

MICHAEL RIEDEL

Presentation

Né en 1972 à Rüsselsheim am Main (Allemagne).
Vit et travaille à Francfort (Allemagne).

Michael Riedel est un artiste allemand pluridisciplinaire. Sa pratique s'articule autour de la post-production référentielle, où l'artiste génère de nouvelles oeuvres à partir de données existantes en utilisant une variété de médias, y compris le texte, l'audio, la peinture et la performance. Ses célèbres toiles sérigraphiées au format HTML brut, coupées et collées au style post-minimaliste sont devenues sa signature.

Le travail de Michael Riedel a notamment été exposé au MOMA (New York), Tate Modern (Londres), Kunsthalle (Zürich), Museum Angewandte Kunst (Francfort), Fondation d'entreprise Ricard (Paris), Kunsthalle (Zürich), Palais de Tokyo (Paris), The Modern Institute (Glasgow), Städel Museum (Francfort), Kunsthau Bregenz (Bregenz), Museum der Moderne (Salzbourg), Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (Turin), Zach Feuer (New York), Jüdisches Museum Wien (Vienne), Cornell Fine Arts Museum, Rollins College (Winter Park), GAM (Turin), COCO - Contemporary Concerns (Vienne), Renaissance Society (Chicago), Villa Arson (Nice), the Secession (Vienna), Swiss Institute (New York), Le Box - Fonds M-ARCO (Marseille), 9ème Lyon Biennale de Lyon (Lyon), Première Biennale de Moscou (Moscou), Saarland Museum Modern Gallery (Saarbrücken).

Son travail est présent dans de prestigieuses collections comme la Fondation François Pinault (Venise), MoMA - The Museum of Modern Art (New York), Kunsthau Zürich (Zürich), Yuz Fondation (Hong Kong) The Alford Collection of Contemporary Art at Rollins College, Cornell Fine Arts Museum (Winter Park) etc.

Born in 1972 in Rüsselsheim am Main (Germany).
Lives and works in Frankfurt (Germany).

Michael Riedel is a German multidisciplinary artist. His practice revolves around referential post-production, wherein the artist generates new work from existing data using a variety of media, including text, audio, painting, and performance. These famous silkscreened canvases in raw HTML format, cut and glued in a post-minimalist style have become his signature.

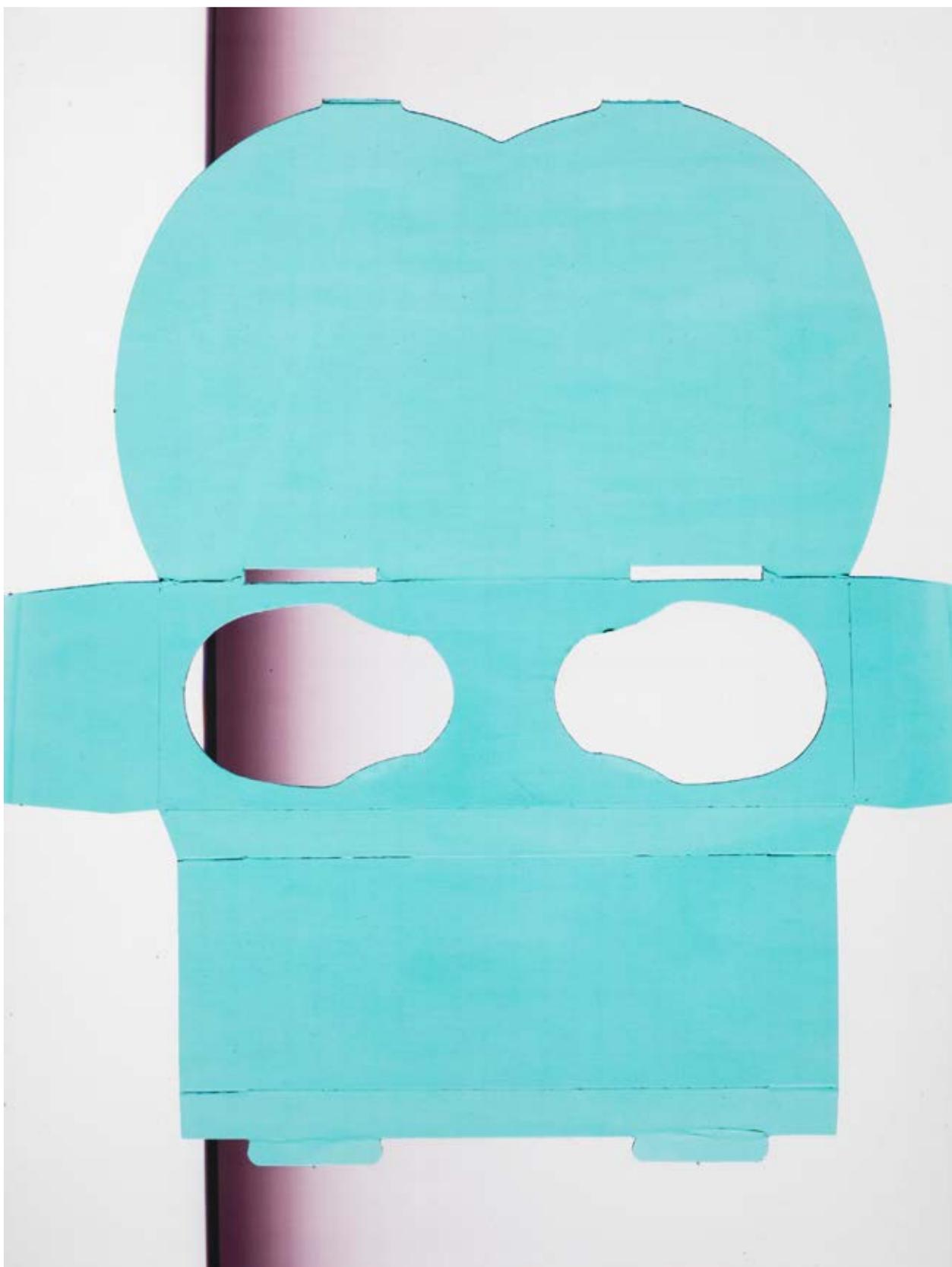
Michael Riedel's works have been exhibited in MOMA (New York), Tate Modern (London), Museum Angewandte Kunst (Frankfurt), Kunsthalle (Zürich), Fondation d'entreprise Ricard (Paris), Kunsthalle (Zürich), Palais de Tokyo (Paris), The Modern Institute (Glasgow), Städel Museum (Frankfurt), Kunsthau Bregenz (Bregenz), Museum der Moderne (Salzburg), Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (Turin), Zach Feuer (New York), Jüdisches Museum Wien (Vienna), Cornell Fine Arts Museum, Rollins College (Winter Park), GAM (Turin), COCO - Contemporary Concerns (Vienna), Renaissance Society (Chicago), Villa Arson (Nice), the Secession (Vienna), Swiss Institute (New York), Le Box - Fonds M-ARCO (Marseille), 9th Lyon Biennale of Contemporary Art (Lyon), First Moscow Biennale (Moscow), Saarland Museum Modern Gallery (Saarbrücken).

His work is part of prestigious collections as Fondation François Pinault (Venice), MoMA - The Museum of Modern Art (New York), Kunsthau Zürich (Zürich), Yuz Fondation (Hong Kong) The Alford Collection of Contemporary Art at Rollins College, Cornell Fine Arts Museum (Winter Park), among others.



Michel Rein, *[FIACER] je fiace tu fiaces il/elle fiace nous fiaçons vous fiacez ils/elles fiacent*, solo show, Paris, France, 2018





Untitled (Packing Material Turquoise), 2013

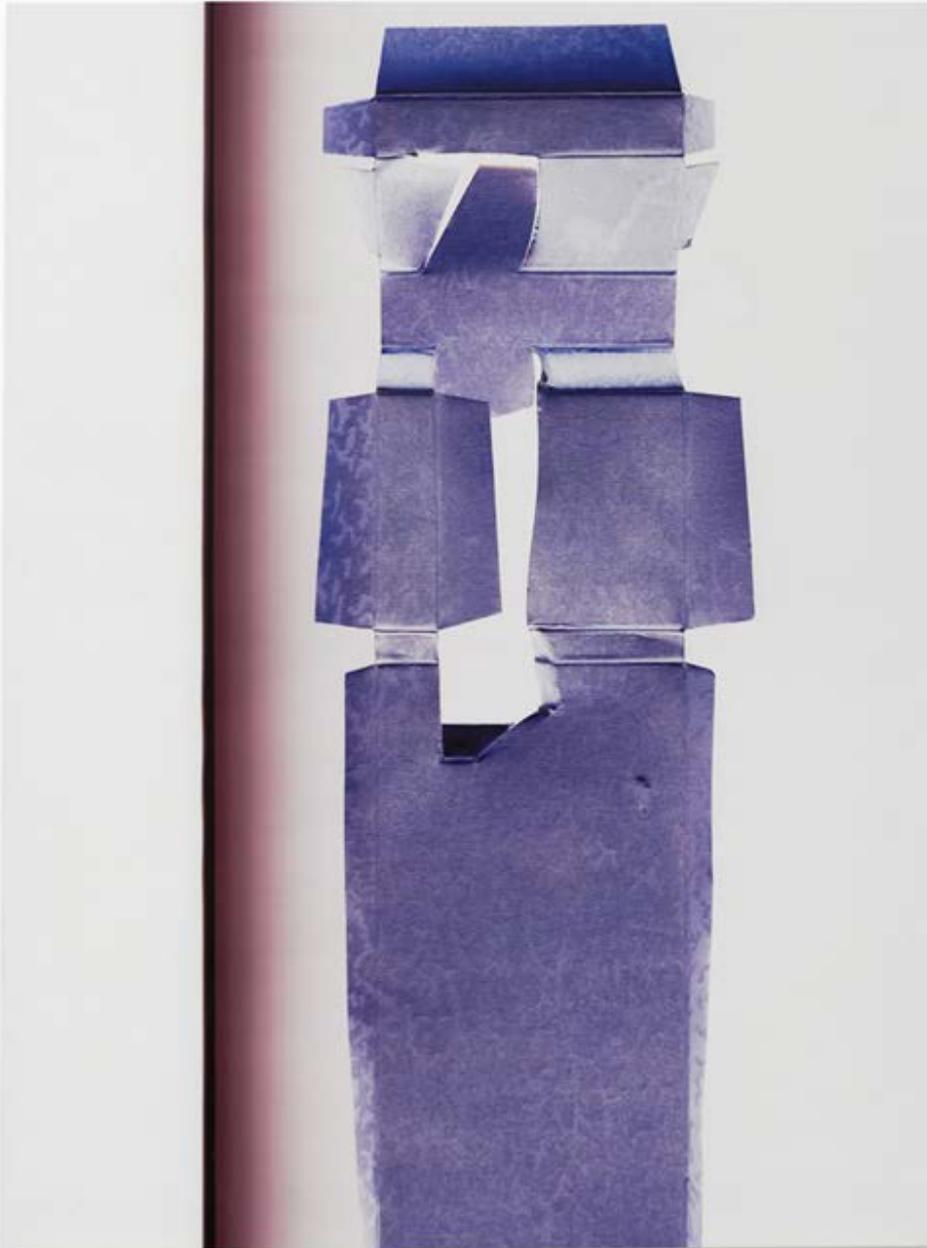
inkjet print on canvas

impression jet d'encre sur toile

230 x 170 x 5 cm (90.5 x 66.9 x 1.9 in.)

RIED18177

private collection



Untitled (Packing Material Violet), 2013

inkjet print on canvas

impression jet d'encre sur toile

230 x 170 x 5 cm (90.5 x 66.9 x 1.9 in.)

RIED18177



Untitled (Eye Balm Folding Box), 2017

ink jet print on canvas

impression jet d'encre sur toile

230 x 170 x 3 cm (90.5 x 66.9 x 1.2 in.)

RIED17113



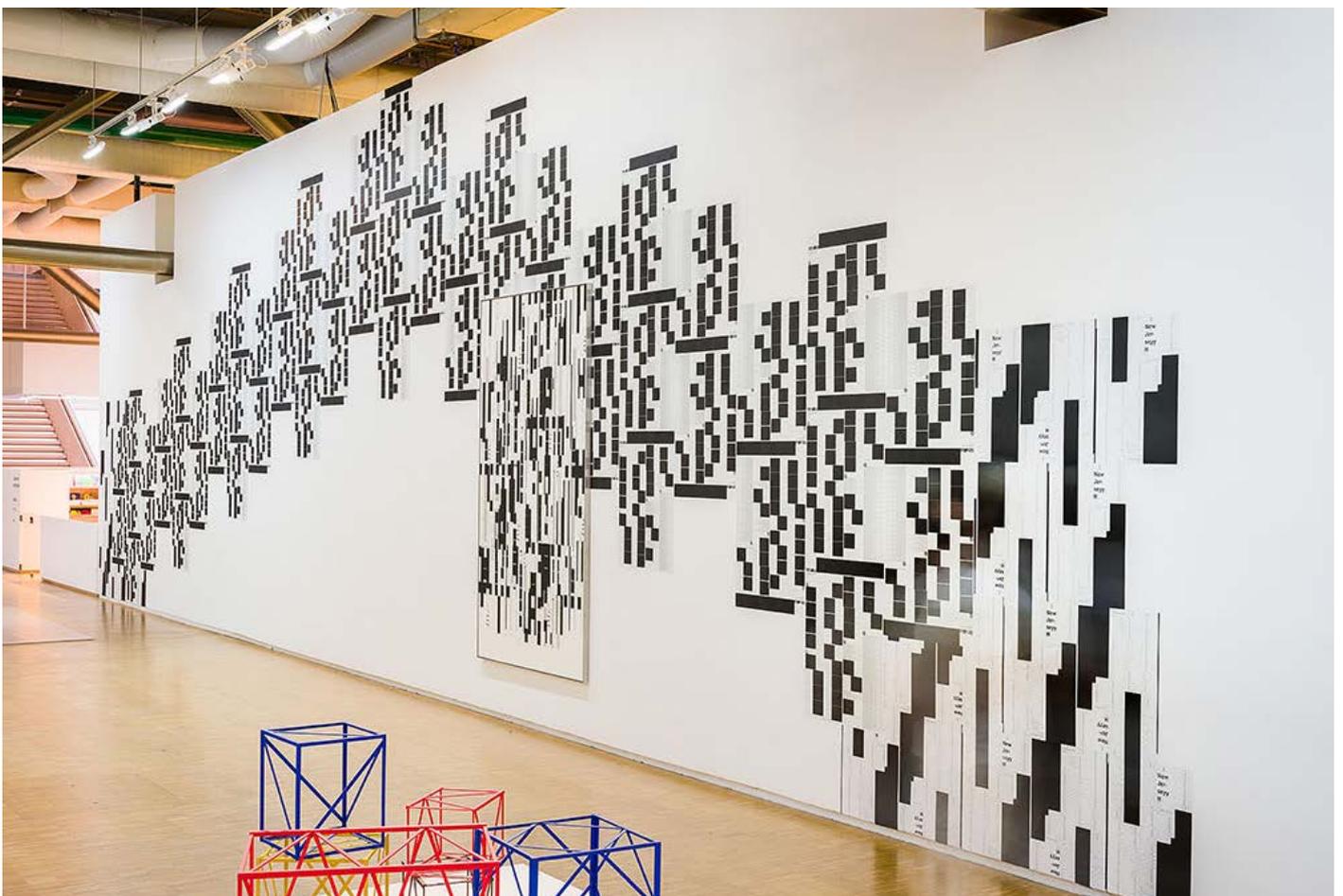
Untitled (Printer Accessories for Anitech M 90), 2017

ink jet print on canvas

impression jet d'encre sur toile

230 x 170 x 3 cm (90.5 x 66.9 x 1.2 in.)

