

UNE BEAUTÉ

CRASS BEAUTY

**LA PEINTURE EST UNE CHOSE QUI NE PEUT QUE
SE DÉTRUIRE, QUI DOIT SE DÉTRUIRE, POUR
SE RÉINVENTER.**

Jean Fautrier

CRASSE

**PAINTING IS MEANT TO CRUMBLE, IT MUST
CRUMBLE TO REKINDLE.**

JEAN-CHARLES VERGNE

POUSSER AU MILIEU La rencontre avec l'œuvre de Katharina Grosse s'effectue toujours en premier lieu par un sentiment de chromatisme intense. Les couleurs acryliques industrielles qu'elle utilise, parfois à la limite de la fluorescence, créent des surfaces picturales ambiguës, simultanément marquées par un esthétisme des plus séduisants et par la contradiction systématique de cette fascination de la couleur dans l'emploi d'un réglage colorimétrique strident, dissonant.

Elle pousse « au milieu des choses », traversée par de multiples intensités, parfois contradictoires. Elle se forme dans l'incidence de lignes et de flux composites. Elle provoque le sampling de l'expressionnisme allemand et du pouvoir décoratif de la peinture murale de la Renaissance ; elle mixe la technique de la pulvérisation, déjà utilisée par Jules Olitski, Dan Christensen ou Hans Hartung et Martin Barré dans les années 60, à celle de la projection d'images en négatif sur les parois des cavernes ; elle mixe la beauté urticante des vapeurs colorées de Turner aux teintes des moisissures les plus voraces. Elle convoque les références à la grande Histoire de la peinture, à l'argot pictural du graff ainsi qu'à une forme excessive de Bad Painting. Elle magnifie les lieux tout en leur imposant la dévastation ; elle pousse « au milieu » de l'art et de l'architecture, au milieu de la peinture et d'une certaine forme de politique. Quoi qu'il en soit, Katharina Grosse prend moins ses sources dans une histoire américaine de la peinture que dans une tradition européenne de la couleur et de sa puissance explosive au sein de laquelle Delacroix occupe une place de choix revendiquée par l'artiste allemande. Ce qui habite la peinture de Katharina Grosse relève d'une vitalité impulsive de la couleur, d'une matière ardente qui trouve sa violence dans des agencements de couleurs contre-nature qui créent la surface. Depuis une dizaine d'années, ses œuvres s'élaborent selon deux modes distincts en apparence mais totalement dépendants l'un de l'autre en réalité.

DEUX EN UN Il faut considérer, d'une part, les œuvres que l'on pourrait qualifier de « mobiles », réalisées dans les ateliers où travaille l'artiste, à Düsseldorf ou à Berlin, sur différents types de supports : toiles quadrangulaires ou en tondo, plaques d'aluminium, feuilles de papier, volumes de formes diverses allant de l'œuf à l'antenne parabolique... Ces œuvres utilisent un vocabulaire pictural constitué de couleurs puissantes appliquées à la brosse ou au pistolet à peinture, et de gestes qui visiblement semblent vouloir écarter toute forme d'effet surjoué ou de virtuosité. Elles font appel à un répertoire pictural finalement assez simple, pour ne pas dire basique : larges coups de pinceaux, aplats, badi-geons, biffures, spirales, nuages de couleur pulvérisée, coulures... La peinture s'élabore



Atoms Inside Balloons, 2007, Renaissance Society, Chicago // *Atoms Outside Eggs*, 2007, Museu de Arte Contemporanea de Serralves, Porto

SPROUTING AT THE CORE The encounter with Katharina Grosse's artwork is always launched with a whiff of intense chromaticism. Her industrial acrylics, sometimes verging on fluorescence, create ambiguous pictorial surfaces. While these surfaces are marked by alluring aestheticism, they also convey a systematic contradiction of this color-fascination by way of colorimetric tuning, which is strident, dissonant.

It sprouts "at the core," pierced with multiple intensities that sometimes clash. It crystallizes through forceful lines and composite streams. It incites sampling of German Expressionism and the decorative force of Renaissance frescos; it blends the spray-technique, already used by Jules Olitski, Dan Christensen or Hans Hartung and Martin Barré in the 1960s, with the technique of projecting negative images onto cave walls; it mixes the harsh beauty of Turner's colorful steam with the most voracious mildew-tones. It beckons to the grand history of painting, to pictorial graffiti jargon, as well as to an excessive form of Bad Painting. It magnifies locations while compelling their devastation; it sprouts "at the core" of art and architecture, at the core of painting and a certain kind of politics. At the end of the day, Katharina Grosse derives her sources not so much from an American history of painting as from a European tradition of color and its explosive power, with Delacroix at its helm. Katharina Grosse's paintings are brimming with an impulsive color-vitality, blazing material that locates its violence in unnatural color schemes that create the surface. Over the past decade, her work has been taking shape according to two seemingly distinct modes that are in fact interdependent.

TWO IN ONE We must consider on the one hand the works that could be defined as "mobile" achieved in the artist's studio, in Düsseldorf or Berlin, on different kinds of media: quadrangular or round can-

couche après couche, en veillant à laisser apparente l'ossature de l'œuvre, sa structure interne, de manière à toujours rendre intelligibles au spectateur les étapes nécessaires à son élaboration, lui permettant ainsi de démonter littéralement la mécanique générale de l'œuvre. Aucune illusion donc, mais bien un processus mental de décortilage et de séparation suffisamment nette des divers moments de construction d'une grammaire picturale qui refuse l'artifice, qui ne cesse de montrer ses coutures, qui exclue l'emphase (tout en se donnant parfois de faux airs emphatiques). Le corpus ainsi constitué au fil des années pourrait être assimilé à une généalogie picturale testant les différentes combinaisons, les différents symptômes – les caractéristiques grammaticales pourrait-on dire – de la peinture.

Il y a, d'autre part, les œuvres que l'artiste crée depuis des années dans les différents lieux où elle est invitée à exposer. Ces réalisations *in situ*, souvent monumentales, utilisent un vocabulaire pictural identique à celui des œuvres « mobiles ». Ce vocabulaire se décline sur tous les éléments architecturaux des lieux – murs, sols, plafonds – auxquels sont régulièrement ajoutés des éléments supplémentaires : gravats, plaques de béton, amas de pierres ou de terre, formes ovoïdes ou cubiques, ballons gonflés d'air... Cette seconde catégorie produit des œuvres souvent très spectaculaires en raison de leur monumentalité, de leur statut éphémère et d'un aspect performatif indéniable, lié à la vitesse d'exécution et à la prise de risque inhérente à ce type de création. Voir une œuvre *in situ* de Katharina Grosse est une expérience à la fois visuelle et physique. On ne voit pas ses œuvres, d'ailleurs : on y entre, on s'y confronte, on se mesure à elles. Le spectateur se trouve en position d'immersion picturale, assailli par un agencement de couleurs sublimes et sales, stridentes et apocalyptiques. Murs, sol et plafonds se fondent en une entité picturale qui tend à forcer les dimensions spatiales du lieu par l'action triple de la couleur, de la violence et du gazeux atmosphérique. Ces environnements picturaux déjouent tout effet illusionniste, renversent l'idée traditionnelle selon laquelle une peinture murale trouve son organisation en fonction de son support architectural, et se positionnent sur une aire trouble, vacillant entre une beauté crasse et un vandalisme ornemental.

Ces deux modes de création sont étroitement liés l'un à l'autre. Les œuvres sur toile, aluminium ou papier intègrent très souvent les créations *in situ* de l'artiste, à l'image des dizaines de peintures sur papier ajoutées à la seconde période de l'exposition du FRAC Auvergne. À l'inverse, les créations *in situ* peuvent nécessiter l'ajout d'œuvres



Inversion, 1998, Kunsthalle Bern

vasses, aluminum plaques, sheets of paper, various shapes from egg to satellite dish... These works employ a pictorial vocabulary made of powerful colors applied with paintbrush or paint-gun, and gestures that conspicuously cast away any kind of overdone effect or virtuosity. They draw on a pictorial repertoire that is ultimately quite simple, and even basic: thick brushstrokes, flat surfaces, whitewashes, cross-outs, spirals, clouds of color-spray, leaks... The painting is fleshed out layer upon layer, deliberately exposing the work's frame, its internal structure, thus revealing to the viewer its underpinnings, and proffering the keys to literally dismantle the work's overall mechanics. So there are no illusions, but a mental process of dissection and identification of the building blocks of a pictorial grammar that resists artifice, that incessantly displays its seams, with no room for pretentiousness (while sometimes assuming an air of mock pompousness). The corpus that has been growing over the years could be compared to a pictorial genealogy that tests the different combinations, the different symptoms – in other words the grammatical characteristics – of painting.

On the other hand, there are the works that Katharina Grosse has been creating for years in the various sites where she is invited to exhibit. These *in situ* pieces, often monumental, employ a pictorial vocabulary identical to the one used by the "mobile" works. This vocabulary encompasses all of the architectural elements at hand – walls, floors, ceilings – to which others are added: rubble, concrete slabs, piles of stones or earth, ovoid or cubic forms, air-filled balloons... This second category produces works that are often quite spectacular due to their monumentality, their ephemeral status and an undeniable performative aspect, concerning the speed of execution and risk-taking inherent in this sort of creation. Viewing an *in situ* work by Katharina Grosse is both a visual and physical experience. As a matter of fact, one

« mobiles » créées sur place qui rejoindront ensuite l'atelier, dotées ultérieurement d'un statut totalement autonome. Si les œuvres d'atelier peuvent être naturellement considérées comme issues d'un long processus d'élaboration d'un vocabulaire pictural, il faut aussi considérer le fait que les réalisations *in situ* ne cessent d'alimenter ce vocabulaire. La peinture de Katharina Grosse est donc issue d'un échange permanent entre deux pratiques qui utilisent des configurations mentales et spatiales très différentes. Les œuvres d'atelier ne précèdent pas les œuvres *in situ*, ni inversement : les deux axes se développent simultanément, se nourrissent l'un de l'autre.

