlier is taken from this inspiration, but also the large format work from 2013 (ill. 26) based on a scene from Hitchcock's *Torn Curtain*. As the star, Paul Newman, comes onto the set a strange space is composed around him, including the camera, some members of the cleaning staff and other people on the set. Everything that takes place in the scene happens in the middle of an aura of unexplainable reflections. The director is also included, though indirectly, through the prints of the raised hands, a print which already caught our attention in the house in twilight. There is a striking similarity in the composition of the scene with *Las Meninas* (1656), Velázquez's celebrated canvas. Having said that, this latter work was already the subject of a highly personal reinterpretation by Kneffel in 2010 (ill. 27).

When, in 2012, Kneffel discovered the mythical Four Seasons Hotel as the theme for an exhibition in New York, she returned to the drops of water first seen in the Haus Esters series. Here too (ill. 28) she transforms the atmosphere into a dream-like fantasy composed by lights and reflections in which the golden drops seem to float in space without being attached to any glass or other surface. In another version (ill. 29) she includes a transparent glaze of colours that gives

superficie. En otra versión (il. 29) incluye un velo transparente de colores que le confiere al espacio un toque surrealista. El velo recuerda a los experimentos de Albert von Schrenck-Notzing con personas en trance que irradian ectoplasma[14]. El espacio figurativo se vive, de forma similar, como en trance. La única figura cuya sombra se desprende de la escena es un camarero que parece surgir más de una alucinación que de un espacio real.

El hotel Four Seasons forma parte del edificio Seagram que Mies van der Rohe diseñó y construyó en colaboración con Philip Johnson en 1958. Cuando el equipo propuso al promotor de la obra una alfombra beige para el restaurante la descartó con el argumento de que se verían las manchas de mantequilla. Dicen que Johnson contestó lo siguiente: "*Butter never crossed my mind*", pero impuso su color para la alfombra. Hoy la alfombra ha sido substituida por otra alfombra estampada de color azul[15]. Kneffel utiliza la frase de Johnson en otra serie de cuadros (ils. 30-31) que muestran las vistas de su jardín desde su taller. Por lo tanto, la cita debe entenderse, sin lugar a dudas, como voto a favor de la libertad artística. Kneffel transpone el nombre del restaurante en las cuatro estaciones del año, tal

14 Albert von Schrenck-Notzing, *Materialisationsphänomene*, Múnich: Reindhart, 1914. Véase *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Städtisches Museum Mönchengladbach, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1998.

15 Karin Kneffel me proporcionó esta información.

the space a surrealistic touch. The glaze recalls Albert von Schrenck-Notzing's experiments with people in trance who produced ectoplasm.[14] In a similar fashion, the figurative space is experienced like in a trance. The only figure in the scene who casts a shadow is a waiter who seems to appear from a hallucination rather than from a real space.

The Four Seasons Hotel is part of the Seagram building which Mies van der Rohe designed and built in collaboration with Philip Johnson in 1958. When the team suggested to the developer to put a beige carpet in the restaurant he dismissed the suggestion with the argument that it would show up the stains of butter, to which Johnson reportedly replied: "*Butter never crossed my mind*", though he did impose his choice of colour for the carpet. Today the carpet has been replaced by another one with a blue pattern.[15] Kneffel uses Johnson's phrase in another suite of paintings (ill. 30-31) that shows views of her garden from the studio. Therefore, the quote ought to be understood, without a doubt, as a vote in favour of artistic freedom. Kneffel transposes the name of the restaurant into the four seasons of the year as she perceives them in her garden. The singularity of these paintings lies in the fact that we

14 Albert von Schrenck-Notzing, *Materialisationsphänomene*, Munich: Reindhart, 1914. See *Im Reich der Phantome. Fotografie des Unsichtbaren*, Städtisches Museum Mönchengladbach, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 1998.

15 Information provided by Karin Kneffel.

como ella las vive en su jardín. La particularidad de estos cuadros consiste en que observamos los jardines a través de un cristal opalino y empañado que solo se ve de forma nítida dentro de las letras del trazo. En algunos de los cuadros de la serie substituye el trazo por una cruz diagonal que ya había utilizado en obras anteriores de la serie sobre la Haus Esters (ils. 32-34).[16]

Ambas variantes tematizan la ambivalencia del espacio figurativo: por un lado, como la ventana abierta de Alberti y, por otro, como superficie cubierta de colores. Sin embargo, Kneffel entiende esta superficie como una estructura diáfana, sobre todo en sus trabajos más recientes. Se percibe como osmótica, permeable tanto hacia atrás como hacia delante. Podemos decir que Kneffel continúa los experimentos de Francis Picabia y Sigmar Polke con espacios diáfanos que cada uno de ellos interpreta en sus cuadros a su manera. En la representación de una sala de cine, donde se cierra un telón de color azul verdoso (il. 36) en el que están escritas las palabras "The End", podemos apreciar, en esencia, esa superficie diáfana: no solamente vemos a los espectadores de la película, sino que ellos también nos ven como espectadores a través de una superficie translúcida. El cuadro está abierto hacia ambos lados del lienzo.

16 Para más detalles, véase Martin Hentschel, "Osmose zwischen Räumen und Zeiten", en *Karin Kneffel. Haus am Stadtrand*, ed. de Martin Hentschel, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, pp. 17 y ss.

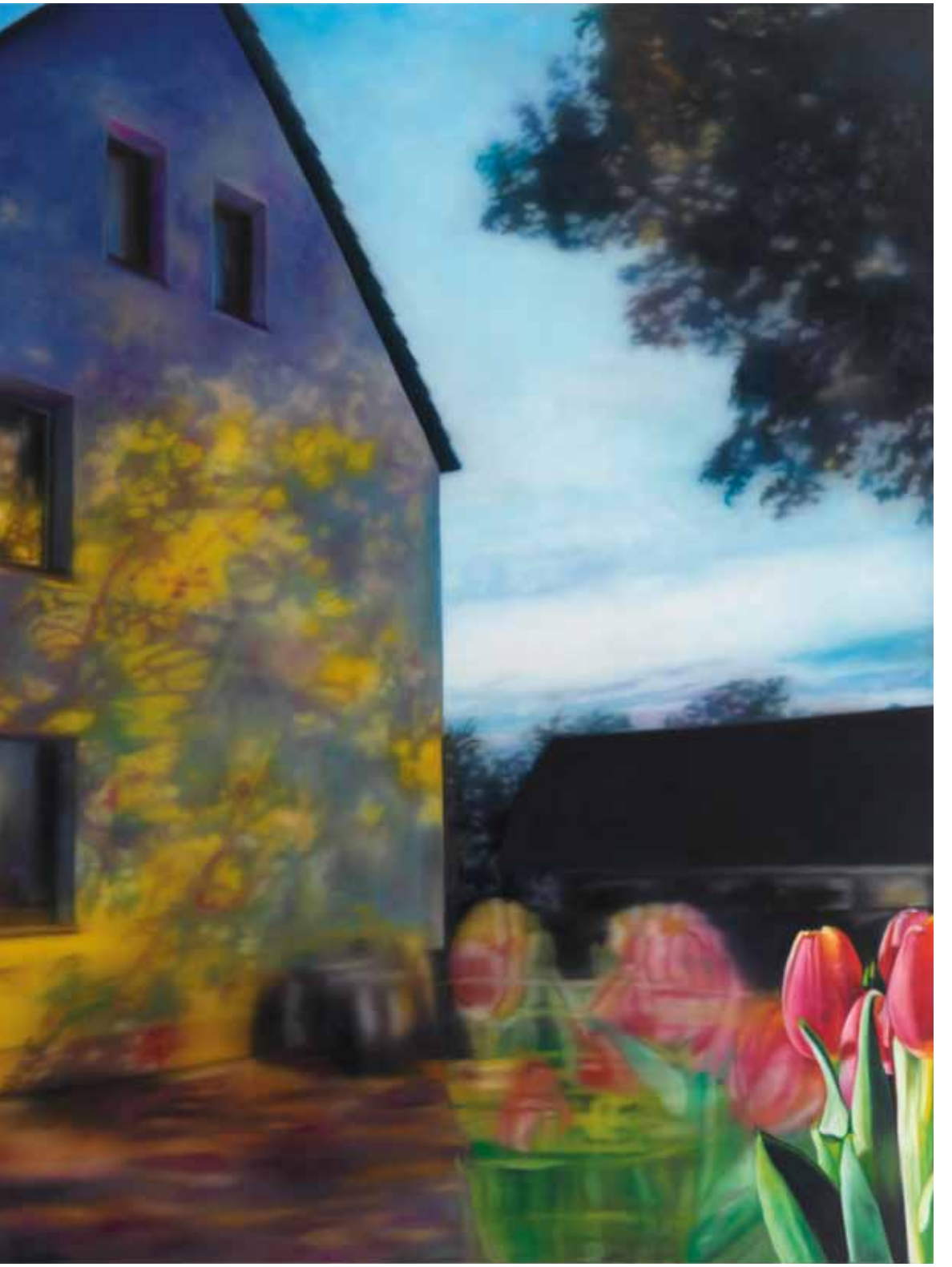
observe the garden through an opaline, steamed-up glass and it can only be seen clearly in the part where the words have been written on the window. In some of the paintings from this series the words have been replaced by a diagonal cross which she had previously used in other works in the series for Haus Esters (ill. 32-34).[16]

Both variations explore the ambivalence of figurative space: on one hand, like Alberti's open window and, on the other, as a surface covered with colours. Nevertheless, Kneffel understands this surface as a diaphanous structure, especially in her more recent works. It is perceived as osmotic, permeable in both directions, forwards and backwards. We could say that Kneffel is continuing Francis Picabia's and Sigmar Polke's experiments with diaphanous spaces that each of them interpreted in their own way. In her depiction of a film theatre, in which a greenish blue curtain is being closed (ill. 36) as the words "The End" appear on the screen, we can appreciate the essence of this diaphanous surface: we not only see the spectators of the film, but they also see us as spectators through a translucent surface. The painting is open towards both sides of the canvas.

