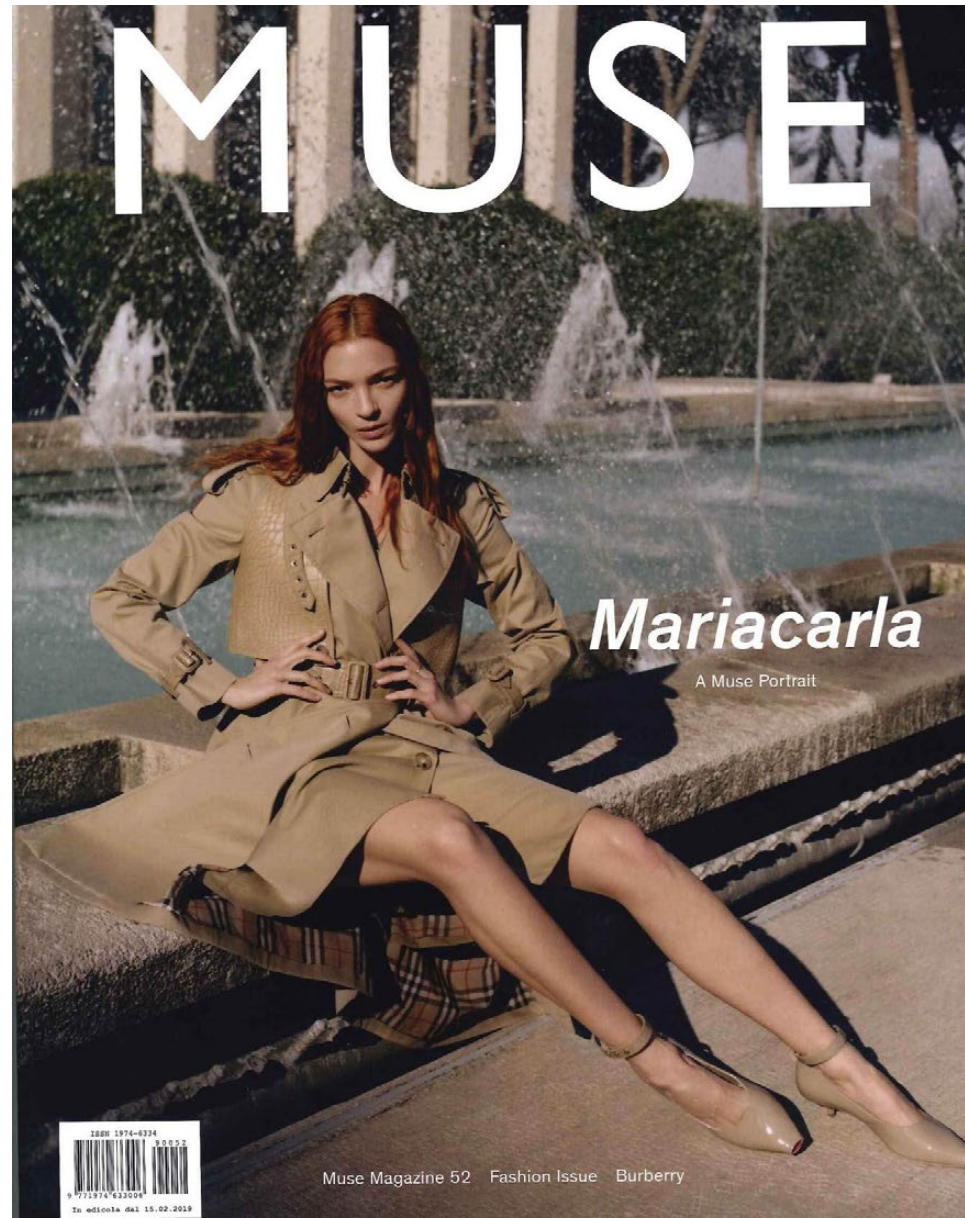


Galerie Max Hetzler Berlin | Paris | London

Muse Magazine 52

Ulrich Obrist, Hans: *Katharina Grosse in conversation with Hans Ulrich Obrist*

4 November 2018



maxhetzler.com

# Katharina Grosse

# Borderline

I consider the making of my work as a field, where all existing elements like color, paint, time, people, myself, the tools, the wind... are on the same level.

