Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 74: Collaborations Katharina Grosse, Richard Serra, Bernard Frize

Artikel: Katharina Grosse : Orly : ein Gespräch mit Katharina Grosse = a conversation with Katharina Grosse

Autor: Obrist, Hans Ulrich / Grosse, Katharina / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680653

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

HANS ULRICH OBRIST

Orly

HANS ULRICH OBRIST: Am 25. Tag des 5. Monats des 5. Jahres des 3. Millenniums in einem Taxi zwischen Place de l'Alma und Orly. Du hast von der Schöpfung gesprochen. Das ist mir in den Sinn gekommen, als ich dich beim Aufbau dieser Installation hier im Palais de Tokyo gesehen habe – wie auch damals bei deiner Arbeit in der Ausstellung *Urgent Painting* – dass deine Arbeit mit Aktion zu tun hat. Mit der Kopfbedeckung und dem Schutzanzug war es natürlich nicht eine öffentliche Aktion, keine Malerei-Performance. Aber es hat mich dennoch an Georges Mathieus Malerei-Happenings erinnert. Erzähle mir von den Anfängen, wie die Methode, die du in den letzten Jahren entwickelt hast, begonnen hat.

KATHARINA GROSSE: Es ist eigentlich ein Umkehrverfahren. Man macht etwas ganz Privates, Intimes, aber das, was dabei herauskommt, ist so gross und überdeutlich. Das performative Element ist für den Betrachter zu erkennen, aber zeitversetzt. Es gibt kein Eins-zu-eins-Verhältnis, indem er da wäre, während ich arbeite. Er kann jedoch, wenn er das Ergebnis sieht, Rückschlüsse auf die Atmosphäre und die Qualität des Geschehens und dessen Systematik ziehen.

HUO: Kam es eher aus einer Graffiti- oder Strassen-Praxis? Wo genau liegen die Anfänge deiner künstlerischen Arbeit?

KG: Ich habe keine Graffiti-Praxis. Ich habe jedoch als Kind eigentlich die ganze Zeit auf der Strasse verbracht. Ich bin im Ruhrgebiet aufgewachsen, in Bochum. Mit zwanzig begann ich mit Landschaftsmalerei.

HUO: Wie hat sich denn, davon ausgehend, der erste Kontakt zur Gegenwartskunst aufgetan? Bist du linear vorgegangen, oder waren es Sprünge?

KG: Ich bin nicht linear vorgegangen. Ich bin viel in Museen gewesen und war überrascht zu beobachten, dass für mich historische Kunst dieselbe Zeitebene hat wie die zeitgenössische Kunst. Später, 1992, war ich ein Jahr in Florenz und die Freskomalerei wurde vorübergehend meine wichtigste Informationsquelle. Damals hat es angefangen, dass ich unbedingt Arbeiten auf die Wand machen wollte.

HUO: Welche Rolle spielt die Architektur für deine Arbeit? Es ist wie bei Daniel Buren – einerseits das *In situ*, das Ortsspezifische: Wie weit ist die Architektur Auslöserin? Du erwähntest in unserem letzten Gespräch, das sei etwas komplizierter, es sei nicht *in situ*.

KG: Mit der Architektur ist es so, dass sie die Kondition vorgibt, unter der die Arbeit entsteht. In diese Kondition wird durch die Malerei ein Raum hineingetragen, der fiktional ist, ein illusionistischer Ort. Beim *In-Situ*-Arbeiten ist wesentlich, dass es eine bestimmte Zeitspanne gibt, in der die Arbeit entsteht, und das ist ganz unverrückbar. Die Zeit ist dann wie ein Material: Ich habe x Tage, und das ist genauso vollkommen wie die Quantität an Farbe oder die Grösse der Oberfläche.

HUO: Stellst du Spielregeln auf?

KG: Innerhalb der Umstände geht es mir um grösstmögliche Bewegungsfreiheit. Mir fällt es schwer, länger als zwölf Tage ohne Unterbrechung an einem Raum zu arbeiten, weil man dann in einer Art

HANS ULRICH OBRIST ist Kurator am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

Ein Gespräch mit Katharina Grosse

«Blase» ist während dieser Zeit, weit weg von allen täglichen Vorgängen. Ich verschwinde in diesen Phasen.

