

Archäologischer Meltdown Archeological Meltdown Fusion archéologique/ David Ebony

Bei einem Besuch in Athen letzten Herbst verbrachte ich einen Großteil eines klaren sonnigen Tages damit, einige der fantastischen antiken Monumente der Stadt zu erkunden – die strahlend weiße Akropolis, die Agora und die immer noch mächtigen Ruinen des Olympieion, in der römischen Zeit erbaut von Kaiser Hadrian. Ich dachte über die turbulente Vergangenheit des Landes und seine stürmische Gegenwart nach. Immer haben diese antiken Monumente ihre Würde bewahrt.

Ich beschloss, dass eine Dosis zeitgenössischer Kunst genau das richtige Gegengift wäre, um mich aus dieser umfassenden historischen Träumerei aufzuwecken. Also machte ich mich auf den Weg zur kürzlich eröffneten Galerie von Gagolian in Athen, wo gerade eine Ausstellung von Anselm Reyle zu sehen war. Einen Moment lang dachte ich, ich wäre in einem archäologischen Museum gelandet. In einem Ausstellungsraum standen mehrere große Vitrinen, gefüllt mit etwas, das wie Haufen von antiken Porzellantellern und -behältern aussah, die alle zu einer chaotischen Masse verschmol-

On a visit to Athens last autumn, I spent most of one clear sunny day exploring a few of the city's fabulous ancient monuments—the glittering white Acropolis, the Agora, and the still-mighty ruins of the Temple of Olympian Zeus, built in Roman times by the emperor Hadrian. I thought about the country's turbulent past and its relationship to its tumultuous present. Through it all, these ancient monuments have retained their dignity.

To wake myself from this all-consuming reverie of history, I decided that a dose of contemporary art would be an antidote. I headed to Gagolian's recently inaugurated Athens gallery, where an Anselm Reyle exhibition was on view. For a moment, I thought I had wandered into an archeological museum. One room featured several large vitrines filled with what appeared to be heaps of antique porcelain plates and vessels, all melted together in an unruly mass. The day before, at the National Archeological Museum in Athens, I had seen vitrines filled with similarly fused pottery—rejects or mis-fired pieces—discovered at the site of

Lors d'un séjour à Athènes à l'automne dernier, j'ai passé la plus grande partie d'une journée claire et ensoleillée à explorer quelques-uns des fabuleux monuments antiques de la ville – la somptueuse Acropole blanche, l'Agora et les ruines encore majestueuses du temple de Zeus Olympien, construit à l'époque romaine par l'empereur Hadrien. Je repensais au passé turbulent du pays et à son rapport à son présent tumultueux. À travers toutes ces épreuves, ces monuments anciens avaient conservé leur dignité.

Afin de me tirer de ces rêveries historiques, je décidais qu'une dose d'art contemporain serait un bon antidote. Je me mis en route pour la galerie Gagolian récemment inaugurée à Athènes, où se tenait une exposition d'Anselm Reyle. L'espace d'une seconde, j'eus l'impression d'avoir atterri dans un musée archéologique. L'une des salles présentait plusieurs grandes vitrines remplies de ce qui semblaient être des amas de plats et de vaisseaux antiques en porcelaine, tous fusionnés en une masse indisciplinée. Un jour plus tôt, j'avais vu au Musée

zen waren. Im Nationalen Archäologischen Museum in Athen hatte ich am Vortag Vitrinen gesehen, die mit ähnlich verschmolzenem Steingut-Ausschuss oder falsch gebrannten Stücken angefüllt waren, gefunden bei einem antiken Brennofen. Bei näherer Betrachtung wurde klar, dass es sich in der Galerie um Arbeiten von Anselm Reyle handelte. Nur hatte er in Meissen sorgfältig hergestellten Ausschuss bestellt und diesen streng museal unter Glas ausgestellt. Diese unbetitelten Arbeiten, von denen drei (von 2011 und 2012) (siehe Abb. S. 50/51) in der Ausstellung in den Deichtorhallen gezeigt werden, stellen eine wichtige konzeptuelle Erweiterung von Reyles ohnehin höchst vielseitigem Werk dar. Da sie sich auf antike Kunst und Artefakte beziehen, erweitern sie die Zeitschiene der Referenzen in Reyles Werk und suggerieren geradezu grenzenlose Möglichkeiten für seine Kunst.

Reyle könnte man als Archäologen der Gegenwart oder der jüngeren Vergangenheit bezeichnen. Seine Kunst konzentriert sich vor allem darauf, bestimmte Kunstwerke und Artefakte der Moderne des 20. Jahrhunderts, der postmodernen Popkultur und der Street Art einer neuen Betrachtung zu unterziehen – oder, wie manche Kritiker meinen, sie zu pervertieren. Stets geht er gegen den Strich dessen, was im Mainstream der Kunstwelt erwartet, aktuell wertgeschätzt oder für geschmackvoll gehalten wird.

„Meine Eltern haben versucht, mir guten Geschmack beizubringen, aber ich habe dagegen rebellierte“, erklärte Reyle im vollbesetzten Theater des Des Moines Art Center in Iowa bei der Eröffnungsveranstaltung für seine erste große Museumsausstellung in den USA Anfang letzten Jahres. Das Publikum aus dem Mittleren Westen, gebildeter und kultivierter als es das Klischee üblicherweise vermuten lässt, konnte das Statement des Künstlers sofort nachvollziehen, wodurch sich eine bemerkenswerte und ausgedehnte Diskussion entspann.

Anselm Reyle wuchs in einem Künstlerhaushalt auf. Seine Mutter malt stark strukturierte, abstrahierte Landschaften unter dem Einfluss der

an ancient kiln. On closer inspection, the gallery works were unmistakably Reyle's. Only he would engage the Meissen craftsmen to create meticulously realized rejects, and present them under glass as in an austere museum display. These untitled works, three of which (from 2011 and 2012) (see illustr. p. 50/51) are featured in the exhibition at the Deichtorhallen Hamburg, offer a major conceptual addition to Reyle's already richly varied oeuvre. As they refer to antique art and artifacts, they expand the timeline of references in Reyle's work, and suggest limitless possibilities for his art.

Reyle may be regarded as an archeologist of the present or the recent past. His art has focused mainly on reconsidering—according to some critics, perverting—certain works of art and artifacts of 20th-century modernism, post-modern pop culture and street art. In every instance he goes against the grain of what is expected, what is currently valued, or considered tasteful in the art-world mainstream.

“My parents tried to show me good taste, but I rebelled against it,” Reyle told a packed house at Iowa's Des Moines Art Center theater during a presentation on the opening weekend of his first U.S. museum survey early last year. The Midwest audience, more sophisticated than the clichés would suggest, instantly absorbed the artist's statement on a personal level, which helped initiate a remarkable and sustained discourse throughout the evening.

The German artist grew up in an artistic household. His mother paints highly textured abstracted landscapes influenced by European Tachiste painters of 1950s and 1960s, such as Antoni Tàpies and Emil Schumacher, whose dense, earthy abstractions built up with layers of sand-encrusted pigment were the epitome of informed good taste.