Katharina Grosse

108

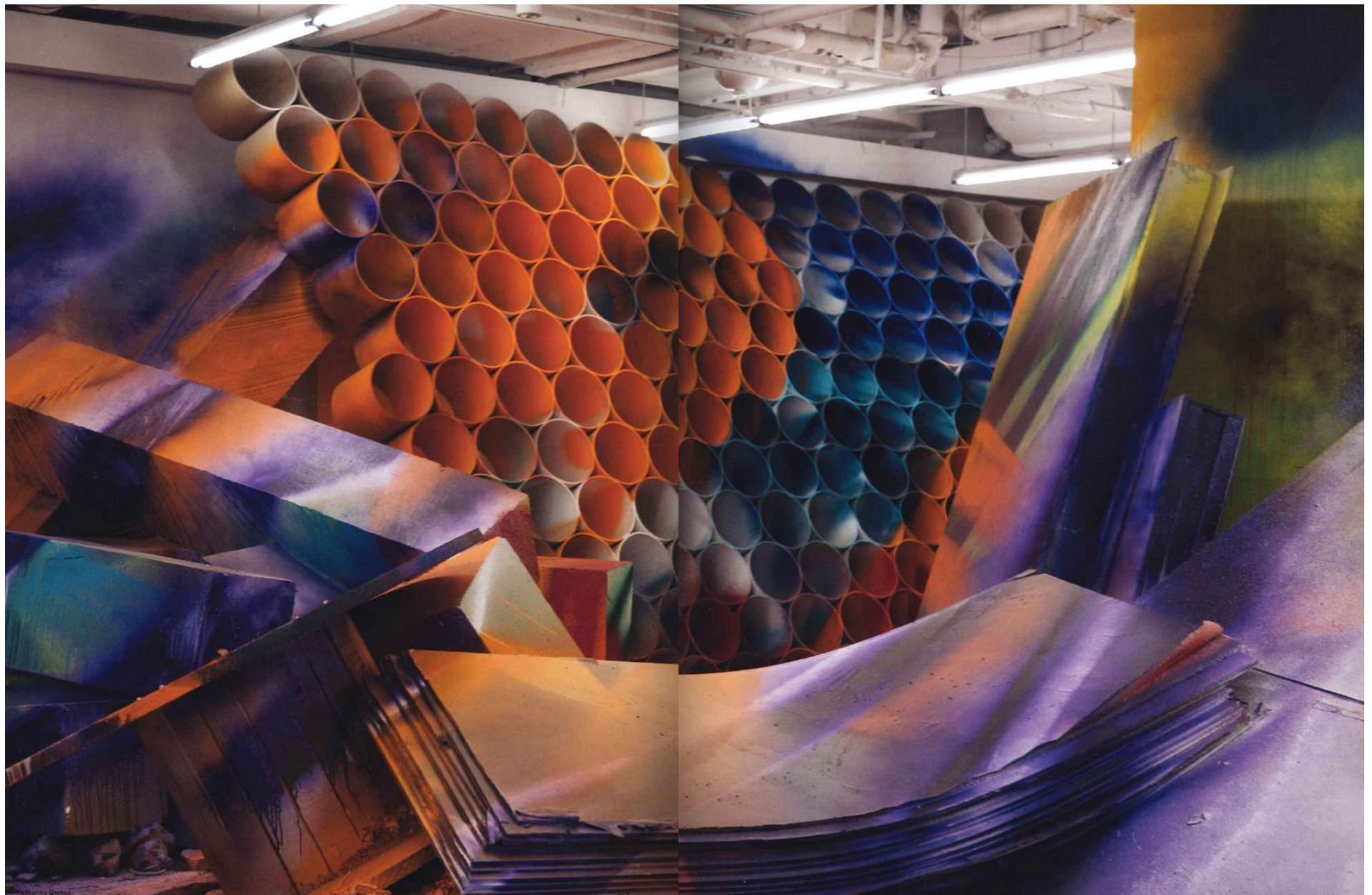


Shanghai, November 4th 2018  
Interview Hans Ulrich Obrist  
Photography Fabio Crovi

Art Portrait

109







In conversazione con  
Katharina Grosse

HUO Durante la nostra ultima conversazione, abbiamo parlato della rilevanza del discorso di Édouard Glissant quando si parla di contemporaneità, di globalizzazione e di come il concetto di creolizzazione stia acquistando sempre più valore quando la condivisione ed espansione attraverso lo scambio tra gli individui permette una crescita identitaria.

Volevo rivisitare questo tema a proposito del concetto di apertura nel tuo lavoro, l'apertura che esiste quando si sovrappone la struttura costruita con quella dipinta, ciò che troviamo nel mezzo e la paradossale connessione invisibile all'interno di una determinata situazione. Torno a domandarmi come quest'apertura possa rappresentare una fucina di nuove possibilità. Come ti disti allora, secondo Glissant ci si deve porre nel mezzo della globalizzazione; poiché rifiutare la totale globalizzazione e contemporaneamente la sua neutralizzazione, sono entrambi atteggiamenti che portano con sé conseguenze pericolose. Porsi nel mezzo tra la conoscenza di entrambe le realtà può portare a un terreno fertile.

Si può dire che l'apertura nelle tue opere sia legata a quest'importanza dello stare nel mezzo?

KG I miei dipinti sono prototipi d'immaginazione. Forniscono modelli di pensiero che possono essere ricostruiti e applicati in ogni campo. In questo senso, toccano anche questioni sociali o politiche. Mi chiedo ogni giorno: "Se i prototipi delle realtà possibili non riducessero la complessità al minimo, ma celebrassero, invece, la complessità delle simultaneità?"