16 For further details, see Martin Hentschel, "Osmose zwischen Räumen und Zeiten", in *Karin Kneffel. Haus am Stadtrand*, ed. Martin Hentschel, Ostfildern: Hatje Cantz, 2010, pp. 17 & ff.



Sin título, 2013 **(il. 22)**
Óleo sobre lienzo
180 × 240 cm
Colección privada,
Galerie Schönewald
und Beuse, Düsseldorf,
Alemania





Sin título, 2013 **(il. 23)**
Óleo sobre lienzo
180 × 240 cm
Colección Droege



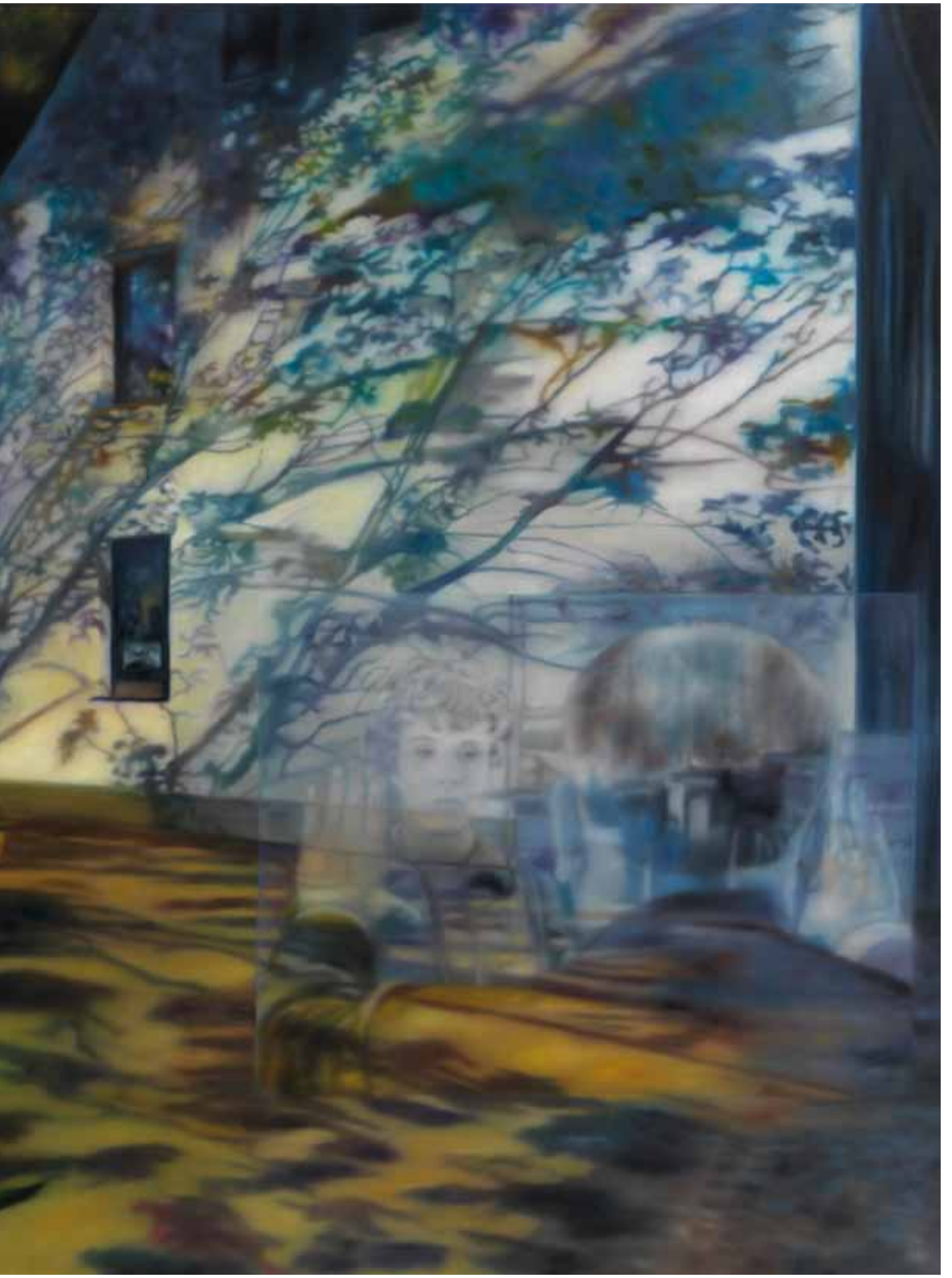


Sin título, 2013 **(il. 24)**
Óleo sobre lienzo
180 × 240 cm
Colección Rheingold





Sin título, 2013 **(il. 25)**
Óleo sobre lienzo
180 × 240 cm
Colección Andrea
y Michael Langen





Sin título, 2013 **(il. 26)**
Óleo sobre lienzo
180 × 220 cm
Colección privada



Sin título, 2010 **(il. 27)**
Óleo sobre lienzo
180 × 170 cm
Colección Alison y Peter W. Klein,
Eberdingen-Nussdorf, Alemania



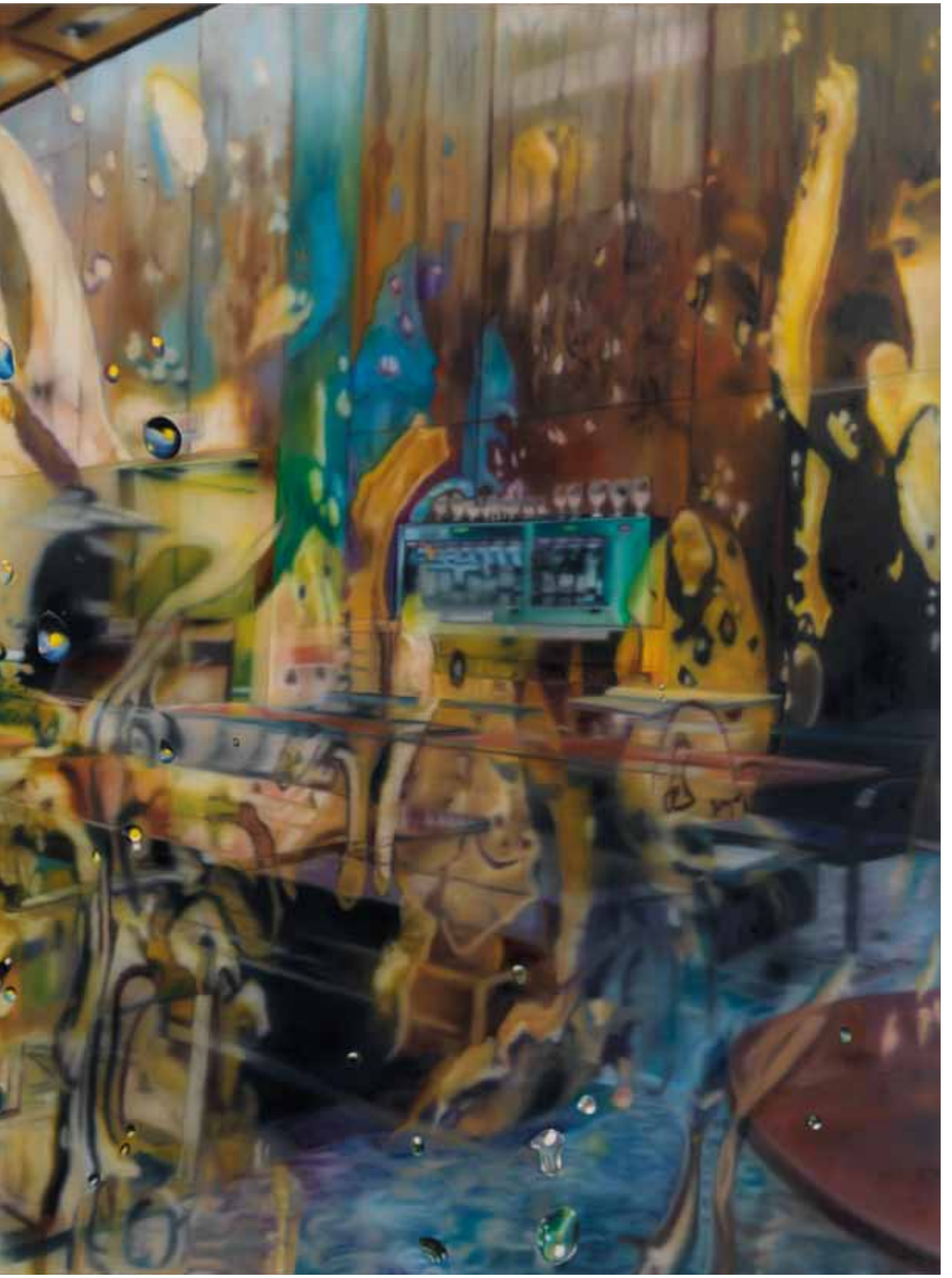


Sin título, 2012 **(il. 28)**
Óleo sobre lienzo
180 × 240 cm
Colección Droege





Sin título, 2012 **(il. 29)**
Óleo sobre lienzo
180 × 240 cm
Colección Andrea
y Michael Langen