Born in 1970 in Tübingen, near Stuttgart, Reyle attended the Stuttgart State Academy of Art and Design before transferring to the Karlsruhe Academy of Fine Arts, where he studied with Helmut Dorner. Reyle took

national d'archéologie d'Athènes des vitrines pleines de résidus de poterie fusionnés ou de pièces ratées similaires, qui avaient été découverts sur le site d'un four antique. À y regarder de plus près, les œuvres exposées dans la galerie étaient indéniablement celles d'Anselm Reyle. Il n'y avait que lui pour engager des artisans de chez Meissen afin de créer des pièces de rebuts méticuleusement réalisées et pour les présenter sous verre comme dans les vitrines d'un musée austère. Ces œuvres sans titres, parmi lesquelles trois (de 2011 et 2012) (voir illustration p. 50/51) sont présentées dans l'exposition aux Deichtorhallen, offrent un complément conceptuel majeur à l'œuvre déjà riche et variée d'Anselm Reyle. En faisant référence à l'art et aux artefacts antiques, elles étendent le champ chronologique des références dans le travail de Reyle et suggèrent des possibilités illimitées pour son art.

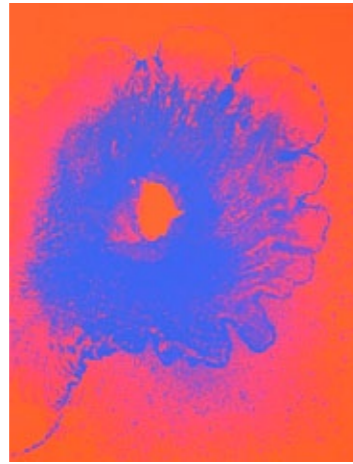
Anselm Reyle peut tout à fait être considéré comme un archéologue du présent ou d'un passé récent. Son art se concentre essentiellement sur la remise en question – la perversion, selon quelques critiques – de certains travaux de l'art et des artefacts du modernisme du XXe siècle, de la culture pop post-moderne et du *street art*. Dans tous ces cas, il va à l'encontre de ce qui est attendu, de ce qui est actuellement estimé ou considéré comme étant le bon goût dans le monde de l'art *mainstream*.

«Mes parents ont essayé de m'inculquer le bon goût, mais je me suis rebellé» a déclaré Anselm Reyle à une assemblée bondée au *Des Moines Art Center Theater*, en Iowa, lors d'une présentation durant le week-end d'inauguration de sa première exposition dans un musée américain au début de l'an dernier. L'assemblée du Middle West, plus sophistiquée que les clichés ne pourraient le suggérer, a immédiatement pris la déclaration de l'artiste à un niveau personnel, ce qui a permis d'engager une conversation remarquable et soutenue tout au long de la soirée.

L'artiste allemand a grandi au sein d'un environnement artistique. Sa



Sex Pistols, *Never Mind the Bollocks*, 1977, Cover



Otto Piene, *August*, 1971

europäischen Tachisten der 1950er und 1960er Jahre, wie beispielsweise Antoni Tàpies und Emil Schumacher, deren dichte, erdige Abstraktionen aus Schichten sandverkrusteter Pigmente als Inbegriff des fundierten guten Geschmacks galten.

1970 in Tübingen geboren, studierte Reyle an der Staatlichen Akademie für Bildende Künste Stuttgart, bevor er an die Staatliche Akademie in Karlsruhe zu Helmut Dörner wechselte. Reyle interessierte sich früh für Landschaftsgestaltung und Musik, konzentrierte sich dann aber schließlich auf Malerei und Bildhauerei. Er ließ sich inspirieren von der psychedelischen Kunst der 1960er Jahre und besonders von dem harten Leuchtfarben-Agitprop-Look der frühen Punkbewegung. Das grelle gelb-schwarze Cover der ersten Sex-Pistols-LP *Never Mind the Bollocks* (europäische Version) war für ihn ein Prüfstein, den er immer wieder zitiert.

Kurz nach Ende seines Studiums 1998 suchte Reyle sich ein Atelier in Berlin, wo er äußerst zugespitzte abstrakte Malereien und Skulpturen sowie auf-

an early interest in landscape design and music before finally honing in on his painting and sculpture. He was inspired by 1960s psychedelia and especially the DayGlo, hard-edge, agit-prop look of graphic design in the early punk movement. The acid-yellow-and-black cover (European version) of the Sex Pistols's first LP, *Never Mind the Bollocks*, was a touchstone that he often cites.

Soon after graduating in 1998, Reyle set up a studio in Berlin, where he began to produce ultrarefined abstract paintings and sculptures, plus elaborate installations with neon lights. Riffing on postwar abstraction, he pokes fun at formalist conceits, as in his meticulously executed vertical stripe paintings. Some of these recall works by Kenneth Noland or Gene Davis, but Reyle employs rather jarring color combinations and his stripes also bear wildly varied textures, including silver foil and glittering black modeling pastes, which hardly conform to the Color Field style. Nevertheless, despite his satirical approach to Color Field painting, I have noticed in the

mère peint des paysages abstraits extrêmement texturés, influencés par les peintres tachistes européens des années 1950 et 1960, comme Antoni Tàpies et Emil Schumacher, dont les abstractions complexes, terreuses, résultant d'une accumulation de couches de pigments incrustés de sable étaient le comble du bon goût éclairé.

Né en 1970 à Tübingen, près de Stuttgart, Anselm Reyle a intégré l'Académie d'art et de design de Stuttgart, avant de faire transférer son dossier à l'Académie des Beaux-Arts de Karlsruhe, où il étudie alors avec Helmut Dörner. Dans un premier temps, Anselm Reyle s'est intéressé à l'architecture des paysages et à la musique, avant de revenir finalement à ses peintures et ses sculptures. Il a été inspiré par l'univers psychédélique des années 1960 et tout particulièrement par le *Day-Glo*, une vision *Hard-edge* et *agit-prop* du design graphique des débuts du mouvement punk. La pochette jaune acide et noire (version européenne) du premier opus des Sex Pistols, *Never Mind the Bollocks*, a été une pierre de touche qu'il cite souvent.

Peu après avoir obtenu son diplôme en 1998, Anselm Reyle s'est installé dans un atelier à Berlin, où il a commencé à produire des peintures et des sculptures abstraites ultra-épurées, ainsi que des installations élaborées avec des néons. En jouant avec les abstractions d'après-guerre, il se moque des prétentions formalistes, comme par exemple dans ses tableaux à rayures verticales méticuleusement exécutés. Quelques-uns de ces derniers rappellent des travaux de Kenneth Noland ou de Gene Davis, mais Anselm Reyle utilise plutôt des combinaisons de couleurs jurant les unes avec les autres et ses rayures ont des textures extrêmement variées, parmi lesquelles on trouve également des feuilles d'aluminium et des pâtes de structures noires et scintillantes, conformes en cela au style de la *Color Field* painting. Néanmoins, malgré son approche satirique de la peinture du *Color Field*, j'ai remarqué au fil des années, depuis que j'ai vu pour la première fois le travail d'Anselm Reyle, «*Ars Nova*» à la Kunsthalle de Zurich en 2006, le développement d'une sérieuse réévaluation

wändige Installationen mit Neonröhren anfertigte. Er spielt mit der Abstraktion der Nachkriegszeit und macht sich über formalistische Konventionen lustig, beispielsweise in seinen minutiös ausgeführten vertikalen Streifenbildern. Einige von ihnen erinnern an Arbeiten von Kenneth Noland oder Gene Davis. Dabei verwendet Reyle eher harsche Farbkombinationen. Seine Streifen weisen ganz unterschiedliche Texturen auf, von Silberfolie bis hin zu glitzernder Modellierpaste, und haben wenig mit dem Color-Field-Stil gemein. Trotz Reyles satirischer Herangehensweise an die Farbfeldmalerei habe ich, seit ich 2006 seine Arbeiten erstmals in der Ausstellung „*Ars Nova*“ in der Kunsthalle Zürich sah, eine stärkere Wertschätzung der Farbfeldmalerei und der ihr verwandten Stile in der Kunstwelt erkannt, insbesondere bei Arbeiten von Noland, Olitski, Poons, Davis und Stella, was sicherlich zu einem großen Teil auch auf Reyle zurückzuführen ist.