I miei prototipi possono verificarsi, senza alcuna eccezione, solo in aree di confine o nel mezzo. Reputo le zone di confine teatralmente drammatiche poiché è lì che si sovrappongono molti interessi fortemente diversi, costretti alla competizione in uno spazio limitato, ad esistere simultaneamente.

Nelle aree di confine, nello spazio di un istante, facciamo reciprocamente esperienza di fenomeni esclusivi, paradossalmente. I confini sono spazi di negoziazione che devono essere ricreati costantemente. I miei prototipi forniscono modelli di pensiero in zone di confine.

Se i confini degli oggetti non fossero così vincolanti per noi? Se fosse possibile ridefinire gli oggetti attraverso un costante cambio di prospettiva? Non interagiremmo allora diversamente con i nostri cari, i vicini, gli sconosciuti o la comunità?

HUO Una bella descrizione di come i confini e la collisione delle entità abbiano l'abilità di cambiare prospettiva e offrire molto di più di quanto queste stesse entità fossero in grado di fare in origine. In che modo i confini possono fungere da fertilizzanti di strutture/punti di partenza per nuove strutture da sviluppare? Come possono questi paradigmi fissati essere alterati?

KG Prendiamo il confine "acqua/terra", un confine abbastanza familiare.

Cosa significa per me l'oceano quando arrivo dalla terra? Cosa significa per le persone che vengono dall'oceano? Vacanza o volo? O entrambi? Proprio come sulla battaglia terra e acqua si mescolano e simultaneamente rimangono distinguibili l'una dall'altra, si apre nelle zone di confine uno spazio dove si potrebbe trovare la soluzione.

Mentre nella realtà ci sono confini e categorizzazioni ovunque, non ci sono limiti tra realtà e immaginazione. Immaginare è realizzare. La realtà è qualcosa d'interamente liquido, abbastanza morbido. La realtà scorre ovunque. Voglio mostrare come queste possibilità siano capaci d'interpretarsi reciprocamente ovunque. Credo che i dipinti possano trasformare la nostra comprensione di ogni cosa,

dalle più intime fino a quelle politiche. Osservare i dipinti ci fa capire che le cose sembrano diverse ogni volta che le guardiamo, anche se ci consoliamo nella familiarità di situazioni rivissute. È una semplice ma potente mossa per riuscire davvero a captare che ogni cosa è diversa ogni volta, che non abbiamo bisogno di grosse soluzioni definitive ma che il cambiamento costante è naturale. Abbracciare l'incertezza e complessità in questo modo può influenzare il nostro modo di vedere le questioni di sesso, razza, società o politica.

HUO *Nothing is True, all is living* [Niente è reale, tutto è vita], come dal titolo dell'ultima lettura pubblica di Édouard Glissant a Parigi. Tale nozione si potrebbe applicare al tuo lavoro in quanto non c'è nessuna verità e quindi nessun vero significato?

KG Sì Cosa trovi nella mia opera se sei alla ricerca di verità e significato reale? Direi che ti ritroverai nel subbuglio di spazi di negoziazione e confini come acqua/terra. Al posto della verità troverai immaginazione. Invece del significato troverai attuazione. Entrambi si mostrano nel mio lavoro e si realizzano insieme con la ricerca di verità e significato.

HUO L'ultima volta che ci siamo visti, abbiamo discusso l'idea/concetto d'influenze e tu parlavi di "magia ipnotica" delle diverse influenze e del bisogno di trovare un equilibrio tra l'aver il controllo e il lasciar entrare le cose (come la luce naturale) che potrebbero alterare una struttura, così da permettere una desincronizzazione della struttura originaria. Eppure, la tua tecnica rivela una perdita di controllo, puoi spiegarmi che ruolo ha il controllo e l'assenza di esso nel tuo lavoro?

KG Considero la fase di creazione un campo dove tutti gli elementi esistenti come colore, tinta, tempo, persone, me stessa, gli strumenti, il vento... sono sullo stesso livello. Questo processo è aperto, il mio metodo richiede quindi un'accettazione radicale di tutto ciò che emerge dal processo e di tutte le conseguenze.

HUO Parlando di controllo: grazie all'immensa scala delle tue opere, lo spettatore diventa parte dell'opera attraversandola. Abbiamo parlato di come questo ti costringa a vedere il tuo lavoro in modo diverso. Quando crei i tuoi dipinti, dai un'autorità allo spettatore o lo controlli poiché pensato insieme all'opera fin dall'inizio?

KG Chi ha il controllo dipende dalla prospettiva, in realtà. Questo significa che spazio, spettatore e opera d'arte si intersecano in una relazione di mutua dipendenza e creano un'ecologia. Non c'è più un limite che indichi dove inizia l'uno e dove finisce l'altro. Un salto è comunque necessario. Il salto nel confine. Il salto nel fiume.