RIED17119



MNAM - Centre Georges-Pompidou, 4th floor, Paris, France, 2018



Untitled (Vertikal Lines), 2014

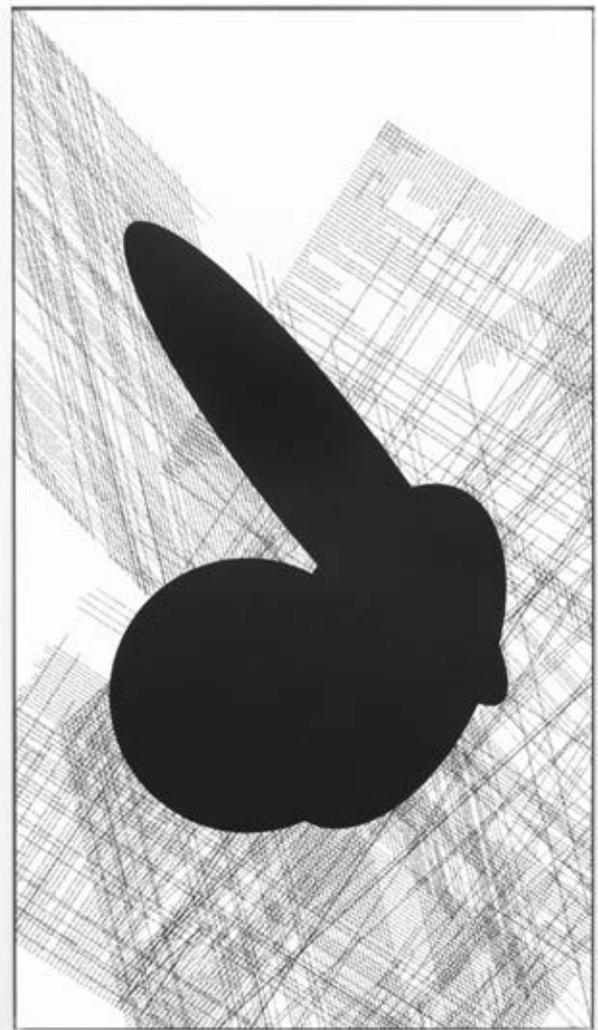
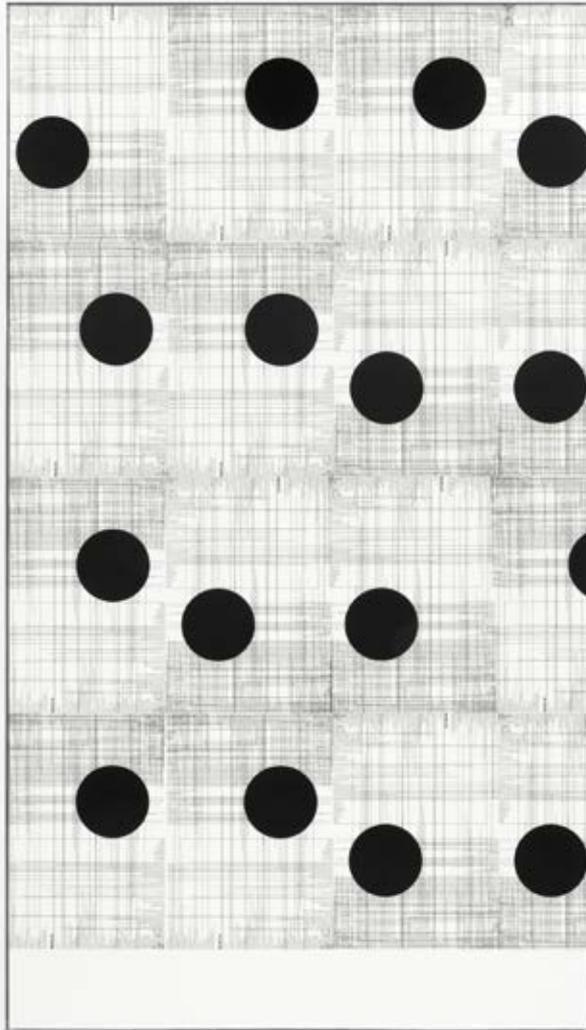
ink jet print on canvas, archival board

impression jet d'encre, panneau d'archive

255 x 144 x 4 cm (100.4 x 56.7 x 1.6 in.)

RIED17106

public collection / MNAM - Centre Georges-Pompidou, Paris, France



Untitled (Marcus), 2013-2016

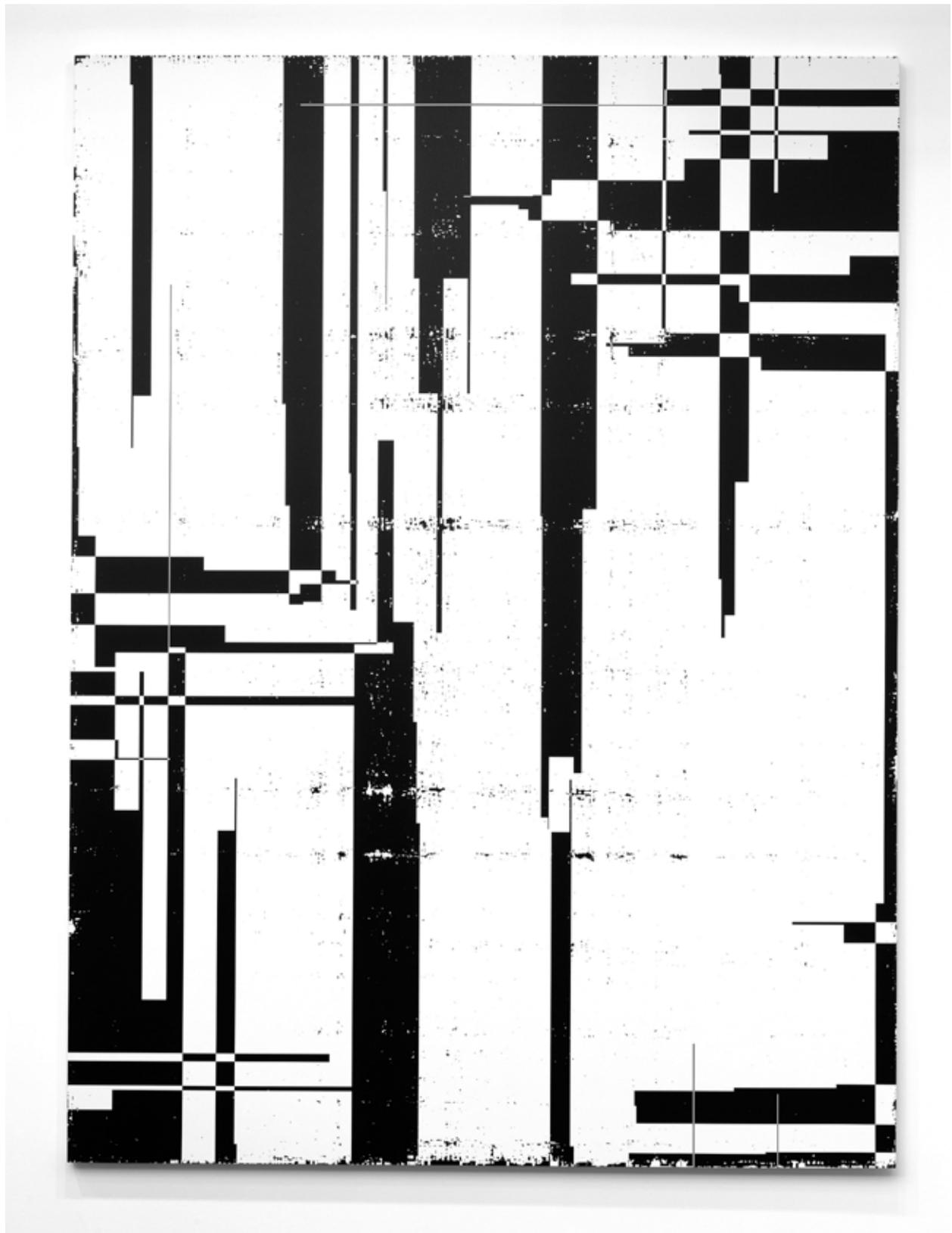
silkscreen on archival cardboard, steel frame / inkjet print on archival board

sérigraphie sur carton archives, cadre métal / impression jet d'encre sur tableau d'archive

255 x 144 x 4 cm /chaque (100.3 x 56.6 x 1.5 in. / each)

RIED17110

public collection / MNAM - Centre Georges-Pompidou, Paris, France



Select Art Material, 2017

ink jet print on canvas

impression jet d'encre

230 x 170 x 3 cm (90.6 x 55.1 x 1.2 in.)

RIED18180



Museum Angewandte Kunst, Michael Riedel. *Graphic Art as Event*, solo show, Frankfurt/Main, Germany, 2018

MICHAEL RIEDEL

BIOGRAPHY EXHIBITIONS / ARTWORKS PRESS

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS



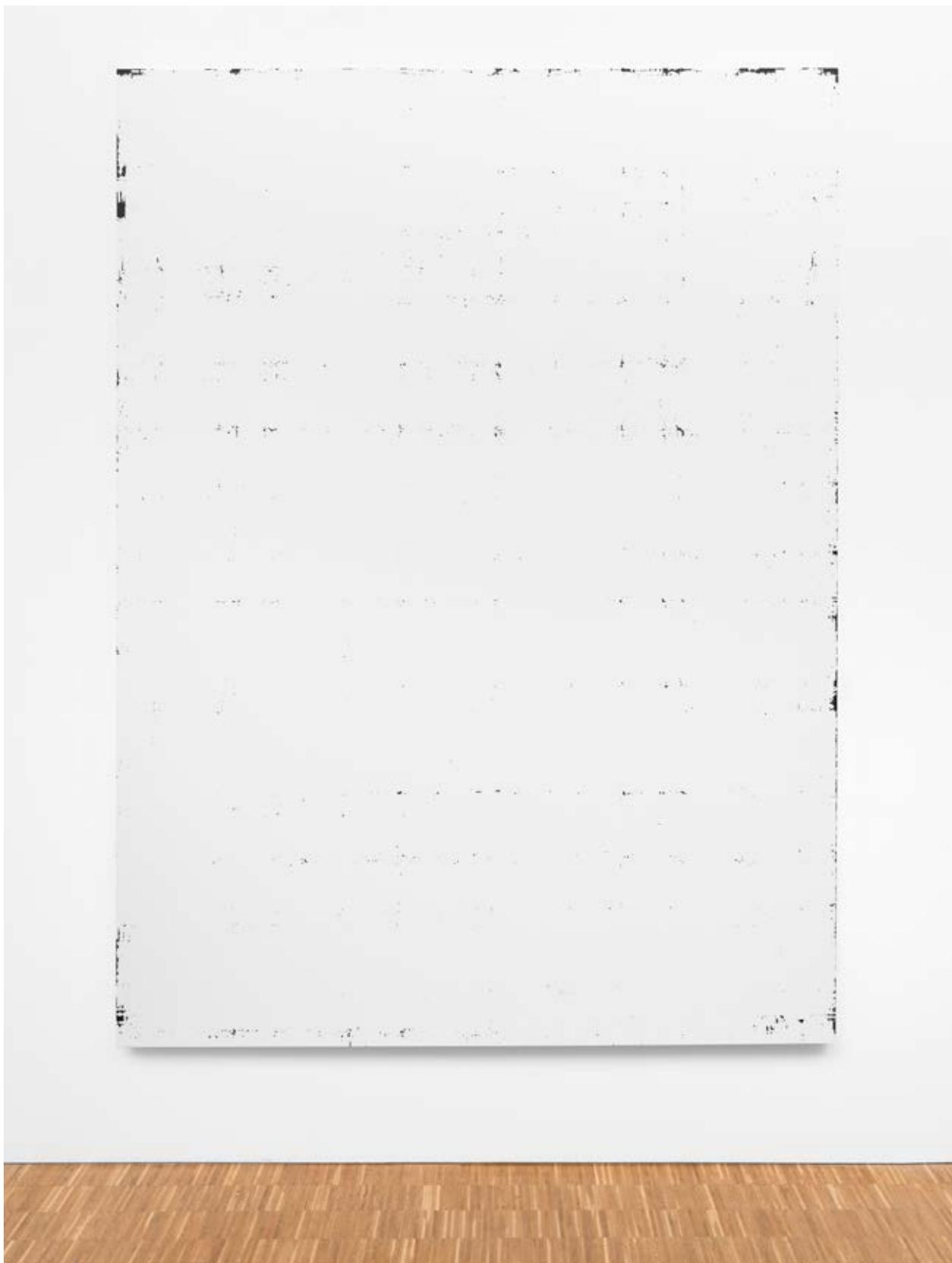




Kunsthalle, CV, solo show, Zurich, Germany, 2017







Untitled (Art Material 1), 2017

ink jet print on canvas

impression jet d'encre sur toile

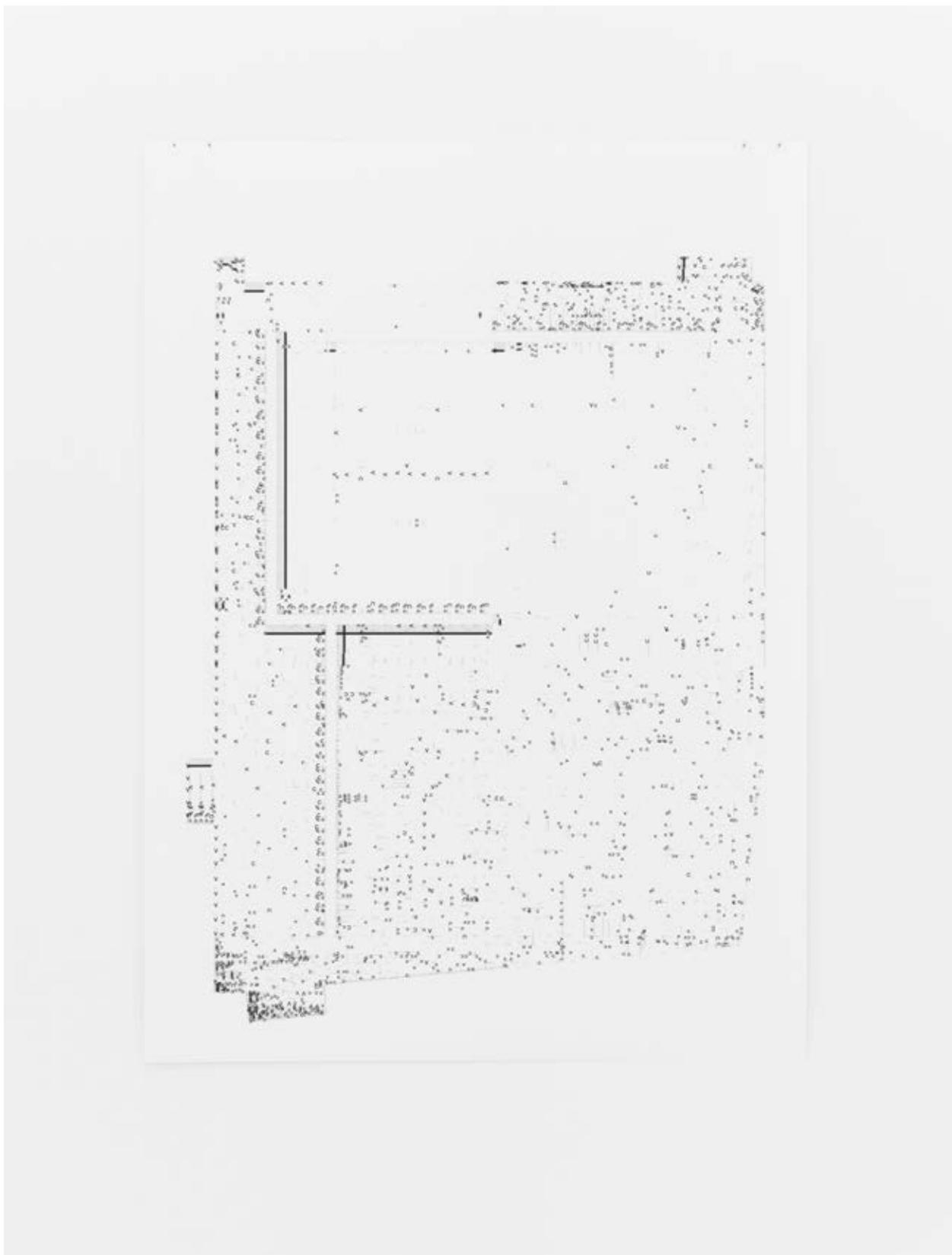
230 x 170 x 3 cm (90.5 x 66.9 x 1.2 in.)