HUO: Hat das mit einer Immersion zu tun? Ich hatte vor ein paar Jahren einmal ein sehr interessantes Gespräch mit Rem Koolhaas und Diller + Scofidio und da ging es stark um die Frage der Immersion. Das ist etwas, was der Betrachter auch in deiner Malerei erfährt. Ist deine eigene Immersion auch die Erfahrung des Betrachters?

KG: Die Erfahrung, die ich bei der Herstellung mache, muss dem Betrachter offen stehen, wenn er die Arbeit sieht. Die Handlungsvorgänge sind transparent, insofern ist das auch ein Analyse-Verfahren. Das visuelle Ereignis wird von dem Moment an zum bildlichen Ergebnis, wo das Verfahren verwischt werden könnte.

HUO: In diesem Sinne hat der Prozess ein Ende?

KG: Er ist, rein faktisch gesehen, natürlich endlich.

HUO: In diesem Zusammenhang möchte ich die Frage nach dem Reisen etwas vertiefen, um zu sehen, ob es denn wirklich *post studio practice* ist bei dir. Interessanterweise realisierst du viele Werke im Kontext von Ausstellungen. Das heisst, die Ausstellung produziert das Werk. In welcher Hinsicht gibt es da eine Atelierpraxis, und welche Rolle spielt das Atelier in Relation zum Reisen? Hast du in Deutschland ein Studio?

KG: Es gibt zwei Studios in Deutschland und ich habe auch sehr oft auf Reisen Studios, wenn ich mich an einem Ort länger aufhalte. Die Studios in Deutschland sind voll mit Arbeiten. Da gibt es auch Strukturen: Leute, die mir helfen, Telefone und all das, und ich kann zu Bildern zurückkommen und weitermalen. Ich kann die Zeiteinheiten immer wiederholen, einteilen, alles übermalen. Die Bilder werden dort ganz andere «Container» von Zeit und Ordnung, und sie sind unabhängig vom Ort, denn sie können überall eingesetzt werden.

Beim Reisen fällt es mir leichter, die Identifikation mit meiner Arbeit aufzugeben. Die fiktionale Qualität meines Lebens wird mir deutlicher.

HUO: Gibt es da Kategorien: Atelier-Bilder und Bilder für Ausstellungen?

KG: Die Bilder, die extra für Ausstellungen gemalt werden, definieren quasi den Stand meiner Studio-Arbeit in Relation zu einem Ort, der wiederum durch die *In-Situ*-Arbeit definiert wird. So werden ortsunabhängige Arbeitsverfahren in einen ortsbedingten Strukturvorgang eingebettet. Diese Bilder sind als vorher in Grösse und Platzierung festgelegte Elemente ausgesprochen eingebunden in die architektonischen Gegebenheiten.

Parallel dazu male ich an vielen Leinwänden gleichzeitig, an denen ich viel ausprobiere, manchmal ganz ohne Zielpunkt, manchmal um bestimmte Bildformen weiterzuentwickeln.

HUO: Wie sieht denn die Planung aus von solch grossen Projekten wie jenes im Palais de Tokyo, oder von den unzähligen anderen grossräumigen Arbeiten, die du gemacht hast? Gibt es vorbereitende Zeichnungen in diesem Prozess? Welche Rolle spielt die Skizze?

KG: Für den Typus des grossen Bildes, das eine Art Torsion darstellt mit den weissen Linien, die sich über das Rechteck verdrehen, das ist mir vor einem Jahr eingefallen, als ich für die Ausstellung im Magasin 3 in Stockholm die Raummalerei mit zwei grossen

Arbeiten konfrontieren wollte, um ortsfremde Zeit- und Raumeinheiten in der Ausstellung zu verankern. Das habe ich nicht vorgezeichnet. Seitdem gibt es eine Art Evolution dieses Bildes. Auch das grosse Gitterbild, da hatte ich keine Skizze gemacht, sondern es sofort in dieser Grösse realisiert.

HUO: Real getestet, sozusagen.

KG: Sehr treffend, in Lebensgrösse.