Il salto negli spazi convergenti, l'interfaccia delle diversità, è la più difficile tra le mosse degli scacchi. Il salto davvero interessante è all'interno del confine, non al di là. Piacevole e coraggioso.

Se riusciamo a lasciar andare i pensieri lineari e ci spostiamo verso una prospettiva distaccata e astratta, allora il salto è facile e possibile.

HUO Durante una nostra conversazione Sarah Sze disse che opere come i tuoi campi colorati di *psychylustro* (2014), si intersecano con l'esperienza, sono fuori dalla cornice temporale. Come credi che si alteri la percezione del tuo lavoro quando è esposto nei musei e nelle gallerie?

KG I miei lavori in spazi aperti vengono visti da chiunque ci capiti, come *psychylustro* lungo la stazione di Amtrak a Philadelphia. Puoi vederli passando con il treno. Mi piace questo

momento d'imprevedibilità e imparzialità che manca nelle opere create per i musei, le quali vengono trattate con un grado molto diverso di formalità.

Mi domando sempre come un'opera si presenti all'interno della nostra vita, nel nostro mondo. Ma, a prescindere che l'opera sia stata creata per un museo o per l'esterno, il mio lavoro porta a sperimentare situazioni che normalmente si escludono a vicenda, all'esperienza del paradosso. L'opera non è solo una presenza materiale ma la somma delle sue influenze.

HUO Sarah Sze ha detto che il tuo lavoro s'inserisce in un terzo spazio temporale, creando un senso del tempo amplificato. Che relazione ha il tuo lavoro con il tempo?

KG Diversamente da ogni altro medium, la pittura ci permette di osservare diversi momenti temporali all'interno del medesimo dipinto. Tutti gli strati in superficie generano un ammasso di "presente, passato e futuro".

HUO L'aspetto fugace delle tue opere è legato specificatamente alla sua collocazione?

KG Inizialmente ogni spazio è incompleto per me, senza una conclusione, uno spazio aperto. La temporalità intrinseca al mio lavoro mette in discussione il luogo come dato fisso. Discuto l'idea del finito in tutti i sensi. Pertanto il mio lavoro è senza spazio specifico, ma piuttosto modifica lo spazio dato in un flusso scintillante.

Considera le mie pitture come un posto per muoversi in modo fluido, fluente, una collaborazione costantemente in negoziabile.

HUO Riguardo al tuo lavoro in grande scala, come sei arrivata ad operare in questo modo? In che modo il concetto di spazio relativo supporta i tuoi progetti?

KG Da bambina, giocavo sempre con me stessa: vale a dire che dovevo cancellare le ombre sul me stesso prima di risvegliarmi al mattino. Immaginavo un pennello invisibile per cancellare le ombre sul davanzale, sulla lampada o su qualunque altra cosa ci fosse. Divenne un'ossessione. Per me, contemplare il mondo è sempre stato connesso con il fare qualcosa allo stesso tempo, con o per esso. Dipingere rende possibile l'immaginare e il fare qualcosa simultaneamente in modo inusuale.

HUO Vista la scala del tuo lavoro, l'installazione delle opere deve essere pianificata e trasportata in modo ben organizzato e con l'aiuto di un team, immagino. Sei presente di solito durante l'installazione?

KG Tutto viene discusso nei dettagli in precedenza con l'aiuto di modelli così che io possa lasciare l'installazione nelle mani del mio team. Una volta finita, arrivo e comincio a dipingere da zero. Ogni cosa viene concepita in situ, le decisioni vengono prese in relazione a come si sviluppano le mie intenzioni ed emozioni rispetto alla situazione data, alla multidimensionalità della costruzione, alla luce o ai discorsi e nuove idee per progetti futuri che spesso si presentano.

HUO Abbiamo parlato della difficoltà di tutti? Saperne in volo? Ho domando in relazione al brillante *Rockaway* nel Queens, NY (2016); opera realizzata in pubblico. Normalmente lavorando per un'istituzione si ha a disposizione solo un team che supporti l'artista e che quindi assista al processo. Com'è stato lavorare sotto gli occhi di tutti? Sapere che persino i passeggeri potessero vedere *Rockaway* dagli aerei in volo?

KG È molto curioso, sai, ma in un contesto più ampio non c'è un "io" che viene osservato. È molto più facile scomparire dietro il campo sperimentale che genera l'opera.

HUO Quando abbiamo parlato d'influenze, hai menzionato che solo alcune di queste hanno un impatto e come le si può quindi decontestualizzare, come se qualcosa si staccasse e si appropriasse dell'intero sistema umano e diventasse un'esperienza trasformativa. Quali sono le altre influenze, opere, artisti, architetti di cui fai esperienza?

KG Il *Documenta Work* di Pierre Huyghe mi è rimasto impresso per il lavoro quasi casuale ma magico e in qualche modo pericoloso. Lo scorso autunno ho trascorso ore nella Cappella Sistina. Anche i primi lavori di Edvard Munch e la sua pratica all'esterno hanno avuto un forte impatto su di me. Strappava semplicemente la tela dal telaio per buttarla nella neve.