RIED17132



Geldmuseum der Deutschen Bundesbank, *Geldmacher*, solo show, Frankfurt, Germany, 2017





Untitled (CV Floor Plan of Kunsthalle Zurich), 2017

digital print on canvas

impression jet d'encre sur papier

210 x 150 cm (82.7 x 59 in.)

RIED17112



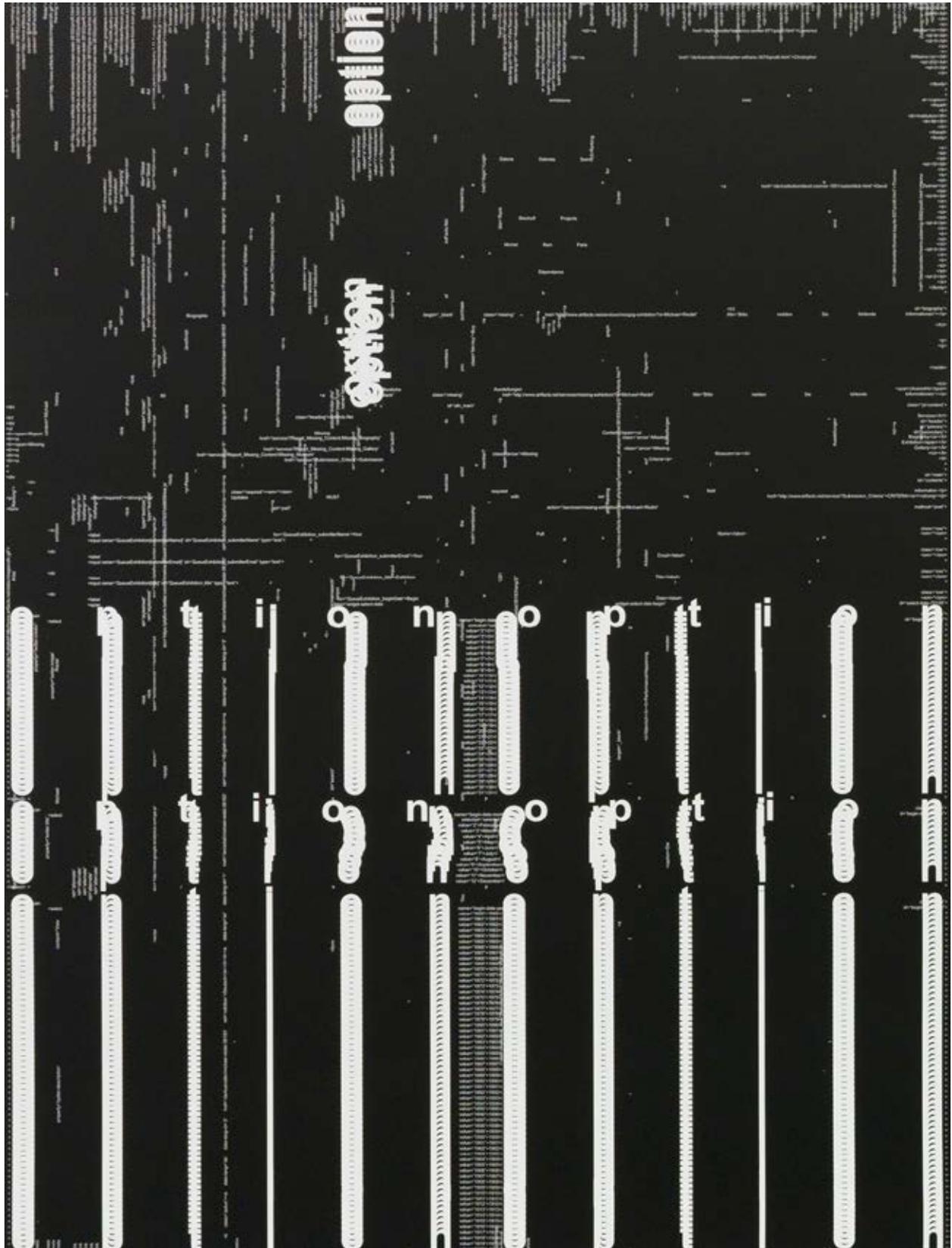
Untitled (Tape Cassette for use with PT- 7000), 2017

inkjet print on canvas

impression jet d'encre sur toile

80 x 60 x 3 cm (31.5 x 23.6 x 1.2 in.)

RIED17124



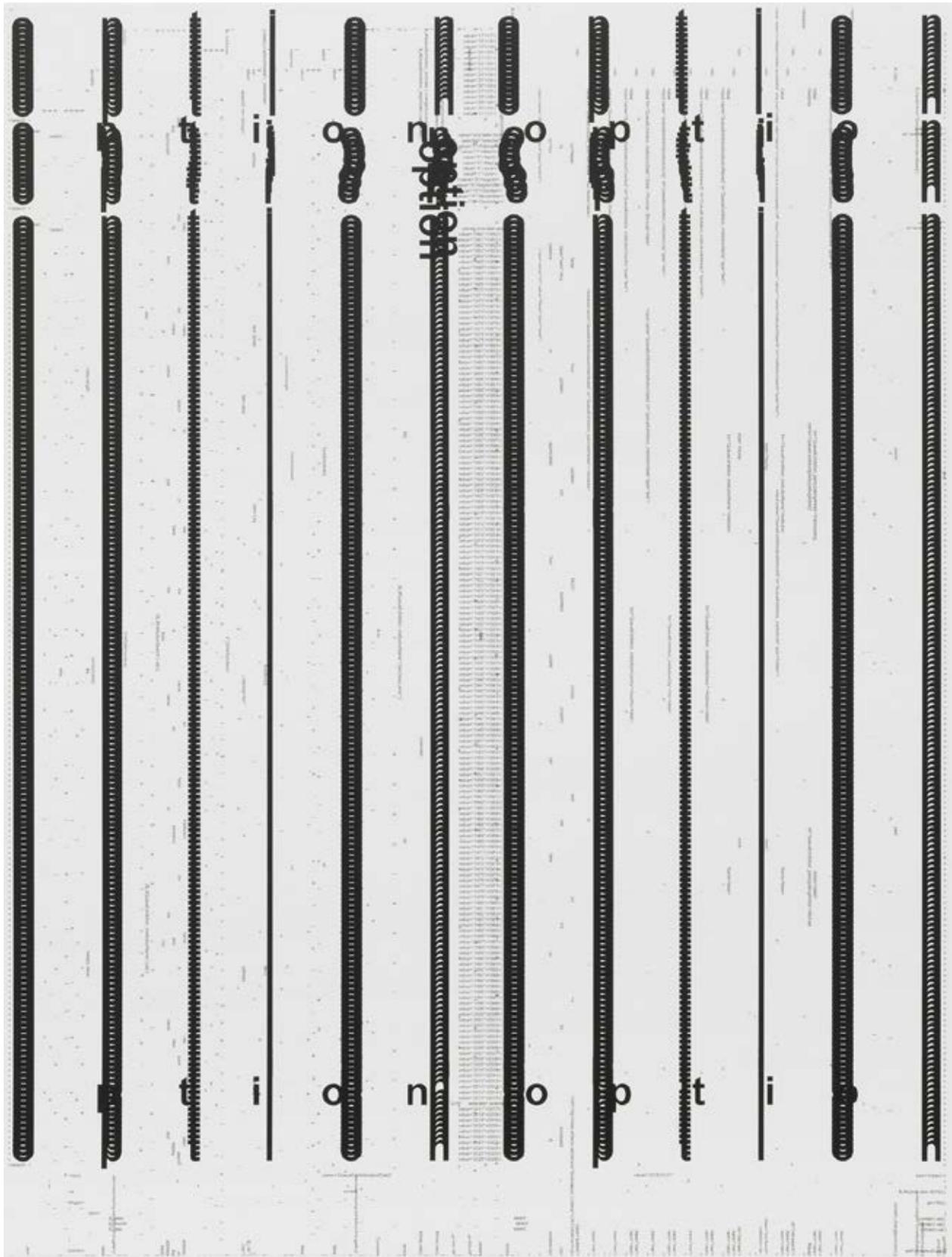
Untitled (Option; black 1), 2017

inkjet print on canvas

impression jet d'encre sur toile

80 x 60 x 3 cm (31.5 x 23.6 x 1.2 in.)

RIED17114



Untitled (Option; white 1), 2017

digital print on canvas

impression jet d'encre sur toile

80 x 60 x 3 cm (31.5 x 23.6 x 1.2 in.)

RIED17117









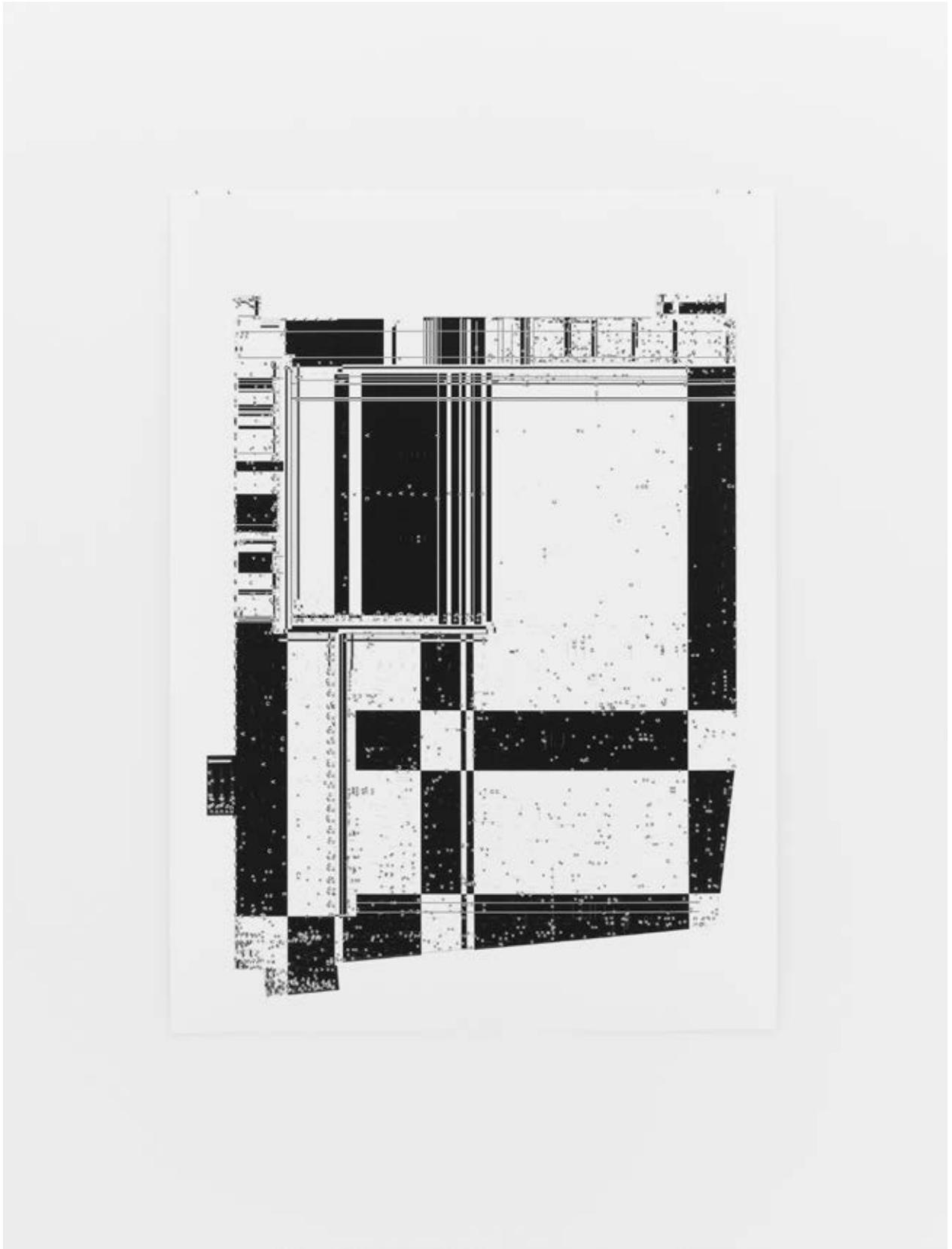
Untitled (Select_CV Floor Plan of Kunsthalle Zurich; light green), 2017

inkjet print on paper

impression jet d'encre sur papier

210 x 150 cm (82.7 x 59 in.)