Reyle gelang es, sich in kurzer Zeit eine außergewöhnlich erfolgreiche künstlerische Praxis aufzubauen. Bereits 2002 stellte er weltweit aus, sein Studio florierte mit Dutzenden von Assistenten, sich bemügend, den Anfragen von Kuratoren und Sammlern nachzukommen. Ein kometenhafter Erfolg wie dieser zieht meist unweigerlich Gegenreaktionen nach sich. Einige Kritiker spotteten über die höchst ausgefeilten, glänzenden, üppigen Gemälde und Objekte wegen ihrer nur oberflächlichen Reize, die sie als Überkitsch abtaten. Dies allerdings war genau die Provokation, die Reyle gesucht hatte. Von Anfang an hatte er sich den vorherrschenden Trends in der zeitgenössischen deutschen Malerei entgegengestellt. Mit Ausnahme von Sigmar Polke und einigen wenigen anderen, die er bewundert, reagierte Reyle ablehnend auf Malerei, die er in Interviews sarkastisch als matschige und verfahrenere pseudoexpressionistische Kompositionen bezeichnet, die oft mit merkwürdigen Gestalten, Fotofragmenten und, um einen dramatischen Effekt zu erzielen, gelegentlich auch mal mit einem Hakenkreuz ausgeschmückt sei. Stattdessen nimmt er die Proto-Pop-Empfindsamkeit der *Nouveaux Réalistes* auf – insbeson-

years since I first saw Reyle's work—“*Ars Nova*” at the Kunsthalle Zurich, 2006—the development of a serious art-world re-appreciation for Color Field and related painting—especially works by Noland, Olitski, Poons, Davis, and Stella—for which Reyle deserves a great deal of credit.

In a short time, Reyle established an extraordinarily successful practice. By 2002, he was exhibiting all over the world and had a booming practice with dozens of studio assistants struggling to meet the demands of curators and collectors. With that kind of meteoric success comes an inevitable backlash. Some critics derided the artist's highly polished, luxuriant paintings and objects for their seemingly superficial allure, which they dismissed as überkitsch. This, however, is precisely the provocation Reyle sought. From the outset, he opposed the predominant taste-setting trends in contemporary German painting. Except for Sigmar Polke and a few others he admires, Reyle reacted against paintings he sarcastically labels in interviews as muddy and messy, pseudo-Expressionist compositions, often embellished with funky figures, photo fragments, and the occasional Swastika for dramatic effect. Instead, he seeks to channel the proto-Pop sensibility of the Nouveaux Réalistes—especially Yves Klein and Arman—and adopts the approach of artists in the Zero Group, whose German founders Heinz Mack and Otto Piene engaged in experiments with light (natural and artificial) and unorthodox industrial materials and processes in the 1960s and 1970s. Above all, he feels a kinship with California abstraction, including the highly polished monoliths of John McCracken and the L.A. *Finish Fetish* artists, such as Larry Bell, Peter Alexander, and Kenneth Price. In some instances, Reyle culls ideas from early modernism, such as his resplendent series of large paintings in an exaggerated Cubist style of the under-known German artist Otto Freundlich (1878–1943).

A Reyle exhibition can have a kind of fun-house atmosphere. Meandering through a show of works with such highly reflective surfaces and vibrant colors, often literally glowing with neon

de la part du monde de l'art pour le *Color Field* ainsi que pour des tableaux qui s'y rattachent – tout spécialement les travaux de Noland, Olitski, Poons, Davis et Stella – et dont le mérite revient en grande partie à Anselm Reyle.

En peu de temps, Anselm Reyle a développé une pratique qui rencontre un succès extraordinaire. En 2002, il expose partout à travers le monde et mène une activité en plein essor, entouré de dizaines d'assistants, tentant ainsi de répondre aux demandes de commissaires d'exposition et de collectionneurs. Ce genre de succès fulgurant a inévitablement des répercussions négatives. Certains critiques tournent en dérision les peintures et objets extrêmement brillants et luxuriants de l'artiste, raillant leur apparente superficialité, qu'ils dénigrent en la qualifiant d'*über-kitsch*. Cependant, c'est précisément la provocation qu'Anselm Reyle recherchait. Dès le début, il oppose les tendances prédominantes, celles qui déterminent le bon goût dans la peinture contemporaine allemande. À l'exception de Sigmar Polke et de quelques autres artistes qu'il admire, Reyle réagit contre les peintures qu'il catalogue d'un ton sarcastique dans ses interviews de compositions pseudo-expressionnistes sales et brouillonnes, souvent embellies par des figures *funky*, des fragments de photo et par la présence exceptionnelle de la croix gammée, pour l'effet dramatique. Au lieu de ça, il cherche à canaliser la sensibilité proto-pop des Nouveaux Réalistes – tout particulièrement Yves Klein et Arman – et adopte la démarche des artistes du *Zero Group*, dont les fondateurs allemands Heinz Mack et Otto Piene s'étaient engagés dans des expériences avec la lumière (naturelle et artificielle) ainsi que des matériaux et procédés industriels peu orthodoxes dans les années 1960 et 1970. Il ressent alors surtout une forte affinité pour les idées abstraites californiennes, parmi lesquelles on retrouve les monolithes brillants de John McCracken et les artistes du L.A. *Finish Fetish*, comme par exemple Larry Bell, Peter Alexander et Kenneth Price. Parfois, Anselm Reyle emprunte des idées aux débuts du modernisme, comme c'est par exemple le cas pour

dere von Yves Klein und Arman – und bedient sich der Herangehensweise der Künstler der Gruppe Zero, deren deutsche Gründer Heinz Mack und Otto Piene in den 1960er und 1970er Jahren mit Licht (natürlichem und künstlichem) und außergewöhnlichen Industriematerialien und –verfahren experimentierten. Vor allem fühlt er sich der kalifornischen Abstraktion verwandt, einschließlich der polierten Monolithen von John McCracken und den L.A. *Finish Fetish*-Künstlern wie Larry Bell, Peter Alexander und Kenneth Price. Gelegentlich verwendet Reyle Ideen der frühen Moderne, wie in seiner prächtigen Serie großer Gemälde in dem übertrieben kubistischen Stil des weitgehend unbekanntesten deutschen Künstlers Otto Freundlich (1878–1943).