HUO Come sei arrivata a usare la pistola a spruzzo?

KG Casualmente. Un mio amico di Marsiglia me la fece usare. Mi ha colpito la maniera in cui i piccoli punti si posavano sulla tela. La prima opera fu il *Green Corner* per il Kunsthalle Bern (*Untitled*, 1998), curato da Roman Kurzmeyer, dove ho spruzzato vernice verde acrilica nell'angolo tra due muri e il soffitto adiacente.

HUO Nella sua non-particolarità, l'uso del colore nei tuoi dipinti è molto particolare. Tu hai descritto la scelta di colore come molto intuitiva, l'importanza che siano pieni e immediati, cosa rende un colore immediato?

KG Il colore ha una risonanza immediata per me. Il colore può apparire ovunque. È indipendente da qualsiasi luogo, per questo ha il potere di rompere connessioni attuali o oltrepassare territori assegnati, contenuti anticipati, preferenze o gerarchie fisse. Dipingendo un limone di blu, per esempio, tutta la tua esperienza del limone può cambiare completamente.

HUO "Non esiste il fallimento" è come descrivi la tua liberazione dalla paura/pressione nel creare un'opera. Quali altri consigli dai ai tuoi studenti?

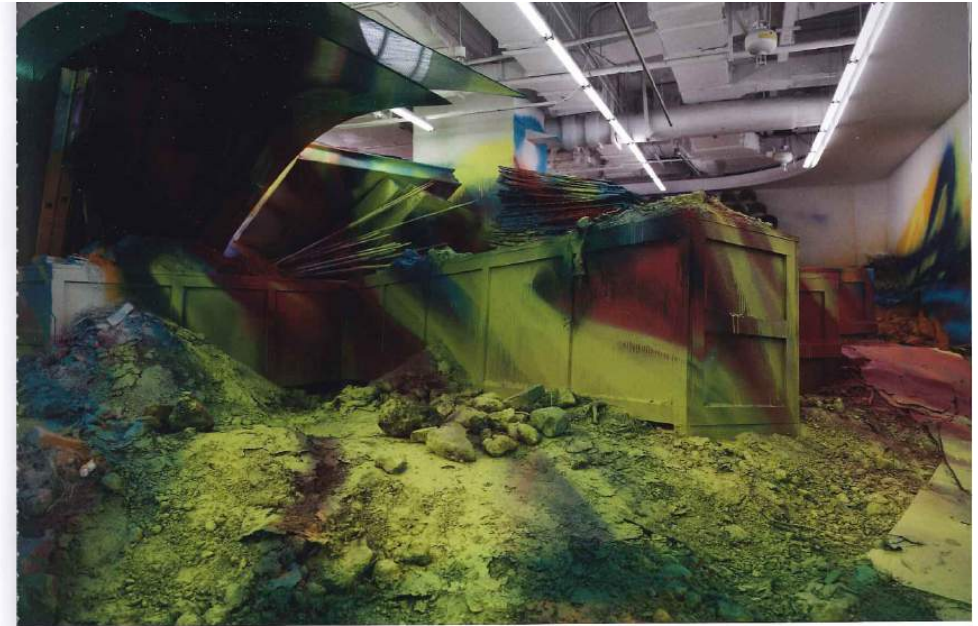
KG È necessario capire se per te la storia è lineare verso il progresso, per esempio, o una pozza d'esperienza accessibile. Come acquistiamo il sapere nell'era delle intelligenze artificiali? Bisogna definire il ruolo dello specchio del proprio lavoro e della propria vita. I pittori devono uscire e andare a osservare dipinti in carne e ossa. I dipinti condividono lo spazio fisico del presente e del passato allo stesso tempo. L'esperienza del tempo compresso può essere un modo per cominciare a immaginare il mondo con presente e passato simultaneamente, per vederlo come una totalità.

HUO In che modo questi sistemi/strutture possono essere alterati? Che tipo di cambiamento sarebbe necessario?

KG C'è una mancanza di empatia verso l'apertura del mondo in ognuno di noi.



My paintings are prototypes of the imagination. They provide models for thinking that can be reenacted and applied to any field. In this sense they also touch on social or political questions. KATHARINA GROSSE



What I ask myself every day is “What would prototypes of possible realities look like if they didn’t reduce complexity in the slightest, but instead celebrated the complexity of simultaneities?”



Katharina Grosse

K11 Art Foundation and chi K11 art museum in Shanghai present *Mumbling Mud* first Grosse's solo exhibition in China curated by Venus Lu in collaboration with Ulrich Loock. Using the spray gun as her primary painting tool, Grosse has passed strongly coloured swaths of paint across the walls of exhibition spaces, her own bed, an entire house and its surroundings, and arranged objects such as piles of soil and tree trunks to create large-scale site-related paintings. She has thus been able to liberate the application of paint from its immediate connection to both the painter's body and any predetermined surfaces of the Western painting tradition. Through colors the artist traverses established borders between objects and architectural settings, and ultimately offers models for imagining reality in ways previously unconceived by semiotic conventions, hierarchies and social rules.