HUO: Um nochmals einen Schritt zurückzugehen zur Immersion und zur Farbe – ich habe vor ein paar Wochen den 95-jährigen Maler Rupprecht Geiger interviewt, und das war eine sehr eindrückliche Erfahrung. Geiger war Architekt gewesen, und er hat in den 50er Jahren Häuser gebaut, wobei aus dieser Arbeit in der Architektur die Farbe selbst zur Architektur wurde. Geiger sagte, für ihn sei Rot die wichtigste Farbe, weil Rot mit Wärme zu tun habe. Seine Vorzugsfarbe ist also Rot. Bei Geiger ist das Rot fast zu einer «personifizierten Abstraktion» geworden wie bei Yves Klein das Blau. Wie ist bei dir die Funktion der Farbe?

KG: Innerhalb des Gefüges, das ich benutze, haben die Farben die Funktion, verschiedene Bewegungen voneinander unterscheidbar zu machen. Ich arbeite sehr gerne mit einer bestimmten Palette, die meistens sehr roh ist und sehr kalt. Es ist eine äusserst artifizielle Farbigkeit, wie zum Beispiel bei Pontormo.

Dann gibt es innerhalb dieses Spektrums Farben, die Eigenschaften entwickeln. Ein bestimmtes Rot, wenn es mit Blau zusammentrifft, nichts von Violett aufweist, sondern Braun wird. Mir gefällt diese Ambivalenz, wonach Farben ihre Identität aufgeben können, aber dennoch rückführbar bleiben auf ihren Ursprung.

In der Vorbereitungsphase bestelle ich meistens alle Farben und sehe dann vor Ort, wie die Lichtverhältnisse sind, welche Farben ich gebrauchen kann und auf was ich Lust habe.

HUO: Wie ein Katalog?

KG: Stimmt.

HUO: Gibt es Projekte, die du realisieren möchtest und die permanent bleiben sollen?

KG: Ein unrealisiertes Projekt kann es in meinem Fall nicht geben. Das hängt auch mit meiner Idee von der Entstehung einer Arbeit zusammen. In einer spezifischen Situation, in der eine Arbeit entsteht, können alle möglichen Dinge passieren. Der Verlauf wird nicht vorgedacht, sondern entwickelt sich dynamisch bis zu einer gewissen Destabilisierung, durch die Überlegungen stattfinden können, die ich sonst selten habe. Zwar lege ich manche Elemente vorher fest, wie zum Beispiel in Paris die Erde, um die verschiedenen Niveaus des Bodens auszugleichen und zu sehen, was ausgelöst wird, wenn eine grosse Menge dieser Erde farbig ist. Da es im Palais de Tokyo jedoch sehr stark um die Gleichzeitigkeit verschiedener Grössenordnungen geht, habe ich ein Modell gebaut, um die Dimensionen der Leinwände festzulegen und die Menge der Erde zu schätzen. Dennoch wird die Malerei nicht optisch kalkuliert oder festgeschrieben.

Was mir vorschwebt, ist, dass es komplexer wird, indem sich die bestehenden Arbeiten mit dem, was in der Ausstellung entsteht, verbinden, so dass die Ausstellung zu einer Bewegung wird, die weiterführt.

HUO: Die Erfahrung, die Erinnerung an Paris geht in eine nächste Erfahrung ein. Dann kann man sagen, es ist ein komplexes dynamisches System mit *Feedback-Loops*.

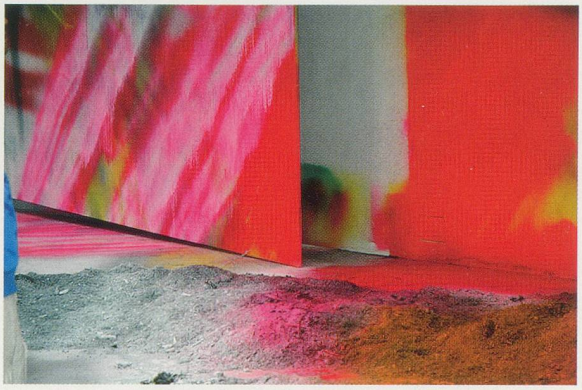
KG: Ja genau, der Extrakt davon wird weiter laufen.