John McCracken, *Think Pink*, 1967

Eine Reyle-Ausstellung kann eine Art Jahrmarktsatmosphäre haben. Beim Besuch einer Ausstellung mit Arbeiten mit derartig spiegelnden Oberflächen und strahlenden Farben – oft glühen sie buchstäblich mit ihren Neon- und pulsierenden LED-Leuchten – kann man schon mal schwindelig und übermütig werden. Der vordergründige Glamour dieser Flächen zieht Betrachter an wie ein blitzender Köder Fische, und wie auch bei einem Angelköder gibt es einen Haken. Reyle, der sich nicht primär für reine Sinneseindrücke interessiert, stellt eine intellektuelle Strenge zur Schau; seine Werke verweisen nicht nur auf die Kunstgeschichte, sondern auch auf Industrieverfall in den Städten und viele andere Umweltfragen. Seine großen monochromen Reliefs, wie beispielsweise die große unbetitelte Magenta-Arbeit oder *Mystic Silver* (2010) (siehe Abb. S. 75), ausgestellt in Hamburg, scheinen auf den ersten Blick mit Edelsteinen verkrustete Oberflächen zu haben. Beim genaueren Hinsehen jedoch erkennt man, dass es sich statt um Juwelen um Müll handelt. Bedeckt mit Industrieabfall, enthalten die dicken Oberflächen Autoteile und zerschmetterte Computerelemente, daneben Ketten und zerbrochene Bierflaschen. Die schimmernden Assemblagen transportieren ein Gefühl von Entropie (das sich auf giftige Brachen bezieht und emblematisch für den Niedergang des Industriezeitalters steht).

and pulsating LED lights, viewers can get a bit giddy and light-headed. The superficial glamour of Reyle's surfaces attracts viewers like fish to a flashing lure; and as with a fishing lure, there is a hook. Not primarily interested in mere sensation, Reyle demonstrates a consistent intellectual rigor, alluding not only to art history, but also to urban industrial decay and a host of other environmental issues. His large monochrome reliefs, for instance the large untitled magenta work or *Mystic Silver* (2010) (see illustr. p. 75), on view in Hamburg, at first appear to have gem-encrusted surfaces. On closer inspection, the jewels prove to be junk. Strawn with industrial refuse, the thick surfaces contain auto parts and shattered computer equipment, plus chains and broken beer bottles. The shimmering assemblages convey a sense of entropy (alluding to a toxic wasteland and emblematic of the demise of the industrial age).

Another larger piece (*Untitled*, 2008) (see illustr. p. 145) in this series results from an elaborate process that can take up to two years to complete.

sa splendide série de grands tableaux au style cubiste exagéré inspiré des œuvres de l'artiste allemand Otto Freundlich (1878–1943), qui n'est malheureusement pas reconnu à sa juste valeur.

Une exposition d'Anselm Reyle peut dégager une sorte d'atmosphère proche de celle d'un palais du rire (dans une fête foraine). En se promenant à travers l'exposition constituée d'œuvres aux surfaces extrêmement réfléchissantes et aux couleurs vibrantes, souvent littéralement flamboyantes grâce à des lumières néons et LED pulsées, les visiteurs peuvent être pris d'un léger vertige ou être étourdis. Le glamour superficiel des surfaces d'Anselm Reyle attire les visiteurs comme le seraient des poissons attirés par un appât clignotant; et comme avec un appât, il y a un hameçon. Ce qui intéresse Anselm Reyle, ce ne sont pas essentiellement les sensations simples: il fait preuve d'une constante rigueur intellectuelle, se rattachant non seulement à l'histoire de l'art, mais aussi à la décadence industrielle urbaine et à toute une foule d'autres questions environnementales. Les surfaces de ses importants reliefs monochromes, comme par exemple la grande œuvre magenta sans titre ou *Mystic Silver* (2010) (voir illustration p. 75), exposés à Hambourg, semblent être, à première vue, incrustés de pierres précieuses. En y regardant de plus près, les bijoux se révèlent être de bric et de broc. Parsemées de déchets industriels, les épaisses surfaces sont constituées de morceaux de voitures et de débris de matériel informatique, ainsi que de chaînes et de bouteilles de bière brisées. Ces assemblages chatoyants véhiculent un sentiment d'entropie (en faisant allusion à des terres abandonnées toxiques et emblématiques de la mort de l'âge industriel).

Une autre pièce plus grande encore (*Untitled*, 2008) (voir illustration p. 145) de cette série résulte d'un procédé élaboré qui peut prendre jusqu'à deux ans. D'abord, l'artiste dispose sur la toile des déchets que ses assistants ont ramassés dans les rues autour de l'atelier. La surface toute entière recouverte d'ordures de

Eine weitere größere Arbeit (*Untitled*, 2008) (siehe Abb. S. 145) in dieser Serie ist das Ergebnis eines aufwendigen, fast zwei Jahre dauernden Verfahrens. Anfangs arrangiert der Künstler das Strandgut, das seine Assistenten von den Straßen rund um sein Atelier angeschleppt haben, auf einer Leinwand. Die gesamte müllübersäte Oberfläche von Reyles Komposition wird als Reliefplatte sorgfältig in Aluminium gegossen und anschließend mit einem Lack überzogen, um einen Spiegeleffekt, eine transluzente Farbe und Patina zu erzielen, die zu einem unwirklichen Glanz führt. Das wandbildgroße *Relief* (2008) (siehe Abb. S. 122/123) besteht aus ordentlichen Reihen von rechteckigen Platten, von denen jede einen leichten horizontalen Knick in der Mitte hat, die auf Betonfassadenelementen basieren, wie sie häufig an Regierungsgebäuden der Sowjet-Ära Verwendung fanden. Die von Abrissbaustellen in ostdeutschen Städten stammenden Platten wurden in Harz gegossen und mit Rostpigmenten überzogen. An der Wand angebracht und dahinter mit LED-Leuchten versehen, leuchtet jede Platte an den Rändern. Trotz dieser scheinbar einfachen Konstruktion hat *Relief* etwas Hypnotisierendes, da jeder Lichtring sich mittels eines in die Wand eingebauten computergesteuerten Mechanismus in einer halbstündigen Sequenz in jede Farbe des Regenbogens verändert.

Eine der am meisten Aufmerksamkeit erregenden Serien des Künstlers zeigt große, an die Wand montierte Monochrome, die aus ca. 30 Zentimeter tiefen farbigen Acrylglaskästen bestehen (siehe Abb. S. 90/91). Wenn man sich auf die Kästen zubewegt, fängt der schwach sichtbare Inhalt an zu glitzern und zu schimmern. Innen wird dieser Glitzereffekt von einer Leinwand geschaffen, die mit gebündelten oder gerafften Bahnen aus Silberfolie bedeckt sind – tatsächlich ist dies ein stark reflektierendes Mylar-artiges Material (PET-Folie), speziell für Reyle angefertigt, das diesen Glitzereffekt hervorruft. Diese Objekte könnte man als eine Hommage an Yves Klein und die kosmische Energie lesen, die er mit seinen monochromen Bildern und Schwammreliefs in *International Blue*, *Rose* und *Gold* ausdrückte. Aber, wie

To begin, the artist arranges on the canvas flotsam and jetsam that his assistants have dragged in from streets near his studio. The entire trash-strewn surface of Reyle's composition is carefully cast in aluminum as a single relief panel, which is varnished with a coating to achieve a mirror-like appearance, a translucent paint and patina resulting in an improbable sheen. The mural-size *Relief* (2008) (see illustr. p. 122/123) consists of neat rows of square panels, each with a slight horizontal fold in the middle, that are based on concrete facade sections commonly used in Soviet-era government buildings. Retrieved from demolition sites in former East German cities, the panels were cast in resin and coated with powdered rust. Mounted to the wall with LED lights fixed to the back, each panel glows around the edges. Despite its ostensibly simple construction, *Relief* mesmerizes, as each panel's halo slowly changes to every color of the rainbow over a half-hour sequence determined by computerized rigging embedded in the wall.