Sin título, 2013 **(il. 30)**
Óleo sobre lienzo
130 × 160 cm
Colección privada



Sin título, 2013 **(il. 31)**
Óleo sobre lienzo
130 × 160 cm
Colección privada



Sin título, 2013 **(il. 32)**
Óleo sobre lienzo
130 × 160 cm
Colección privada, Múnich



Sin título, 2013 **(il. 33)**
Óleo sobre lienzo
130 × 160 cm
Colección Alison y Peter W. Klein,
Eberdingen-Nussdorf, Alemania



Sin título, 2013 **(il. 34)**
Óleo sobre lienzo
130 × 160 cm
Colección privada



Sin título, 2013 **(il. 35)**
Óleo sobre lienzo
130 × 160 cm
Colección privada



Sin título, 2013 **(il. 36)**
Óleo sobre lienzo
110 × 210 cm
Colección privada





Sin título, 2013 **(il. 37)**
Óleo sobre lienzo
130 × 160 cm

ENDLICH. Los reflejos de las imágenes

Klaus Gerrit Friese

I.

Las lágrimas se deslizan, podría decirse, por el labio inferior y gotean de la palabra que aparece en la parte superior del cuadro: *ENDLICH* (il. 37). En esta expresión confluye lo efímero y la satisfacción que sentimos por alcanzar una meta: vemos un cubo, una mesa o camilla, un colorido paisaje tras el cristal, el jardín de la pintora. El cuadro nos sugiere que alguien ha escrito esta palabra sobre el lado empañado de un cristal, como les gusta hacer a los niños. Luego, el agua que ha apartado con el dedo para formar la palabra comienza a escurrirse desde las letras y Karin Kneffel ha captado ese momento en un cuadro. El cuadro se diversifica: estos chorretones de contornos nítidos, así como los demás elementos que forman el cuadro, poseen una calidad de movimiento que deja entrever la presencia física del agua y crean otro paisaje misterioso, compuesto por la palabra y los chorretones que contrastan con el tan misterioso y difuminado paisaje de fondo en el que predomina el color amarillo.

El cubo aparece en muchos de estos cuadros dominados por el agua. Resulta vano el intento de las

ENDLICH. Reflections of images

Klaus Gerrit Friese

I.

Drips slide down from the word on the top of the painting *ENDLICH* (il. 37) like teardrops trickling off a lower lip. Meaning *finally*, the word *endlich* conflates finality and the relief one feels when reaching a goal. In the painting itself we can discern a trashcan, a table and a colourful landscape on the other side of the window looking out onto the painter's garden. The picture suggests that someone has scrawled the word on the steamed-up pane of glass, the way children love to do. Then the condensation that has been displaced by the finger when writing the word begins to trickle down from the letters, and this is the precise moment Karin Kneffel has decided to render in a painting. Thereafter the picture takes on a life of its own: the drips, clearly outlined like the rest of the elements in the painting, possess a quality of motion that affords us a glimpse of the physicality of the water, creating a mysterious landscape composed by the word and the drips that contrasts with the other strange blurred yellowish landscape in the background.

Buckets appear in many of her pictures that feature the presence of water. Cleaning women try in vain to

resignadas limpiadoras por secar el agua omnipresente que, incluso, parece filtrarse por las ventanas desde el exterior, y, en ocasiones, el reflejo pintado del agua se convierte en foco de luz. En la obra *Sin título*, con la referencia 2013/16 (il. 26), observamos las manos del espectador marcadas como huellas en el cuadro. Parece que alguien, desde la distancia insuperable, quiso estar muy cerca de esta nueva interpretación de *Las Meninas* que Karin Kneffel ya pintó en otra ocasión (il. 27). Entonces, los visitantes se apiñaban delante del cuadro y la muchedumbre lo tapaba casi por completo mientras el *smiley* domina la escena con cierta laxitud. Esta vez no vemos a un personaje sacado de una película de Hitchcock reflejado en un espejo, sino una figura que, manteniendo una postura encorvada y característica de un usuario de un *smartphone*, se sitúa delante del cuadro en el que el maestro Velázquez es sustituido por un visitante cualquiera que se halla de pie, observando la composición de la escena. El suelo, que parece estar ligeramente inclinado, está inundado de agua y el tiempo parece haberse detenido. La obra muestra una sorprendente y asimismo inteligente confusión de las esferas que crea una mezcla entre espacio y tiempo sin precedentes.

Karin Kneffel salta a la fama en los años noventa con sus retratos de animales en un formato de 20 × 20 cm que compiten audazmente con los retratos de gran formato de la Düsseldorf Akademie que se remontan a esa misma década. Todo lo que Karin Kneffel elije

mop up the omnipresent water that seems to seep in everywhere, even through the windows. And sometimes, the painted reflection of water is transformed into a source of light. In an untitled work (2013/16, ill. 26) we can see the spectator's hands like prints on the painting. It as if someone, from an unbridgeable distance, wanted to be as close as possible in this new interpretation of *Las Meninas,* which Karin had already painted previously (ill. 27). In the latter, a crowd of visitors in front of the painting almost blocked it off completely while a *smiley* or emoticon looks on wryly. But here, we do not see a character taken from a movie by Hitchcock reflected in a mirror. Instead he is bent over in the typical posture of someone looking at their smartphone. This time he is in front of a painting in which Velázquez is replaced by a nondescript visitor who happens to be standing by, watching the composition of the scene. One gets the impression that the sloping space is flooded with water and that time is put on hold. The work demonstrates a striking yet intelligent intermingling of different spheres that creates an unprecedented slippage between space and time.

Karin Kneffel came to public attention in the 1990s with her portraits of animals in a small 20 × 20 cm format that astutely played off the large format portraits of the Düsseldorf School that can be traced to the same decade. Everything Kneffel chose afterwards as themes for her work—fruit, interiors with dogs on rugs and representations

posteriormente como tema para su obra: fruta, interiores donde aparecen perros sobre alfombras y representaciones de casas pequeñoburguesas (Karl Valentin) con techos a dos aguas como se encuentran en los barrios periféricos de Alemania, cortinas que nos recuerdan a diseños pasados de moda y al olor a rancio que deja el paso de los años, las vistas a un patio con sus ventanas que muestran y ocultan interesantes historias…, todo ello es una elaboradísima parte de la historia de nuestras vidas que la pintora ha sabido trasladar a unos deslumbrantes cuadros. Los espacios figurativos se han vuelto más complejos, pero a todos los mueve el mismo impulso que en sus inicios: la insistencia en el análisis pictórico de nuestra cultura, ya sea mediante la representación de objetos que nos hablan, la inclusión con criterio selectivo de épocas arquitectónicas o las alusiones inteligentes a los medios de comunicación. El cine y la fotografía son parte intrínseca del mundo de la pintora que, desde hace muchos años, nos absorbe con sus imágenes que nos hacen reflexionar y que definen nuestra verdad artística sobre el valor que le asignamos al arte de la pintura.

II.

El pabellón alemán de la Exposición Universal de Barcelona de 1929, construido por Mies van der Rohe, que se desmontó posteriormente y se reconstruyó en 1986, es un incunable de la historia de la arquitectura. La historia de nuestra civilización define

of typical double-gable suburban houses in Germany (Karl Valentin), curtains from our childhood recalling the old-fashioned patterns and musty smell left by passing time, and views of a garden through windows that show or hide meaningful stories—becomes a highly elaborate part of the story of our lives that the painter is able to transmute into stunning pictures. The figurative spaces have become more complex, but they are still driven by the same motivation as in her beginnings: an emphasis on a painterly analysis of our culture, whether through a depiction of objects that speak to us, the inclusion of different architectural eras with selective criteria, or intelligent allusions to the mass media. Film and photography are an intrinsic part of the world of this painter who, for many years now, has fascinated us with images that make us think and that define the artistic truth of the value we assign to the art of painting.

