



2

diagonale Linien, Zorro-artig eingekratzt in die unzähligen Farbschichten früherer Ausstellungen. Mit dieser Intervention legt Rütthemann die Funktion des Raumes als aktiv bespielte Ausstellungsstätte offen.

Der Titel der zentralen Arbeit – zugleich Titel der Ausstellung – greift eine Frage auf, die man am Tresen einer Espresso-Bar hört, wenn man Kaffee bestellt: Soll ich Platz für Milch lassen? Eine Frage, die Rütthemann oft in New York zu hören bekam, als er sich 2012 im Rahmen eines Atelierstipendiums dort aufhielt. Im Presstext wird dies als eine Möglichkeit für den Betrachter interpretiert, sich nach Belieben auf das Werk einzulassen – eine fragwürdige Ansicht, denn Kunst kann zwar die physische Interaktion des Betrachters determinieren, aber was er über das Kunstwerk denkt, steht ihm ohnehin immer frei. Andererseits verwandelt die Frage eine Leerstelle in eine Möglichkeit – die Tasse Kaffee ist nicht halb leer, sondern zur Hälfte ausgefüllt und lässt Raum für Ergänzung. (Um beim Thema Milch zu bleiben: Der Schaum verändert in der Ausstellung durch die Lichteinwirkung langsam seine Farbe, das Weiß verwandelt sich nach und nach in ein schales Blassgelb.) Auch die Pfeiler deutet Rütthemann um: Sie werden hier von Stützen, die Raum schaffen, um Kunst zeigen zu können, zu einem Gerüst und integralen Bestandteil der Skulptur.

Verschiedene Gruppen von Künstlern mit unterschiedlichen Zielen haben sich die Bezeichnung „konkret“ angeeignet oder wurden mit diesem Etikett versehen. Es ist dabei längst nicht ausgemacht, was ihnen gemeinsam ist. Rütthemanns aktualisierte Version der Konkreten Kunst steht nicht nur im Einklang mit seinen Schweizer Vorläufern, sondern auch recht genau mit dem Ansatz der japanischen Künstlergruppe Gutai (deren Name meist mit „Verkörperung“ oder „konkret“ übersetzt wird). In ihrem Manifest fordert die Gruppe von der Kunst, sie solle das Material zum Leben erwecken, statt ihm eine Form aufzuzwingen. Wenn man in der Ausstellung im Haus Konstruktiv

in die Hände klatscht, hört man ein unglaubliches Echo, das die großen, eingeklemmten Schaumstoffblöcke von *Room for milk* so stark in Schwingung versetzt, dass ihr Rhythmus dem Raum nicht nur visuell, sondern auch haptisch und auditiv etwas hinzufügt. Übersetzt von Michael Müller

Though the noble Haus Konstruktiv now shows artists beyond its original remit of Constructive and Concrete art, this institution keeps art on a tight leash. The Constructivists worked at permeating other disciplines and thus life at large, often in glorious floods of colour, but control was always *de rigueur*. It takes an artist like Kilian Rütthemann, whose work is both explicit and unpredictable, to push the solemn boundaries of this legacy.

For several years Rütthemann has been pursuing a binary method, investigating the qualities of commonplace materials such as roofing tar, girders or glass, and doing so in direct response to the given exhibition space. In Zurich, the main space was occupied by *Room for milk* (2012), ten large blocks of malleable white foam wedged between the six pillars that line the middle of the room. These cubes had all the regularity of minimal sculpture, but pushed into place between the thin supports they jostled against each other, bulging slightly against the pressure that kept them suspended above the floor like giant sugar cubes on string. A peculiarity of the two adjoining smaller rooms is that each has a window allowing sight of a massive pulley from the building's previous life as an electricity substation; in these rooms were *Scratch (left to right)* (2012) and its symmetrical partner *Scratch (right to left)* (2012), deep gouges in the wall making Zorro-like diagonal lines edged with the strata of countless coats of paint from previous shows, Rütthemann's intervention revealing how it now functions as an operational art space.