One of the most attention-grabbing series Reyle has done features large, wall-mounted monochromes that consist of colored acrylic glass boxes nearly a foot deep (see illustr. p. 90/91). As viewers move toward the box, the faintly visible contents glitter. Inside, a canvas covered with bunched or gathered strips of silver foil—actually a highly reflective Mylar-like material that Reyle has custom made—causes the sparkling effect. These objects could be seen as a homage to Yves Klein and the cosmic energy he conveyed with his *International Blue*, *Rose*, and *Gold*, monochrome paintings and sponge reliefs. But, as in everything Reyle invents, these glittering works inspire a unique kind of poetry.

Reyle uses the silvery material in a variety of pieces, including the stripe paintings and the other reliefs also set in acrylic glass boxes. One example in this show (*Untitled*, 2010) (see illustr. p. 135), a foil relief encased in a clear acrylic box, reveals how works in this series are constructed. In this instance, Reyle threw purple paint on the gathered silver foil. The vertical drips

la composition d'Anselm Reyle est soigneusement moulée dans de l'aluminium, comme un seul panneau en relief, qui est vernis d'un revêtement spécial, afin d'obtenir un effet-miroir, une peinture translucide, et une patine, conduisant à un improbable éclat. La pièce murale *Relief* (2008) (voir illustration p. 122/123), se compose de rangées bien ordonnées de panneaux carrés, avec chacun un léger pli horizontal au milieu, qui sont faits à base de sections de façades en béton, qui étaient généralement utilisées lors de la construction de bâtiments à l'époque du gouvernement soviétique. Récupérés sur des sites de démolition de villes de l'ex-Allemagne de l'Est, ces panneaux ont été moulés dans de la résine et recouverts de rouille à l'état de poudre. Accrochés au mur, des LED fixées au dos, les bords de chaque panneau brillent. Malgré sa soi-disante simplicité de construction, *Relief* fascine, quand chacun des halos de lumière des panneaux change doucement, en passant par toutes les couleurs de l'arc-en-ciel, le temps d'une séquence d'une demi-heure, déterminée par un mécanisme informatisé intégré dans le mur.

L'une des séries, qu'Anselm Reyle a créée et qui attire le plus l'attention, met en scène d'imposants monochromes muraux composés de boîtes en acrylique coloré de presque 30 cm de haut (voir illustration p. 90/91). Quand les visiteurs se dirigent vers la boîte, son contenu à peine visible se met à scintiller. À l'intérieur, des toiles recouvertes de bouquets ou d'amas de bandelettes de film argenté – un matériel étant en fait extrêmement réfléchissant qui ressemble à du Mylar et qu'Anselm Reyle a lui-même customisé – sont à l'origine de l'effet de scintillement. Ces objets peuvent être considérés comme un hommage à Yves Klein et à l'énergie cosmique qu'il a transmise avec ses monochromes *International Blue*, *Rose* et *Gold* et ses sculptures éponges. Mais, comme lors de toutes les manifestations d'Anselm Reyle, ces œuvres étincelantes inspirent un genre de poésie unique. Anselm Reyle utilise le matériel argenté pour toute une diversité de pièces, parmi lesquelles on retrouve les tableaux à rayures et les autres reliefs,



Larry Poons, *Wiseman*, 1975

bei allem, was Reyle erfindet, entwickeln diese glitzernden Arbeiten eine ganz eigene Poesie.

Reyle verwendet das silbrige Material in unterschiedlichen Werken, dazu gehören die Streifenbilder und die anderen Reliefs, die ebenso in Acrylglaskästen gezeigt werden. Ein Beispiel in dieser Ausstellung (*Untitled*, 2010) (siehe Abb. S. 135), ein von einem transparenten Acrylglaskasten umhülltes Folienrelief, offenbart, wie die Arbeiten in dieser Serie konstruiert sind. Hier schleuderte Reyle lila Farbe auf die zusammengeraffte Silberfolie. Die vertikalen Tropfen erinnern an Larry Poons' Malerei aus den 1970ern. Reyles malerische Geste aktiviert die ansonsten harte, kalte, reflektierende Oberfläche der Folie und setzt ein flimmerndes optisches Spiel in Gang, durch welches es sich schwierig gestaltet, ein Gefühl von Tiefe zu bekommen oder sich auf einen einzigen Ausschnitt der Komposition zu konzentrieren.

Zu den imposantesten Arbeiten gehören die riesigen abstrakten, ver-

recall Larry Poons's paintings from the 1970s. Reyle's painterly gesture activates the otherwise hard, cold reflective surface of the foil and sets in play a flickering optical game that makes it hard to gain a sense of depth or focus on any single area of the composition.

Among the most imposing works are the massive abstract bronze sculptures plated in chrome, such as *Eternity* (2009) (see illustr. p. 101), set on a low-lying wooden plinth. The work's curvilinear organic shape with an open center echoes modernist sculptures by Hans Arp and Henry Moore. It resembles a car-hood ornament, but more likely was based on small soapstone sculptures, like one his mother purchased on a visit to Africa. *Eternity* is absurdly but intentionally overwrought. He transforms a humble object into a grandiose sculptural statement made with expensive and precious materials. Cast in bronze, the work weighs nearly a ton, at 900 kilograms. The plinth has a veneer of finely polished Macassar wood, a costly type of ebony often used for fingerboards in various musical instruments. Ironically, and

également placés dans des cubes en acrylique. L'un des exemples de cette exposition (*Untitled*, 2010) (voir illustration p. 135), un relief en feuille d'aluminium enfermé dans une boîte en acrylique clair, révèle la manière dont les travaux de cette série sont élaborés. Dans ce cas, Anselm Reyle a projeté de la peinture pourpre sur la feuille d'aluminium froissée. Les coulures verticales rappellent les tableaux de Larry Poons dans les années 1970. Le geste de peintre d'Anselm Reyle active la surface réfléchissante du film, d'habitude dure et froide, et met au point un jeu optique vacillant, qui empêche de se faire une idée de la profondeur ou de fixer son regard sur une seule zone de l'œuvre.

Parmi ses travaux les plus imposants, on trouve les immenses sculptures abstraites en bronze, plaquées de chrome, comme par exemple *Eternity*, 2009 (voir illustration p. 101), installée sur un socle en bois relativement bas. La forme organique curviligne de l'œuvre avec son centre ouvert fait écho aux sculptures modernistes d'Hans Arp et d'Henry Moore. Cela fait penser à l'ornement d'un bouchon de radiateur, mais c'est plus probablement inspiré de petites sculptures en stéatite, ressemblant à celle que sa mère avait achetée lors d'un séjour en Afrique. *Eternity* est ridiculement, mais intentionnellement, surchargée. Il transforme un projet sans prétention en une déclaration sculpturale grandiose, faite de matériaux chers et précieux. Moulée dans du bronze, l'œuvre pèse presque une tonne (900 kg). Le socle est plaqué d'un bois Macassar finement ciré, une variété d'ébène très coûteuse, souvent utilisée pour la fabrication de touches de divers instruments de musique. L'ironie de la chose, et sa perversité dans un certain sens, c'est que le bronze revêt l'apparence de matériaux synthétiques modestes, comme la résine ou la fibre de verre. La surface de la sculpture est lustrée et pour finir, on la recouvre d'une couche d'émail à effet-miroir et d'une peinture translucide.