II.

The German pavilion built by Mies van der Rohe for the Universal Expo in Barcelona in 1929, which was subsequently dismantled and then reconstructed in 1986, is a benchmark in the history of architecture. Throughout the course of our civilisation cities and buildings have been defined as structures that isolate us from the outside world, creating a space where we can seek refuge and feel protected. But the interiorisation embodied by a house can be taken to the opposite pole: exhibiting the interiorised and transforming the house into a showcase of universal order,

las ciudades y las casas como unas estructuras que nos aíslan del mundo exterior y crean un espacio en el que nos podemos refugiar para sentirnos protegidos. Pero la interiorización que simboliza una casa se puede llevar al extremo opuesto: exponiendo lo interiorizado y transformando la casa en un muestrario del orden universal, presenta en su interior todo lo que no es o no esperamos encontrar en ella. Pongamos como ejemplo la naturaleza. Lo que debemos entender es que no solo introducimos en ella la naturaleza, sino también su historia, es decir, la historia de nuestra civilización en su conjunto. El pabellón de Mies van der Rohe es una casa con un concepto más abierto que el de cualquier otra casa jamás construida, tanto antes como después: ¿se puede vivir en una casa que, independientemente de su función representativa como pabellón de exposición, también se diseñó como un referente de la arquitectura, puesto que no distingue entre interior y exterior o privado y público? En las fotografías en blanco y negro que Mies van der Rohe encargó para documentar una interpretación propia de su arquitectura y que Karin Kneffel, por su parte, tomó como inspiración para sus cuadros, nos sorprenden algunos elementos que hoy, en la versión reconstruida, ya no se aprecian. Quiero limitarme a un ejemplo. El tabique de ónix que separa el espacio nos sugiere, en su elaborada composición, una representación abstracta de un universo con proyecciones de luz gracias a la luminosidad y la apertura que ofrece el

presenting in the interior everything that it is not and which we do not expect from it. Like, for instance, nature. What we ought to understand is that we not only introduce nature into it, but also its history, which is to say the history of our civilisation as a whole. The Mies van der Rohe pavilion is a house with a more open concept than any other house ever built before or after. Can one live in a house that, independently of its representative function as an exposition pavilion, is also designed as a yardstick for architecture, given that it makes no distinction between inside and outside or between private and public? In the black and white photos which Mies van der Rohe commissioned to document his personal take on architecture and which Karin Kneffel, on her own behalf, took as inspiration for her paintings, we are surprised by some of the elements that cannot be appreciated today in the rebuilt version. I will mention just one example. The elaborate composition of the onyx partition wall that divides the space suggests to us, an abstract representation of a universe with light projections thanks to the brightness and the building's openness, which hover like will-o'-the-wisps in its interior, recreating the domesticated explosion of a cosmos. This contrasts with the clear lines of its architecture and the scant furniture and objects in its interior that follow a specific order.

The pavilion does not lend itself to an exhibition of works by a painter. The building is, in essence, an exhibition of itself that does not admit modifications.

edificio y que flotan como fuegos fatuos en su interior, recreando la explosión domesticada del cosmos. Ello contrasta con las líneas claras de su arquitectura y los pocos muebles y objetos en su interior que siguen un orden específico.

El pabellón no se presta para exponer la obra de un pintor. El edificio es, en esencia, una exposición de sí mismo que no admite modificaciones. Es cierto que hubo algunas alteraciones, como la de Ai Weiwei, que sustituyó el agua de las piscinas del pabellón por café y leche. ¿Pero cómo logra la pintora ubicar sus obras y qué impacto tienen en un lugar tan complejo?

Hay algo que salta a la vista. Los dos cuadros (180 × 300 cm) que se hicieron para el pabellón muestran el propio edificio y están colocados, dándose la espalda el uno al otro, en una estructura diseñada por la pintora (ils. 38-39). En la primera representación que vemos cuando nos acercamos al pabellón, vivimos la imagen del mapamundi de mármol como un acontecimiento sobrecogedor que llena todo el espacio y envuelve a las tres figuras encorvadas y de aire melancólico que se hallan sentadas. La escultura *Alba* del escultor Georg Kolbe (1877-1947), que ya formaba parte de la decoración de interior de Mies van der Rohe, se asoma como un reflejo sobrenatural en la profundidad del cristal, como si quisiera proteger a esas tres figuras. En cambio, *Atardecer*, el antagonista artístico de *Alba*, que en realidad nunca se expuso en la casa, aparece a la derecha en la segunda

It is true that there have been some interventions, like the one by Ai Weiwei which replaced the water in the pavilion's two pools with coffee and milk. But how can the painter position her works and what impact will they have on such a complex space?

There is one thing that leaps out immediately. The two paintings (180 × 300 cm) she has made for the pavilion depict the building itself. They are placed back to back within the space in a structure designed by the painter (ill. 38-39). In the first depiction we come across on entering the pavilion, we can perceive the *mapa mundi* of the stone wall as an overwhelming presence that towers over the whole space and envelops the three melancholic bent-over figures. The sculpture entitled *Dawn* by the sculptor Georg Kolbe (1877-1947), which was included in the original decoration by Mies van der Rohe, hovers like a supernatural reflection in the depth of the glass, as if wishing to protect the three women. On the other hand, *Twilight*, the artistic double of *Dawn*, which was in fact never exhibited in the house, appears on the right-hand side of the second painting, but as we said before, it was never actually exhibited there. This example is a demonstration of the artistic meticulousness with which Karin Kneffel weaves the mesh of reflections and refractions she uses to build her reality. A Green Wall that recalls a sculpture of another colour by Richard Serra occupies two thirds of the painting. Nature suggests itself as a tonality. But what do we really see? Possibly grass,



Sin título, 2014 **(il. 38)**
Óleo sobre lienzo
180 × 300 cm

representación, pero, como ya hemos dicho, nunca se expuso allí. Este ejemplo es una muestra del esmero artístico con el que Karin Kneffel teje el entramado de reflexiones y refracciones con los que construye su realidad. Una pared verde, que recuerda a una escultura de otro color de Richard Serra, ocupa dos tercios del cuadro. La naturaleza está presente como tonalidad. ¿Pero qué vemos realmente? Posiblemente el césped, los arbustos, pero no son una imagen clara, ya que solo ocupan una parte del espacio figurativo que, pese a su gran amplitud, muestra una gran saturación de detalles. Y como si se tratara de la escultura del "mediodía" creada por Karin Kneffel para

shrubs, but it is not a clear image, as it only occupies a part of the figurative space that, despite its size, contains a high saturation of details. And almost as if it were a *midday* sculpture invented by Karin Kneffel to complete a trilogy, we see a woman with her arms half raised holding a mop at the edge of the wall. She is lifted straight from Hitchcock's *Marnie*. The painter introduces figures into the sacred architecture of the Bauhaus-style building that were surely never meant to be there.

"Architecture and the history of art have a long history of departures, but of departures that have not been



Sin título, 2014 **(il. 39)**
Óleo sobre lienzo
180 × 300 cm

completar la trilogía, nos encontramos con una mujer, con los brazos levantados a media altura y sosteniendo una fregona, que se encuentra en el extremo de la pared. Se trata de una figura extraída de la película *Marnie* de Hitchcock. La pintora introduce figuras en la sagrada arquitectura del edificio de estilo Bauhaus que, sin lugar a dudas, nunca se verían ahí de esta manera.

"La arquitectura y la historia del arte son una larga historia de rupturas, pero de rupturas no superadas" (Klaus Heinrich). Eso es lo que experimentamos en las imágenes. Es lo que vivimos a través de ellas. Tal es la tensión que pesa

overcome" Klaus Heinrich once claimed. And this is exactly what we garner from these images. It is what we sense through them. The tension is such that it weighs so heavily on the images that they would be torn asunder if it were not for the painter's artistic intelligence. They are images that conjure up memories. And memory is the only thing that transforms history into lived stories. Karin Kneffel plays with our collective memory when she quotes things that we all believe we know. However memory is not kept alive by clinging onto something that actually happened, but by the pressing urgency that makes us feel that we cannot take

sobre las imágenes que, si no fuera por la inteligencia artística de la pintora, se desgarrarían. Son imágenes que evocan recuerdos. El recuerdo es lo único que transforma la historia en historias vividas. Karin Kneffel juega con nuestra memoria colectiva cuando cita cosas que todos creemos conocer. Pero el recuerdo no se mantiene vivo aferrándonos a aquello que fue, sino por ese apremio que nos hace sentir que no podemos dar ni un solo paso si no aflojamos algunas de las sogas que parecen retenernos. Y son esas sogas invisibles en los cuadros de Kneffel las que nos hacen tropezar, resbalar por las pulidas superficies en nuestros ropajes de un siglo pasado (il. 40), si no aprovechamos aquellas vivencias del pasado que todavía nos conmueven para coger impulso y dar ese paso adelante. El recuerdo es una forma extremadamente laboriosa e inquietante de abordar un futuro que, por momentos, puede desembocar en representaciones paradisiacas de alivio. Al mismo tiempo, estas imágenes evocan todos los esfuerzos por condensar distintas dimensiones y hacernos receptivos a ello.