HUO: Wo wird das dann weiter laufen?

KG: Ich mache in Norwegen im Museum in Bergen eine grössere Installation im September 2005.

HUO: Ich möchte noch ganz kurz auf deine Installation im Palais de Tokyo eingehen. Für mich war das ein starkes Erlebnis. Wie ist diese Arbeit entstanden?

KG: Es gab eine Vorläufer-Arbeit, wo ich zum ersten Mal Erde benutzte und mit einem bereits gemalten Bild, sowie einem zweiten, während der Installation entstandenen Bild kombinierte, das dann umgesetzt und von der Horizontale in die Vertikale gedreht wurde. Die Arbeit ist kompakt, und sie deutet auf einen ziemlich grossen, freien Raum. Das ist eine Arbeit, die nach innen geht, wo sich die Vektoren alle nach innen zusammenziehen. In Paris hatte ich den Eindruck, dass alles auseinander gezogen wird und Entfernungen eine grosse Rolle spielen können. Dann traf ich in Los Angeles zufällig einen Cellisten, der mir erzählte, dass er Vorlesungen von Sergiu Celibidache gehört hatte in Mainz, als er jung war. Dieser hatte davon gesprochen, dass er die Stücke je



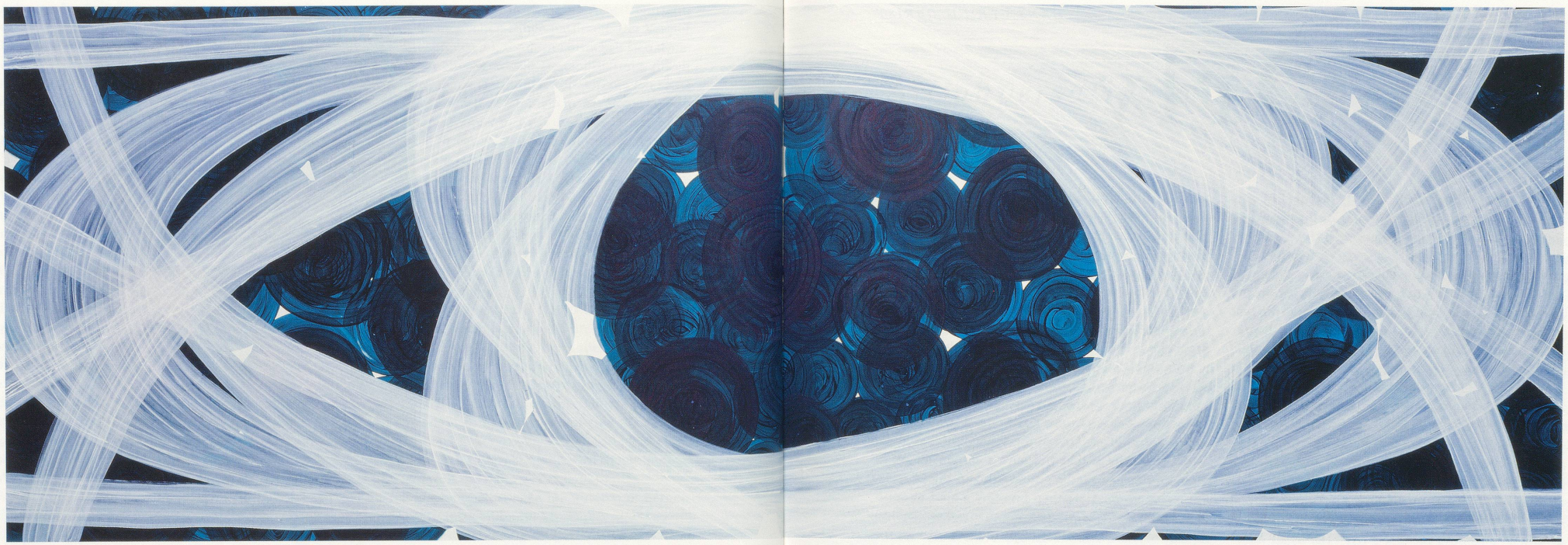
Page / Seite 126/127: KATHARINA GROSSE, CONSTRUCTIONS A CRU, 2005, acrylic on wall, floor, soil, and canvas, Palais de Tokyo, Paris, 263 3/4 x 3149 5/8 x 393 3/4" / Acryl auf Wand, Boden, Erde und Leinwand, 670 x 8000 x 1000 cm.
(PHOTO: FLORIAN KLEINEFENN)