Un procédé similaire a abouti à un certain nombre de plus petites sculptures indépendantes sans titres, également exposées. Anselm Reyle a invité

chromten Bronzeplastiken wie *Eternity* (2009) (siehe Abb. S. 101), präsentiert auf einem niedrigen hölzernen Sockel. Die kurvenförmige organische Arbeit mit einer offenen Mitte lässt an moderne Skulpturen von Hans Arp und Henry Moore denken. Sie erinnert an ein Motorhauben-Ornament, beruht aber wahrscheinlich eher auf kleinen Specksteinskulpturen, wie sie seine Mutter bei einem Afrikabesuch erworben hatte. *Eternity* ist absichtlich absurd überreizt. Reyle verwandelt ein bescheidenes Objekt in ein bombastisches skulpturales Statement aus teuren und kostbaren Materialien. In Bronze gegossen, wiegt die Arbeit mit 900 Kilogramm fast eine Tonne. Der Sockel hat ein Furnier aus fein poliertem Makassarholz, eine kostbare Ebenholzart, die oft für Tastaturen von diversen Musikinstrumenten verwendet wird. Ironischerweise, und dies ist schon ein wenig pervers, wirkt die Bronze, als wäre sie aus bescheidenen künstlichen Materialien wie Kunstharz oder Fiberglas. Die Oberfläche der Skulptur ist glatt poliert und mit einer Spiegelschicht und einem transparenten Lack versehen.

Ein ähnlicher Prozess ging einigen kleineren freistehenden Skulpturen in der Ausstellung voraus, die ohne Titel sind. Reyle forderte seine Assistenten auf, weggeworfene Gegenstände wie Schrauben, Drahtgeflecht und anderen Atelierabfall in einen großen Klumpen Ton zu stecken. Dieser amorphe Klumpen wurde anschließend in Bronze gegossen. Nachdem er mit einer Schicht Spiegelemail und durchsichtigem Lack versehen wurde, wird Patina verwendet, um Details hervorzuheben und den glänzenden Korpus auszubalancieren. Auf einem hohen Skulptursockel, versehen mit einem glatten Makassarfurnier, ist das Objekt nach all diesem Aufwand in eine hochreflektierende Assemblage verwandelt.

Die Bronzen sind in einer Auflage von vier bzw. acht gegossen, obwohl jeder Guss seine eigene Farbe hat, die Reyles bevorzugte Chromfarben reflektieren. Während die Herstellung der ursprünglichen Kompositionen vergleichsweise wenig Zeit beansprucht, arbeiten zahlreiche Assistenten und externe Handwerker viele Monate an

somewhat perversely, the bronze has the semblance of modest artificial materials such as resin or fiberglass. The surface of the sculpture is polished to a fine degree and finished with a layer of mirror enamel and translucent paint.

A similar process resulted in a number of smaller untitled freestanding sculptures on view. Reyle invited his assistants to stick discarded objects like bolts, bits of wire mesh, and other studio scraps into a large hunk of clay. The distressed, amorphous clump was then cast in bronze. After applying a layer of mirror enamel and translucent paint, patina is used to highlight details and to balance out the shiny body. Placed on a tall sculpture stand covered in slick Macassar veneer, the object, after all this effort, is transformed into a highly reflective assemblage.

The bronzes are cast in an edition of four or eight, although each number in the edition has a unique color, echoing Reyle's favorite chrome colors. While his initial compositions take a relatively short amount of time to create, the refinement of each piece takes numerous assistants and external craftsmen many months to achieve. His studio is therefore a constantly bustling enterprise. Reyle often says that he needs a team around him because he does not like to work alone in the studio. He recoils from the notion of the solitary existential studio experience, and insists his creativity blossoms best in a hyperactive workspace.

Reyle's art does not always call for labor-intensive team effort and costly materials. Among his most striking works is a series of found antique farm equipment and implements, such as plows, hay wagons, wagon wheels, and the like, which he typically spray-paints with garish, DayGlo colors. Like strange, hypnotic mandalas, a series of wall-hung wagon wheels is lined with LEDs that slowly change color. A group of straw bales is spray-painted with chrome paint in order to appear as if the bales were cast (see illustr. p. 96/97). Reyle regards these pieces as his tribute to *Arte Povera* artists. They also recall Warhol's *Brillo Box* sculptures. The brash colors and in-

ses assistants à enfoncer des déchets tels que des boulons, des morceaux de grillage métallique ou d'autres bouts de ferraille trouvés dans l'atelier, dans un grand morceau d'argile. La masse sinistrée et informe a ensuite été moulée dans du bronze. Après avoir appliqué une couche d'émail à effet-miroir et de peinture translucide, un vernis pour mettre en lumière des détails et pour créer un équilibre avec le corps brillant a été utilisé. Placé sur un socle élevé recouvert d'un placage Macassar lisse, l'objet, après tous ces efforts, est transformé en un ensemble extrêmement réfléchissant.

Les bronzes sont moulés et reproduits en quatre ou huit exemplaires, bien que chaque numéro de l'édition ait une couleur unique, rappelant les couleurs chromées favorites d'Anselm Reyle. Alors que la création de ses œuvres initiales nécessite une quantité de temps relativement courte, le perfectionnement de chaque pièce réclame l'intervention de nombreux assistants et plusieurs mois de travail de la part d'artisans venus de l'extérieur. C'est pour cette raison que son atelier est une entreprise en constante agitation. Anselm Reyle dit souvent qu'il a besoin d'une équipe autour de lui parce qu'il n'aime pas travailler seul dans son atelier. Il recule devant la notion d'une expérience solitaire et existentielle en atelier, et insiste sur le fait que sa créativité s'épanouit le mieux au sein d'un environnement de travail hyperactif.

L'art d'Anselm Reyle ne nécessite pas toujours un travail d'équipe intensif et des matériaux coûteux. Parmi ses œuvres les plus saisissantes, on trouve une série d'appareils et d'outils de ferme antiques, qui ont été trouvés, comme par exemple des charrues, des charrettes à foin, des roues de chariots, et autres objets de ce genre, qu'il peint au spray, comme à son habitude, avec des couleurs *Day-Glo* tape-à-l'oeil. Tels d'étranges, d'envoûtants mandalas, une série de roues de chariots accrochées au mur est alignée avec des LED qui changent lentement de couleur. Un amas de bottes de paille est recouvert au spray d'une peinture chromée, dans le but de faire croire qu'elles ont été moulées

der Veredelung jeder Arbeit. In Reyles Atelier herrscht daher immer ein sehr geschäftiges Treiben. Reyle sagt oft, er brauche ein Team um sich herum, weil er nicht gern alleine im Atelier arbeite. Der Gedanke, allein nur für sich in einem Atelier zu arbeiten, behagt ihm nicht, und er unterstreicht, dass seine Kreativität sich am besten in einer hyperaktiven Arbeitsumgebung entfaltet.

Reyles Kunst verlangt nicht immer nach einer arbeitsintensiven Teamanstrengung und teuren Materialien. Besonders bemerkenswert ist auch eine Serie mit gefundenen alten landwirtschaftlichen Geräten und Zubehör wie Pflüge, Heuwagen, Wagenräder und ähnliches, die er üblicherweise in grellen Leuchtfarben spritzlackiert. Wie merkwürdige, hypnotische Mandalas hängt eine Serie von mit langsam ihre Farbe wechselnden Leuchtdioden eingefassten Wagenrädern an der Wand. Einige Strohballen sind mit Chromfarbe besprüht, sie wirken wie aus Metall gegossen (siehe Abb. S. 96/97). Reyle betrachtet diese Arbeiten als eine Hommage an *Arte Povera*-Künstler. Sie erinnern ebenfalls an Warhols *Brillo Box*-Skulpturen. Die knalligen Farben und inkongruenten Materialien könnten auf ökologische Anliegen verweisen – beispielsweise auf die steigenden Schadstoffwerte in der Landwirtschaft; so sind Reyles Werke gleichzeitig spielerisch und tiefgründig. In diesen Arbeiten setzt er unerwartete Energien frei, indem er Elemente der Hochkultur mit ganz einfachen Werkzeugen oder weggeworfenen und vergessenen Artefakten kombiniert.