RETROUSSER L'ESPACE *Le sujet de l'art abstrait, c'est l'espace.* Willem de Kooning¹

En 1998, invitée à réaliser une exposition à la Kunsthalle de Bern, Katharina Grosse inaugure un processus de création dont elle ne s'est pas départi depuis, consistant à pulvériser de la couleur pure à l'aide d'un pistolet relié à un compresseur pressurisé à 3 bars, pour un débit de 270 litres d'air par minute. Ces précisions techniques, secondaires en apparence, sont importantes car elles nous permettront de comprendre jusqu'à quel point cette pratique est dépendante d'un prolongement « mécanique » de la main de l'artiste.

Cette première œuvre réalisée par pulvérisation, intitulée *Inversion*², exécutée sans dessin ni croquis préalable, fut réalisée en projetant une couleur acrylique vert sombre sur les deux murs d'angle et le plafond d'une salle d'exposition de la Kunsthalle, à l'endroit même où un certain russe aurait pu accrocher l'une des toutes premières icônes abstraites de l'histoire de l'art... Cette icône inversée et vandale, atomisée sous haute pression et pulvérisée selon des gestes plus ou moins appuyés, couvrait les murs et le plafond selon des densités variables, sous forme de nuages de couleur qui laissaient visible chaque geste. Le coin de la salle d'exposition qui accueillait cette première pulvérisation de l'artiste se trouvait littéralement aplati, sa profondeur semblait niée, son architecture avait comme disparu. Cette peinture, simple et radicale, posait les fondements des œuvres que l'artiste allait réaliser par la suite dans des lieux dévolus à l'art – musées, centres d'art, galeries... – mais aussi, souvent, sur des sites beaucoup plus inattendus... *Inversion* utilisait l'architecture du lieu mais ne se structurait pas en fonction de celle-ci : elle l'utilisait pour l'absorber et, visuellement, la renverser, la retrousser. Ce qui suivra dans les années suivantes reposera sur la confrontation d'une expérimentation mentale de la peinture avec un ensemble de situations architecturales où il s'agira, à la suite d'*Inversion*, de retrousser l'espace, de le tordre, de le fragmenter

does not see her works: one enters them, challenges them, measures oneself against them. The viewer undergoes a pictorial immersion, overwhelmed by a layout of colors that are sublime and dirty, strident and apocalyptic. Walls, floor and ceilings fuse into a pictorial entity that tends to force the site's spatial dimensions through the triple action of color, violence and gaseous atmosphere. These pictorial environments oust illusionist effects, toppling the traditional idea that requires a wall painting to be organized in function of its architectural support; they stand on blurry grounds, wavering between crass beauty and ornamental vandalism.

These two modes of creation are closely interlinked. The works on canvas, aluminum or paper often embody the artist's *in situ* output, as in the dozens of paintings on paper added to the second stage of the FRAC Auvergne exhibition. However, the *in situ* works sometimes require additional "mobile" works, which are created on site and only reach the artist's studio afterwards, becoming totally autonomous. If the studio-works seem to naturally ensue from a long process of elaborating a pictorial vocabulary, the *in situ* works are evidently the building blocks of this vocabulary. Katharina Grosse's artwork thus stems from an ongoing exchange between two practices that use very different mental and spatial configurations. The studio-works do not precede the *in situ* works, nor the contrary: both axes develop simultaneously, feeding into each other.

ROLLING UP THE SPACE *The subject matter in the abstract is space.* Willem de Kooning¹

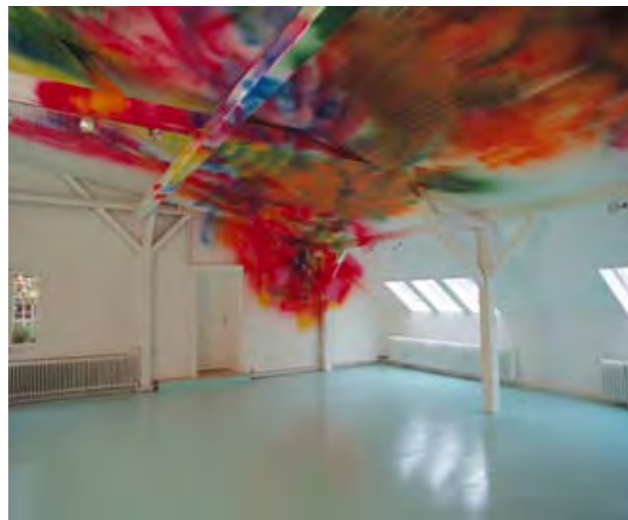
In 1998, as guest artist at the Bern Kunsthalle, Katharina Grosse embarked on a creative process that she has never left since: spraying pure color with a gun attached to a compressor pressurized at 3 bars, discharging 270 liters of air per minute. These technical details, seemingly secondary, actually give us insight into how dependent this practice is upon the artist's "mechanically" extended hand.

This first spray-work entitled *Inversion*², done with no draft or sketch, was carried out by projecting dark green acrylic on the two corner walls and ceiling of an exhibition space at the Kunsthalle, right where a certain Russian might have displayed one of the very first abstract icons in art history... This inverted and vandal icon, atomized at high pressure and sprayed with more or less force, covered the walls and ceiling in variable densities, in color-clouds that exposed each gesture. The corner of the exhibition space showing the artist's first spray-work was literally flattened, its depth eliminated, its architecture as if vanished. This simple and radical painting laid the foundations of the artist's subsequent works in various art spaces – museums, art centers, galleries – as well as in more unexpected sites. *Inversion* used the location's architecture but not as a pivot for its structure: it rather absorbed the architecture and visually toppled and

ou de l'unifier, de le magnifier ou de le ruiner, de le trouser ou au contraire d'en éradiquer la profondeur.

EREWHON *Erewhon* est un roman écrit en 1872 par Samuel Butler, dans lequel l'auteur, marginalisé aussi bien en littérature que dans ses écrits de philosophie biologique, tourne en dérision la société victorienne et son outrecuidance. Le titre de ce livre procède à la fois d'un retournement de la langue et d'un jeu sémantique : *erewhon* est l'envers de *nowhere* (nulle part) qui, scindé en deux parties, donne *now here* (ici maintenant). *Erewhon* est un mot retroussé, tout comme *Inversion* était un espace retroussé. Avec Samuel Butler, le nulle part est également un « ici et maintenant » et l'œuvre de Katharina Grosse s'articule selon une idée assez semblable. L'artiste parcourt le monde pour y réaliser des environnements picturaux monumentaux, parfois sur des périodes longues lorsque plusieurs projets s'enchaînent dans différents pays, l'éloignant ainsi pendant des semaines de son lieu de vie. Ces environnements, dont la naissance contient d'emblée une mort programmée, une destruction inévitable en fin d'exposition, reposent sur la même articulation que le titre du livre de Samuel Butler : une œuvre sans lieu, nulle part visible, et pourtant visible ici et maintenant, sur un temps très court. S'il est généralement possible, en théorie, de voir l'œuvre de tel ou tel artiste dans sa globalité en visitant les différentes collections dans lesquelles elle se trouve répartie, il est en revanche impossible de voir l'œuvre de Katharina Grosse, à moins de s'être rendu dans la totalité des espaces où elle a peint, ce qui probablement n'est arrivé à personne en dehors d'elle-même. Et, à la différence d'autres artistes familiers du *wall painting*, comme Sol LeWitt ou Philippe Decrauzat par exemple, dont les peintures murales offrent une possibilité de reproduction à l'identique grâce à l'existence de cahiers des charges très précis, il est impossible, sur le plan formel, de refaire une œuvre de Katharina Grosse après sa destruction.

Par extension, et pour reprendre une idée émise par Peter Sloterdijk sur un tout autre sujet³, on peut situer l'œuvre de Katharina Grosse sur deux positions extrêmes : celle d'un *soi sans lieu* et celle de *lieux sans soi*. L'œuvre de Katharina Grosse est un *soi sans lieu*, elle n'a pas de lieu : multilocale, déterritorialisée, nomade, elle se crée puis s'annihile, ne laissant en définitive pour trace ultime que les livres publiés à l'issue des diverses destructions ainsi que les archives que l'artiste compile sur son site Internet⁴. Le lieu final de cette œuvre serait donc, au mieux, un corpus de livres auquel s'adjoindrait un corpus de pages numériques⁵. Et, à l'autre extrême, l'œuvre se construit dans une



Sans Titre / *Untitled*, 2004, Pearson International Airport, Toronto // Sans Titre / *Untitled*, 2001, Y8, participating, at the same time, Hamburg

rolled it. The works of the following years juxtapose mental paint-experimentation with an ensemble of architectural situations, aiming in the footsteps of *Inversion* to roll up the space, to twist it, to shatter or unify it, to magnify or wreck it, to pierce it or else to eradicate its depth.