KATHARINA GROSSE, CONSTRUCTIONS A CRU, 2005, (detail) acrylic on wall, floor, soil, and canvas, Palais de Tokyo, Paris, 263 3/4 x 3149 5/8 x 393 3/4" / (Ausschnitt) Acryl auf Wand, Boden, Erde und Leinwand, 670 x 8000 x 1000 cm.
(PHOTO: IMMANUEL GROSSER)

nach akustischer Beschaffenheit des Raumes schneller, langsamer, leiser oder lauter spiele, damit sie überhaupt hörbar werden. Die Wand im Palais de Tokyo hat zum Beispiel eine leichte Wölbung, und diese Wölbung ist eigentlich ein Moment der Unendlichkeit. Man kann nicht mehr genau sagen, wo der Raum anfängt und wo er aufhört, wo er flach wird und wo er gewölbt ist, oder wo du hinein schaust.
HUO: Du bist inmitten der Dinge und siehst quasi nichts...
KG: Eben. Das ist kein Negativraum, kein Nullraum, es ist ganz, ganz schwer zu definieren. Es ist, als ob sich der Raum ständig um die eigene Achse drehen würde. Deswegen habe ich das Bild gebraucht mit den in sich verdrehten Linien. Diese kommen dadurch zustande, dass man von einem Punkt auf der Leinwand zum weitest entfernten läuft und dabei eine Linie malt. Die übereinander liegenden Linien erzeugen den Eindruck einer mathematischen Figur, die man aus weiter Entfernung sieht.

Um herauszufinden, wo und was da sein soll an Farbe, brauche ich drei bis vier Tage. Es geht darum, sich der Grösse des Raums auszuliefern, ohne dass die Arbeit deswegen zu gross wird.
HUO: Kann man die Methode auch beschreiben in einem sehr materiellen Sinne? Du sagtest vorher, es gäbe einen Katalog von Farben, es gibt ein Gerüst... Was sind die *Ingredients?*
KG: Die *Ingredients* waren hier drei sehr grosse Bilder, eine nicht bemalte Leinwand, zwei Bilder aus dem Atelier.

Wir haben ausgerechnet, wie viele Kubikmeter Erde wir brauchen, ob man das unterfüttern muss, wie das logistisch funktioniert, wie die Erde in den Raum kommt, es mussten drei verschiedene Sorten von Erde sein, damit wir drei Farben hatten und drei



KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2005, acrylic on canvas, 117 5/16 x 354 5/16 / Acryl auf Leinwand, 298 x 900 cm. (PHOTO: FLORIAN KLEINEFENN)

verschiedene Festigkeiten. Das wurde etwas modelliert und verschoben. Dann haben wir die Leinwand aufgedockt, die Teil der Wandarbeit sein sollte, es gab verschiedene Pistolen mit verschiedenen Düsenöffnungen, ganz grobe und ganz feine. Hier habe ich mit einer ganz groben Düse gearbeitet, so dass kaum Nebel da waren und es nicht *out of focus* ist wie sonst, um der Grösse des Raumes gerecht zu werden und das Verfahren nochmals zu vergröbern. Ab einem bestimmten Punkt war klar, dass keiner mehr den Raum betreten darf, während ich arbeitete, und ich fing an, jeden Tag von morgens um zehn bis abends um zehn zu malen, wobei ich aber zwischendurch Pausen machte. Ausserdem habe ich ein paar Leitern benutzt, um mich und infolgedessen meine Bewegungen zu vergrössern.

Da sich der Raum im Palais de Tokyo visuell jedoch schwer abtrennen lässt, konnten die Leute durch die halbtransparente Plastikabtrennung schauen. Es ergab sich eine Art Beobachtungszustand, der mich auch beschäftigt hat. Manchmal bin ich in die Ecken gegangen, um nicht gesehen zu werden.