RIED17122



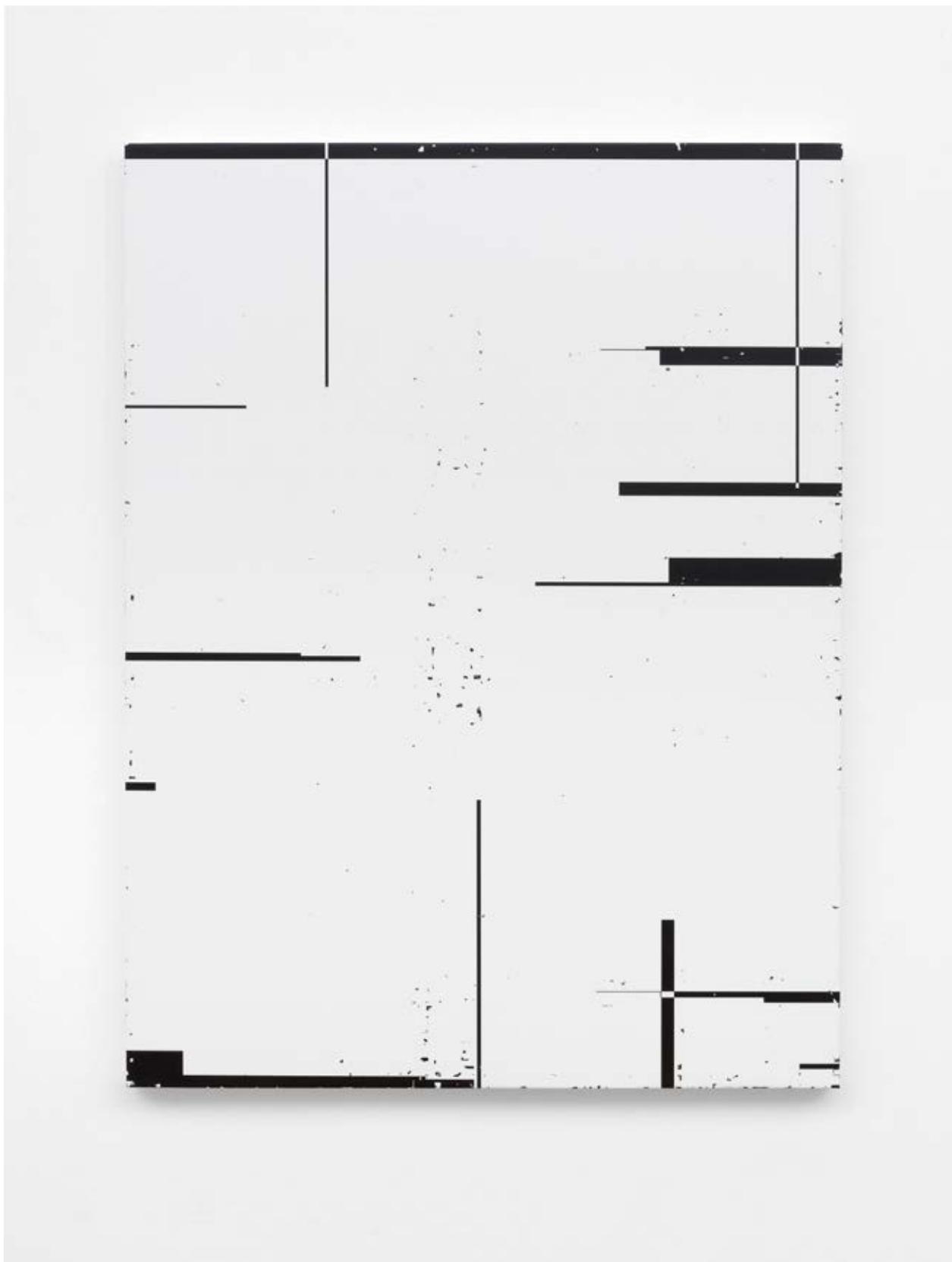
Untitled (Select_CV Floor Plan of Kunsthalle Zurich; black and white), 2017

inkjet print on paper

impression jet d'encre sur papier

210 x 150 cm (82.7 x 59 in.)

RIED17121



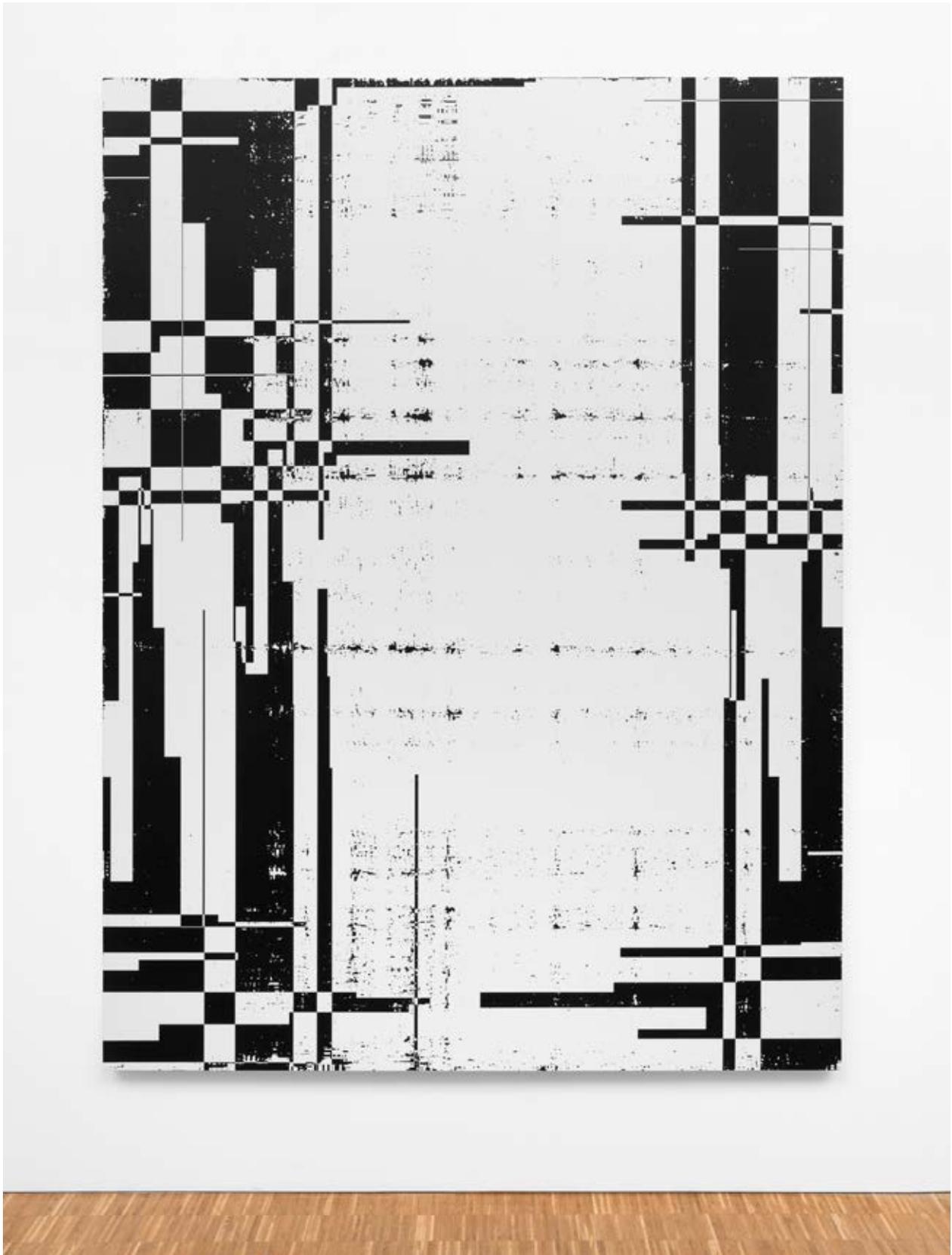
Untitled (Select_CV Floor Plan of Kunsthalle Zurich; black and white), 2017

inkjet print on paper

impression jet d'encre sur papier

210 x 150 cm (82.7 x 59 in.)

RIED17121



Untitled (Select_Art Material 1), 2017

inkjet print on paper

impression jet d'encre sur papier

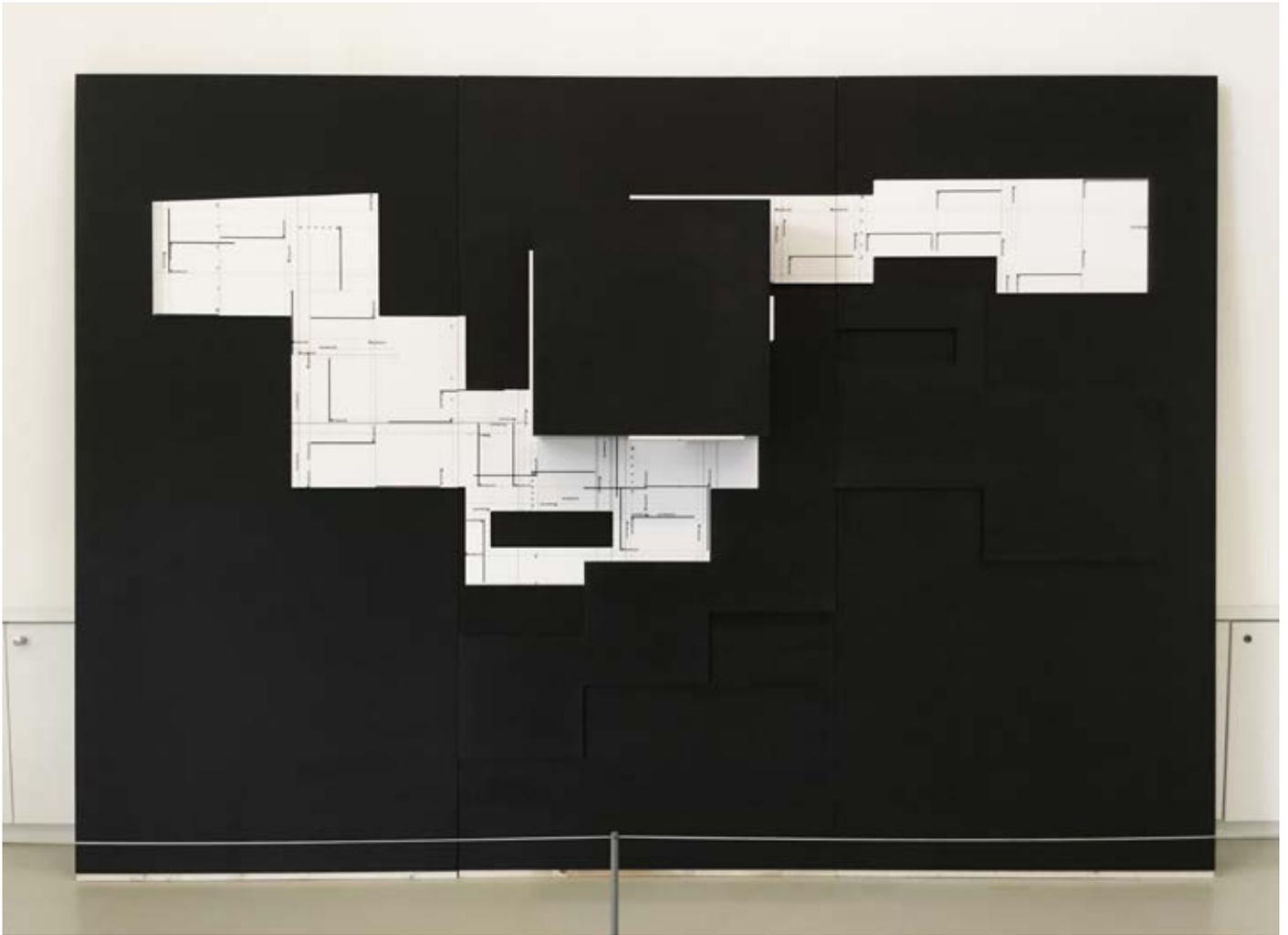
230 x 170 x 3 cm (90.5 x 66.9 x 1.2 in.)