The title of the central work, and exhibition title, is taken from the question asked by baristas: should I leave space for milk? One that Rütthemann often heard during a recent

New York. The press release is as the viewer's choice to the work as they wish, though this is a moot point, as while art can determine a viewer's physical interaction, our thoughts regarding it are always free. On the other hand, the question redefines a lack as potential – a cup is not half empty of coffee but half full of space for an addition. (To riff on the dairy theme, the foam was gradually going off through exposure, turning from white to a stale, pale yellow.) Rütthemann had redefined the columns as not merely the supports that facilitate a room for showing art but as the integral scaffold of a sculpture.

Different groups of artists with diverse aims have claimed or been labelled with the name 'concrete', so commonality is not a given, but Rütthemann's updated version chimes not only with his Swiss forebears, but most accurately with the Japanese Gutai (commonly translated as 'embodiment' or 'concrete') group, whose manifesto called for art to bring materials to life rather than imposing form upon them. Clap your hands in the exhibition space at the Haus Konstruktiv and you'll find it has a killer echo, and with its great mass squeezed into place the foam of *Room for milk* was so vivified that its rhythm was not just a visual, but a haptic and audible addition to the room.

## ANSELM REYLE

### Deichtorhallen Hamburg

Jens Asthoff

Verblüffend, mit welchem Tenor, welcher Verve Werk und Ausstellungen von Anselm Reyle in den Medien oft rezipiert werden. Reyle scheint die Kunstwelt zu spalten, auch am Medienecho zur Ausstellung *Mystic Silver*, seiner bislang größten Einzelschau, war das wieder abzulesen: Während lobende Pressestimmen reflexhaft jene Phrasen repetieren, die man auch sonst überall liest – „Shooting-Star“, „neuer Liebling der Kunstszene“ respektive „der Sammler“ –, stellt Kritik die Arbeit Reyles meist unter Kitschverdacht und diagnostiziert Marktaffirmation. Doch womöglich trauen beide Haltungen der Kunst von Reyle zu wenig zu: Sein Material sind ja gerade diese Klischees, die der „Kunst“ ebenso wie die des „Künstlers“.

In *Mystic Silver* lässt sich das sehr gut in einem Dokumentarfilm beobachten, der in einem der Seitenkabinette läuft und zeigt, wie Reyle mit großem Aufwand, vielen Assistenten und einem Gabelstapler eine Farbschüttung in gigantischem Hochformat durchführt – und der das Werkstattgeschehen ebenso pragmatisch vorführt wie als kulturelle Handlung inszeniert, basslastige Gothic-Liveband und Nebelmaschine inklusive. Gesellschaftlich klischierte Kunstideen werden einverleibt und als Hochglanzversionen gespiegelt wieder ausgeworfen. Reyle selbst sagt in einem Interview mit Karin Schulze auf *Spiegel online*, seine Arbeiten thematisierten



„ihre eigene Fragwürdigkeit“. Selbst wenn manche darin eine billige Volte sehen mögen: Reyles Steigerung des Vorgefundenen ins Glamouröse stellt neben kunsthistorischen Bezügen tatsächlich eine starke Ambivalenz her.

Wenn Übersteigerung in diesem Sinn als Werkbestandteil funktioniert, bringt Reyle das in *Mystic Silver* ziemlich auf den Punkt. Über die 3200 qm der Deichtorhallen verteilt lässt er seine Arbeiten in wirkungsvoller Dramaturgie aufeinander treffen. Direktor Dirk Luckow schwärmte von einem „Gesamtkunstwerk“. Das mag übertrieben sein, gelungen ist hier aber nichts Geringeres als eine repräsentative, hervorragende inszenierte Werkschau: Wichtige frühe Bilder, Skulpturen und Fundstücke, Werke seiner Kollaboration mit Franz West sowie exemplarische Arbeiten fast aller Werkgruppen kommen zusammen.