Sin embargo, no debemos subestimar la gran indiferencia y la enorme serenidad en un mundo irracional y sin sentido que nos hace indiferentes ante la transformación de lo que nos rodea. Esa indiferencia que a todos les ofrece las mismas oportunidades, a la limpiadora y a la escultura, a la luz y a los reflejos, al blanco y negro que pasa a ser color, a los muebles y a los espacios… No es más que decir que la pintora, en un mundo pictórico como este, puede aventurarse a emprender nuevos caminos en el mundo del arte.

one step unless we loosen some of the ropes that seem to tie us down. And it is these invisible ropes in Kneffel's paintings that can trip us up, sending us tumbling on the smooth polished surfaces in our clothing from a past century (ill. 40). On the contrary, we must take advantage of the past that is still able to move us in order to gain momentum and take that step forward. Memory is an extremely laborious and unsettling form of addressing the future that, at times, can culminate in blissful representations of relief. At the same time, these images evoke all the efforts to intertwine different dimensions and make us receptive to it.

However, we should not underestimate the great indifference, the great *releasement* that, in transformation, leaves everything as it was. This indifference that offers everybody the same opportunities, the cleaning woman and the sculpture, the light and the reflections, the black and white that turns into colour, the furniture and the spaces… it is no more that saying that the painting, in a painterly world like this, can dare to set out on new paths in the world of art.



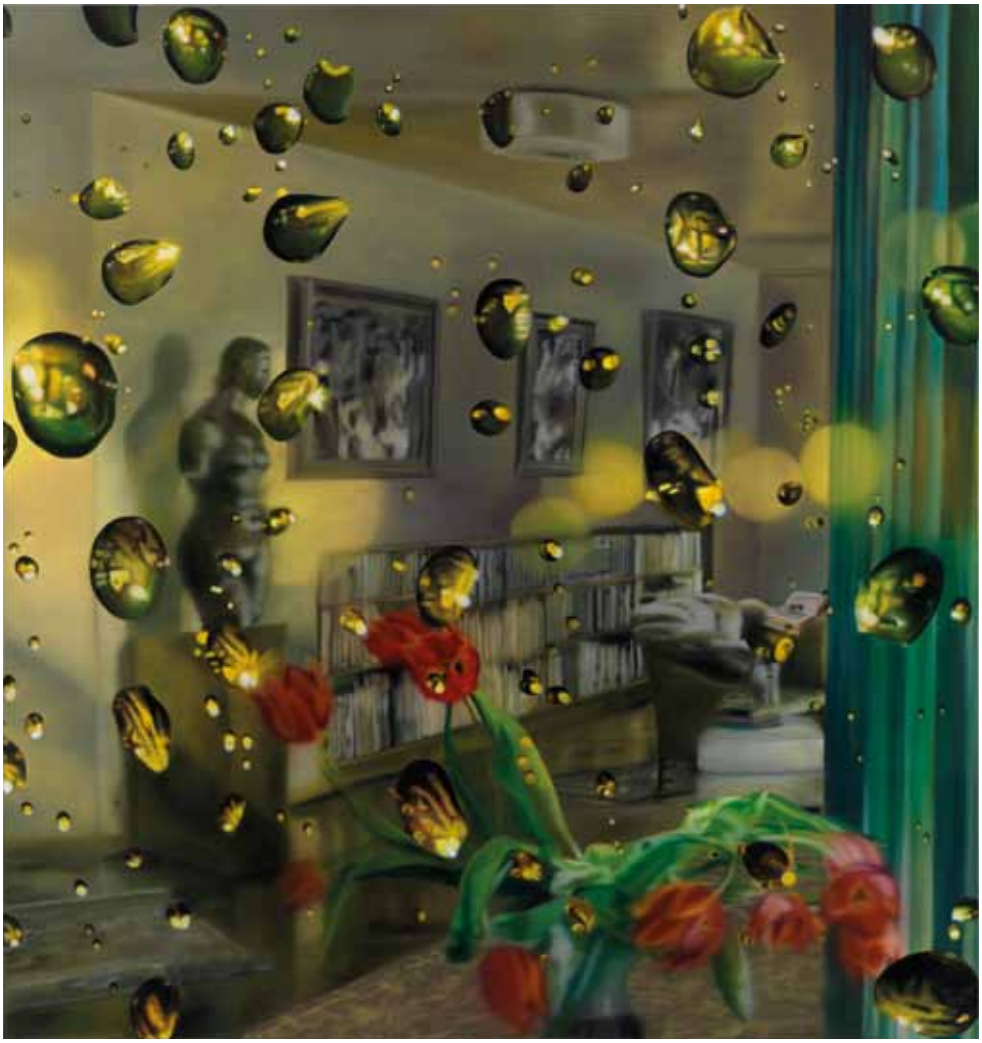
Sin título, 2014 **(il. 40)**
Óleo sobre lienzo
180 × 300 cm



Sin título, 2009 **(il. 41)**
Óleo sobre lienzo
180 × 550 cm
Colección privada, Galerie Schönewald
und Beuse, Düsseldorf, Alemania



Sin título, 2010 **(il. 42)**
Óleo sobre lienzo
180 × 170 cm
Colección privada, Múnich



Sin título, 2009 **(il. 43)**
Óleo sobre lienzo
90 × 90 cm
Colección Droege







Sin título, 2009 **(il. 44)**
Óleo sobre lienzo
180 × 520 cm
Cortesía: Kunstmuseen Krefeld





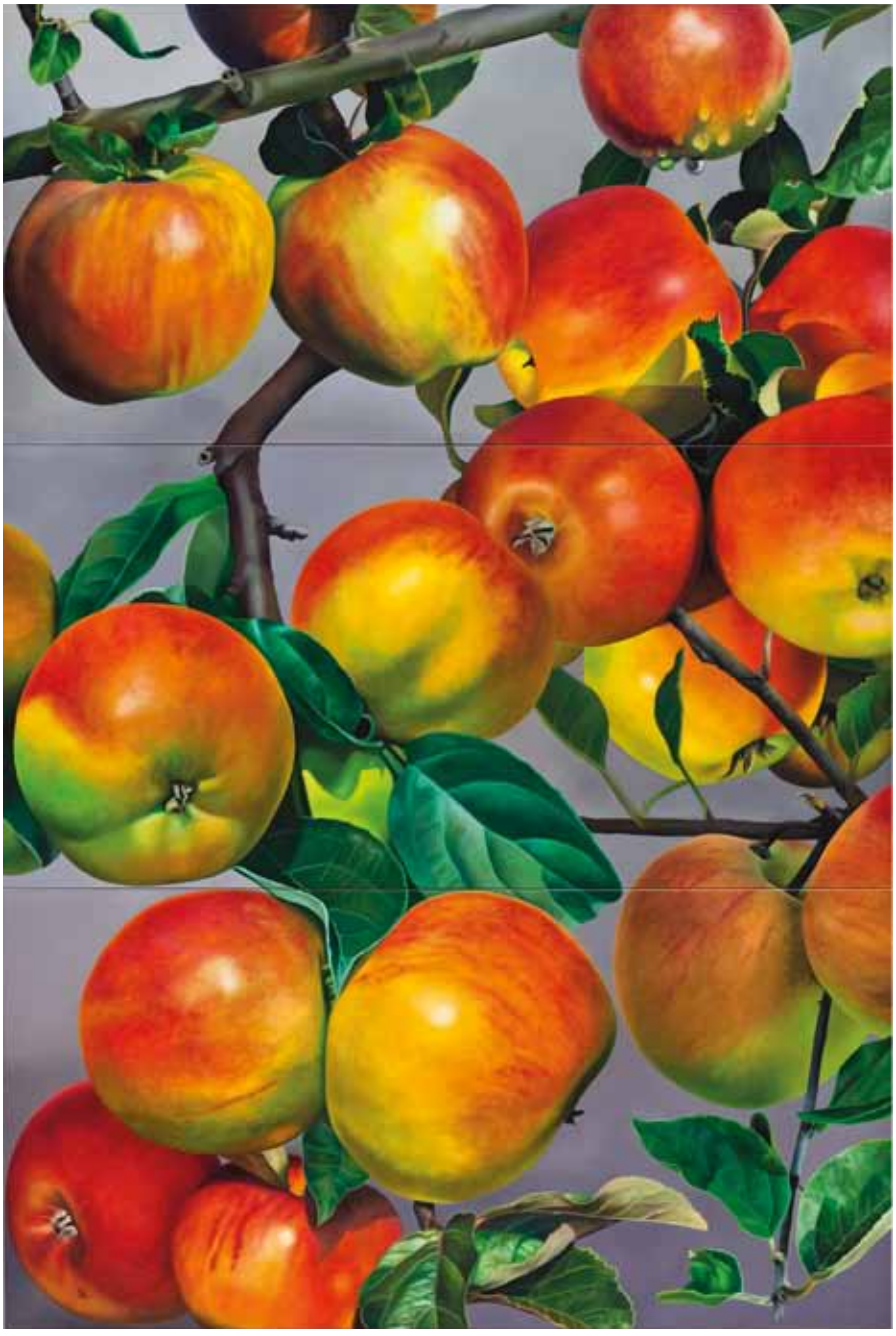
Sin título, 2009 **(il. 45)**
Óleo sobre lienzo
90 × 130 cm
Cortesía: Kunstmuseen Krefeld