RIED17120

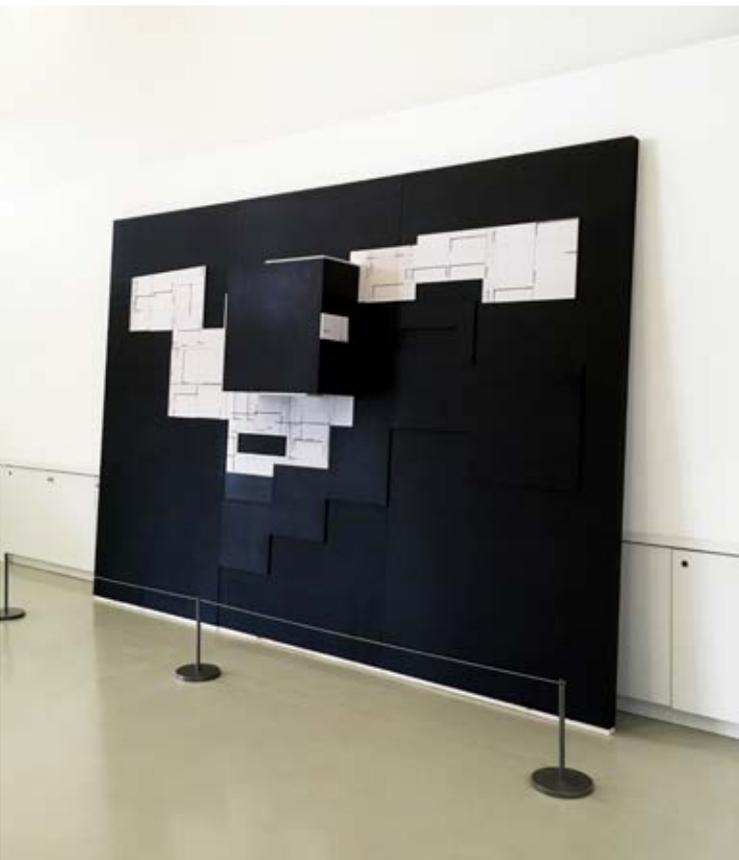


© Marc Donage

FRAC Normandie, *Posters*, Rouen, France, 2017



Centre Pompidou, Metz, France, 2017





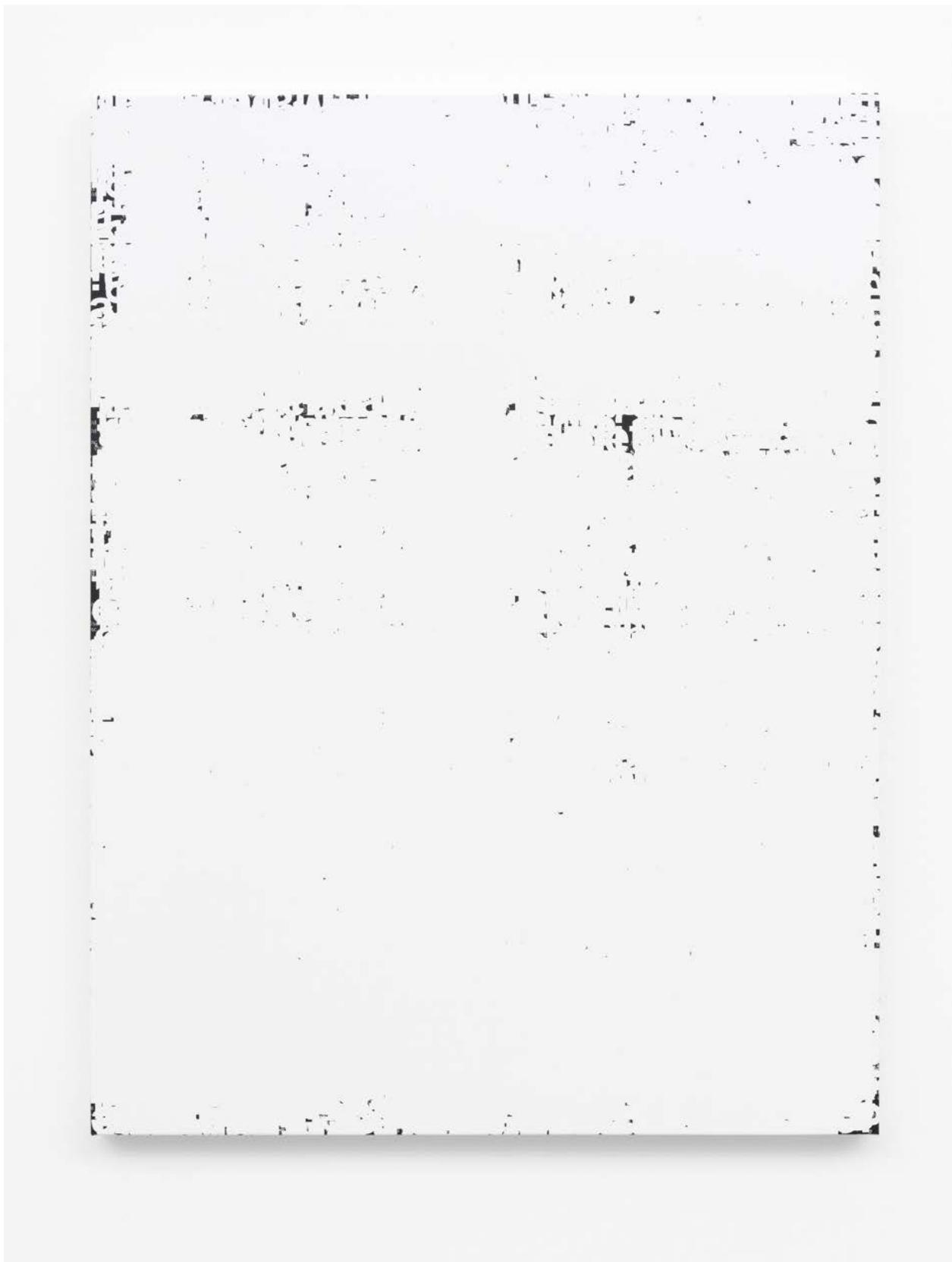
Untitled (Art Material 8), 2017

inkjet print on canvas

impression jet d'encre sur toile

80 x 60 x 3 cm (31.5 x 23.6 x 1.2 in.)

RIED17122



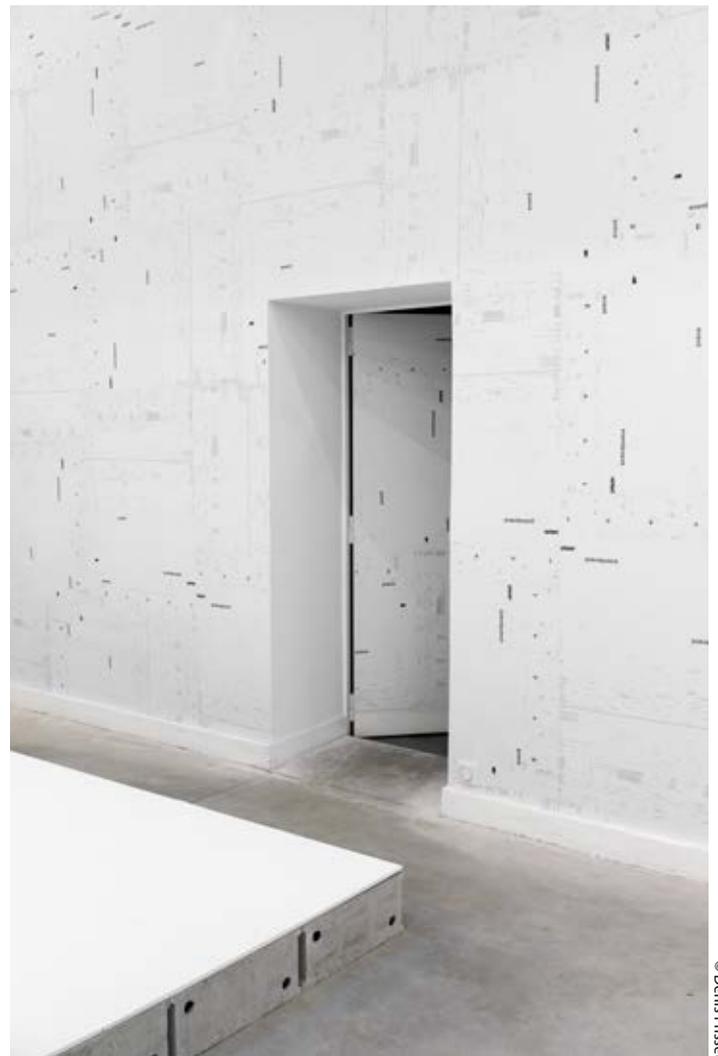
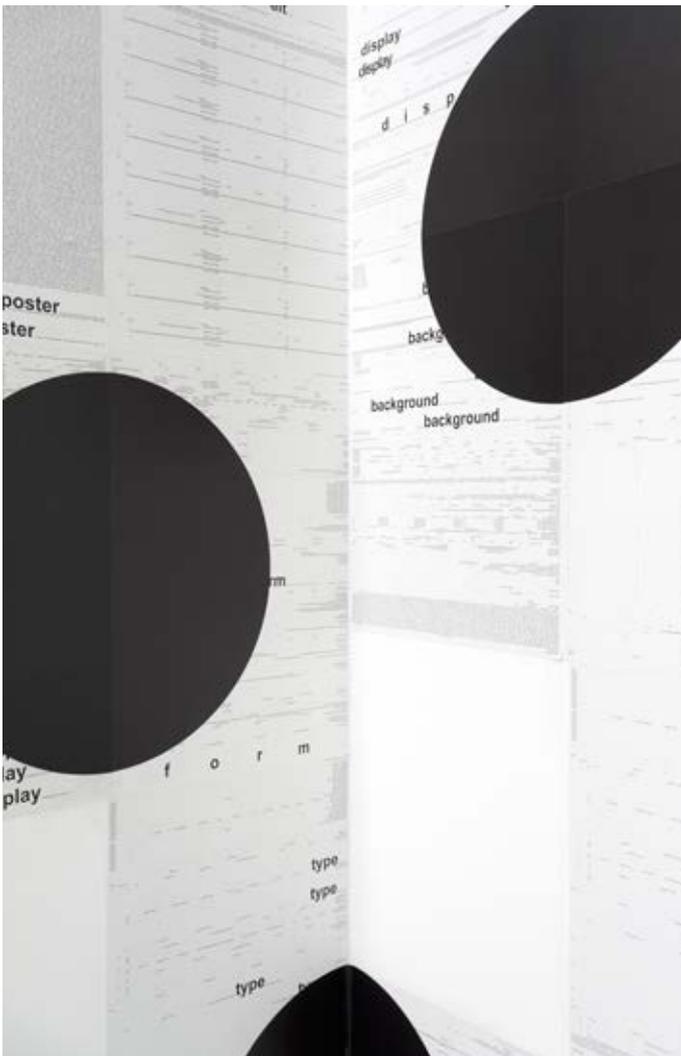
Untitled (Art Material 12), 2017

inkjet print on canvas

impression jet d'encre sur toile

80 x 60 x 3 cm (31.5 x 23.6 x 1.2 in.)

RIED17151



Fonds M—Arco, Le Box, *Michael Riedel*, solo show, Marseille, France, 2015





Michel Rein, *record, label, play back'* (malentendu, ignorance, doubles flous), solo show, Paris, France, 2015





Palais de Tokyo, Jacques Comité [Giacometti], Part 1, solo show, Paris, France, 2014





Palais de Tokyo, Eff Knoos [Jeff Koons], Part 2, solo show, Paris, France, 2014



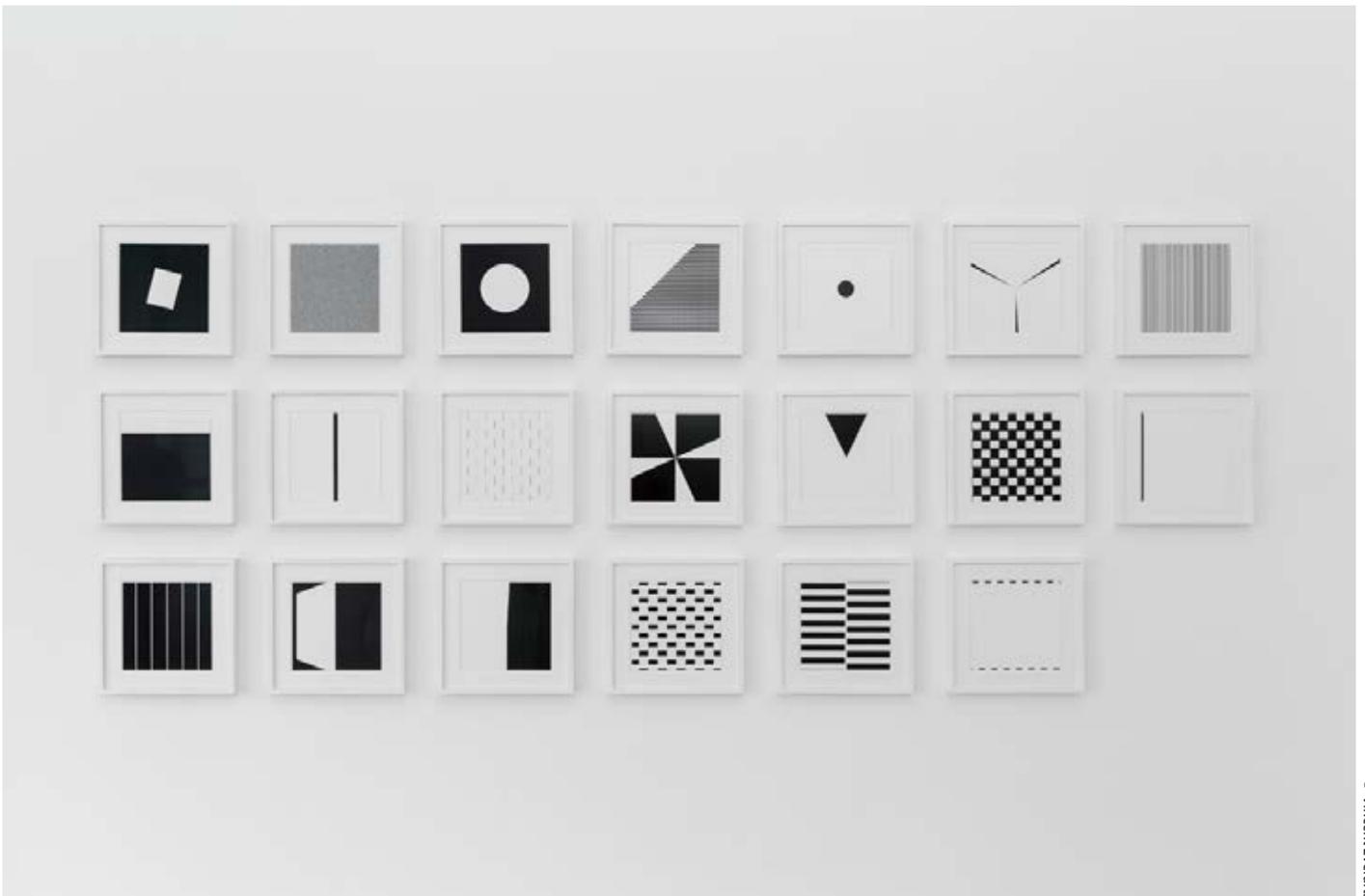
Untitled (Art Material_Mysteriousaurus), 2014

inkjet print on paper, aluminium, honeycomb panel

inkjet print sur papier, aluminium, panneau alvéolaire

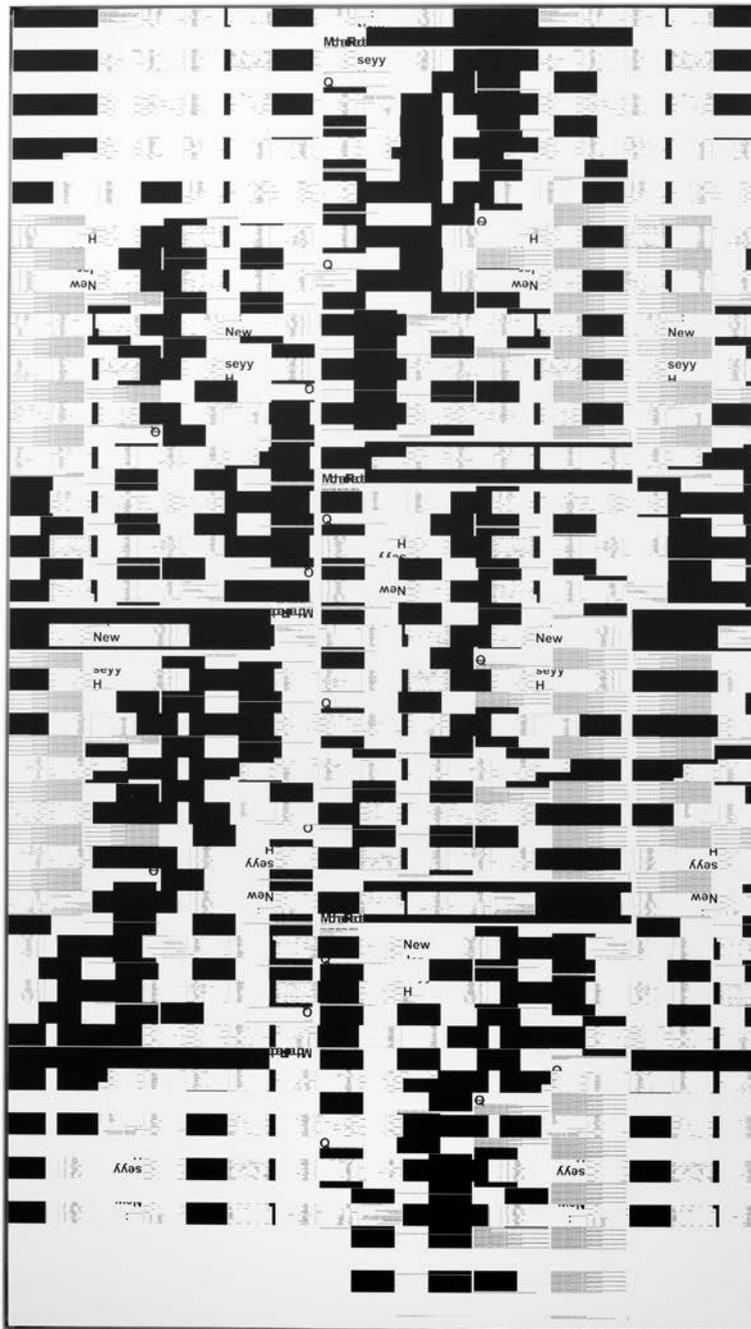
255 x 144 x 3 cm (100 x 56.6 x 1 in.)