Katherine Grosse



Art Portrait







In conversation with  
Katharina Grosse

HUO In the last conversation we had, I talked about the importance of Édouard Glissant in thinking about contemporaneity, the reality of globalisation and how the concept of Creolisation is of increasing value – sharing and expanding through exchange between individuals that allows for their identity to grow.

I wanted to revisit this in relation to the gap you describe that is found in your work – the gap that exists in the crossing/juxtaposition of the built structure and the painted one/the in-between we find – and the paradox of their indivisible connection in a given situation. I want to rethink how this gap can present a vessel for new possibilities. As I mentioned back then, for Glissant one has to take a sort of in-between state in regards to globalisation; as to reject a total globalisation and simultaneously its counteraction, for both of them carry certain dangers. But the knowledge of both of them can make the in-between a fertilizing space.

Could this importance of the in-between, the pronounced gap in your work be linked to that?

KG My paintings are prototypes of the imagination. They provide models for thinking that can be reenacted and applied to any field. In this sense they also touch on social or political questions. What I ask myself every day is "What would prototypes of possible realities look like if they didn't reduce complexity in the slightest, but instead celebrated the complexity of simultaneities?"

My prototypes occur without exception only in border areas – or in the in-between. I feel border districts that can be reenacted and applied to any field. In this sense they also touch on social or political questions. What I ask myself every day is "What would prototypes of possible realities look like if they didn't reduce complexity in the slightest, but instead celebrated the complexity of simultaneities?"

HUO This is a beautiful description of how borders, the collision of entities have the ability to change perspectives/offer new definitions and offer a lot more than these given entities originally laid out. How would you propose borders as a fertilising structure/starting point for new structures to develop? How can given paradigms be altered?

KG Let's take the border "water/land" – a quite familiar border. What does the ocean mean for me when I come from the land? What does it mean for persons who come from the ocean? Vacation or flight? Or both? Just as at the shoreline land and water are inter-fused and simultaneously remain distinguishable from each other, there opens up in the border area a space where the process for solutions may be found. While in reality there are boundaries and categorizations everywhere, there is no boundary between reality and imagination. To imagine is to realize. Reality is something entirely liquid, something quite soft. Reality flows everywhere. I want to show that possibilities are capable of interpenetrating each other everywhere. I believe that paintings can transform our understanding of everything – from the most intimate to the broadly political. Looking at paintings makes us realize that things look different every time we look at them, even if we console ourselves with the familiarity of a revisited situation. It is a simple but power-

ful move to really feel that everything is different every time, that we do not need the big solution for once and for all, but that constant change is natural. Embracing uncertainty and complexity in such a way could influence how we look at gender, race, society or politics.

HUO *Nothing is True, all is living* – as was the title of Édouard Glissant's last public lecture in Paris – could one alternatively translate such a notion into your work as there is no truth and hence, no true meaning?

KG Yes! What do you find in my work when expecting truth and true meaning? I would say you will find borders such as water/land as a negotiation zone one gets turmoiled into. Instead of truth you will find imagination. Instead of meaning you will find actualisation. Both shows itself realized in my work and can be realized along the futile quest for truth and meaning.

HUO The last time we met, we discussed the idea/concept of influences and you spoke of the 'mesmerising magic' of different influences and the act of balancing between control and letting things in (like natural light) that may alter a proposed structure as to allow for a desynchronization of the original structure. Yet, your technique underlines a lack of control – can you explain the role control or the named lack of it have in your work?

KG I consider the making of my work as a field, where all existing elements like color, paint, time, people, myself, the tools, the wind... are on the same level. So the process is open and therefore my method requires a radical acceptance of everything that emerges in the process and the acceptance of all consequences.

HUO Speaking of control. Through the immense scale your work takes on, the viewers become part of the work as they walk through it and we spoke about how this makes you see your work differently as well. When making your paintings, do you give the authority over the territory to the viewer or do you remain in control over it because you thought them to be within the piece in the first place?

KG Who controls depends on perspective really. This means that site, viewer and work of art are entangled in a relationship of mutual dependency and give rise to an ecology. There is no longer a threshold indicating where the one starts and the other stops. A leap is necessary nonetheless. The leap into the border. The leap into the river. The leap into the converging space, the interface of differences, is the most difficult chess move of all. The really interesting leap goes into the border, not over and beyond it. Delight and daring. But if we manage to let go of linear thinking and move into the detached, abstract perspective, then the leap is easy and possible.

HUO During a recent conversation with Sarah Sze, she said that works such as your outdoor colour fields, *psychylustro* (2014), are knitted into the experience, they are unframed in time. How do you think the perception of your work is altered when it is shown in museum/gallery spaces?