Sin título, 2009 **(il. 46)**
Óleo sobre lienzo
100 × 110 cm
Colección privada, sur de Alemania



Sin título, 2002 **(il. 47)**
Óleo sobre lienzo
540 × 360 cm
ALTANA Collection,
Bad Homburg, Alemania



Sin título, 2003 **(il. 48)**
Óleo sobre lienzo
50 × 50 cm
Colección privada





Sin título, 2003 **(il. 49)**
Óleo sobre lienzo
70 × 40 cm
Colección privada



Sin título, 2003 **(il. 50)**
Óleo sobre lienzo
60 × 50 cm
Colección privada









Sin título, 2005 **(il. 51)**
Óleo sobre lienzo
8 uds. de 30 × 40 cm c/u
Cortesía: Museum Frieder Burda,
Baden-Baden, Alemania







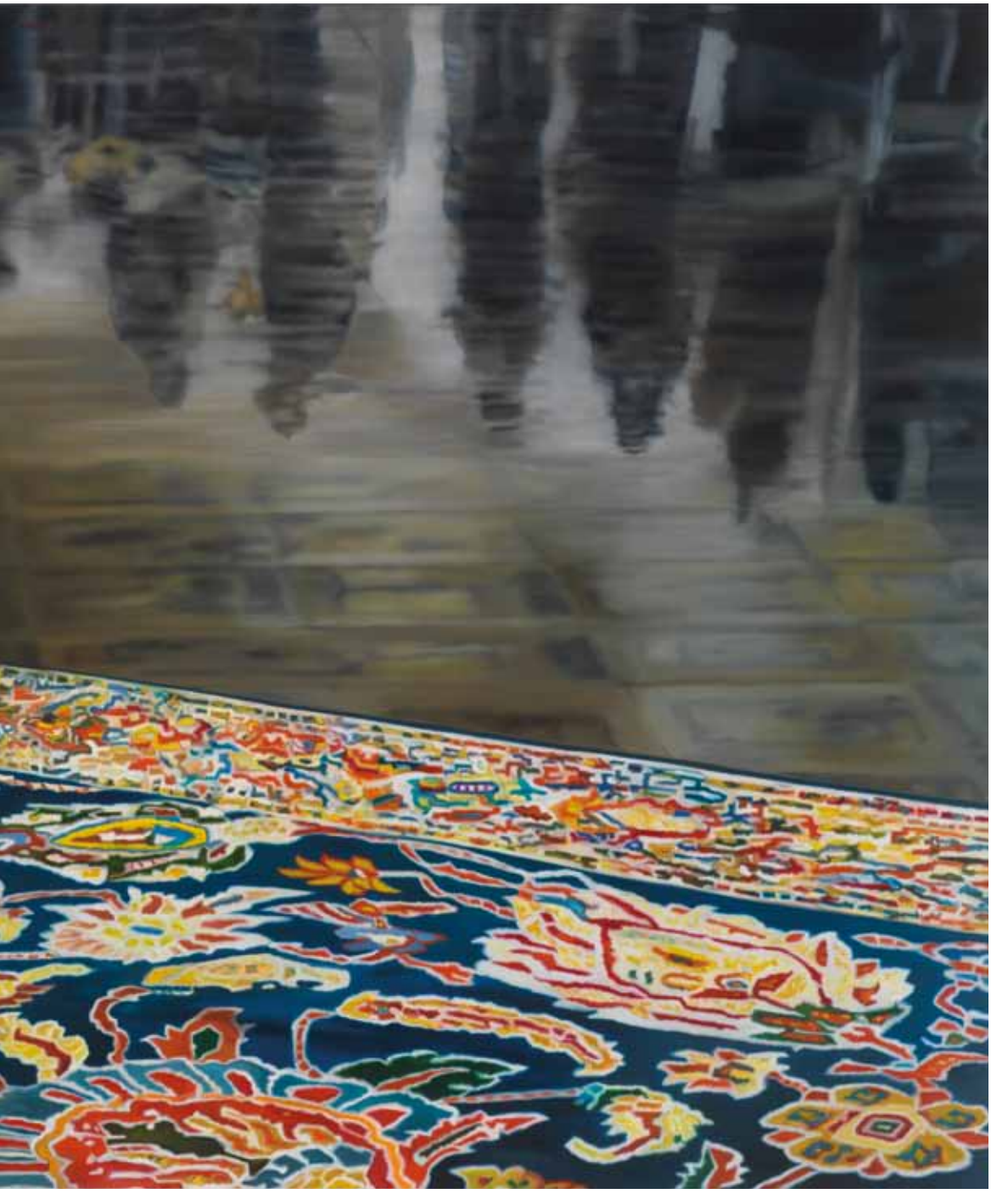


Sin título, 2011 **(il. 52)**
Óleo sobre lienzo
160 × 120 cm
Colección privada, Múnich





Sin título, 2009 **(il. 53)**
Óleo sobre lienzo
180 × 300 cm
Colección Droege



Sin título, 2013 **(il. 54)**
Óleo sobre lienzo
110 × 220 cm
Colección privada


hope

Sin título, 2013 **(il. 55)**
Óleo sobre lienzo
80 × 120 cm
Colección privada,
Berlín/Baden





Sin título, 2013 **(il. 56)**
Óleo sobre lienzo
180 × 200 cm
Colección Droege



Karin Kneffel | Biografía |

| 1957 |
¬ Nacida en Marl, Renania del Norte-Westfalia, Alemania.
| 1977-81 |
¬ Estudios de filología alemana y filosofía en la Universidad de Münster y en la Universidad Politécnica de Duisburgo.
| 1981-87 |
¬ Estudios en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf con Johannes Brus, Norbert Tadeusz y Gerhard Richter.
¬ Título de Meisterschülerin (título más alto otorgado para las artes libres en Alemania) bajo la tutela de Gerhard Richter.
| 1984- 1985 |
¬ Beca-residencia de seis meses en la Cité Internationale des Arts, París.
| 1991 |
¬ Beca Karl-Schmidt-Rottluff.
| 1992 |
¬ Beca Kunstfonds Bonn.
| 1994 |
¬ Premio de Arte Lingen.
| 1996 |
¬ Beca Villa Massimo, Roma.
| 1998 |
¬ Profesora visitante en la Universidad de las Artes de Bremen.
| 2000 |
¬ Profesora visitante en la Academia de las Artes de Islandia, Reikiavik.
| 2000-2008 |
¬ Profesora en la Universidad de las Artes de Bremen.

| Desde 2008 |
¬ Profesora en la Academia de Artes Visuales de Múnich.

Exposiciones individuales

| 1984 |
¬ Galerie Rüdiger Schöttle, Múnich, Alemania
I 1988 |
¬ Raum 404, Heidelberg, Alemania
I 1989 |
¬ Galerie Tabea Langenkamp, Düsseldorf, Alemania
¬ Galerie Sophia Ungers, Colonia, Alemania
| 1990 |
¬ Galerie Schütz, Fráncfort del Meno, Alemania
¬ Dr. A.H. Murken, Gütersloh, Alemania
| 1991 |
¬ Galerie Sophia Ungers, Colonia, Alemania
¬ Galerie Rüdiger Schöttle, Múnich, Alemania
| 1992 |
¬ Galerie Schütz, Fráncfort del Meno, Alemania
¬ Galerie Rüdiger Schöttle, París, Francia
¬ Galerie Tabea Langenkamp, Düsseldorf, Alemania
¬ *Art Cologne*, Galerie Schütz, Fráncfort del Meno, Alemania
| 1993 |
¬ Galería Senda, Barcelona, España
¬ *Art Cologne*, Galerie Sophia Ungers, Colonia, Alemania
| 1994 |
¬ Kunstverein, Bremerhaven, Alemania
¬ Galerie Wanda Reiff, Ámsterdam, Países Bajos
¬ Kunstverein, Heilbronn, Alemania
¬ Galerie Jousse Seguin, París, Francia
¬ Kunstverein, Lingen, Alemania
¬ Museum voor Hedendaagse Kunst Het Kruithuis, Bolduque, Países Bajos
| 1995 |
¬ Gallerí Gangurinn, H. Th. Fridjonsson, Reikiavik, Islandia
¬ Galerie Schönewald und Beuse, Krefeld, Alemania
¬ Forum Kunst, Rottweil, Alemania
¬ Le Case d'Arte, Galleria Pasquale Leccese, Milán, Italia
| 1997 |
¬ Accademia Tedesca Villa Massimo, Roma, Italia
¬ Galerie Rüdiger Schöttle, Múnich, Alemania
¬ Galerie Bob van Orsouw, Zúrich, Suiza
| 1998 |
¬ Galerie Jousse Seguin, París, Francia
¬ Galerie Johnen und Schöttle, Múnich, Alemania
| 1999 |
¬ Musée Jean de La Fontaine, Château-Thierry, Francia
¬ Castello di Rivara, Rivara, Italia
| 2001 |
¬ Le Case d'Arte, Galerie Pasquale Leccese, Milán, Italia
¬ Galerie Bob van Orsouw, Zúrich, Suiza