EREWHON *Erewhon* is the title of Samuel Butler's novel (1872), where the author, marginalized in literature and biological philosophy, derides Victorian society and its presumptuousness. The title is a palindrome and a pun: the reverse of *nowhere* and a play on *now here*. *Erewhon* is a rolled up word, just as *Inversion* was a rolled up space. With Samuel Butler, the nowhere is also the here and now, and Katharina Grosse's work pursues a similar notion. The artist traipses around the world doing monumental pictorial environments, sometimes for long periods when various projects are taking place in different countries, and she is therefore far from home for weeks at a time. These environments are born with inherent death, being inevitably destroyed once the exhibition ends; their basic scheme is that of Samuel Butler's title: a homeless work, visible nowhere, and yet visible here and now for a very short period. If it is theoretically possible to get a global view of any artist's work by going to see the different collections that house it, in the case of Katharina Grosse this is impossible, unless one has been to all the sites where she painted, which no one except for herself has probably ever done. As opposed to *wall painting* artists such as Sol LeWitt or Philippe Decrauzat, whose works allow for identical reproduction due to their very precise sketchbooks, it is formally impossible to redo Katharina Grosse's work once it is destroyed.

By extension, and to cite Peter Sloterdijk on an entirely different subject³, there are two poles underlying Katharina Grosse's artwork: the *self with no place* and the *place with no self*. Katharina Grosse's

succession de *lieux sans soi*, de lieux sans identité véritable : les lieux institutionnels ou les galeries dans lesquels l'artiste intervient sont, par définition, des *lieux sans soi*, des espaces de transit, faits pour la circulation d'œuvres et d'expositions, visités par des « passants » comme le sont les aéroports, les rues, les couloirs de lieux publics, les hangars de stockage, les terrains d'usines... lieux dans lesquels Katharina Grosse a par ailleurs réalisé des œuvres⁶. Ces *lieux sans soi* ne retiennent pas leurs passants, ils sont des *no man's lands* alternativement remplis et vidés, des étendues de transit qui se développent le long des périphéries hybrides des « sociétés » contemporaines. Le point culminant de cette position doublement extrême est certainement l'intervention réalisée par l'artiste dans sa propre chambre à coucher en 2004, par pulvérisation de peinture sur son lit, ses vêtements et ses effets personnels, marquant ainsi la nomadisation de son activité d'artiste : intimité de la chambre à coucher devenue caduque face à la multiplicité des chambres d'hôtels habitées temporairement, et caducité de l'habitat personnel laissé inoccupé la plupart du temps, devenu un « lieu à soi » dévitalisé. En bombant sa chambre à coucher, en réalisant cette œuvre détruite sans jamais avoir été « exposée » puisque presque personne n'a pu la voir, Katharina Grosse déplace le statut de ses œuvres sur sa propre identité d'individu sans lieu, travaillant dans des lieux dépourvus de toute dimension intime ou individuelle.

EREWHON 2 : PROLONGEMENT MACHINIQUE Revenons, brièvement, à Samuel Butler et à une seconde idée, exposée dans un chapitre d'*Erewhon* intitulé « Le livre des machines », qui est au cœur de sa pensée philosophique et biologique. L'auteur britannique y expose les principes de sa propre théorie de l'évolution – initialement inspirée de celle de Darwin puis désolidarisée de celle-ci pour se rapprocher de Lamarck – autour de l'idée selon laquelle l'être vivant évolue par l'effort qu'il fait pour s'adapter à son milieu. Samuel Butler évoque la création par les hommes d'outils puis de machines comme prolongements de leur propre action vitale, comme membres extérieurs destinés à accroître leur capacité d'action. Par extension, les machines font donc partie du vivant. Cette seconde allusion au livre de Butler permet d'aborder un autre aspect de l'œuvre de Katharina Grosse dont les créations dépendent beaucoup, depuis 1998, de l'emploi du pistolet à peinture, véritable prolongement machinique du bras de l'artiste. Le compresseur et le pistolet jouent un rôle dans la manière dont l'artiste doit s'adapter à ses lieux de création. L'utilisation d'une machine à pulvériser la couleur (dont les paramètres, toujours réglés à l'identique, font l'objet de recommandations très strictes

work is a *self without place*, it is homeless: multi-local, dislocated, nomad, created and then annihilated, its only traces remain in the books published following the diverse destructions, and in the artist's internet archives⁴. At best, the artwork's ultimate location is a corpus of books merged along with a corpus of digital codes⁵. And at the other pole, the artwork unfurls through a series of *places with no self*, places with no real identity: the institutions or galleries that the artist invests are by definition *places with no self*, transit sites made for circulating works and exhibitions and viewed by "passersby," namely airports, streets, hallways in public spaces, warehouses, factory grounds – places where Katharina Grosse has in fact exhibited⁶. These *places with no self* do not restrain passersby; they are no man's lands that are alternately filled and emptied, transit areas spread along the hybrid peripheries of contemporary "societies." The peak of this doubly extreme position is undoubtedly the installation that the artist created in her bedroom in 2004, by spray-painting her bed, clothes and personal belongings, thus emphasizing the nomadization of her artistic activity: bedroom intimacy dissolved by the myriad hotel rooms, and habitat faded from neglect and turned into a devitalized "home." By spraying her bedroom and doing this ruined work that was never "exhibited" since hardly anyone could see it, Katharina Grosse shifts the status of her works to encompass her own homeless identity, and increasingly works in sites lacking any intimate or individual dimension.

EREWHON 2: MECHANICAL EXTENSION Harking back to Samuel Butler, a second notion is conveyed in a chapter of *Erewhon* entitled "The Book of the Machines," which lies at the heart of his philosophical and biological thought. In this chapter, Butler exposes the principles of his theory of evolution – initially inspired by Darwin's, then withdrawing to approach Lamarck – whereby evolution results from the capacity to shape to one's environment. Butler evokes man-made tools and machines as extensions of their vital activity, like limbs with an ever-increasing ability to act. Consequently, machines are part and parcel of life. This second Butlerian allusion gives us insight into another aspect of Katharina Grosse's artwork, in which the spray-gun, as of 1998, has been serving as a mechanical extension of her arm. The compressor and gun play a role in how the artist must adapt to her creation sites. The use of a color-spray-machine (always set to the same parameters, under the artist's strict directions before she arrives onsite) implies a certain loss of gesture-control when the paint gets sprayed. The breadth of the gesture and the distance between gun and wall, modifying the spray's force and diameter, are constraints that delineate the manner of painting. There are two further constraints: the necessity of working layer upon layer, color upon color – since the tones cannot be mixed by the spray-gun – and the requirement of creating in places that have many blind spots due to the tarpaulin over

de la part de l'artiste préalablement à sa venue sur ses lieux de création), implique une certaine perte de contrôle du geste lorsque la peinture est pulsée. L'amplitude du geste et la distance entre le pistolet et le mur, modifiant la puissance et le diamètre de pulvérisation, constituent des contraintes qui contingentent la manière de peindre. A cela doivent être ajoutées deux contraintes supplémentaires : celle qui consiste à devoir travailler couche après couche, couleur après couleur – puisque les teintes ne peuvent être mélangées par le pistolet à peinture – et le fait de devoir créer dans des lieux dont d'importants espaces sont rendus aveugles, en raison des bâches destinées à protéger les zones qui ne doivent pas être peintes. Sur cette dernière contrainte, il faut d'ailleurs souligner la difficulté qui est celle de devoir créer une œuvre dans des lieux que l'artiste n'aura pu voir dans leur intégralité qu'au moment des repérages, parfois des mois auparavant.

ENVIRONNEMENT VICIÉ A ces contraintes spatiales réglées par l'emploi d'une machine, qui influent tout autant sur le geste que sur l'espace de création, s'ajoute une contingence supplémentaire que l'on pourrait qualifier de climatique, liée aux propriétés gazeuses de la peinture pulvérisée dans l'atmosphère du lieu d'exposition. Avant de poursuivre plus avant sur cet aspect, deux anecdotes méritent d'être citées.

Dans le troisième volet de sa magistrale trilogie *Ecumes*, le philosophe allemand Peter Sloterdijk fait débiter la modernité le 22 avril 1915 à 18 heures précisément, heure à laquelle les soldats du premier « régiment de gaz », spécialement constitué au sein des armées allemandes du front ouest, ouvrent des milliers de bouteilles contenant du gaz chloré pour le « souffler » sur les positions franco-canadiennes sous la forme d'un nuage toxique. Cette première utilisation à grande échelle du gaz comme moyen de combat est symptomatique d'un changement radical dans la pensée de la terreur : « On gardera le 20^{ème} siècle en mémoire comme celui dont la pensée essentielle consistait à ne plus viser le corps d'un ennemi, mais son environnement. [...] La terreur de notre époque est une forme d'émergence du savoir de l'élimination modernisée par la théorie de l'environnement [...]. S'il n'est plus possible de liquider le corps de l'ennemi en lui assénant des coups directs, l'attaquant dispose désormais de la possibilité de lui rendre impossible le prolongement de son existence en le plongeant suffisamment longtemps dans un milieu invivable [...] pour qu'il soit victime de son propre besoin de respirer. [...] Lorsque le soir tomba sur cette journée, entre 18 et 19 h, l'indicateur de l'horloge des époques passa de la phase vitaliste de la modernité, marquée par le romantisme tardif, à l'époque de l'objectivité (« Sachlichkeit ») atmoterroriste. »⁷

the zones that must not be painted. This latter constraint also involves the difficulty of rarely getting an overview of the site, as the work is sometimes created months after the location was checked out.