KG My outdoor works are viewed by whoever stumbles upon them accidentally, e.g. *psychylustro* along the Amtrak tracks in Philadelphia. You could see them riding by on the commuter train. I take pleasure from this moment of unexpectedness and impartiality that is lacking in works created for museums, where they are approached with a very different kind of formality.

I always ask myself how can a painting appear in our life, in our world. But regardless of whether the work is created for outdoors or for the museum, my work leads to the experience of situations that normally exclude one another, to the experience of a paradox. The work is possibly not only the material apparition of its presence, but it is the sum of influences.

HUO Sarah Sze said that your work has a third space in time, that it creates an expanded sense of time. What is the relationship your work has with time?

KG Unlike any other medium painting allows us to see different moments in time within one and the same painting, at the same time. All the layers on the surface generate a cluster of "present, past and future".

HUO Is the ephemeral aspect of your work linked to its site specificity?

KG Every space is initially unfinished for me, without a conclusion – an open space. The temporality inherent in my work questions the site as a fixed given. I question the idea of the final in all sense. Therefore my work is not site specific at all but it rather turns the supposedly given into a shimmering flow. Consider my pictures to be a plea for the gliding, flowing, constantly renegotiable iridescence of our cooperation.

HUO Regarding your large scale installations – how did you come to working in this way? How does the concept of site relatedness inform/support your work?

KG As a child, I always played a game with myself: namely, that I had to obliterate all the shadows on the wall before I got up in the morning. I invented an invisible brush for painting away the shadows on the windowsill, the lamp or whatever else was there. This became an obsession. For me, contemplating the world has always been linked with simultaneously doing something in it, with it or to it. Painting makes possible the simultaneity of imagining and acting in an unusual way.

HUO Through the scale of your work, the installation of the paintings must be planned out and carried out in a well organised fashion and with the help of a team, I can imagine. Are you usually present for the installation?

KG We discuss everything beforehand in detail with the help of models so that I can leave the set-up of the structures to my team. Once that is finished I join in and start the painting from scratch. Everything is thought through on site, decisions are being made according to how my intentions and emotions develop in relation to the given situation, the multidimensionality of the set up, the light or conversations or new thoughts for projects in the future that often occur.

HUO We talked about the difficulty of working in situ. Now, I was wondering in relation to the amazing *Rockaway* piece in Queens, NY (2016); your work/process there was made public. Usually when working in an institution you'd only have a given team supporting you and through that witnessing the process. How was it to work before everyone's eyes? To have people see *Rockaway* even from the airplanes passing above?

KG That is so funny, you know, but in the larger context there is no "I" that is being watched. It is much easier to disappear in the experimental field that generates the work.

HUO When we talked about influences, you mentioned that only some are impactful and how you can then cut them off from their context, so as to have something else come out of

them which then takes over the whole human system and becomes a transformative experience. What other such influences, works, artists, architects do you experience?

KG Pierre Huyghe's Documenta Work with an almost casual yet magic and somehow dangerous presence has stayed with me. Last Autumn I spent hours in the Sistine Chapel. Early on Edvard Munch's paintings and his outdoor studio practice have had a great impact on me. He just ripped the canvases off the stretchers and threw it in the snow.

HUO How did you come to use the spray gun?

KG By chance. A friend of mine in Marseille made me use one. Somehow the way the little sprayed dots sat on the surface stuck with me. The first piece was that the *Green Corner* in Kunsthalle Bern (*Untitled*, 1998), curated by Roman Kurzmeier, where I sprayed green acrylic paint directly onto the corner between two walls and the adjacent ceiling.

HUO The use of colour in your paintings is very particular in its non-particularity. You have described the choice of colour as very intuitive, the importance being that they are sated and immediate – what makes a colour immediate?

KG Color is in immediate resonance with me. Colour can appear everywhere. It is independent from any location, therefore it has the power to split habitual connections or trespass such as assigned territories, anticipated contents, beloved preferences or fixed hierarchies. If a lemon is painted blue, for instance, your whole experiences of lemons can change completely.

HUO 'There is no failure' is how you described your own liberation from the fear/pressure of making work. What other advice do you give to your students?

KG It is necessary to understand whether history is to you a linear story of progress, for example, or an accessible pool of experiences. How do we acquire knowledge in the age of upcoming AI? You need to define the role of the screen in your work and life. Painters have to go and see painting in the flesh. Painting shares the physical space of the now and the past at the same time. The experience of compressed time could be a way to start to imagine the world simultaneously as past and future, to see it as whole.

HUO In what ways could these systems/structures be altered? What kind of shift would be needed to do so? How could this shift be achieved?

KG There is a lack of empathy for the openness of the world – in all of us.



Unlike any other medium painting allows us to see different moments in time within one and the same painting, at the same time. All the layers on the surface generate a cluster of “present, past and future”.