¬ Kunsthalle, Emden, Alemania

| 2002 |

¬ Galerie Christine König, Viena, Austria

| 2003 |

¬ Haus Fürstenberg, Galerie Schönewald, Xanten, Alemania

| 2004 |

¬ Galería Senda, Barcelona, España

¬ Barbara Mathes Gallery, Nueva York, EE. UU.

| 2005 |

¬ Galerie Manus Presse, Stuttgart, Alemania

¬ Galería Vanguardia, Bilbao, España

| 2006 |

¬ Ulmer Museum, Ulm, Alemania

¬ Sinclair-Haus Altana Kulturforum, Bad Homburg, Alemania

¬ Mönchehaus-Museum für moderne Kunst, Goslar, Alemania

¬ Galerie Christine König, Viena, Austria

| 2007 |

¬ *Arbeiten auf Papier*, Edition Staeck, Heidelberg, Alemania

¬ *Prints*, Barbara Mathes Gallery, Nueva York, EE. UU.

| 2008 |

¬ Galerie Klaus Gerrit Friese, Stuttgart, Alemania

¬ Barbara Mathes Gallery, Nueva York, EE. UU.

¬ Städtische Galerie, Offenburg, Alemania

¬ Kunst-Station Sankt Peter, Colonia, Alemania

| 2009 |

¬ Haus Esters, Krefeld, Alemania

| 2010 |

¬ Kunsthalle Tübingen, Tubinga, Alemania

| 2012 |

¬ Gagosian Gallery, Nueva York, EE. UU.

¬ Galerie Fred Jahn, Múnich, Alemania

| 2013 |

¬ Galerie Schönewald und Beuse, Düsseldorf, Alemania

¬ Galería Dirimart, Estambul, Turquía

| 2014 |

¬ Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural Fenosa, A Coruña, España

¬ Galería Senda, Barcelona, España

¬ Pabellón Mies van der Rohe, Barcelona, España

| 2015 |

¬ Käthe-Kollwitz Museum, Colonia, Alemania

¬ Kunsthalle, Bremerhaven, Alemania

Exposiciones colectivas

| 1985 |

¬ *Förderpreis für Malerei*, Westfälischer Kunstverein, Münster, Alemania

| 1988 |

¬ Galerie Rüdiger Schöttle, Múnich, Alemania

| 1990 |

¬ *The Köln Show*, exposiciones en nueve galerías de Colonia, Alemania

| 1991 |

¬ *Gulliver's Reisen*, Galerie Sophia Ungers, Colonia, Alemania

¬ *XXXVI Salon d'Art Contemporain*, Centre Culturel et Artistique, Montrouge, Francia

¬ *Summer Group Exhibition*, Adelson Galleries, Nueva York, EE. UU.

¬ Galerie Bach und Gayk, Bochum, Alemania

| 1992 |

¬ Galerie Tabea Langenkamp, Düsseldorf, Alemania

¬ Galerie Dörrie & Priess, Hamburgo, Alemania

¬ *Maßverhältnisse-Standards*, Galerie Sophia Ungers, Colonia, Alemania

¬ *Humpty Dumpty's Kaleidoscope: A New Generation of German Artists*, Museum of Contemporary Art, Sídney, Australia

¬ Victoria Miro Gallery, Londres, Reino Unido

¬ *Die Einen die Anderen*, Kunstverein, Heinsberg, Alemania

¬ *Kitsch-Art*, Markthalle Moderne Kunst, Stuttgart, Alemania

| 1993 |

¬ Galerie Tabea Langenkamp, Düsseldorf, Alemania

¬ Galerie Rüdiger Schöttle (con la participación de H. Brändli y Pia Fries), Múnich, Alemania

¬ *Caps*, Galería Senda, Barcelona

¬ *Die Subversion des Lachens*, Museum am Ostwall, Dortmund, Alemania

¬ *Landschaften*, Galerie Guillaume Daeppen, Basilea, Suiza

¬ *European Young Painters Exhibition*, Seoul Arts Center, Seúl, Corea

¬ *Galerie Vier – Andreas Weiss*, Berlín, Alemania

¬ *Vorschläge zur Malerei*, Galerie Weber, Münster, Alemania
¬ *Kinder*, Galerie Rüdiger Schöttle, Múnich, Alemania
¬ *Estate a Francofórte*, Galerie Schütz, Fráncfort del Meno, Alemania
¬ Galerie Agathe Nisple, San Galo, Suiza
¬ *Medium Messages*, Wooster Gardens, Nueva York, EE.UU.
¬ Exposición de las obras de los beneficiarios de la beca Schmidt-Rottluff, Kunsthalle, Düsseldorf, Alemania

| 1994 |

¬ *En Miniature*, Galerie Schönewald und Beuse, Krefeld, Alemania
¬ *Oltre la montagna dipinta*, Galleria Raffaelli, Trento, Italia
¬ *Endzeitstimmung – Düstere Bilder in goldener Zeit*, Galerie A., Stuttgart, Alemania
¬ *Projekt Flagge zeigen*, Edition Staeck, Galerie Hans Mayer, Düsseldorf, Alemania
¬ *Junge deutsche Kunst der 90er Jahre aus NRW, Die Generation nach Becher, Beuys, Polke, Richter, Ruthenbeck*, Gyeongju, Corea del Sur (itinerante)

| 1995 |

¬ *Common and Pure*, Laure Genillard Gallery, Londres, Reino Unido
¬ *Painting Architecture*, Galerie Sophia Ungers, Colonia, Alemania
¬ *Zeichen und Wunder: Niko Pirosmani (1862-1919) und die Gegenwartskunst*, Kunsthaus, Zúrich, Suiza (itinerante)
¬ *Never a dull moment*, Galerie Bachund Gayk, Bochum, Alemania
¬ *Country Code*, Bravin Post Lee Gallery, Nueva York, EE. UU.
¬ *Des Limites du Tableau*, Musée départemental d'art contemporain, Rochechouart, Francia
¬ *Landschaften*, Galerie Rüdiger Schöttle, Múnich, Alemania
¬ *Kunst leben*, Akademie Irsee, Irsee, Alemania
¬ *Fruits and Flowers* (con la participación de Thomas Schütte y Stephan Balkenhol), Galerie Rüdiger Schöttle Múnich, Alemania
¬ *Kunstpreis der Böttcherstraße in Bremen 1995*, Kunsthalle, Bremen, Alemania
¬ *Standards*, Galerie Sophia Ungers, Colonia, Alemania
¬ *Potpourri II*, Kunstverein, Bremerhaven, Alemania
¬ *Landschaft, mit dem Blick der 90er Jahre*, Mittelrhein-Museum, Coblenza, Alemania (itinerante)

| 1996 |

¬ *Landvermesser*, Kunstverein, Mannheim, Alemania
¬ *ANIMA-L, Der Mensch im Tier-Das Tier im Mensch*, Kunstverein, Eislingen, Alemania
¬ *Pittura*, Castello di Rivara, Rivara, Italia
¬ *En helvetes förvandling*, Kulturhuset, Estocolmo, Suecia
¬ *Unsere Zeit*, Galerie Schönewald und Beuse, Krefeld, Alemania
¬ *Junge Künstler aus: Deutschland, Belgien, England, USA*, Galerie Sander, Darmstadt, Alemania

| 1997 |

¬ *Voglio vedere le mie montagne. Die Schwerkraft der Berge 1774-1997*, Aargauer Kunsthaus, Aarau, Alemania
¬ *Alpenblick – Die zeitgenössische Kunst und das Alpine*, Kunsthalle, Viena, Austria
¬ *Potpourri III*, Kunstverein, Bremerhaven, Alemania
¬ *Summer-visitors*, Galerie Schönewald und Beuse, Krefeld, Alemania
¬ *Pintura alemana del siglo XX*, Sala de las Alhajas, Madrid
¬ *Malerei*, Galerie Lindig in Paludetto, Núremberg, Alemania

| 1998 |

¬ *Dissin' the Real*, Lombard Freid Gallery, Nueva York, EE. UU. (itinerante)
¬ *Die Augen der Realität / Eyes of Reality*, Norræna húsið, Reikiavik, Islandia (itinerante)
¬ Galerie Rüdiger Schöttle (con la participación de Thomas Schütte y Thomas Struth), Múnich, Alemania
¬ *Es grünt so grün...*, Bonner Kunstverein, Bonn, Alemania
¬ *Nach Rom, Stipendiaten der Villa Massimo*, Freunde Aktueller Kunst, Zwickau, Alemania
¬ *Natur©Identisch*, Galerie Brigitte Trotha, Fráncfort del Meno, Alemania

| 1999 |

¬ Barbara Mathes Gallery (con la participación de Jan Dibbets), Nueva York, EE. UU.