HUO: Eine Frage zur Methode: Inwiefern lässt sich eine Installation wieder aufführen? Viele Installationskünstler machen regelrechte Partituren, nach denen eine Arbeit wieder gespielt werden könnte: Sol LeWitt schickt seine Assistenten, die das Werk ausführen. Bei John Cage und Fluxus existiert eine ganz offene Partitur, wonach jeder es anders interpretieren kann und keine Interpretation falsch ist und dann gibt es natürlich Künstler, die ausschliessen, dass jemand anders als sie selbst die Arbeit neu inszenieren. Mich interessiert, wie du dazu stehst: Gibt es Arbeiten, die ohne dich aufgeführt werden können? Gibst du dazu Handlungsanweisungen? Oder sind das für dich einfach Konstellationen, die ephemer sind? Angenommen, eine Installation wird in fünfzig Jahren wieder gezeigt: Würden da nur die Leinwände gezeigt, oder werden die Räume neu gebaut? Oder werden die Leinwände gezeigt und gleichzeitig Photos von den Installationen?

KG: Meine Arbeit ist nicht wieder aufführbar, da ihr keine vorgedachte Konzeption zu Grunde liegt, die es auszuführen gilt. Photos von Installationen würde ich nie ausstellen.

HUO: Dann geht es um das Bild der Gegenwart.

KG: Ja.

HANS ULRICH OBRIST

Orly

HANS ULRICH OBRIST: On the twenty-fifth day of the fifth month of the fifth year of the third millennium, in a taxi between Place de l'Alma and Orly (airport, Paris), you spoke about creation. When I saw you preparing this installation here at the Palais de Tokyo—and also when you were working on the exhibition "Urgent Painting"—it occurred to me that your work is related to action. Of course, with your head covering and protective suit, it wasn't a public action; it wasn't a painting performance. Still, it reminded me of Georges Mathieu's happenings. Tell me how you started developing the method that you've been working on in recent years.

KATHARINA GROSSE: Actually, it's a reverse procedure. You do something extremely personal, intimate, but what comes out is very big and very explicit. The performative element is recognizable but there's a time shift. It's not a one-to-one relationship; the viewer is not there while I'm working. But when you see the result, you can draw conclusions about the atmosphere and the quality of the event and the system behind it.

HUO: Did it come from a graffiti or street practice? What exactly are the origins of your art?

KG: It's not graffiti although, as a child, I spent all my time on the street. I grew up in the Ruhr Area—in Bochum. When I was twenty, I started doing landscape painting.

HUO: So how did you first come into contact with contemporary art? Was it a linear progression or were there gaps?

KG: It wasn't linear. I went to a lot of museums and was surprised to observe that the aspect of time is the same in historical art as it is in contemporary art. Later, in 1992, I spent a year in Florence and during that time fresco painting became the most important source of information for me. That was when I began wanting to paint on a wall.

HUO: What role does architecture play in your work? Is it a site-specific aspect as in Daniel Buren's *in situ* work? To what extent does the impetus come from the architecture? Recently you told me it was more complicated than that, that it wasn't *in situ*.

KG: Architecture is involved inasmuch as it is the condition under which a work emerges. Painting incorporates a space in this condition that is fictional, an illusionist place. One of the essential things about working on site is that you have a certain length of time in which to produce the work and this is an inescapable given. Time then becomes a kind of material: I have x number of days and that makes time just as concrete as the amount of paint or the size of the surface.

HUO: Do you make game rules for yourself?

KG: I try to find as much freedom of movement as possible within the given circumstances. It's hard for me to work without interruption on a space for more than twelve days because you're in a kind of bubble, far away from everyday life. I disappear during those phases.

HUO: Is that related to immersion? A few years ago I had a very interesting conversation with Rem Koolhaas and Diller + Scofidio about the subject of immersion. That's something that viewers experience when they look at your painting; is your own immersion also part of the viewing experience?

KG: What happens to me when I make the work is simply available to viewers when they look at it. The process of making the work is transparent; in that re-

HANS ULRICH OBRIST is Curator at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

A Conversation with Katharina Grosse

spect it's also an analytic procedure. The visual event turns into a pictorial one the moment the procedure becomes blurred.