Reyles vielleicht ambitionierteste und tiefgründigste Werke sind seine raumgreifenden Installationen aus gefundenen Metallobjekten und Neon. In einer dieser Installationen lehnen verrostete Sprungfedern eines Bettes an einer Wand, mit verrosteten Töpfen, Ketten, verbogenen Rohren und einer großen verrosteten Mülltonne, scheinbar willkürlich zusammengestellt. Darin integriert sind eingeschaltete Neonröhren – einige von alten Berliner Kneipenschildern, die im Müll gefunden wurden, andere extra angefertigt. Diese theatralischen Installationen transportieren eine Art Allegorie der



Andy Warhol, *Brillo Box*, 1964

congruous materials could hint at environmental and ecological concerns—such as the increasing levels of toxicity in agriculture—with the result that Reyle’s works are at once playful and profound. In these pieces, he unleashes unexpected energy by fusing high-art elements with low-tech tools or discarded and forgotten artifacts.

Perhaps Reyle’s most ambitious and profound works are his room-size installations of found metal objects and neon. In one of these, a rusted box-spring for a twin bed leans against one wall, with rusted pots, chains, bent pipes, and a large rusted garbage bin, seemingly haphazardly arranged. Intertwined among these elements are glowing tubes of neon—some found, such as tavern signs retrieved from the Berlin trash, and others commissioned. These theatrical installations convey a kind of allegory of homelessness and urban demise; the colored lights add a rather hopeful dénouement to the otherwise abject scene.

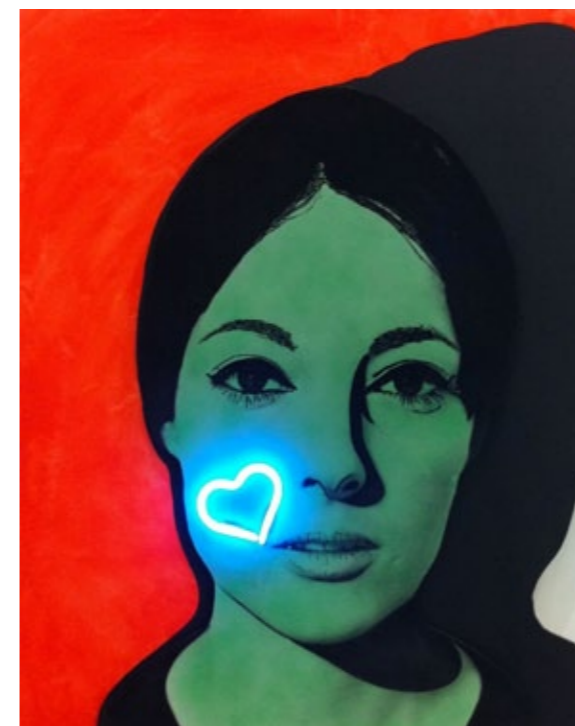
While bearing their own unique signature, Reyle’s neon works allude to



Anselm Reyle, *Untitled*, 2010

(voir illustration p. 96/97). Anselm Reyle considère ces œuvres comme un hommage aux artistes de l’*Arte Povera*. Elles rappellent également les sculptures *Brillo Box* de Warhol. Étant donné que les couleurs criardes et les matériaux incongrus peuvent faire allusion à des préoccupations environnementales et écologiques – comme le taux croissant de toxicité dans l’agriculture par exemple – les travaux d’Anselm Reyle adoptent une dimension à la fois enjouée et profonde. Dans ces œuvres, il déclenche une énergie inattendue en réunissant des éléments de l’art noble et des outils rudimentaires ou des artefacts abandonnés et oubliés.

Les travaux les plus ambitieux et profonds d’Anselm Reyle sont peut-être ses installations occupant des pièces entières, remplies d’objets métalliques trouvés et de néons. Dans l’une d’elles, un sommier à ressorts de lits jumeaux rouillé est posé contre un mur, avec des pots, des chaînes, des tuyaux coulés et une grande poubelle rouillés. Le tout semble être disposé au hasard. Entremêlés parmi ces éléments, se



Martial Raysse, *Nissa Bella*, 1964

Obdachlosigkeit oder Heimatlosigkeit und des städtischen Niedergangs; die bunten Lichter fügen dieser ansonsten elenden Szenerie aber ein durchaus hoffnungsvolles Element hinzu.

Obwohl sie ihre ganz eigene Handschrift haben, verweisen Reyles Neonarbeiten auf ein weites Spektrum von mit Neonskulpturen experimentierenden Künstlern, von Keith Sonnier und Bruce Nauman zu Chryssa und Martial Raysse. Reyles jüngste Arbeiten, deren Ausgangspunkt Andy Warhols Malenach-Zahlen-Serie *Do It Yourself* ist, sind ganz explizit eine Hommage an die amerikanische Pop-Art der frühen 1960er Jahre. Ein wunderbares Beispiel in dieser Ausstellung ist *Little Yorkshire* (2012) (siehe Abb. S. 64/65), das Bild eines Welpen. Diese Arbeit spielt ganz gewiss auf Jeff Koons bekannte Welpendarstellungen (ein kurzes Interview zwischen Koons und Reyle ist im Katalog der Ausstellung in Des Moines zu finden) und auf das Erbe der Pop Art an. In Abbildungen erinnert Reyles neue Serie an Arbeiten von Warhol. Aber wenn man sie im Original sieht, sind diese Malereien ohne

a wide range of postwar artists experimenting in neon sculpture, from Keith Sonnier and Bruce Nauman to Chryssa and Martial Raysse. Reyle is explicit in his tribute to American Pop Art in his recent works that take as a starting point Andy Warhol’s *Do It Yourself*, a paint-by-numbers series from the early 1960s. *Little Yorkshire* (2012) (see illustr. p. 64/65), a fine example by Reyle on view here, is an image of a puppy. It certainly alludes to Jeff Koons’s well-known puppy imagery and the legacy of Pop Art (in fact a brief interview between Koons and Reyle appears in the Des Moines exhibition’s catalogue). In reproductions, Reyle’s new series recalls work by Warhol. But viewed firsthand, the paintings are unmistakably the German artist’s. Each filled-in patch of the collaged canvas is richly textured with reflective areas of collaged foil, impastoed pigment, and passages of DayGlo color. Unlike Warhol’s endeavor, Reyle’s is not exclusively figurative. The works are often abstract and correspond to Reyle’s ongoing motifs, such as the stripes series, drip paintings, and the Otto Freundlich-inspired works. Reyle

trouvent des tubes néons lumineux – certains ont été trouvés, comme par exemple des enseignes de tavernes récupérées dans les ordures de Berlin, alors que d’autres ont été commandés. Ces installations théâtrales véhiculent une sorte d’allégorie du « sans abrisme » et de la déchéance urbaine ; les lumières colorées confèrent plutôt à cette scène, sinon lamentable, un dénouement plein d’espoir.