RIED18164



Michel Rein, *Michael Riedel*, solo show, Brussels, Belgium, 2014





Untitled (Random bars horizontal), 2013

silkscreen on honeycomb panel

sérigraphie sur panneau alvéolaire

255 x 144 x 3 cm (100 x 56.6 x 1 in.)

RIED18163



Untitled (6x250 ml), 2013
silkscreen on honeycomb panel
sérigraphie sur panneau alvéolaire
170 x 230 x 3 cm (66.9 x 90.5 x 1 in.)
RIED17157



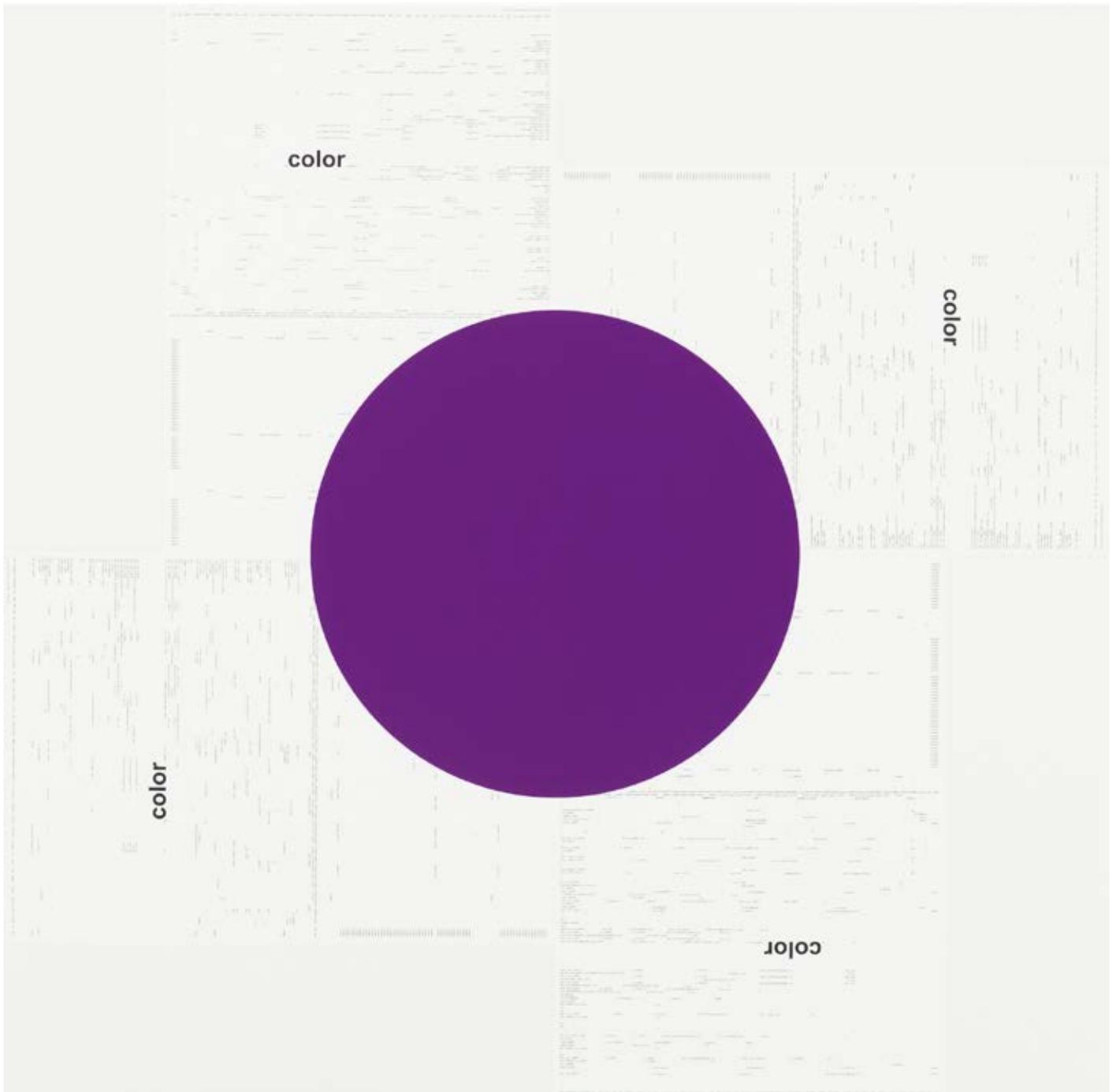
Untitled (Packing Material Yellow), 2013

silkscreen on honeycomb panel

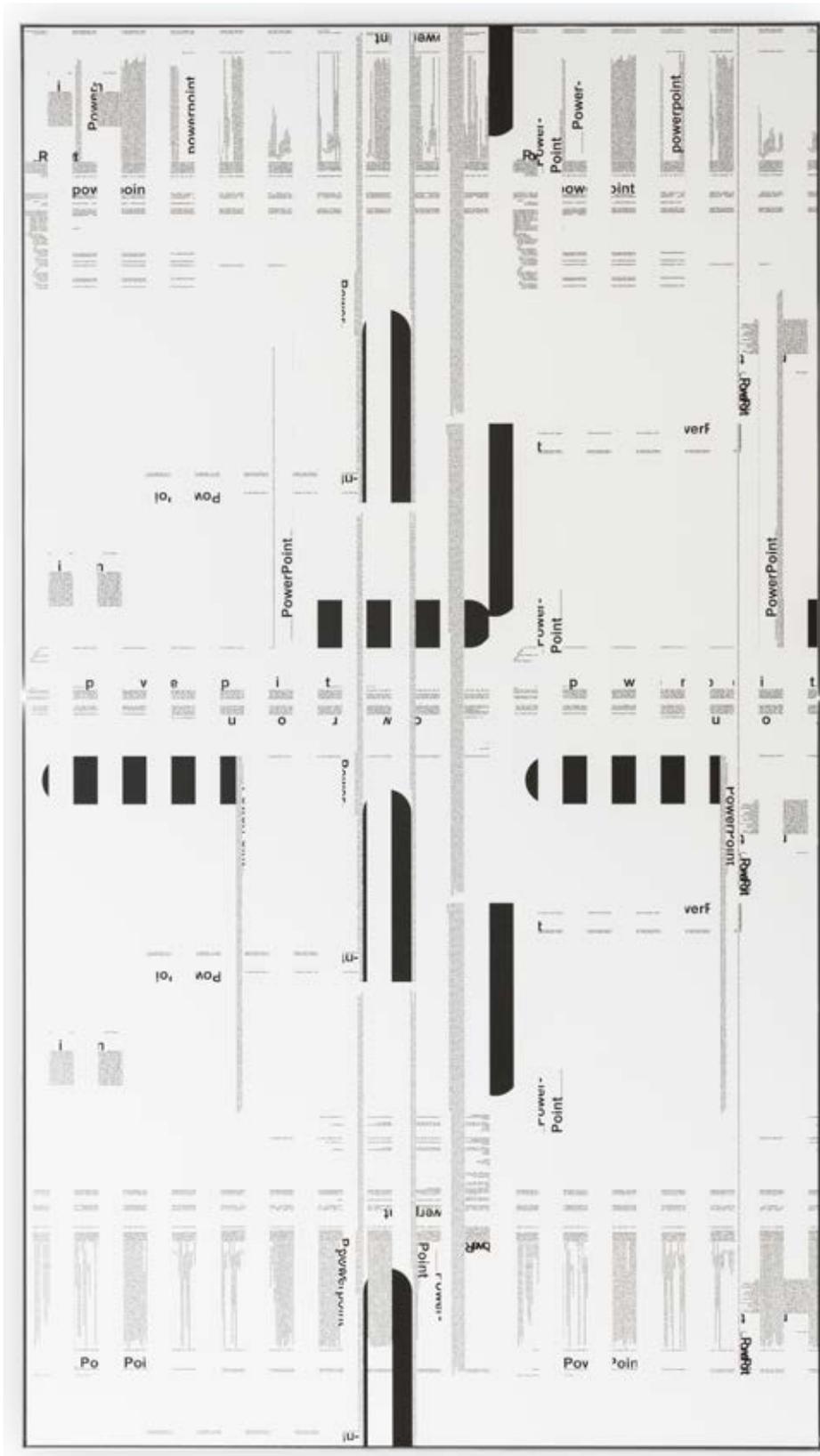
sérigraphie sur panneau alvéolaire

230 x 170 x 5 cm (90.5 x 66.9 x 2 in.)

RIED18181



Untitled (color), 2013
silkscreen on linen
sérigraphie sur toile de lin
120 x 120 cm (47.2 x 47.2 in.)
RIED14013



Untitled (Powerpoint blinds vertical), 2013

digital print on honeycomb panel, steel frame

impression numérique sur panneau honeycomb, cadre métal

252,5 x 141,5 cm (99.4 x 6.4 in.)

RIED13007



La Villa Arson, *L'Institut des Archives Sauvages*, Nice, France, 2012



Schirn Kunsthalle Frankfurt, Michael Riedel: *Kunste zur Text*, solo show, Frankfurt, Germany, 2012



Michel Rein, *Michael Riedel: Kunste zur Text (Algorithmiques)*, solo show, Paris, France, 2012





Kunsthau Bregenz, installation view 2nd floor, Bregenz, Austria, 2011

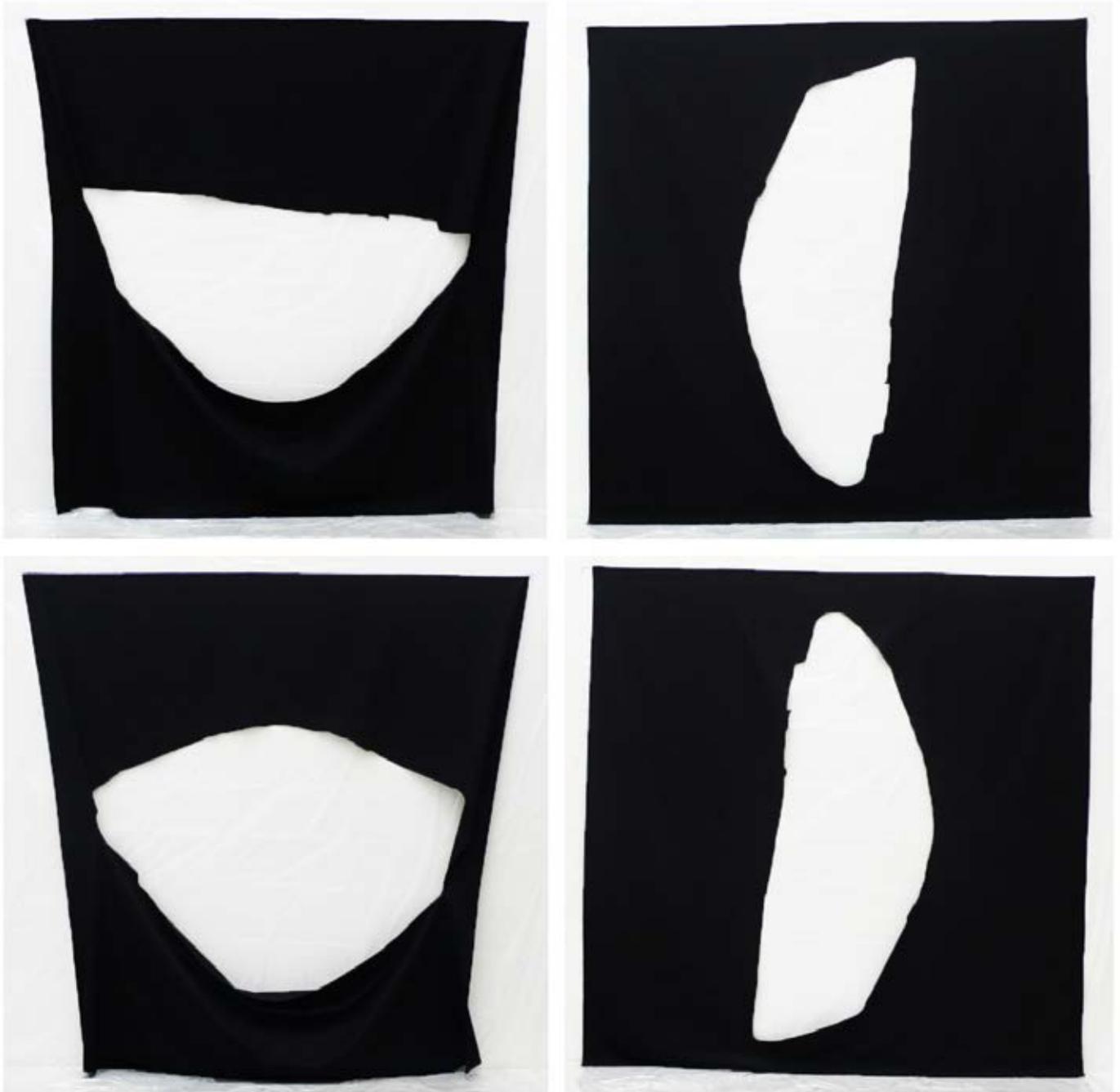


Michel Rein, *Michael Riedel*, solo show, Paris, France, 2010





Fondation d'entreprise Ricard, *MIROIRS NOIRS*, Paris, France, 2010



Vier Vorschläge zur Veränderung von Modern, 141-144, 2010

Black cotton fabric

Coton noir

300 x 290 cm (118 x 114 in.)

RIED10038



Kunstverein, *The quick brown fox jumps over the lazy dog*, , Hamburg, Germany, 2010



Untitled (13), 2010

posters mounted on canvas

affiches marouflée sur toile, châssis bois

275 x 250 x 7 cm (108.2 x 98.4 x 2.7 in.)

RIED10019

private collection



Untitled (14), 2010

posters mounted on canvas

affiches marouflée sur toile, châssis bois

275 x 250 x 7 cm (108.2 x 98.4 x 2.7 in.)

RIED10020

private collection



Tate Modern, *Stutters*, Londres, UK, 2009



Four Proposals for Changing Modern (424), 2011

digital print on canvas, wooden stretcher

impression numérique sur toile, châssis bois

275 x 250 x 7 cm (108.2 x 98.4 x 2.7 in.)

RIED10038



Four Proposals for Changing Modern (141), 2011

digital print on canvas

tirage numérique sur toile

275 x 250 x 7 cm (108.2 x 98.4 x 2.7 in.)

RIED11045

MICHAEL RIEDEL

BIOGRAPHY EXHIBITIONS / ARTWORKS **PRESS**

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

SELECTED PRESS



Michael Riedel
Deutsche Bundesbank
September 26th, 2018

MICHAEL RIEDEL

The point of departure for Michael Riedel's exhibition "Geldmacher" (Money maker) at the Bundesbank's Money Museum is the system behind cash. Display cases contain bundles of banknotes printed on original banknote paper. However, this art(ificial) money is black and white: varying from the norm, it follows its own logic. Based on an exchange of emails between Michael Riedel and his art gallery, this work alludes to the relationship between art and money. Also on display is a series of prints based on a program code used in cash logistics. Comprising 77 individual sheets, this series creates aesthetic structures which visualise digitally controlled, and therefore unseen, processes.