HUO: So, in that sense, there's an end to the process?

KG: Well, of course, it's finite in purely factual terms.

HUO: I'd like to talk a little more about the relationship between traveling and the studio, that is, your studio practice and your post studio practice. Significantly, you create a lot of your work in the context of exhibitions. That means that the exhibition produces the work. In what respect is the studio involved in your work and what role does the studio play in relation to traveling? Do you have a studio in Germany?

KG: I have two studios in Germany and I often have one when I'm traveling if I stay somewhere for any length of time. The studios in Germany are full of works. And there are also other aspects: people who help me, telephone calls and all that, and I can return to paintings and work on them some more. I can repeat the time units, schedule my time, overpaint everything. The works I make in the studio become completely different "containers" of time and order, and they don't rely on a place; they can be placed anywhere. It's easier for me not to identify with my work when I'm traveling. It makes me more aware of the fictional quality of my life.

HUO: Are there categories: studio paintings and paintings for exhibitions?

KG: The pictures that are made especially for exhibitions give me a chance to define the status of my studio work in relationship to a place, which is in turn defined by the on-site work. So work processes that are not dependent on place are embedded in a site-specific structural process. Being elements whose size and placement are predetermined, they explicitly tie in with the architectural givens. In addition, I work on several different canvases at the same time, trying things out, sometimes with no specific goal, sometimes in order to pursue the development of certain pictorial forms.

HUO: How do you plan major projects like the one at the Palais de Tokyo, or any of the other large-scale works that you've executed? Do you make any preparatory drawings? What role do sketches play in your work?

KG: The large paintings represent a kind of torsion, with white lines intertwined across the canvas—I thought of that years ago for the exhibition at Magasin 3 in Stockholm when I juxtaposed the wall painting with two large works. I wanted to incorporate units of time and space in the exhibition that were alien to the site. I didn't sketch it in advance. Since then there has been a kind of evolution of this image. I didn't make a preliminary sketch for the big grid painting; I painted it directly in that size.

HUO: A reality test, you might say.

KG: Exactly—in life-size.

HUO: Let me return to the subject of immersion and of color. A few weeks ago I interviewed the ninety-five-year-old painter Rupprecht Geiger, and it was an extremely impressive experience. Geiger was an architect; in the fifties he built houses, and in the process of working with architecture, color itself turned into architecture. He told me that red was the most important color to him because it's related to warmth. So red, as his favorite color, has almost become a kind of "personified abstraction," like blue for Yves Klein. What function does color have for you?

KG: Within my compositions, the colors have the function of distinguishing between different move-

KATHARINA GROSSE, INFINITE LOGIC CONFERENCE, 2004, acrylic on wall, floor, bed, bedcover, books, and clothes, Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, 152 3/4 x 984 1/4 x 322 7/8" / Acryl auf Wand, Boden, Bett, Decke, Bücher und Kleidung, 388 x 2500 x 820 cm. (PHOTO: MATTIAS GIVELL)

ments. I like working with a certain palette, one that is usually very raw and very cold. It's extremely artificial, like Pontormo's, for example. Then, within this spectrum, there are some colors that develop certain characteristics. A particular red, when it meets up with blue, doesn't become purple but rather brown. I like this ambivalence that makes colors surrender their identity and yet still show signs of their origins. In the preparatory phase, I usually order the entire range of colors and then, depending on the lighting at the site, I decide which colors I can use and what appeals to me.

HUO: Like a catalogue?

KG: Yes.

HUO: Do you have any permanent projects in mind that you would like to execute?

KG: The idea of an unexecuted project doesn't really apply to my work. That's because of the way a work develops. All kinds of things can happen in a specific situation in which a work emerges. The process is not predetermined but evolves dynamically to the point of becoming destabilized, which makes it possible to come up with ideas that would rarely occur to me otherwise. Sometimes I do decide on specific elements, like the earth I used in Paris to even out the different levels of the floor and to see what would happen when a lot of this earth was painted. At the Palais de Tokyo, there are a lot of different, coexisting scales, so I built a model in order to define the dimensions of the canvases and to estimate the amount of earth I would need. But the painting itself is not optically calculated or predefined. What I envision is that the complexity will increase when the existing works are combined with the work created in the exhibition so that the exhibition will lead to some kind of ongoing movement.