Im Foyer platzierte Reyle eine Art Intro aus diverser aufgeschichtetem Ateliergerümpel. Die scheinbar ungefilterte Präsenz von Metallschrott, Rahmen, Neonröhren, Leinwand macht klar, worum es auch bei Reyles Hochglanzexponaten geht: um Fundstück und ästhetisches Recycling. Nicht bloß, wenn sich in verchromten Materialbildern solche Reste wie verwandelt wiederfinden. Im übergreifenden Sinne versteht Reyle auch ganze Formate als Fundstücke, etwa die Streifenbilder, die man, wie er in einem Interview sagt, „vielleicht mal in einem Katalog entdeckt oder als Erinnerung von ähnlichen Bildern im Kopf“ hat.

Die eigentliche Ausstellungshalle hat Reyle mit einer riesigen Wand aus Spiegel folie mittig geteilt – in eine gleißend helle und eine abgedunkelte zweite Hälfte. Der erstere Teil ist ein waschechtes Highgloss-Spektakel: Drei riesige Folienbilder in

Magenta, Anthrazit und Blau (alle *Untitled*, 2012) haben an der Stirnwand ihren farbstarren Auftritt, dazu weitere kleine Folienarbeiten, hochglänzende Skulpturen in Chromoptik namens *Ontology* (2012) und *Eternity* (2009), eine Auswahl verschiedener Streifenbilder sowie vier „Malen nach Zahlen“-Bilder (alle 2012) stehen repräsentativ für typische Werkgruppen.

Den Übergang in den dunklen Hallenteil bildet eine Passage neongelber Wände. Den dunklen Raum trimmt Reyle durch verschiedene mit LED ausgestattete Werke konsequent auf Atmosphäre und entfaltet dabei eine raffinierte Blick- und Lichtführung, in der einzelne Arbeiten auf verschiedenen Achsen immer wieder neu miteinander verbunden werden. Eindrucksvoll etwa das große LED-beleuchtete *Relief* (2009), das mit wechselnden Lichtfarben, einem präzise komponierten Loop folgend, mal grelle, mal meditative Effekte zeitigt. Damit realisiert Reyle eine für sein Werk zentrale Idee von „Gesamtfarbigkeit“, wie er sie explizit etwa in den Streifenbildern oder einer großen, frei hängenden Neoninstallation (*Untitled*, 2012) entwirft – und die auch die Ausstellung als Ganze leitmotivisch prägt.

Wollte man Reyles Strategie als Entlarvung ästhetisch kodierter Oberfläche(n) charakterisieren – und zwar anhand und inmitten aller der übersteigerten Wirkungsmacht, die er ihnen verleiht –, dann treibt er diese Ambivalenz von echtem Kitsch und wahrer Schönheit in *Mystic Silver* tatsächlich auf ein inszenatorisches Maximum. Diese Selbstreflexion und buchstäbliche „Bespiegelung“ von Kunstklischees funktioniert hier wohl auch deshalb so überzeugend, weil Reyles Strategie nie bloß von analytischer Distanz geprägt ist, sondern die Faszination

für jene „Fundstücke“ und stilistischen „Sackgassen der Moderne“ noch in der Transformation lesbar bleibt. In der perfekten Inszenierung von *Mystic Silver* kommt ein Paradox zum Tragen, das Reyles Arbeit stets begleitet hat, nämlich vorzuführen, wie die Ambivalenz auch – und gerade – in der Affirmation prächtig gedeiht.

Anselm Reyle's work and exhibitions often solicit surprisingly vigorous responses from the media. He seems to produce polarized opinions in the art world – a phenomenon seen once again in the reactions to *Mystic Silver*, his largest solo show to date. While a chorus of voices repeated the usual bon mots ('shooting star', 'new darling of collectors/the art scene'), the critical camp tended to return quite another verdict: market-affirming kitsch. But perhaps neither position gives Reyle's art enough credit. After all, such clichés – about 'art' and the 'artist' – are his very material.