[+]

Michael Riedel (*1972) studied at the Kunstakademie Düsseldorf, the École nationale supérieure des beaux-arts in Paris and the Städelschule in Frankfurt am Main between 1994 and 2000. Michael Riedel's work has featured in many solo and group exhibitions. In 2017, he was appointed to a professorship for painting and graphic art at the Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. He lives and works

in Frankfurt am Main.

The exhibition can be viewed during the Money Museum's opening hours. Admission is free. Information about the programme accompanying the exhibition will be made available soon.

Frankfurter Allgemeine

Michal Riedel
Frankfurter Allgemeine
October 16th, 2018
by Michael Hierholzer

MICHAEL RIEDEL

Fast wie im richtigen Kunstbetrieb

Die Schau „Michael Riedel. Grafik als Ereignis“ zeigt Arbeiten des Künstlers im Frankfurter Museum Angewandte Kunst. Riedels Werk ist schwer zu fassen, aber geeignet, einen nachhaltig zu beeindrucken.



Raumgreifendes Graphikdesign: Blick in die Michael-Riedel-Ausstellung im Museum Angewandte Kunst
Bild: Wolfgang Günzel

Mit größtmöglicher Präzision und Perfektion verfolgt Michael Riedel ein fortschreitendes Projekt von zunehmender Rätselhaftigkeit. So klar alles scheint, so sehr zerrinnt einem doch jede Gewissheit zwischen den Fingern. Er speist Zeichnungen, Postkarten, Wandtapeten, Künstlerbücher, Kataloge, Textsammlungen, Poster, Tonbandaufnahmen, Videobildsequenzen und vieles andere in den Kunstbetrieb ein, ohne dass diese Medien und Materialien, Ausdrucksformen und Objekte den Zweck erfüllen würden, den man von ihnen erwartet, oder einen Sinn enthüllten, wie wir ihn traditionellerweise darin zu sehen gewohnt sind. So sind etwa seine Plakate nicht plakativ, weisen auf nichts anderes hin als auf sie selbst, bedienen sich aller möglichen Stilmittel und der Methode der Collage, sind aber ebenso wie Einladungskarten oder andere Werbemittel ihrer ursprünglichen Bedeutung enthoben. Alles, was Riedel anfasst, wird Teil einer Parallelwelt, die so wirkt, als gehöre sie zum Kunstbetrieb, tatsächlich aber reproduziert sie seine Mittel nur.

Erstmals Frühwerk in vollem Umfang

Riedels Werk ist schwer zu fassen, aber geeignet, einen nachhaltig zu beeindrucken. Wie in der Schau mit seinen Arbeiten im Museum Angewandte Kunst, die seit Freitag zu erleben ist.

Neben neueren Werken wird in den Hallen des Richard-Meier-Baus, die überraschenderweise wie geschaffen scheinen, das Oeuvre des 1972 geborenen Künstlers auf angemessene Weise zu präsentieren, erstmals das „Signetische Zeichnung“ genannte, 1994/95 entstandene Frühwerk in vollem Umfang gezeigt. 2016 wurde es vom Städtischen Museums-Verein erworben.

Dass es nun im Museum Angewandte Kunst gezeigt wird, mag manche überraschen, aber womöglich hätte es in den Räumen der Graphischen Sammlung im Städel seine eigentümliche Ästhetik nicht in dem Maße entfalten können, wie das jetzt in dem ein paar Schritte entfernten Haus geschieht. Es hier auszustellen lässt sich damit legitimieren, dass es sich zunächst einmal vornehmlich um Graphikdesign handelt, was den Besuchern begegnet. Und dafür unter anderem ist dieses Museum zuständig.

Die Urzelle Riedels künstlerischer Arbeit

Die „Signetische Zeichnung“ besteht aus etwa 1000 Zeichnungen, darunter auch ungezeichnete Zeichnungen. Leerstellen. Unbeschriebene Blätter. Dergleichen gehört zum Humorrepertoire dieses Künstlers, der einmal nach einem Vortrag in der Städelschule eine Papiertüte mit seinem Namen darauf aufsetzte und so tat, als sei er verschwunden.

Die „Signetische Zeichnung“ ist so etwas wie der autobiographische Gründungsmythos Riedels, die Urzelle, der Kern, der Nullpunkt seiner künstlerischen Arbeit. Aus dem „M“ seines Vornamens entwickelte sich eine Kunst, die sich gleichsam stets aus sich selbst vorantreibt, durch ständige Transformation, ein work in progress, das keine natürliche Beschränkung und Begrenzung kennt, sondern als eine Art ästhetisches Perpetuum mobile gedacht werden muss, das, einmal angestoßen, immer weiter läuft. So ist die „Signetische Zeichnung“ auch noch nicht wirklich abgeschlossen, sondern wirkt fort und fort in allem, was Riedel tut. Aus dem großen „M“ ergaben sich vielerlei Formen und Figuren.

„Perspektivisch entkleidet“

Das ursprüngliche Signet von 1994, mit Stempel- und Goldfarbe auf Velinpapier gesetzt, erfuhr zunächst eine Übersetzung in Grate und Ebenen, sodann eine Reduzierung der Übersetzung, danach eine Reduzierung der Reduzierung der Übersetzung, Riedel fügt hinzu: „perspektivisch entkleidet“. Dieser Vorgang lässt sich noch einigermaßen nachvollziehen, wenn man vor den einzelnen Blättern steht. Schwieriger wird es bei den folgenden Zeichnungen, in denen, ausgehend vom ursprünglichen Signet sowie seinen Übersetzungen und Reduzierungen, etliche weitere Gebilde aus Linien und Flächen entstehen, mittels Streckung und Stauchung, Drehung und Achsenverschiebung.

Ein endloser Prozess ist in Gang gesetzt, die Zeichnungen wirken einerseits konstruktivistisch, andererseits in der Zusammenschau überbordend, ein Reich unendlicher Möglichkeiten, Verwandlungen, Metamorphosen. Mehrere Zeichnungen sind zu Wachsbüchern zusammengefasst, die aus Blättern bestehen, die mit Wachs überzogen wurden. Auch eine Animation ist zu sehen, in denen Linien sukzessive zu komplexen Gebilden werden, denen es aber an linearer Strenge nie gebricht. Und auch ein Zeichenschrank ist Teil der Ausstellung, der für die signetische Zeichnung in all ihren Variationen vorgesehen ist.

Riedel schafft ein System an selbstreferentiellen Arbeiten, das auf nichts hindeutet, was außerhalb existiert. Man denkt an die *écriture automatique* der Surrealisten, auch wenn bei Riedel die Formen nicht wuchern, sondern sich eine aus der anderen mit einer technischen Logik ergibt. Eine schwierige Schau. Aber es muss ja nicht immer alles einfach sein.

MONOPOL

Magazin für Kunst und Leben

Michael Riedel
Monopol
September 11th, 2018
by Sarah Alberti

MICHAEL RIEDEL



Foto: Wolfgang Guenzel

"Viele Galerien sind gefangen in ihrer Seriosität"

Der Künstler Michael Riedel und die Galerie David Zwirner gehen seit einigen Monaten getrennte Wege. Ein Gespräch über die Gründe, über Auswege aus der "systematischen Optimierung" und die Rolle von Marktmechanismen in der Kunsthochschule

Herr Riedel, zum Ende des vergangenen Jahres haben Sie sich von Ihrem Galeristen David Zwirner getrennt. Warum?

Wir haben 14 Jahre zusammen gearbeitet, und ich habe in dieser Zeit miterlebt, wie der Betrieb sich entwickelt hat und immer größer wurde. Es liegt in der Logik der Sache, dass das Eigeninteresse an dem Betrieblichen steigt, je größer der Betrieb wird, und der ab einem gewissen Punkt nur noch mit sich selbst beschäftigt ist. Ich will nicht sagen, dass die Zusammenarbeit schlecht war. Aber sie hat für mich einen Punkt erreicht, wo es nicht mehr befriedigend war.

Was war vor 14 Jahren anders? Gab es intensivere Gespräche über Kunst?

Ich würde das an der Menge festmachen: Als wir angefangen haben, gab es einen Raum in New York. Mittlerweile gibt es drei. Den Secondary Market nicht mitgezählt. Dann kamen London und Hongkong dazu. Noch eine Messe hier, noch eine Messe da. Das frisst Kapazitäten. Das trifft natürlich nicht nur auf Zwirner zu, sondern auch auf andere Galerien, die sich mehr und mehr Richtung Auktionshaus entwickeln. Das führt zu Zwängen: Da muss der Betrieb am Laufen gehalten werden, der enorme Kosten verursacht, die dann gedeckt werden müssen.

Das heißt, Sie haben eine künstlerische Betreuung vermisst?

Nein, ich habe das Spiel vermisst. Die Distanz zum eigenen Tun. Viele Galerien sind gefangen in ihrer Seriosität. Für mich hat die Galerie zu wenig von meinen künstlerischen Interessen mitgetragen. Ich kann da jetzt keine konkreten Vorfälle nennen. Das ist eher eine schleichende Entwicklung.

Was sollte ein guter Galerist für einen Künstler leisten? Es gibt Künstler, die wünschen sich einen Dialogpartner, der mit ihnen über die neueste Arbeit spricht und es gibt die, die erwarten, dass der Galerist ihm die Farbe ins Atelier bringt.

Das ist immer eine Mischung von menschlichen und geschäftlichen Verbindungen, was es ab einem gewissen Punkt nicht wirklich einfach macht. Ich kenne das auch aus anderen Zusammenhängen: Es fängt freundschaftlich an und endet geschäftlich. Das ist durchaus komplex. Für mich muss der Galerist jedenfalls keine Farbe kaufen (*lacht*). Außerdem bin ich ja nicht galerielos. Ich arbeite weiterhin mit Gabriele Senn in Wien und Michel Rein in Paris zusammen.

Bei Zwirner stehen Sie nicht mehr in der Künstlerliste, aber über Google ist Ihre Galeriepräsenz noch erreichbar.

Die gibt es noch? Aha. Das ist ja nett.

Haben Sie so etwas nicht miteinander geregelt?

Nein. Wir haben uns nur auf das Ausstiegsdatum verständigt.

Ist das vertraglich festgehalten?

Mündlich.

Wie alles andere auch?

Wie alles, ja.

Auch von Zwirners Seite nicht?

Es gab Klärungsversuche, die mich aber nicht mehr interessiert haben. Und natürlich gab es auch meinerseits Versuche, Dinge anders zu machen. Zum Beispiel meine "Vier Vorschläge zur Veränderung von David Zwirner", wenn auch nur zum Logo der Galerie. Ich will nicht schlecht über die Galerie reden, weil die Zusammenarbeit grundsätzlich gut war. Sie hat zum Beispiel auch so Sachen mitgemacht, wie 21 verschiedenen Einladungen zur Ausstellung zu drucken, statt nur einer. Und das mehrmals. Die Trennung ist wirklich der Dynamik des Wachstums geschuldet. Da ist die Frage, ob man das will oder nicht. Da ich im Moment eher für die Reduzierung von Wohlstand plädiere und Plastik vermeide, war das für mich die richtige Entscheidung.

Man muss erst einmal Wohlstand haben, um Wohlstand zu reduzieren.

Genau. Wohlstand ist sehr verbreitet und es würde an vielen Stellen nicht wehtun, ihn zu reduzieren. Die systematische Optimierung führt vielleicht zu volleren Kassen, aber leeren Köpfen. Und schrecklichem Essen.



Michael Riedel "Vier Vorschläge zur
Veränderung von David Zwirner", 2008

Courtesy the artist

Hatte die Entscheidung gegen Zwirner bisher negative Folgen?

Nein.

Sind Kontakte zu Sammlern gekappt?

Nein. Es gibt Sammler, zu denen ich Kontakt habe. Aber den habe ich unabhängig von der Galerie.

Bedeutet die Trennung eine eingeschränkte Messepräsenz?

Da bin ich nicht so hinterher. Ich bin da und es gibt meine Kunst.

Woher kommt diese Gelassenheit? Ist die erst nach ein paar Jahren in diesem Markt möglich? Haben Sie einen gewissen Status erreicht und können dem System daher jetzt mit einem inneren Abstand begegnen?

Auf jeden Fall. Am Anfang hat es immer eine Faszination irgendwo reinzukommen, wo man erst mal nicht rein darf. Das war bei der Kunsthochschule so – da war es am Ende auch enttäuschend, als man drin war – und das ist im Kunstbetrieb genauso. Das ist faszinierend, die erste Messe in London mitzumachen, und nach der dritten ist es dann ein Elend.

Warum ist es ein Elend?

Die schlechte Luft, der Mangel an Tageslicht, schlechter Empfang, unbequeme Schuhe und so, der Reichtum und seine Armut. Insofern ist das für mich kein Ort mehr, an dem ich mich gerne aufhalte. Es gibt ja zum Glück nicht nur diese Kunstwelt, sondern auch noch andere Welten in der Welt.

Kunsthochschulen sind solch eine andere Welt. Sie sind seit dem 1. April 2017 Professor für Malerei an der Hochschule für Grafik und Buchkunst in Leipzig. Die Stelle ist unbefristet. Ist diese Sicherheit auch ein Grund für Ihre Gelassenheit, war der Entscheidung gegen Zwirner zuträglich?

Ich weiß tatsächlich nicht mehr, was zuerst da war, die Zusage für die Stelle oder die Entscheidung, nicht mehr mit Zwirner zu arbeiten. Die Professur ist eine gesellschaftliche Anerkennung, unabhängig von Verkäufen.

Wobei für die Professur der Erfolg auf dem Kunstmarkt sicher auch eine Rolle spielt, auch wenn es bei den Probevorlesungen in erster Linie darum geht darzustellen, welche Kunst man macht und wie man die Lehre gestalten möchte.

Richtig, es ist ein ausgesprochenes Kriterium bei der Bewerbung, was auch immer man unter "Erfolg auf dem Kunstmarkt" verstehen will. Wenn mir der Bürgermeister meiner Heimatstadt zur Professur gratuliert, freut mich das natürlich, aber eigentlich gratuliert er dem Titel und nicht der Kunst.

War die Professur für Sie ein Ziel?

Nein, gar nicht, das hat sich wirklich so ergeben. Lustigerweise war ich noch als Student mal an der Hochschule in Leipzig eingeladen, um an einer sogenannten "Messe der Ideen" teilzunehmen. Jede Kunsthochschule hatte damals einen Studenten nach Leipzig geschickt. Ich kam von der Städelschule und habe eine Zeichnung vorgestellt und mit einer Papiertüte auf dem Kopf versucht, die Sache zu erklären. Ein Professor, an dessen Namen ich mich leider nicht mehr erinnere, hat mir daraufhin gesagt, ich soll doch mal auf die Straße gehen und schauen, wie weit ich damit komme. Ich fand das damals ziemlich doof, aber ich war damit auf der Straße und jetzt komme ich als Professor zurück.