¬ *Pathologiae*, Museion-Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Bolzano, Italia
¬ *RURALIA*, Porin Taidemuseo, Pori, Finlandia
¬ *D-A-CH*, Galerie Krinzinger im Benger Park, Bregenz, Austria
¬ *Malerei*, INIT Kunsthalle, Berlín, Alemania
¬ *Eröffnungsausstellung* (con la participación de Hubbard & Birchler, Kneffel, Rainer, Rühm y Ann-Sofi Sidén), Galerie Christine König, Viena, Austria
¬ *Pretty, Nice and Fine - Einfach schön*, Galerie Schönewald und Beuse, Düsseldorf, Alemania

| 2000 |

¬ *Essensbilder*, Galerie Dörrie & Priess, Hamburgo y Berlín, Alemania
¬ *Gangurinn: 20 ára*, Gallerí Gangurinn, Reikiavik / Listasafn Reykjavíkur, Hafnarhús, Islandia
¬ *Painting in Europe: different perspectives*, Museo Michetti, Francavilla al Mare, Italia
¬ *Codici virtuali – Virtual Codes*, Salara, Bolonia, Italia
¬ *Nacht Träume – Zeiträume*, Proyecto de la Universidad de Bellas Artes de Bremen, Catedral de San Pedro, Bremen, Alemania
¬ *Group Show*, Galerie Patrick Seguin, París, Francia

| 2002 |

¬ *Grafik der Gegenwart*, Rheinisches Landesmuseum, Bonn, Alemania
¬ *L'immagine ritrovata. Pittura e fotografia dagli anni '80 ad oggi*, Museo Cantonale d'Arte, Lugano, Suiza
¬ *Der Berg*, Heidelberger Kunstverein, Heidelberg, Alemania
¬ *L'Art Contemporain de Brême*, Vallauris, Francia
¬ *Von Marl aus II*, Skuslpturenmuseum Glaskasten, Marl, Alemania
¬ *Wegweiser*, Haus Fürstenberg, Galerie Schönewald, Xanten, Alemania
¬ Paul Morris Gallery, Nueva York, EE. UU.

| 2003 |

¬ *20 Jahre Lingener Kunstpreis*, Kunstsammlung, Lingen, Alemania
¬ *Multiples*, Schönewald Fine Arts, Düsseldorf, Alemania

| 2004 |

¬ *Come back in one piece*, Galerie Klinkhammer und Metzner, Düsseldorf, Alemania
¬ *Elisabeth Brockmann, Karin Kneffel, Thomas Schütte*, Galerie Horst Schuler, Düsseldorf, Alemania
¬ *8. Bautzener Herbstsalon, pro figura. Luxus, Stille, Lust*, Stadtmuseum, Bautzen, Alemania
¬ *Malerei*, Galerie Manus Presse, Stuttgart, Alemania
¬ *Opening Exhibition*, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Alemania

| 2005 |

¬ *Update. 05*, Galerie Wolfgang Gmyrek, Düsseldorf, Alemania
¬ *Schönheit der Malerei*, Staedtische Galerie, Delmenhorst, Alemania
¬ *Petits Fours*, Comme ci Comme ça II, Colonia, Alemania
¬ *Die Frucht in der Kunst, Sammlung Rainer Wild*, Kunstverein, Heidelberg, Alemania
¬ *Bilderwechsel*, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Alemania

| 2006 |

¬ *Neue Malerei*, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Alemania
¬ *Meistermaler, 9. RischArt_ Projekt 2006*, Múnich, Alemania (exposición al aire libre)
¬ *Update East – West, Pintura alemana*, MACUF, A Coruña, España

| 2007 |

¬ *Die Kunst zu sammeln*, Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Alemania
¬ *Aus Lingener Sammlungen*, Kunsthalle, Lingen, Alemania
¬ *Das exponierte Tier*, Schloss Untergröningen, Untergröningen, Alemania
¬ *Neue Malerei aus dem Museum Frieder Burda*, Museum im Prediger, Schwäbisch Gmünd, Alemania
¬ *German Painting*, Marlborough Fine Art, Londres, Reino Unido
¬ *Leerräume des Erzählens*, Stiftung Wilhelm Lehmbruck Museum, Duisburgo, Alemania
¬ *Garten Eden: Der Garten in der Kunst seit 1900*, Kunsthalle, Emden, Alemania

| 2008 |

¬ *Die Sammlung*, Kunstmuseum, Bremerhaven, Alemania

¬ *We are stardust we are golden*, Galerie Johnen und Schöttle, Colonia, Alemania
¬ *Die Kraftprobe*, Haus der Kunst, Múnich, Alemania
¬ *Memòries*, Galería Senda, Barcelona, España
¬ *Inventur. Zeitgenössische Radierung in Deutschland*, Kunstverein, Reutlingen, Alemania

| 2009 |

¬ *Standort Alltag – Everyday Ideologies*, Kunstmuseum, Magdeburgo, Alemania
¬ *Natur. Zeitgenössische Kunst aus der Altana Kunstsammlung*, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Alemania
¬ *Inventur. Zeitgenössische Radierung in Deutschland*, Graphikmuseum Pablo Picasso, Münster, Alemania
¬ *Die unsichtbare Hand. Zeitgenössische Zeichnung*, Städtische Galerie, Delmenhorst, Alemania
¬ *Es werde Dunkel! Nachtdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst*, Städtische Galerie, Bietigheim-Bissingen, Alemania

| 2010 |

¬ *Die Nacht. Nachtdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst*, Städtische Galerie, Delmenhorst, Alemania
¬ *Es werde Dunkel! Nachtdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst*, Stadtgalerie, Kiel, Alemania
¬ *Es werde Dunkel! Nachtdarstellungen in der zeitgenössischen Kunst*, Kunstmuseum, Mülheim del Ruhr, Alemania
¬ *Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit*, Kunsthalle, Emden, Alemania
¬ *An die Natur. Zeitgenössische Kunst aus der Altana Kunstsammlung*, Langen Foundation, Base de misiles de Hombroich, Alemania
¬ *Realismus. Das Abenteuer der Wirklichkeit*, Hypo-Kulturstiftung, Múnich, Alemania
¬ *Das versprochene Land*, Albertinum, Dresde, Alemania
¬ *Feest der herkenning! Internationaal realisme*, Kunsthal, Róterdam, Países Bajos
¬ *Frauenzimmer*, Galerie Sacksofsky, Heidelberg, Alemania

| 2011 |

¬ *Die Malerin Karin Kneffel im Gespräch mit Sabine Küchler«, Deutschlandradio KulturFeest der herkenning! Internationaal realisme*, Kunsthal, Róterdam, Países Bajos
¬ *Unscharf. Nach Gerhard Richter*, Kunsthalle, Hamburgo, Alemania
¬ *Things are Queer*, MARTa Herford, Herford, Alemania
¬ *ROM sehen und sterben...*, Kunsthalle, Erfurt, Alemania
¬ *Lebenslinien – Stationen einer Sammlung*, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Alemania
¬ *Heinz und Marianne Ebers-Stiftung*, Museum Haus»*Heinz und Marianne Ebers-Stiftung«, Museum Haus* Lange, Krefeld, Alemania
¬ *Grün I*, Galerie Klaus Gerrit Friese, Stuttgart, Alemania
¬ *Natur - Zeitgenössische Kunst aus der Sammlung der Altana Kulturstiftung*, Osthaus Museum, Hagen, Alemania

| 2012 |

¬ *Kunst mit Schokolade*, Museum Ritter, Waldenbuch, Alemania
¬ *Ach. Auf Papier*, Galerie Klaus Gerrit Friese, Stuttgart, Alemania
¬ *Menschenbilder*, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Alemania
¬ *Köstliche Mischung aus der Sammlung Großhaus*, Schloss Gottorf, Schleswig, Alemania

| 2013 |

¬ *Flesh and Blood*, Museum on the Seam, Jerusalén, Israel
¬ *Ankommen*, Kunstwerk – Sammlung Alison und Peter W. Klein, Eberdingen-Nussdorf, Alemania
¬ *Wahlverwandtschaften*, Museum Franz Gertsch, Burgdorf, Suiza

| 2014 |

¬ *Les archives du rêve, dessins du musée d'Orsay*, Musée de l'Orangerie, París, Francia
¬ *40 Jahre Sammlung – 10 Jahre Museum Frieder Burda*, Museum Frieder Burda, Baden-Baden, Alemania
¬ *Neo-expressionism in german art, from 1960 until 2010*, China Art Museum, Shanghái, China