FOUL ENVIRONMENT These spatial constraints calibrated by the use of a machine, which affects both the gesture and the creation space, are matched by an additional contingency that could be described as climactic, ensuing from the gaseous properties of the paint that is sprayed in the space's atmosphere. Before fleshing out this aspect, two anecdotes:

In the third volume of his magisterial trilogy *Spheres*, the German philosopher Peter Sloterdijk has modernity begin on 22 April 1915 at 18:00 sharp, when soldiers of the first "gas regiment," deliberately set up within the west-front German army, opened thousands of bottles containing chlorine gas in order to "disperse" it like a toxic cloud over the French Canadian forces. This first large-scale utilization of gas as a combat weapon is symptomatic of a radical shift in the view of terror: "We shall remember the 20th century for no longer aiming at the enemy's body, but at its environment [...] The terror of our era merges the knowledge of elimination with a reflection on the environment. [...]. If we can no longer liquidate the enemy's body by striking at it directly, his existence can be cut short by plunging him long enough into an unlivable [...] so that he becomes a victim of his own need to breathe. [...] When night fell that day, between 18:00 and 19:00, the clock-hand of the ages shifted from modernity's vitalist phase, marked by late Romanticism, to the era of atomterrorist objectivity ("Sachlichkeit")."⁷

Later on in the same work, Sloterdijk pursues his line of thought by citing Dali's lecture-performance at the London New Burlington Galleries on 1 July 1936, which opened the International Surrealist Exhibition. Dali wished to expose the principles of his coined "paranoiac-critical method," and to make his audience aware that in this single performance he stood for a "radical elsewhere," he dressed up in a diving suit. Unfortunately, someone forgot to attach his helmet to an oxygen tank and Dali nearly suffocated to the applause of an audience enthralled by the mime's realism. Someone at last realized that Dali was on the verge of asphyxiation, and managed to remove the helmet after several failed attempts, seeing as the technician who'd fastened it had walked off with the key...

Both episodes mentioned in *Foams* can be interestingly linked to Katharina Grosse's work process, as beyond her gesture's mechanical extension by a compressor or gun, it is significant that she systematically uses a gas mask, wet suit and anti-noise helmet. This sets a radical distance between artist and art-environment, causing an atmospheric isolation between the work-in-progress and its maker. When creating pictorial environments, the artist needs absolutely airtight

Plus loin dans le même ouvrage, le philosophe poursuit sa réflexion en évoquant une conférence-performance donnée par Dali aux New Burlington Galleries de Londres le 1^{er} juillet 1936, à l'occasion de l'International Surrealist Exhibition, au cours de laquelle l'artiste comptait exposer les principes de la « méthode paranoïaque-critique » qu'il avait mise au point. Pour que sa seule apparence suffise à faire comprendre à son public qu'il lui parlait en tant que représentant d'un « ailleurs radical », Dali avait décidé de revêtir une combinaison de scaphandrier. Malencontreusement, on oublia de relier son casque à un système de distribution d'air et rapidement Dali se mit à suffoquer, sous les applaudissements nourris d'un public médusé par le réalisme du mimodrame dalinien. Aux limites de l'asphyxie, quelqu'un finit par comprendre que Dali s'étouffait et, après maints efforts, réussit à enlever le casque qui avait été préalablement cadenassé par un technicien parti avec la clé...

Ces deux faits relatés dans *Ecumes* sont particulièrement intéressants lorsqu'on les relie au processus de travail de Katharina Grosse car, au-delà du prolongement mécanique de son geste par un compresseur et un pistolet, il est opportun de signaler l'emploi systématique du masque à gaz, de la combinaison et du casque anti-bruit, qui imposent une distance radicale entre l'artiste et son environnement de création, qui provoquent un isolement d'ordre atmosphérique entre l'œuvre en devenir et son créateur. La réalisation des environnements picturaux nécessite une protection indispensable pour préserver l'artiste, plongée dans une atmosphère toxique qui l'oblige à s'en couper littéralement par une étanchéité totale. Cette étanchéité vis-à-vis de l'environnement ambiant semble d'ailleurs trouver un écho symbolique dans les réalisations récentes au sein desquelles les espaces sont jonchés d'amas de volumes en forme d'œufs⁸ ou de ballons remplis d'air⁹, cocons isolants et protecteurs par excellence, représentations d'espaces vitaux dans leur plus simple expression. Cette double rupture main/support et corps/environnement, qui fonde une mise à distance forcée entre Katharina Grosse et son lieu, n'est pas sans conséquences sur la manière dont les œuvres se créent. La maîtrise imparfaite du geste et les gênes respiratoires et corporelles occasionnées par la combinaison constituent des paramètres à part entière dans l'acte artistique dans la mesure où elles représentent de véritables contraintes dans la capacité spatiale et temporelle à créer l'œuvre. Le temps maximum durant lequel le masque à gaz est supportable, le temps nécessaire pour changer de couleur dans le compresseur, le temps imparti pour la réalisation de l'œuvre *in situ*... sont les données temporelles qui provoquent une



Katharina Grosse au / at FRAC Auvergne, novembre / November 2007 // Sans Titre / Untitled, 2007, Picture Park, GoMA, Brisbane, Australia

protection from the toxic atmosphere. This airtightness vis-à-vis the surroundings is symbolically echoed in recent works, where the spaces are strewn with egg-shaped mounds⁸ or air-filled balloons⁹, insulating and protective cocoons par excellence, representations of vital spaces in their barest expression. This double rupture – hand/support and body/environment – which forces the distancing between Katharina Grosse and her location, impinges on how she creates. The imperfect mastery of the gesture, as well as the respiratory and physical discomfort caused by the suit, constitute outright parameters in the artistic act, insofar as they provide real constraints on the spatial and temporal ability to create a work. The maximum endurance span for a gas mask, the time required to change colors in the compressor, the allotted time to carry out an *in situ* work – these are the temporal data that generate a specific speed of the creative act, which is animated on the one hand by the double motion of various technical or respiratory interruptions, and on the other hand by the swiftness required when making the work due to the layers' drying time as well as the exhibition's timeframe.

And even beyond the dangerousness of the foul atmosphere and the fact that there is a certain lapse before letting the public enter the space and discover the work, there is an additional risk taken by an art institution in letting an artist spray highly volatile particles into a space that conserves an art collection.

The technique's inherent threat persists through the themes featured in recent installations. To some degree, it can be claimed that the color, beyond its purely pictorial aspect, often overflows the domain of abstract composition to occupy a more political sphere. For the most part, the colors used in the *in situ* works recall the way Michelangelo Antonioni uses color, beyond pictorial purposes, in the

vitesse particulière de l'acte de création, mue par le double mouvement des multiples interruptions d'ordre technique ou respiratoire, d'une part, et de la rapidité nécessaire à l'exécution pour des raisons de séchage des différentes couches et des délais imposés par l'exposition, d'autre part.

Et, au-delà même de la dangerosité de l'atmosphère viciée et du fait qu'il faille attendre un certain temps avant de pouvoir autoriser le public à pénétrer dans le lieu pour y découvrir l'œuvre, il faut ajouter l'immense risque pris par une institution possédant une collection à laisser un artiste pulvériser des particules excessivement volatiles dans un espace conservant des œuvres.

Cette menace inhérente à la technique employée se prolonge dans les thèmes qui parcourent les environnements réalisés ces dernières années. Dans une certaine mesure, il est possible d'affirmer que la couleur, au-delà de sa dimension purement picturale, déborde souvent largement le domaine de la composition abstraite pour investir un champ plus politique. Sur ce dernier point, les couleurs utilisées dans la plupart des créations *in situ* pourraient évoquer l'emploi de la couleur tel qu'il est pratiqué par Michelangelo Antonioni à des fins autres que purement picturales dans la dernière scène de son film *Le Désert Rouge*¹⁰. Les images, totalement floues, montrent une étendue chromatique où se juxtaposent le rouge, le rose, le bleu ciel, le verdâtre, le bleu pétrole, le violet, le noir, le blanc, le jaune avant de se préciser par une mise au point qui dévoile un entassement de barils contenant des déchets toxiques. Dans tout le film, la couleur surpasse sa dimension picturale et devient un vocabulaire mis au service d'un discours sur le progrès et ses excès. L'analogie entre Katharina Grosse et Michelangelo Antonioni trouve d'ailleurs un prolongement tout à fait étonnant dans le fait que le réalisateur italien avait fait peindre au compresseur certaines zones des paysages dans lesquels il tournait son film – rues, arbres, bosquets, pinède, marécages – pour amoindrir les couleurs naturalistes et pousser les couleurs des sites industriels vers une artificialité maximale.

ECONOMIE DE LA DÉVASTATION *Je connais votre type, me dit-il. Il s'appelle Erostrate. Il voulait devenir illustre et il n'a rien trouvé de mieux que de brûler le temple d'Ephèse, une des sept merveilles du monde. – Et comment s'appelait l'architecte de ce temple ? – Je ne me rappelle plus, confessa-t-il, je crois même qu'on ne sait pas son nom. – Vraiment ? Et vous vous rappelez le nom d'Erostrate ? Vous voyez qu'il n'a pas fait un si mauvais calcul.* Jean-Paul Sartre¹¹

last scene of his film *Red Desert*¹⁰. The totally blurry images display a chromatic range juxtaposing red, pink, sky blue, greenish, petrol blue, purple, black, white and yellow, before coming into focus to reveal a pile of barrels containing toxic waste. Throughout the film, the color surpasses the pictorial and turns into a vocabulary for a discourse on progress and its excessiveness. The analogy between Katharina Grosse and Michelangelo Antonioni surprisingly persists in the director's use of a compressor to paint some of the areas in the landscape where he shot his film – streets, trees, thickets, pine woods, marshes – to tone down the naturalist colors and stretch the industrial-site-colors to extreme artificiality.