En apposant leur propre signature, les œuvres au néon d’Anselm Reyle font allusion à une importante lignée d’artistes d’après-guerre, ayant expérimenté la sculpture avec néon, allant de Keith Sonnier et Bruce Nauman, à Chryssa et Martial Raysse. Anselm Reyle est explicite dans son hommage au *Pop Art* américain à travers ses récentes œuvres, qui prennent pour point de départ les peintures *Do It Yourself* d’Andy Warhol, une série réalisée sur le principe du coloriage par chiffres au début des années 1960. *Little Yorkshire*, 2012 (voir illustration p. 64/65), un parfait exemple réalisé par Anselm Reyle et visible ici, représente un chiot. Il fait certainement allusion à la célèbre imagerie de Jeff Koons, représentant des chiots (une brève interview de Reyle par Koons est publiée dans le catalogue d’exposition *Des Moines*) et à l’héritage du *Pop Art*. En reproduction, la nouvelle série d’Anselm Reyle rappelle le travail de Warhol. Mais quand on en observe les originaux, ces tableaux sont indéniablement ceux de l’artiste allemand. Chaque parcelle occupée du collage révèle une texture riche, avec des zones réfléchissantes recouvertes de film collé, de pigments agglomérés et de touches de couleurs *Day-Glo*. À la différence des travaux de Warhol, ceux d’Anselm Reyle ne sont pas exclusivement figuratifs. Ses œuvres sont souvent abstraites et correspondent aux motifs actuels de Reyle, comme par exemple la série à rayures, les tableaux à coulures et ses productions inspirées par Otto Freundlich. Anselm Reyle a expliqué à la presse que ces arrangements en patchwork entre des couleurs et des grandes zones laissées blanches font tout aussi bien référence à certaines œuvres de Cézanne. Avec la structure ouverte suggérée par les champs laissés vides, Anselm Reyle



Anselm Reyle, *Untitled*, 2011



Ettore Sottsass, *Memphis*, 1981

jeden Zweifel von Reyle. Jedes ausgefüllte Feld der collagierten Leinwand ist durch spiegelnde Felder collagierter Folie, pastos aufgetragenem Pigment und Leuchtfarben strukturiert. Im Gegensatz zu Warhol arbeitet Reyle nicht ausschließlich figurativ. Die Arbeiten sind oft abstrakt und stehen in Beziehung zu Motiven, die sich durch sein ganzes Werk ziehen, wie beispielsweise die Streifenreihe, den Drip Paintings, und den von Otto Freundlich inspirierten Arbeiten. Reyle hat der Presse gegenüber einmal gesagt, dass diese Flickenteppicharrangements von Farbe und recht großen leeren Feldern sich ebenso auf Gemälde von Cézanne beziehen. Mit der durch die leer gelassenen Felder angedeuteten offenen Struktur verweist Reyle sowohl ironisch als auch provozierend auf den Topos der künstlerischen Vollendung/ Nichtvollendung, der in der Moderne eine wichtige Rolle spielt, dem Beispiel Cézannes folgend.

In letzter Zeit beschäftigt sich Reyle mit Pasticcios von Design aus dem 20. Jahrhundert. Kürzlich stellte er eine Gruppe von höchst ausgefalle-

told the press that these patchwork arrangements of color and sizable areas left blank refer just as well to paintings by Cézanne. With the open structure suggested by the fields left empty, Reyle ironically and provocatively references the topos of artistic completion/incompletion present in modernism, especially following the example of Cézanne.

Lately, Reyle has been preoccupied with a number of pastiches of 20th-century design. He recently exhibited a group of outlandish chairs, couches and light fixtures that were ostensibly inspired by Memphis furniture, especially the work of the late Ettore Sottsass. Made of unlikely combinations of materials—fake fur, vinyl, and metal ornaments—Reyle's works at first appear to be curious prototypes from the twisted imagination of an unknown designer. Rather than utilitarian objects, these pieces are presented as sculptures, and displayed on pedestals to clarify the situation. Once again, Reyle, the renegade archeologist, has revitalized the bad taste of a long-lost era—in this case, the nearly forgotten

fait référence de manière ironique et provocatrice aux thèmes d'achèvement et d'inachèvement artistique présents dans le modernisme, tout particulièrement suivant l'exemple de Cézanne.

Dernièrement, Anselm Reyle s'est penché sur un certain nombre de pastiches du design du XXe siècle. Il a exposé récemment un assemblage de fauteuils, de divans et d'installations lumineuses extravagants, apparemment inspiré du mobilier Memphis, et tout spécialement de l'œuvre tardive d'Ettore Sottsass. Faites de combinaisons improbables de matériaux – fausse fourrure, vinyle et ornements métalliques – les œuvres d'Anselm Reyle semblent être à première vue de curieux prototypes tout droits sortis de l'imaginaire tourmenté d'un designer inconnu. Plutôt que des objets utilitaires, ces pièces sont présentées comme des sculptures et exposées sur des socles afin de clarifier la situation. Une fois de plus, Anselm Reyle, l'archéologue rebelle, a revitalisé le mauvais goût d'une époque perdue depuis longtemps – ici, l'esthétique presque

nen Sesseln, Sofas und Lampen aus, die vorgeblich von Memphis-Möbeln inspiriert sind, insbesondere von der Arbeit von Ettore Sottsass. Reyles Arbeiten, aus eher unkonventionellen Materialkombinationen wie Kunstpelz, Vinyl und Metallornamenten, wirken zunächst wie merkwürdige Prototypen aus der verdrehten Fantasie eines unbekanntem Designers. Diese Werke werden nicht wie Gebrauchsgegenstände, sondern wie Skulpturen auf Podesten präsentiert, um die Situation zu verdeutlichen. Wieder einmal hat Reyle, der abtrünnige Archäologe, den schlechten Geschmack einer lang untergegangenen Ära wiederbelebt – in diesem Falle die fast vergessene Ästhetik der Inneneinrichtung der 1980er Jahre – und sie auf eine erhöhte Position erhoben. Es wird zweifellos nicht lange dauern, bis andere seinem Beispiel folgen.

Oktober 2012, New York. Teile dieses Aufsatzes sind bereits in „Glittering Entropy“, *Art in America*, April, 2011, erschienen. Ein Interview des Verfassers mit dem Künstler ist unter www.ArtinAmericamagazine.com zu lesen.

David Ebony ist leitender Redakteur bei *Art in America*. Er lebt und arbeitet in New York.

esthetics of 1980s décor—and elevated it to an exalted position. Before long, no doubt, countless others will follow his lead.

October 2012, New York. Portions of this essay were previously published in the author's "Anselm Ryle: Glittering Entropy," *Art in America*, April, 2011. An interview with the artist by the author may be found online at: www.ArtinAmericamagazine.com

David Ebony is the managing editor of *Art in America*. He lives and works in New York.

oubliée des décors des années 1980 – et l'élève à une position exaltée. Bientôt, il n'y a aucun doute là-dessus, d'innombrables artistes vont suivre son chemin.

Octobre 2012, New York. Certains passages de cet essai ont été publiés auparavant dans le texte de l'auteur, intitulé «Glittering Entropy», *Art in America*, avril 2011. Une interview de l'artiste par l'auteur est consultable en ligne sur www.ArtinAmericamagazine.com.

David Ebony est le directeur de la rédaction de *Art of America*. Il vit et travaille à New York.