This approach was well illustrated by a video screened in one of the exhibition's side rooms which shows Reyle tipping paint down a huge vertical canvas with the help of assistants and a forklift truck. The footage pragmatically includes the peripheral goings-on in the studio, staged as a ritual act, including a live gothic rock band and a dry ice machine. Notions of art that circulate as clichés within society are taken on board and then reflected back in glossy versions. In an interview with Karin Schulze for *Spiegel online*, the artist claimed that his works address 'their own questionability'. Some may see this as a cheap volte-face, but besides the art historical references, Reyle's heightened glamorization of found materials really does generate a strong sense of ambivalence.

1  
Anselm Reyle  
*Ohne Titel*  
2012  
Mixed paints  
on canvas,  
wooden frame  
276 × 488 × 11 cm

2  
Katja Novitskova  
*Macro Expansion*  
front:  
*Approximation I*  
2012  
Digital prints on  
aluminium  
back:  
*Win Win*  
2012  
Acrylic cut-out  
Exhibition view

In *Mystic Silver*, he effectively summed up the function of such heightening as part of the work. Spread over the venue's 3,200 square metres, he staged an impressive encounter between his various pieces. Deichtorhallen director Dirk Luckow even spoke of a 'Gesamtkunstwerk'. That may be going too far, but the show did offer a representative, outstandingly well-presented overview of Reyle's oeuvre, bringing together key early pictures, sculptures and found objects, works from his collaboration with Franz West and exemplary pieces from almost all of his groups of works.

The foyer was turned into a kind of prelude comprising heaps of what might be described as studio clutter. The seemingly unfiltered presence of scrap metal, frames, neon tubes and canvases underlined what is also the principle theme of Reyle's high gloss works: found material and its aesthetic recycling – and not just when such remnants appear, as if metamorphosed, in chrome-plated material pictures. In a broader sense, the artist also grasps entire formats as found objects, like the stripe paintings which, as he noted in an interview, could have been 'discovered in a catalogue, or as a memory of similar pictures'.

The main exhibition hall was divided by a gigantic sheet of mirror foil into two equal halves – one dazzlingly bright, the other darkened. The first half was all glitzy spectacle: three giant foil pictures in magenta, anthracite and blue (all *Untitled*, 2012) on the end wall, which were accompanied by other smaller foil pictures, highly polished chrome-like sculptures titled *Ontology* (2012) and *Eternity* (2009), a selection of different stripe paintings and four 'painting by numbers' pictures (all 2012).

To get to the dark half of the hall, one had to enter a passage with neon yellow walls. Various works fitted with LEDs defined the atmosphere of the dark space and created an ingenious choreography of sightlines linking individual works in different ways. One impressive example was the large LED-lit *Relief* (2009) which followed a precisely composed loop of changing colours for effects ranging from the garish to the meditative. In this way, Reyle realized an 'overall colour scheme' (*Gesamtfarbigkeit*), a key concept that ran through the show as a leitmotif and was specifically manifest in the stripe paintings and the large hanging neon installation (*Untitled*, 2012).

If one were to characterize Reyle's strategy as the unmasking of aesthetically coded surfaces – by means of the heightened impact his approach lends them – then in *Mystic Silver* he pushes the ambivalence between genuine kitsch and true beauty to its theatrical limit. This self-reflection and literal 'mirroring' of art clichés worked so convincingly here because his strategy is never shaped by analytical distance alone; the fascination with the 'found objects' and stylistic 'dead ends of modernism' remains legible in their transformation. The perfect *mise-en-scène* of *Mystic Silver* brings out a paradox that has always accompanied Reyle's work, showing that ambivalence can also flourish (even well) through affirmation.