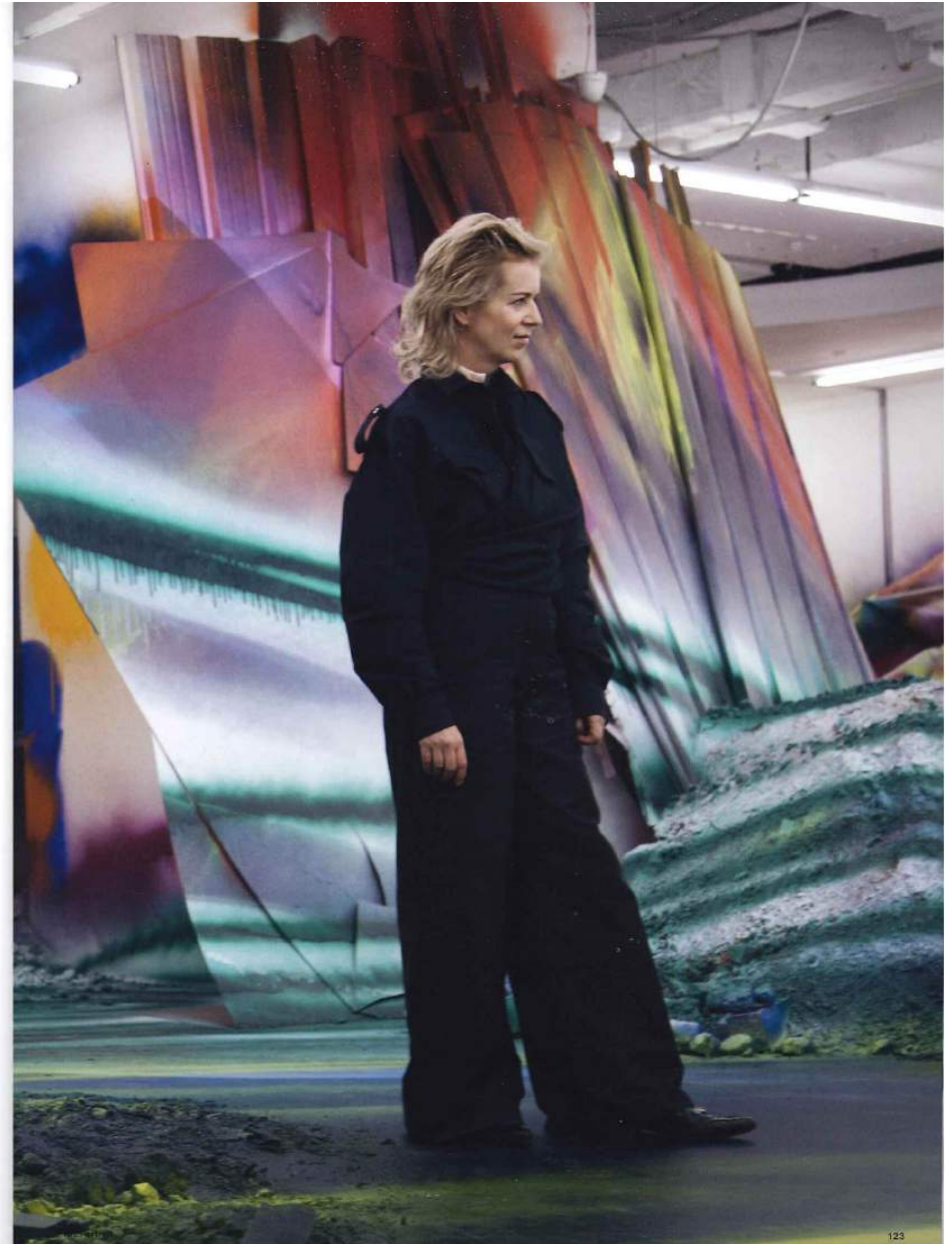
Katharina Grosse (b. 1961, Freiburg) lives and works in Berlin. Known for her brightly colored acrylic paintings and installations. Made with an industrial air brush as well as materials and objects from the everyday such as mounds of dirt, her work creates a bodily experience for the viewer in which they are submerged in a world of color and mood, rather than merely being a bystander looking in. The painting process is a curious coincidence of thinking and acting, she has said. It is the continuous flux of visual intelligence constituting reality in every moment. Aggression is the energy that enables you to bear the loss of what has to go. It feeds and sustains that process. In her inventive use of materials and color, Grosse combines the unlikely pairing of Color Field painters like Morris Louis with Conceptual Land artists like Robert Smithson. She went on to study at the Kunstakademie Düsseldorf, where she has served as a professor until 2018. Grosse's works can be found in the collections of the Centre Pompidou in Paris, the Kunsthalle in Zürich, and The Museum of Modern Art in New York, among others. She lives and works in Berlin, Germany.

Images and portraits by Fabio Crivi from Grosse's solo exhibition *Mumbling Mud*, Shanghai.

Katharina Grosse

114 Katharina Grosse and the curator Venus Lau at K11 Art Foundation and shi K11 art museum in Shanghai.

122



123