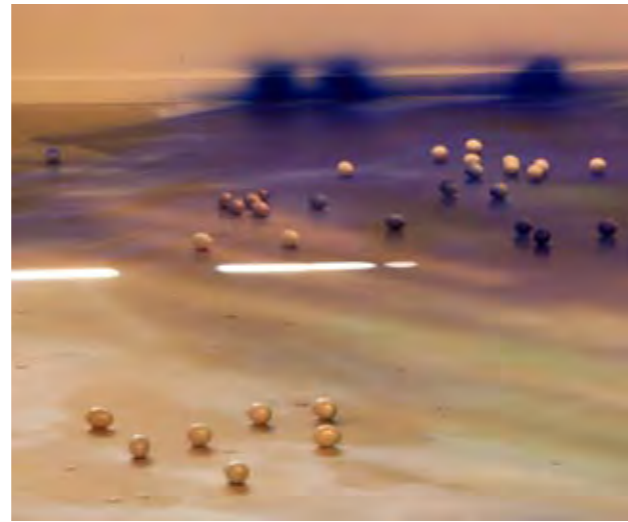
ECONOMY OF DEVASTATION “I know your guy,” he said. “His name is Erostratus. He wanted to get famous and couldn't find anything better to do than burning down the Temple of Ephesus, one of the seven wonders of the world. – And who built the temple? – “I don't remember,” he confessed. “I think his name isn't even known.” – “Really? And you remember the name Erostratus? So you see it wasn't such a bad move on his part.” Jean-Paul Sartre¹¹

If Katharina Grosse's environments trigger a “revelation of the place itself like a new space to be decrypted,” to quote Daniel Buren¹² regarding one of his own *in situ* inventions, they often prompt an ambiguous aesthetics with one foot in the sublime and the other in a ferocity verging on savage vandalism. Her work clearly fosters hybridizations and cross-breedings of painting infused with vulgarity, tarnish and site-destruction. Its ideas spurt out from devastation, crisis, diminution of a major language (the history of painting): on the one hand, the interferences of the history of painting, and on the other hand, the parasitic interferences of the savagery, non-painting and chaos from which it emerges. Many projects¹³ undertaken over the past few years have literally wrecked the sites, covering them with earth, rubble, broken slabs of concrete, old stained clothes, beds slit open... institutional walls subject to deliberately violent spray-paint. Highly conspicuous symbols sometimes join this economy of devastation: a library filled with books drenched in chloride green blended with a purple that reeks of mildew, mounds of eggs – real or fake – contaminated by toxic painting, coins rendered useless, as if pulverized by an anti-holdup protection system used in banks, paintings done on mobile props like vandalized satellite dishes – adding a new dimension to all these sites, which seem to have been jolted by an explosion, fire, autodafé, pugnacious decay.

The aim is to incite a destruction that can cultivate a way of thinking about painting, and this compels us to reconsider Katharina Grosse's rift with her surroundings. Simultaneous to destruction, there is also creation in the framework of a thought process based on total isolation (or insulation), achieved by donning a suit and protection

Si les environnements de Katharina Grosse déclenchent une « révélation du lieu lui-même comme nouvel espace à décrypter », pour reprendre les mots employés par Daniel Buren¹² à propos de ses propres interventions *in situ*, elles enclenchent bien souvent le sentiment ambigu d'être tout autant habitées par une esthétique qui frôle parfois le sublime que par une agressivité extrême qui les ferait plutôt pencher vers l'acte de vandalisme sauvage. Visiblement, son œuvre sollicite des hybridations et un devenir bâtard de la peinture nourrit de vulgarité, de souillure, de destruction du lieu, nourrit d'une pensée jaillissant sous le coup d'une dévastation, d'un point de crise, de la minoration d'une langue majeure (celle de l'histoire de la peinture) : d'un côté, les interférences de l'histoire de la peinture et de l'autre, les interférences parasitaires de la sauvagerie, de la non-peinture et du chaos dont elle émerge. De nombreux projets¹³ ont été menés ces dernières années au cours desquels les lieux sont littéralement saccagés, couverts de terre, de gravats, de plaques de béton effondrées, de vieux vêtements maculés, de lits éventrés... dans des lieux institutionnels dont les murs ont fait l'objet d'un bombardement d'une violence particulièrement appuyée. Certains symboles volontairement très évidents s'ajoutent parfois à cette économie de la dévastation : une bibliothèque chargée de livres entièrement bombée d'un vert chlorotique mêlé à un violet tirant sur la couleur des moisissures les plus tenaces, des agrégats d'œufs – réels ou factices – contaminés par la peinture toxique, des pièces de monnaie rendues inutilisables, comme pulvérisées par un système de protection anti hold-up tel qu'en utilisent les banques, des peintures réalisées sur des supports mobiles semblables à des antennes paraboliques vandalisées... qui apportent une dimension supplémentaire à tous ces lieux, qui apparaissent dès lors comme soufflés par une explosion, un incendie, un autodafé, une pourriture pugnace.

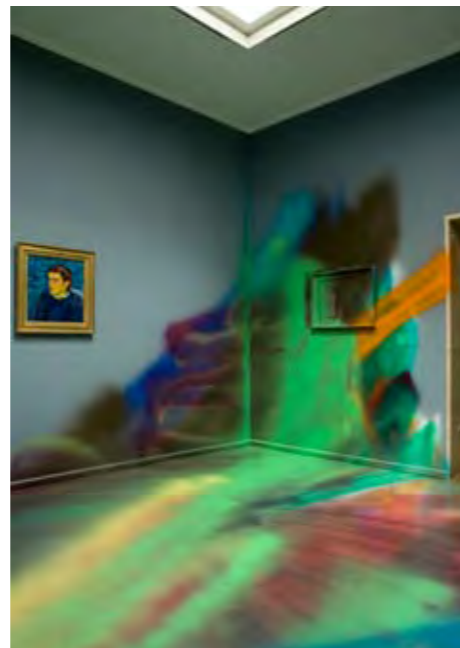
Il s'agit véritablement d'enclencher une destruction qui puisse favoriser le développement d'une pensée de la peinture et, de ce point de vue, il faut à nouveau prendre en considération la coupure opérée par Katharina Grosse avec l'environnement qui l'entoure. S'il y a destruction, il y a simultanément création dans le cadre d'un processus mental qui repose sur une isolation totale (une insulation pourrait-on dire) opérée par le port de la combinaison et du masque de protection et par la mise à distance induite par l'emploi d'une machine. Le choix de l'outil machinique est en ce sens parfaitement adapté à la notion d'une création développée au sein d'une bulle ou d'une sphère d'étanchéité, ce que confirment une fois de plus symboliquement la présence de formes ovoïdes ou de ballons gonflés d'air dans certaines œuvres. Il en va de la peinture de



Double Floor Painting, 2004, Kunsthallen Brandts Klaederfabrik, Odense // Sans Titre / Untitled, 2004, Contemporary Arts Museum, Houston

mask, and by the machine's distancing effect. Opting for a mechanical tool thus perfectly matches the notion of creating within a bubble or airtight sphere, which is yet again symbolically emphasized by the egg-shapes or air-filled balloons of certain works. This harks back to Peter Sloterdijk's notions on spheres, bubbles, hothouses and puffy structures, whereby sphere-making and thought are different expressions that designate one and the same thing.

TRASHING THE WALL This economy of devastation probably peaks in the environment created in 2006 for a three-year span in the Alexej von Jawlensky room at the Munich Lenbachhaus. The paint literally licks the walls just centimeters away from the Russian expressionist's paintings, some of which – their simulated versions – are totally sprayed. This blind iconoclasm recalls the memorable sequence in Tim Burton's film *Batman* (1989), when Jack Nicholson as Joker orchestrates the act of vandalism par excellence. After gassing the Gotham City Museum through its ventilation system, Joker makes his royal entry, disguised as a dandy painter and dancing to Prince's beat. Doing his own rendition of Diderot's phrase "one must ruin a palace to make it worthy of interest," he trashes a series of masterpieces, from Rembrandt to Degas, by painting them over with fluorescents, and then signs them declaring "I make art until someone dies." Similarly, Katharina Grosse regularly experiences the destructive force of painting, its ability to topple an expected institutional situation in order to propose an anti-environment that runs against the spaces where the work is intended¹⁴, thus forcing the architecture to the brink of devastation. Le Corbusier's opinion, which appears in a letter he wrote to Nekrasov in 1932, sheds light on this issue: "Throughout Moscow, in the Kremlin churches, are magnificent Byzantine frescoes. In some cases, they do not harm the architecture. But I'm not sure they add



Sans Titre / Untitled, 2006, Lenbachhaus, München

Katharina Grosse comme de la thèse que développe Peter Sloterdijk sur les formes sphériques, les bulles, les serres, les structures écumeuses, affirmant que la constitution de sphères et la pensée sont des expressions différentes pour désigner une seule et même chose.