HUO: Your experience, your memory of Paris, enters into the experiences that follow. You might call it a complex, dynamic system of feedback loops.

KG: Yes, that's exactly it, it reappears in distilled form.

HUO: Where?

KG: I'm doing a big installation in Norway at the museum in Bergen this September.

HUO: I'd like to talk a little about your installation at the Palais de Tokyo. It made a great impact on me. How did it come about?

KG: There was an earlier work where I used earth for the first time and combined it with the picture I had already painted as well as a picture created during the installation, which I switched from horizontal to vertical after it was finished. It's a compact piece and it relates to a pretty big empty space. It moves inwards where all the vectors converge. In Paris I had the impression that everything is pulled apart and that distances could play a big role. Then I happened to meet a cellist in Los Angeles who told me that he had heard lectures by Sergiu Celibidache in Mainz when he was a young student. Celibidache had said that he adapted the pieces to the acoustics of the respective venue, having them played faster or slower, softer or louder, to make them audible. The wall at the Palais de Tokyo is slightly curved for example, which actually hints at infinity. You can no longer really tell where the room begins or where it ends, where it's flat or where it's curved, or when you're looking inside it.

HUO: You're in the midst of things and basically can't see anything...

KG: Precisely. It's not a negative space or a nonspace; it's extremely hard to define. It's as if the room was revolving around its own axis. That's why I used the painting with the intertwined lines. They are the result of walking the farthest distance away from one point on the canvas while painting a line. The superimposed lines create the impression of a mathematical figure seen from a great distance. It takes me three or four days to figure out what colors to use and where to place them. You have to surrender to the size of the space without letting the work get too big.

HUO: Can your method be described in specifically material terms as well? You were talking before about a catalogue of colors and that there is a structure. What are your ingredients?

KG: Here the ingredients were three large pictures, one unpainted canvas, and two pictures from the studio. We figured out how many cubic meters of earth we would need, whether it would require a foundation, how it would work logistically, how to get the earth into the room... It had to be three different types of earth so that we could get three colors and three different consistencies. The earth was molded

and pushed around. Then we docked it into the canvas, which is part of the wall piece. I use several pistols with jets of various sizes, from very coarse to very fine. Here I worked with an extremely coarse jet—so that there was hardly any mist and it was not out of focus as it usually is—in order to do justice to the size of the space and make the process still coarser. At some point, it became clear that no one could come into the room anymore while I was working, and I started working every day from 10 a.m. to 10 p.m., but with breaks in between. In addition, I used a couple of ladders in order to enlarge myself and therefore my movements. Since it was hard to close off the room at the Palais de Tokyo, people would watch me through the semitransparent plastic sheeting. This condition of being observed bothered me, so sometimes I went into the corners where I couldn't be seen.

HUO: A question about your method: To what extent can an installation be repeated? A lot of installation artists actually make detailed scores for when their works are played again. Sol LeWitt sent his assistants to execute the work. John Cage and Fluxus made completely open-ended scores, leaving everyone to interpret them differently since no interpretation was wrong. And, of course, there are other artists who will not let anyone stage their works except themselves. Where do you stand on that? Are there works that can be executed without you? Do they come with instructions? Or are your wall works ephemeral? Suppose an installation is exhibited again in fifty years: would only the canvases be on view or would the rooms be reconstructed? Or would the canvases be shown in combination with photographs of the installation?

KG: My work cannot be executed a second time since it is not based on a preconceived concept that could be executed. And I would never put photographs of installations on view.

HUO: Then they are pictures of the present.

KG: Yes.

(Translation: Catherine Schelbert)

KATHARINA GROSSE, UNTITLED, 2003, acrylic on wall, Pearson International Airport, Toronto, 348 7/16 x 689 x 925 2/8" / Acryl auf Wand, 885 x 1750 x 2350 cm. (PHOTO: ISAAC APPLEBAUM)