Translated by Nicholas Grindell

## KATJA NOVITSKOVA

### Kraupa-Tuskany Zeidler Berlin

Sara Stern

Wie partizipieren wir an Schöpfungszyklen, die unaufhörlich ohne unser Zutun ablaufen? Was wird aus den Nebenprodukten dieser Zyklen? Wie werden sie fortbestehen und welche neuen Strukturen schaffen sie? Diese Fragen durchziehen auf subtile Art *Macro Expansion*, Katja Novitskovas erste Einzelausstellung bei Kraupa-Tuskany Zeidler, für die die Künstlerin zehn minimalistisch wirkende Werke auf die beiden Räume der Galerie verteilt hat.

Für die beiden auffälligsten, unmittelbar ins Auge springenden Arbeiten *Approximation I* und *Approximation II* (beide 2012) hat sich Novitskova vertraut wirkende Tierbilder angeeignet, die sie im Internet gefunden und zu großformatigen Drucken auf Aluminium verarbeitet hat. Eine Giraffenmutter und ihr Junges reiben liebevoll die Köpfe aneinander; zwei Kaiserpinguine stehen sich gegenüber und senken die Köpfe über den Boden der Galerie, vor einer untergehenden Sonne, die jedoch nicht mehr zu sehen ist. (Den Platz der Sonne nimmt hier die Arbeit *Win Win*, 2012, ein, das ausgeschnittene Acrylbild eines Lorbeerkranzes an der dahinter liegenden Wand). Sowohl die Giraffen, als auch die Pinguine wurden aus dem ursprünglichen Hintergrund der Fotografien ausgeschnitten und freigestellt mitten im Raum als Aufsteller platziert; der White Cube ersetzt ihre „natürliche“ Umwelt.

Als frei stehende Ausschnittfiguren entwickeln diese ihren Titeln entsprechenden „Annäherungen“ eine Präsenz, wie man sie von jenen Werbefiguren berühmter Schauspieler aus Pappe kennt, die bisweilen am Ausgang eines Kinos aufgestellt sind.

Doch im Unterschied zu diesen Werbeaufstellern sind die subtil gepixelten Tierbilder an Stellen beschnitten, die ihre ursprüngliche fotografische Herkunft betonen. So sind die Giraffen kurz hinter dem Kopf abgeschnitten, ein verstörender Effekt, den Novitskova bereits bei früheren ihrer Cut-outs eingesetzt hat. Ein Pinguinjunge aus der Originalaufnahme im *National Geographic* wurde entfernt – eine Form der Beteiligung der Künstlerin an der Evolution leicht verfügbaren und sich ständig verändernden digitalen Materials.

Mit ihren Arbeiten verdeutlicht Novitskova den aktuellen Wandel im Umgang mit digitalen Bildern, die frei zirkulieren und dabei ein Eigenleben entwickeln; Bildern, die sich weiterentwickeln. Mehr als bloße Darstellungen von Natur, werden diese Pinguine und Giraffen zu Repräsentationen eines zum Leben erweckten Bildes.

Auch in den rasterartig gehängten vier Digitaldrucken auf Papyrus geht es um das Potenzial und die schöpferische Transformation von Online-Bildern. *Intensive Differences* (2012) zeigt eine im Netz weit verbreitete Fotografie von Justin Bieber im Neoprenanzug neben einem Belugawal. Darüber gedruckt sind Auswahlbildchen für unterschiedliche Formen von Neoprenanzügen. Bei *Everything is a Becoming* (2012) ist es die Fotografie des CNN-Moderators Anderson Cooper, der an dem Arm, mit dem er ein Faultier vor der Brust hält, eine Armbanduhr trägt. Darüber gedruckt zwei diagonale Reihen von Katalogansichten von Uhren.

Diese Arbeiten könnten Seiten aus einem zeitgenössischen Bestiarium sein. Ihr Layout vereint Strukturen der Werbung (die Inszenierung von Produkten, mehrere Modelle verschiedener Produkte), Helden der Popkultur, gebastelte Photoshop-Collagen und die Erfahrungswelt der Google-Bildersuche mit anachronistischen Bezügen zu antiken Hieroglyphen und der Erfindung des Papiers. Die Titel verweisen jeweils auf Konzepte des neomaterialistischen Philosophen Manuel De Landa, der ein