DÉTRUIRE LE MUR Le point culminant de cette économie de la dévastation demeure probablement l'environnement réalisé en 2006, pour une durée de trois ans, dans les salles accueillant les œuvres d'Alexej von Jawlensky à la Lenbachhaus de Munich. Les bombages viennent littéralement lécher les murs à quelques centimètres des œuvres du peintre expressionniste russe, dont certaines – simulées par des toiles factices – sont totalement recouvertes de spray. On trouve là un iconoclasme aveugle semblable à celui de la séquence mémorable du film *Batman* (1989) réalisé par Tim Burton, au cours de laquelle le Joker, interprété par Jack Nicholson, orchestre l'acte de vandalisme par excellence. Après avoir gâsé le musée de Gotham City à travers son système d'aération, de manière à pouvoir y pénétrer, le Joker fait une entrée magistrale, déguisé en peintre dandy, dansant au rythme de la musique de Prince. Interprétant à sa manière la phrase de Diderot selon laquelle « il faut ruiner un palais pour en faire un objet digne d'intérêt », il saccage une série d'œuvres majeures, de Rembrandt à Degas, en les recouvrant de peinture aux couleurs fluo et les signe de son nom en déclarant « Je fais de l'art jusqu'à ce que mort s'ensuive ». À l'identique, Katharina Grosse éprouve régulièrement le pouvoir destructeur de la peinture, sa capacité à retourner une situation attendue dans le contexte d'une institution pour proposer un anti-environnement en totale contradiction avec les espaces où l'œuvre s'insère¹⁴, quitte à forcer l'architecture au point de la dévaster. Sur ce point, l'opinion d'un architecte comme Le Corbusier est absolument éclairante. Dans une lettre à Nekrasov écrite en 1932, il écrivait : « On trouve souvent à Moscou, dans les églises du Kremlin, de magnifiques fresques byzantines. Dans certains cas, elles ne nuisent pas à l'architecture. Mais je ne suis pas sûr qu'elles y ajoutent quoi que ce soit ; c'est tout le problème de ces peintures. Je n'envisage pas la fresque comme un moyen de mettre le mur en valeur, mais au contraire comme un moyen brutal de le détruire, de lui retirer toute notion de stabilité, de poids, etc. Je considère que, dans la Chapelle Sixtine, *Le Jugement dernier* de Michel-Ange détruit le mur. Je considère également que les peintures du plafond y déforment complètement la notion de plafond. Le dilemme est simple : si le mur et le plafond de la Chapelle Sixtine avaient été conçus pour être préservés en tant que formes, ils n'auraient pas été décorés

anything; that's the problem with these paintings. I don't view frescoes as a way to highlight the wall, but rather as a brutal way to destroy it, to strip it of any notion of stability, weight, etc. I believe that in the Sistine Chapel, Michelangelo's *Last Judgment* destroys the wall. I also think that ceiling paintings utterly deform the notion of ceiling. The dilemma is simple: if the wall and ceiling of the Sistine Chapel had been meant to last in terms of form, they would not have been decorated with frescoes, so someone wanted to withdraw their original architectural character and create something else, which is quite easy to imagine¹⁵."

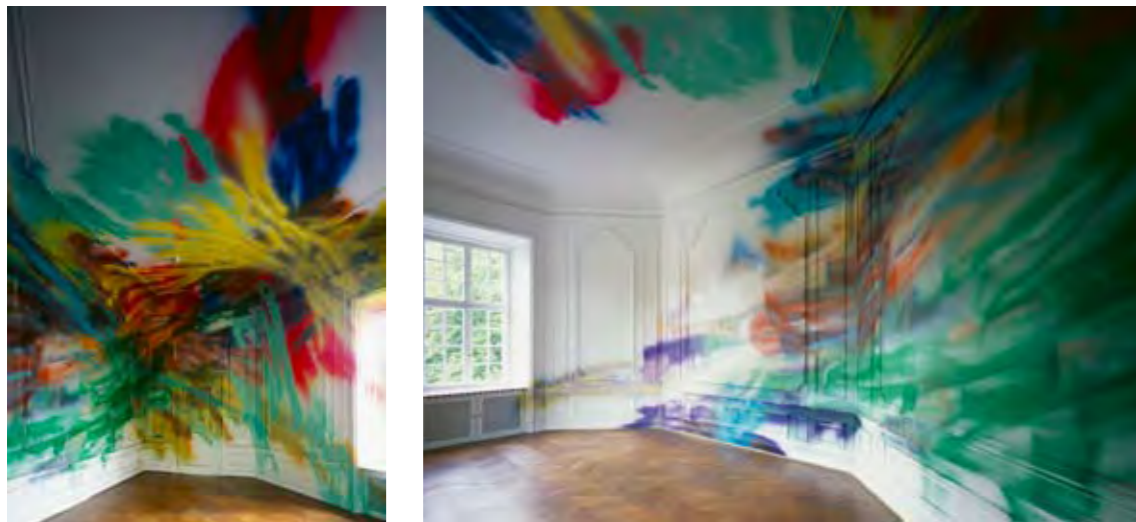
Katharina Grosse's pictorial environments clearly follow modes of composition in line with Le Corbusier, in how the architecture is literally ransacked, stressing the need for a destructive phase to enable the work-in-progress. Angles, corners, ridges, parasitical elements – sockets, pipes, moldings, ledges, ornaments – are utterly disregarded as if the artist only cared about razing the site's relief, depth and organization. It is a way of negating the architecture by stripping it of "any notion of stability, weight." It also forges a rereading of wall painting as it has evolved since its cave days (where a rocky bulge could serve to depict a bull) to its appearance in places of worship (in the form of continuous-compartments, as with Giotto for instance¹⁶).

ATTACKING LANGUAGE Katharina Grosse is bent on ransacking anything to do with domesticity, whether this entails domesticated language, or symbolically charged spaces such as the intimate bedroom sphere and opulent apartments. The latter recalls the stark aggressiveness that leaks from the bourgeois interior with moldings and delicate parquet that was spray-demolished in Jüchen in 2003, evoking the scene in David Fincher's *The Game*, when Michael Douglas, as a rich investment banker, returns to discover that his stately mansion has been trashed. Here, the trashing amounts to the physical destruction of the walls, their color-spatial distortion, compression and dilatation pushed to an extreme. Concomitant to the devastation process, is a nod to themes such as autodafé¹⁷, wiping out intimacy (the gas room in 2004), illusionist monetary disappearance, sterilization of eggs, satellite dishes... in a frenzied infiltration of historical, social, media, global and universal realms. Katharina Grosse imbues her artwork with gaseous matter that has atmospheric properties; her frames overflow with the medium's purity in order to overtake and contaminate the political sphere. Her work contains the principle of a particular grasp of painting, which progresses by entering regions that lie out-of-balance. Just as John Maynard Keynes improved political economy by subjecting it to boom rather than balance, Katharina Grosse subjects her painting to boom, in the sense of *krach*. She devises a sub-use of a major language, i.e., the history of art. She diminishes this language into a minor key, which musically designates dynamic

de fresques, quelqu'un a donc voulu leur retirer à jamais leur caractère architectural original et créer quelque chose d'autre, ce qui se conçoit très bien. »¹⁵.

Il est clair que les environnements picturaux de Katharina Grosse opèrent selon des modalités de composition que n'aurait sans doute pas renié Le Corbusier tant les architectures sont littéralement mises à sac, affirmant la nécessité de la phase destructive pour les besoins de l'œuvre en devenir. Les angles, les retours de murs, les arrêtes, les éléments parasites – prises électriques, tuyaux de plomberie, moulures, rebords, parties décoratives – sont absolument niés comme s'il s'agissait pour l'artiste de traiter le lieu en évacuant ses reliefs, sa profondeur, son organisation. C'est une manière de nier l'architecture en lui ôtant « toute notion de stabilité, de poids ». C'est une manière aussi de procéder à une relecture de la peinture murale telle qu'elle s'est constituée depuis son apparition dans les cavernes (où telle boursoufflure rocheuse pouvait servir à la représentation du corps d'un taureau), telle qu'elle s'est développée par la suite sur les parois des lieux de culte (sous forme de représentations contenues dans des cases, avec Giotto par exemple¹⁶).

ATTAQUER LA LANGUE Il y a chez Katharina Grosse la volonté de mettre à sac ce qui relève de la domesticité, qu'il s'agisse d'une langue domestiquée, ou de lieux symboliquement forts comme la sphère intime de la chambre ou l'appartement cossu. Sur ce dernier exemple, on doit songer à l'agressivité inouïe qui se dégage de cet intérieur bourgeois aux murs habillés de moulures et au parquet délicat, entièrement saccagé à la bombe en 2003 à Jüchen, évoquant la scène du film *The Game*, réalisé par David Fincher, au cours de laquelle le riche trader boursier interprété par Michael Douglas rentre dans sa luxueuse propriété et découvre ses murs sauvagement bombés. Le bombage équivaut ici à la destruction physique des murs, tant les propriétés de distorsion, de compression, de dilatation spatiales de la couleur sont poussées à leur acmé. De manière concomitante au processus de dévastation, l'affleurement de thèmes comme l'autodafé¹⁷, l'effacement de l'intime (la chambre gazée en 2004), la disparition illusionniste du monétaire, la stérilisation des œufs, les antennes satellites... constitue un investissement délirant du champ de l'histoire, du social, du médiatique, du global, de l'universel. La peinture de Katharina Grosse utilise un matériel gazeux aux propriétés atmosphériques et déborde le cadre de la pureté du médium pour investir et contaminer le champ du politique. Il y a chez elle le principe d'une compréhension particulière de la peinture qui ne progresse qu'en entrant dans des régions éloignées de tout point



Sans Titre / *Untitled*, 2003, Grazie, Schloß Dyck, Jüchen

combinations in perpetual imbalance. She sprouts from the center of the space, spreading outwards by adding particle to particle. She brings about a decomposition or a devastation of the “mother tongue,” being the history of painting, and invents a new language within a language. In the words of Marcel Proust, “the only way to defend a language is to attack it... Each writer must come up with a language...”¹⁸

THE FLOWERSHOW + SKROW NO REPAP When the FRAC Auvergne invited Katharina Grosse to design a project, the aim was to propose a double exhibition, or more precisely, two consecutive exhibitions. The first idea was to surpass *in situ* creation and its inevitable destruction, and to test possible extensions of ephemeral creation by an additional transformation before the work’s definitive disappearance. The show specifically designed for the FRAC’s exhibition space was thus conceived in two distinct timeframes, clearly defined as two consecutive shows by the same artist.

At first, an initial exhibition entitled *The Flowershow*¹⁹ was matched by an *in situ* work at the FRAC Auvergne’s Ecuries de Chazerat, its walls having been painted grey. In past years, this space had housed other specific installations by Luc Tuymans, Fabian Marcaccio and Richard Tuttle, who each in their own fashion had worked with the tight constraints of this vaulted 18th century space lined with imposing pillars in black volcanic stone. Contrary to the “white cube” spaces that over the years have become the traditional background for contemporary art, the old architecture of the Ecuries de Chazerat present a real challenge due to the stone’s visual force and the partitioned spatial configuration.

In 2003, Luc Tuymans chose to do mural paintings inspired by press-cuttings of the Financial Times, after having the walls painted a salmon-pink resembling the color of the BFT²⁰. In 2005, Fabian Marcaccio

d’équilibre. Tout comme John Maynard Keynes faisait progresser l’économie politique en la soumettant à une situation de « boom » et non plus d’équilibre, Katharina Grosse met la peinture en état de *boom*, proche du *krach*. Elle invente un usage mineur de la langue majeure qu’est l’histoire de l’art. Elle minore cette langue, comme en musique, où le mode mineur désigne des combinaisons dynamiques en perpétuel déséquilibre. Elle s’installe au milieu de l’espace, fait croître la peinture par le milieu, en ajoutant particule à particule. Elle opère une décomposition ou une dévastation de la langue « maternelle » que serait l’histoire de la peinture, et invente une nouvelle langue dans la langue. Comme dit Marcel Proust, « la seule manière de défendre la langue, c’est de l’attaquer... Chaque écrivain est obligé de se faire sa langue... ».¹⁸

THE FLOWERSHOW + SKROW NO REPAP Lorsque le FRAC Auvergne a invité Katharina Grosse à concevoir un projet, l’idée a été d’emblée de lui proposer une exposition double ou, plus exactement, deux expositions consécutives. L’idée première était de pouvoir dépasser le cap de la création *in situ* et de son inéluctable destruction et de tester les prolongements possibles d’une création éphémère par une transformation supplémentaire avant la disparition définitive de l’œuvre. L’exposition spécifiquement conçue pour l’espace d’exposition du FRAC Auvergne a donc été pensée selon deux temps distincts, très clairement identifiés comme deux expositions consécutives de la même artiste.

Dans un premier temps, correspondant à une première exposition intitulée *The Flowershow*¹⁹, Katharina Grosse a réalisé une œuvre *in situ* dans l’espace du FRAC Auvergne, les Ecuries de Chazerat, dont les murs ont été préalablement peints en gris. Ce lieu avait déjà accueilli dans les années précédentes d’autres créations spécifiques de Luc Tuymans, Fabian Marcaccio ou Richard Tuttle qui, tous à leur façon, avaient travaillé sur les contraintes fortes de cet espace voûté du 18^{ème} siècle à l’architecture parcourue d’imposants piliers de pierre volcanique noire. Contrairement aux espaces de type « cube blanc », devenus au fil du temps les configurations les plus traditionnelles pour l’art contemporain, l’architecture ancienne des Ecuries de Chazerat relève de la gageure en raison de la puissance visuelle de la pierre et de la configuration très compartimentée du lieu.

En 2003, Luc Tuymans avait choisi de réaliser des peintures murales inspirées de coupures de presse du Financial Times en ayant préalablement fait repeindre les murs d’une couleur rose saumon proche de celle des pages du journal économique britannique.²⁰



The Flowershow, 2007, FRAC Auvergne

had entirely covered the moldings with bas-reliefs designed with nearly a ton of white plaster, using the silicon molds that habitually go into his paintings and sculptures²¹. In 2006, Richard Tuttle opted for erasure rather than architectural confrontation, and had the walls painted with highly diluted Indian ink²², creating an impression of floating upon the surface of each wall.

For *The Flowershow*, Katharina Grosse opted for a complete visual reset of the Ecuries de Chazerat by painting the moldings grey in order to create visual unity between the rough concrete ground, the walls and the pillars, thus recasting the space, razing it down, as in most of her pictorial environments. It took five days to carry out this work, which makes original use of the ground as the painting's expansion-territory. *The Flowershow* (which could have been ironically named *The Floorshow*) was marked by how it arranged the color-mounds in systematic connection with the ground, itself treated as a whole, as if the work had literally sprouted from its base towards the partially covered walls, much like ivy or some proliferating flora, taking over the space and simultaneously burgeoning its limbs like a rhizome. Only one zone seems to escape this rule – a stretch of blue paint sprayed at the edge of a wall – but it actually links to another zone of the same color located on another wall, both zones interacting when viewed in perspective. As mentioned above, *The Flowershow* ensued from an inversion of the space, which in precise cases set up a double inversion: on the one hand, the exhibition space had been rolled up, its white walls swallowed by the color of ground and pillars; on the other hand, the exhibition's underpinnings were toppled by a pictorial surface that used the ground as chief support.

Part two of the exhibition involved the independent show *SKROW NO REPAP*²³, in which the previously created environment was subject to partial destruction by spraying the ground and part of the walls by

En 2005, Fabian Marcaccio avait entièrement recouvert les cimaises de bas reliefs conçus avec près d'une tonne de plâtre blanc en utilisant les moules de silicone qu'il emploie habituellement pour ses peintures et ses sculptures.²¹ En 2006, Richard Tuttle, utilisant l'option de l'effacement plutôt que celle de la confrontation architecturale, avait repeint les murs avec de l'encre de chine diluée à l'extrême²², créant une légère impression de flottement sur la surface de chaque mur.

Pour *The Flowershow*, Katharina Grosse a opté pour une refonte visuelle complète de l'espace des Ecuries de Chazerat en repeignant les cimaises en gris de manière à créer une unité visuelle entre le sol de béton brut, les murs et les piliers du lieu, opérant ainsi une refonte, une mise à plat de l'espace, comme dans la plupart des environnements picturaux de l'artiste. Cinq jours ont été nécessaires pour concevoir cette œuvre dont la particularité est d'utiliser la surface du sol comme territoire d'expansion de la peinture. *The Flowershow* (qui, ironiquement, aurait pu s'intituler *The Floorshow*) avait pour caractéristique d'organiser toutes les masses colorées de manière à ce qu'elles soient systématiquement connectées au sol, lui-même traité dans son intégralité, comme si l'œuvre avait littéralement poussé depuis la base vers les murs, ne recouvrant ces derniers que très partiellement, agissant comme un lierre ou une végétation proliférante, investissant l'espace en poussant simultanément par toutes ses extrémités comme un rhizome. Une seule zone semblait néanmoins échapper à cette règle – une aire de peinture bleue pulvérisée sur le bord d'un mur – mais elle se connectait en réalité avec une autre zone de la même couleur située sur un autre mur, les deux zones interagissant entre elles lorsqu'elles étaient regardées en perspective. *The Flowershow* procédait véritablement, comme cela a déjà été signalé précédemment, d'une inversion de l'espace qui, dans ce cas précis, opérait une inversion double : d'une part, l'espace d'exposition était retroussé, ses murs blancs disparaissaient en adoptant la couleur du sol et des piliers ; d'autre part le principe même de l'exposition était renversé par une surface picturale qui utilisait le sol comme support principal.

Dans un second temps, correspondant à une deuxième exposition indépendante titrée *SKROW NO REPAP*²³, l'environnement initialement créé a fait l'objet d'une destruction partielle en recouvrant du sol et une partie des murs par une couche pulvérisée de peinture blanche légèrement rosée. Le parti pris fut encore, mais d'une autre façon, de jouer sur une inversion spatiale en reportant sur le sol le blanc habituellement utilisé pour les cimaises. La deuxième étape a consisté à accrocher aux murs quelques



SKROW NO REPAP, 2008, FRAC Auvergne

a layer of white paint with a pinkish tinge. The aim, once again but in a different fashion, was to play with spatial inversion by bringing to the ground the white usually used for the moldings. The second stage entailed hanging several dozen works on paper, all of the same size and ensuing *The Flowershow*. The title – *SKROW NO REPAP* – is backwards for “works on paper” or “paper on works.” It underlines the essential principles woven through Katharina Grosse’s work: highlighting the grammatical sphere within a pictorial practice, rolling up language and space, the reciprocity principle in the permanent interchange between mobile works and *in situ* works... *SKROW NO REPAP* both conveys the persistence of a vocabulary developed in the studio, and the vital link between this lexical field and the spatial extensions that govern it when plunged into an *in situ* creation that has it ceaselessly under experimentation, evolution and nourishment. *SKROW NO REPAP* is the outcome of a similar reversal in its structure, through the looking glass of Lewis Carroll’s Alice, who is passionate about logic and semantic questions²⁴. The grammatical specificity of the paintings on paper has already been touched upon, and appears even more strikingly in this second part of the project designed at the FRAC Auvergne, as these works have a strong genealogical, syntactical and lexical bent. These dozens of paintings tacked to the walls delight in their role of pictorial glossary²⁵, displaying a range of possible combinations among the motifs and gestures that run through Katharina Grosse’s work, and offering possible layouts of these motifs and gestures with different possible stances regarding the medium’s materiality, from gaseousness to stark expressionist runniness, from thin brushstrokes to swollen surcharge of spray streaming like heinous urine. Spirals, ellipses, blotches, deletions, crumbling railings, cross-outs, cover-ups, masks, vaporous backgrounds, blots, grooves, pertur-

dizaines de peintures sur papier de formats identiques, choisies à l’issue de la réalisation du projet *The Flowershow*. Le titre – *SKROW NO REPAP* – est l’écriture inversée de droite à gauche de « works on paper », ou de « paper on works ». Il souligne les principes essentiels qui parcourent le travail de Katharina Grosse : prise en compte particulière de la sphère grammaticale au sein d’une pratique picturale, retournement de la langue et de l’espace, principe de réciprocité dans les échanges permanents entre œuvres « mobiles » et œuvres *in situ*... *SKROW NO REPAP* dit à la fois la rémanence d’un vocabulaire élaboré à l’atelier et l’incontournable connexion de ce champ lexical avec les extensions spatiales qu’il subit lorsqu’il se retrouve immergé dans une création *in situ* qui ne cesse de l’expérimenter, de le faire évoluer, de le nourrir. *SKROW NO REPAP* procède d’un renversement semblable dans sa structure à la traversée du miroir opérée par Alice dans le livre de Lewis Carroll, passionné par les questions de logique et de sémantique²⁴. La spécificité grammaticale des peintures sur papier a déjà été évoquée et il est apparu encore plus évident, dans cette seconde partie du projet conçu au FRAC Auvergne, que ces œuvres possèdent un fort contenu généalogique, syntaxique, lexical. Ces dizaines de peintures punaisées aux murs jouaient véritablement leur rôle de glossaire pictural²⁵, déclinant de multiples combinaisons possibles entre les motifs et les gestes omniprésents dans l’œuvre de Katharina Grosse, présentant les agencements possibles de ces motifs et gestes avec les différentes prises en compte possibles de la matérialité du médium, du gazeux à la franche coulure expressionniste, de la maigreur du coup de brosse à la boursoufflure des surcharges de spray liquéfié en mictions ignobles. Spirales, ellipses, biffures, ratures, grilles semi effondrées, repentirs, recouvrements, masquages, fonds vaporeux, salissures, stries, perturbations entre le fond et le motif sont quelques éléments de cet alphabet pictural apposé aux murs comme s’il s’agissait de remettre de l’ordre dans l’environnement précédemment créé puis détruit, comme s’il s’agissait de procéder à une pacification de l’espace par le verbe.

LA COULEUR QUI VENAIT DE NULLE PART *La ferme toute entière baignait dans cette odeur mêlée, inconnue et hideuse ; les arbres, les bâtiments, et même la verdure et l’herbage qui n’avaient pas complètement tourné à la fatale désintégration dans la grisaille. Les branches se tendaient toutes vers le ciel, coiffées de langues d’un feu immonde, et des ruissellements chatoyants de ce même monstrueux se glissaient autour des poutres de faîtage de la maison, de la grange, des appentis.*

bations between background and motif... are some elements of this pictorial alphabet affixed on the walls as if meant to restore some order in the environment that had been created and then destroyed; as if the space was being pacified by means of the word.

THE COLOR THAT CAME FROM NOWHERE *At the farm was shining with the hideous unknown blend of colour; trees, buildings, and even such grass and herbage as had not been wholly changed to lethal grey brittleness. The boughs were all straining skyward, tipped with tongues of foul flame, and lambent tricklings of the same monstrous fire were creeping about the ridgepoles of the house, barn and sheds. It was a scene from a vision of Fuseli, and over all the rest reigned that riot of luminous amorphousness, that alien and undimensioned rainbow of cryptic poison from the well – seething, feeling, lapping, reaching, scintillating, straining, and malignly bubbling in its cosmic and unrecognizable chromaticism.* Howard Phillips Lovecraft, *The Colour Out of Space*, 1927

In his short story *The Colour Out of Space* written in 1927, fantasy master H.P. Lovecraft tells how a comet fell from the sky one night near a farm, distilling a strange, unknown and nameless color that slowly seeps around the molten rock, and then spreads farther and farther, until it covers fields, wells, animals and houses like an alien mildew. The color progressively phagocytes its environment and alters it into dead ash-colored matter. I remember reading this story as a teenager. I thought I'd forgotten it; it surfaced while I was looking at photos of Katharina Grosse's environments and trying to understand what was spawning the sense of proliferating destruction that I felt as I gazed at the walls, floors, and ceilings of all the locations temporarily inhabited by her paint and its mineral, textile and organic metamorphoses.

A work done in 2007 in Leeuwarden, Holland, in a neighborhood where the buildings are to be renovated or torn down, brought to mind something similar. When Katharina Grosse was asked to create something in one of the buildings, rather than paint it with her habitual array of intense colors, she chose to "treat" it with a single milky and extremely cold white. Once applied, it literally seemed to aspirate the building and former shop on the ground floor, and to gush ominous layers onto the adjoining sidewalks. The building's proportions had transformed, as if the ensemble had suddenly frozen over; as if the compressor, instead of spraying acrylic, had spewed liquid nitrogen with permanent freezing properties²⁶. The way in which the building had been drenched brought to mind a fascinating mushroom variety – the merule (or *serpula lacrymans*) –, which has the exact same color and texture, and proliferates in deep caves and certain old buildings. It has a boundless capacity for devouring wood, and its organism is adapted for breeding rhizomes that can pierce a 2-meter-thick stone wall in the search for water.

C'était une scène inspirée d'une vision de Fuseli, et sur tout le reste régnait cette ébauche de lumineuse consistante, cet arc-en-ciel hors du monde et hors norme de ce secret poison, qui naissait du puits – bouillonnant, palpant, enveloppant, s'étendant, scintillant, étreignant et faisant malignement des bulles dans son cosmique et non identifiable chromatisme. Howard Phillips Lovecraft – *La couleur tombée du ciel* – 1927

Dans sa nouvelle *La couleur tombée du ciel* écrite en 1927, le maître du fantastique H.P. Lovecraft raconte comment une comète tombée du ciel, une nuit, près d'une ferme, distille une couleur étrange, inconnue, inqualifiable, qui se répand lentement à la périphérie de la roche fondue, puis dans un périmètre de plus en plus étendu, jusqu'à recouvrir champs, puits, animaux et maisons comme une moisissure venue d'un autre monde. Progressivement, la couleur phagocyte son environnement et le fait muter en une matière morte couleur de cendre. Je me souviens avoir lu cette nouvelle lorsque j'étais adolescent. Je croyais l'avoir oubliée ; elle m'est revenue à l'esprit alors que, regardant les documents photographiques des environnements de Katharina Grosse, je tentais de comprendre d'où pouvait provenir ce sentiment de destruction proliférante éprouvé en examinant les murs, les sols, les plafonds de tous les lieux temporairement occupés par la peinture de l'artiste allemande et par ses avatars minéraux, textiles ou organiques.

Une œuvre réalisée en 2007 à Leeuwarden aux Pays-Bas, dans un quartier dont les bâtiments sont destinés à la réhabilitation ou à la destruction, m'a fait penser à quelque chose de similaire. Invitée à intervenir sur l'un des bâtiments, Katharina Grosse a choisi, plutôt que de le peindre avec un agencement de couleurs intenses, comme elle le fait généralement, de le « traiter » avec une seule couleur blanche, extrêmement froide et laiteuse. Une fois appliquée, celle-ci semblait aspirer littéralement l'immeuble et l'ancienne boutique de son rez-de-chaussée et déborder en nappes menaçantes sur les trottoirs qui longent l'édifice. Les proportions de celui-ci en étaient considérablement modifiées, comme si l'ensemble avait été cryogénisé en un instant, comme si le compresseur, au lieu de pulser de l'acrylique, avait propulsé une solution d'azote liquide aux propriétés de surgélation permanentes²⁶. La manière dont le bâtiment s'en trouvait recouvert m'a instantanément évoqué une variété fascinante de champignons – la mérule (ou *serpula lacrymans*) –, ayant exactement la même couleur et la même texture, qui prolifère dans les caves profondes de certains immeubles anciens, dont la capacité



This Is No Dogshit, 2007, Franchise, Leeuwarden

I must admit, in conclusion, that Katharina Grosse's works initially triggered a sense of sublimity when I first saw them and had insufficient knowledge of them. Since I've been getting to know them better, I can grasp their successful fine-tuning between an ornamental, decorative, dazzling aspect of color, and a dimension that, also dazzling, verges on a soiled, vandal, almost lawless deviance of color. And I'm aware that this ambivalence is ultimately quite logical, if we consider the aesthetics inherent in ruins, devastated spaces, bruises, and sites marked – or tattooed – by stark violence.

The colors used by Katharina Grosse are at once elegant, slutty, vulgar, sordid, criminal, dripping, tasteless, slovenly, murky, German, iridescent, chloric, schizo, radioactive, undrinkable, dangerous, piercing, seismic, against nature, against naturalism, deplorable, fascinating, psychedelic, psychotropic, serene, perilous, cheeky, brilliant, temperamental, impulsive, cerebral, American, industrious, disgusting, sublime.

de dévoration du bois est sans limite et dont l'organisme est adapté pour développer des rhizomes capables de traverser des murs de pierre de deux mètres d'épaisseur pour chercher de l'eau.

Je dois avouer, pour finir, que les œuvres de Katharina Grosse ont tout d'abord déclenché une sensation de sublime lorsque je les ai vues pour la première fois et que je les connaissais alors insuffisamment. Depuis que je les côtoie de manière plus étroite, elles m'apparaissent comme la réussite d'un réglage fin entre un aspect ornemental, décoratif, jouissif de la couleur, et une dimension tout aussi jouissive qui basculerait vers une déviance souillée, vandale, presque hors-la-loi, de la couleur. Et je m'aperçois que cette ambivalence n'est en définitive que très logique, si l'on prend en considération l'indiscutable esthétique qu'on toujours eus les ruines, les espaces dévastés, les meurtrissures, les sites marqués – ou tatoués – par une violence fulgurante.

Les couleurs de Katharina Grosse sont à la fois élégantes, putassières, vulgaires, sordides, criminelles, ruisselantes, de mauvais goût, malpropres, fangeuses, allemandes, iridescentes, chlorotiques, schizo, radioactives, impropres à la consommation, dangereuses, perforantes, sismiques, contre-nature, contre le naturalisme, déplorables, fascinantes, psychédélics, psychotropes, écraniques, périlleuses, culottées, magistrales, caractérielles, impulsives, cérébrales, américaines, industrielles, dégueulasses, sublimes.