Im Juni eröffnete Ihre Klasse eine Gruppenausstellung im Projektraum der Leipziger Kunsthalle G2. Die Ausstellung trug den Titel "Daddy". Ein Spiegel Ihres Professorenverständnisses?

Der Titel war Studentenentscheidung. Ich habe mich da nicht eingemischt.

Welche Rolle spielen Kunstmarktmechanismen in der Lehre?

Es gibt da ein großes Interesse bei den Studenten, weil das Thema an der Kunsthochschule tatsächlich oft ausgeblendet wird. Was mich als Künstler jedoch interessiert und was ich mit den Studenten teile, ist die Frage nach der Funktion des Kunstsystems, was weit mehr ist als nur der Kunstmarkt. Es geht darum, mitzuschwimmen und nicht so tun, als würde man außerhalb stehen und mit dem Finger auf Zustände zeigen, die man selbst mitträgt. Mitmachen und durch das Machen selbst den Betrieb ändern. Ich sehe die Studenten schon als Künstler an, weil es eine Entscheidung ist, Kunst zu studieren. Man ist schon Künstler und das eigentliche Studium besteht darin, damit klar zu kommen, Künstler zu sein. Zu lernen, sich in der Gesellschaft zu positionieren, etwas in Gang zu bringen. Wie sich das künstlerisch äußert, in welchen Medien, das ist zweitrangig.

Wie äußert sich diese Haltung strukturell in der Lehre?

Durch Klassentreffen, Werkgespräche, Zeit zusammen verbringen. Wir schauen uns Sachen an. Sehen zu, wie der Betrieb abläuft, um dann mit der eigenen Kunst ein Nadelöhr zu finden. Im letzten Semester waren wir zusammen in Frankfurt bei meiner aktuellen Museumsausstellung, um zu sehen wie die Zusammenarbeit mit einer großen Institution funktioniert, aber auch um zu erkennen, wie es vielleicht anders laufen könnte.

Was ist im Museum Angewandte Kunst von Ihnen derzeit ausgestellt?

Formen der Selbstbeschreibung. Im Zentrum steht dabei die "Signetische Zeichnung", die während meiner Studienzeit entstanden ist und mein Interesse an sich selbsterstellenden Formen sehr deutlich vorformuliert. Dabei geht es um die Erfindung einer Signatur, dem Signet, das, statt Kunstwerke zu signieren, selbst Kunstwerk ist. Wie sich dann aus dem Signet ein Werkkomplex entfaltet, in dem die Werkbeschreibung zum eigentlichen Werk wird, das ist Thema der Ausstellung. Ähnlich meiner "CV (Curriculum Vitae)"-Ausstellung in der Kunsthalle Zürich im letzten Jahr und auch meiner Antrittsrede in Leipzig zu "Onanie – das sich selbstbefriedigende Kunstwerk und seine sexuellen Fantasien". Hermann Nitsch, bei dem ich am Städel studiert habe, hatte ich damals die "Signetische Zeichnung" vorgelegt und zu hören bekommen, Kunst sei keine Onanie. Ich denke doch. Für die komplexe Arbeit, die aus über tausend Zeichnungen besteht, hat sich Max Hollein eingesetzt und das Städelmuseum hat sie 2016 angekauft. Was mich freut und auch meine Mutter, in deren Garage die Arbeit lange lagerte.



"Signetische Zeichnung" 1994-95, Installationsansicht MAK Frankfurt

Foto: Wolfgang Guenzel

Im April haben Sie zusammen mit der Künstlergruppe Famed in der Leipziger Galerie ASPN ausgestellt. Wäre sie eine Alternative zu Zwirner?

Nein. Die Ausstellung war ein Experiment, weil die Galeristin das Galerieprogramm mit Gastkünstlern kombinieren wollte. Menschlich hat das gut gepasst, weil wir Künstler und die Galeristin da Lust drauf hatten.

Sie waren auch das erste Mal in Leipzig als Künstler sichtbar

Durchaus. Meine erste größere Präsenz ist im kommenden Februar. Da habe ich im Leipziger Museum der bildenden Künste eine Ausstellung, die ich zusammen mit dem Museumskurator Marcus Hurrting konzipiere. Sie wird "Malerei" heißen.

Eine Antwort auf die Diskussion um die Zukunft der Leipziger Malerei? Manche haben Ihre Berufung an die Hochschule für Grafik und Buchkunst als endgültigen Traditionsbruch mit der Leipziger Malerei gelesen, wobei auch die Klasse ihrer Vorgängerin Astrid Klein explizit medienübergreifend ausgerichtet war. Wurden Sie mit dieser Diskussion konfrontiert?

Mir wurde ins Gesicht gesagt, dass man sich jemand anderen gewünscht hätte. Das ist auch o.k., da ehrlich seine Meinung zu äußern. Ich finde es sehr schön, die Tradition von Astrid Klein fortzusetzen, die die Klasse auch als eine für bildende Kunst verstanden hat.

Haben Sie jemals gemalt?

Habe ich jemals gemalt? Ja, würde ich schon sagen. Nur nicht im Leipziger Verständnis. Ich habe auch gepinselt, aber das war dann eher mit Kleister für Poster. Quasi mit farbloser Farbe.

In der Leipziger Ausstellung bei ASPN waren Sie mit Geldscheinen, der sogenannten Riedel-Währung, vertreten, deren grafische Grundlage die komplette E-Mail-Korrespondenz mit der Galerie Zwirner bildet. Wie generiert sich das Layout?

Die Grundlage bildet die Korrespondenz mit der Galerie Zwirner. Dadurch sind 42 verschiedene Scheine entstanden. Es gibt also so viel verschiedene Motive wie Text da war. Die Layouts entsprechen den Euroscheinen und sind auf originalem Banknotenpapier gedruckt. Der Text ist in vier Schreibrichtungen übereinander gesetzt und durch die Vergrößerung der Zahlen im Text entsteht diese komplexe Grafik.



Riedel-Währung

Foto: Stefan Fischer

Auf dem 20 Riedel-Schein sind nur einzelne Wörter lesbar, jedoch keine größeren Zusammenhänge rekonstruierbar.

Die Scheine sind ja auch nicht zum Lesen gedacht. Es wird noch einen Katalog geben, daran schreibe ich gerade. Das wird quasi eine Inhaltsangabe der Mailkorrespondenz beziehungsweise eine Beschreibung des Geldes.



Riedel-Währung

Foto: Wolfgang Gierard

Ist die Galerie mit dieser Veröffentlichung einverstanden? Oder könnte es da Probleme geben?

Könnte es, weil ich generell nicht frage. Das entspricht nicht meiner Haltung als Künstler.

Es wird also einen ganzen Werkkomplex rund um den Galerieausstieg geben?

Meine Kunst hat sich so entwickelt, dass ich das System selbst und Vorgänge im System aufgreife und sich daraus Werke ergeben, die dann wiederum das System verändern. Die Geldscheine sind ein großer Werkkomplex. Es sind 45 Millionen Riedel, wenn man das zusammenzählt. 5 Riedel kosten 5 Euro, und der Riedel rollt. Das war für mich eine Art Statement, das ich David Zwirner geschickt habe. Eine Ausstellung fürs Portemonnaie.

Aber Ihr Ausstieg bei Zwirner hatte nicht das vordergründige Ziel, diesen künstlerisch weiter zu verarbeiten?

Könnte man auch so sehen.

Warum haben Sie die Trennung von Zwirner bisher nicht öffentlich gemacht?

Sie ist ja öffentlich und es geht ja nicht darum, irgendetwas aufzudecken. Ich habe die Trennung und auch die Zusammenarbeit genutzt, um jetzt mein eigenes Geld zu drucken. Was dann auch wieder zum Verkauf steht, zum Beispiel im Oktober bei Michel Rein in Paris zeitgleich mit der FIAC "je fiace tu fiaces il/elle fiac nous fiaçons vous fiacez ils/elles fiacent". Kennt man ja.

Was kennt man?

Dass die Interessen an selbstreferenziellen Systemen immer stärker werden und immer mehr mit sich selbst beschäftigt sind. Das ist nicht nur in der Kunst so, das ist generell so. Das ist auch in meinem Werk so. Das dreht sich auch immer mehr um sich selbst. Oder hat sich schon immer um sich selbst gedreht.

Für Ihre erste Ausstellung "Neo" bei Zwirner in New York haben Sie die zuvor stattgefundene Ausstellung von Neo Rauch abfotografiert und auf mobile Displays montiert, die dann neu arrangiert werden konnten. Hat Neo Rauch jemals darauf reagiert?

Ich habe damals mit seinem Galeristen Judy Lybke von Eigen+Art gesprochen und ihm gesagt, dass ich das und das machen werde. Das war scheinbar o.k. für ihn. Eines dieser Werke kommt jetzt übrigens nach Leipzig ins Museum, direkt neben den Rauch-Raum. In seinem Katalog zur Ausstellung in New York war der Titel eines Aufsatzes damals "Painters, Germans and other Renegades". Alphabetisch geordnet heißt es in meinem Katalog dann stattdessen "and Germans other Painters, Renegades".

ARTFORUMMichael Riedel
Artforum
May 2017
by Daniel Birnbaum

MICHAEL RIEDEL

“MICHAEL RIEDEL: CV”KUNSTHALLE ZÜRICH
Limmatstrasse 270
May 20 - August 13

Frankfurt-based Michael Riedel is the creator of a parallel universe replete with artworks, artifacts, and cultural situations that look just like their counterparts in our own reality, only subtly distorted. Taking the résumé as both material and structure, “CV” will cover the period from 1994 to 2017 and will include barely known early works that anticipate the artist’s more visible artistic projects involving publishing, recordings, gastronomy (the Freitagsküche in Frankfurt, for example), and the restless activities in the studio/performance space Oskar-von-Miller-Straße 16. Having lived for a decade in the same German city as Riedel, I’ve been continuously drawn into his world of echoes and replicas, and will be surprised if I don’t detect inverted and displaced versions of artworks, exhibitions, and texts by friends (or myself) in his upcoming show. There’s no telling what will become part of Riedel’s puzzling and expansive curriculum vitae.

art-in.de

Michael Riedel

art-in.de

May 19th, 2017

by Daniel Baumann

Michael Riedel CV

20. 05. - 13. 08. 2017 | Kunsthalle Zürich

Michael Riedel (*1972) hat in den letzten zwanzig Jahren ein Werk geschaffen, das gerne missverstanden wird und sich mit anderen kaum vergleichen lässt. Ähnlich dem Gemini Zauber, bei dem sich Gegenstände bei der geringsten Berührung vervielfachen und die Vervielfachungen weitere Vervielfachung erfahren, sind Riedels Werke Zeugen eines zeitlich sich fortsetzenden Prozesses innerhalb des Kunstsystems.

Seine Ausstellung CV in der Kunsthalle Zürich ereignet sich gleich zwei Mal. Als Ausstellung und automatisch als Eintrag in Riedels CV. Dem dabei entstehenden performativen Widerspruch gilt Riedels Interesse. Wie von selbst entfaltet sich das Paradoxiedesign zur Perfektion Riedels künstlerischer Autonomie, die sich als Wiedereinführung der Form in die Form – CV im CV – beschreiben lässt und wechselseitige Irritation auslöst. Mit der Praxis der Wiedereinführung gelingt es Riedel von gemachten, nicht gemachten beziehungsweise zu machenden Vorgängen zu sprechen, vom Zusammenspiel von Aktualität und Potentialität. So ist im Verlauf der letzten zwei Jahrzehnte ein Werk entstanden, das in seiner formalen Brillanz, kritischen Klarheit und eleganten Hermetik die Kunst als Kopie in die Kunst wieder einführt und die Produktion quasi verselbständigen lässt.

Der CV ist heute die allgemein akzeptierte Form der Selbstdarstellung und führt vor, wie ein Einzelner sich in ein System einschreibt. Er ist Leistungsausweis, Spiegel und Legitimation in Einem. Dabei verschweigt er immer mehr, als er Preis gibt. Das Nicht-Erwähnte bestimmt das Aufgelistete in gleicher Weise, wie das Verdrängte die Normalität definiert. Nicht zufällig steht am Anfang von Michael Riedels Künstlerkarriere die eigene Signatur. 1994 unterschreibt er ein entworfenes Signet und signiert seine eigene Signatur. Mit dem Akt des Bezeichnens steckt er genau den Zwischenbereich ab, wo Kunst fortlaufend stattfindet. Die erste Handlung des jungen Künstlers war es denn auch, seinen Namen im Rahmen einer Performance auf Michael S. Riedel zu erweitern, sich also anders zu bezeichnen. Darauf folgte eine nie stattgefundene Ausstellung in Paris, die er jedoch durch eine Zeitung besprechen liess. Den Artikel hängte er in der Städelschule, wo er studierte, an die Bibliothekstür, welche als Anschlagbrett für berufliche Erfolge diente und entdeckte damit die Eigendynamik des Textmaterials. Somit war eine Karriere geboren, die auf Leerstellen im System baute: das signierte Signet war ein Kunstwerk, das nur auf sich selbst verwies; die Erweiterung des Namens um den Buchstaben S verwies auf die Millionen von Möglichkeiten, ein anderer zu sein; und die Nicht-Ausstellung verwies auf das Nicht-Gemachte, welches jeder CV ausblendet. Eine Kunst nahm hier ihren Anfang, die uns bis heute gleichzeitig vertraut ist und merkwürdig fremd. Es ist eine Fremdheit von Innen, eine buchstäbliche Fremdsprache. In diesem Sowohl-als-auch und seiner produktiven Instabilität liegt die Schönheit von Riedels Kunst.

Michael Riedel Made an Artwork Out of Art Cologne's Selection Process

He recorded the selection committee's meeting to produce the site-specific work.



German artist Michael Riedel has been commissioned to create an artwork for the Art Cologne fair this year. For his installation, titled "L"—which will be installed in the fair's large entrance hall—Riedel asked to record the meeting of the fair's advisory board in which galleries were accepted or rejected from the fair.

The three-hour recording of the meeting culminated in a 29-page document where the letter L occurred 1,894 times out of a total of 53,689 characters.

Riedel's practice often consists of recording conversations about the art world specific to social and economic arenas. When describing Riedel's works, the prefix "re-" proves especially useful: re-staging, recycling, recreating. His techniques of repetition and replication invert connotations and meanings in such a way that offers commentary on the work itself and its contextual surroundings.

In an exclusive interview with the artist, artnet News acquired more details about Riedel's upcoming installation, and the behind-the-scenes of its making:

Much of your work deals with meta discussions relating to the art world – here, "L" presents a recorded conversation about the very place it is installed in. To what extent is this reflective of your conceptual practice?

Translation and transmission of the art system's communication is the defining approach of my work. The material I use is already in existence at the time of its intervention: Exhibitions that took place in my surroundings, texts written about me on the web, conversations by bar-goers, film screenings, and club events which I have attended. Using self-reflecting loops of reproduction techniques, I transform the material into images. It is a method which automatically generates new works, meaning that after an initial decision, works are created that follow controlled chances, reconstruct and restructure existing ones, obey an inner logic, and form new surfaces without any further artistic decisions.

One could also explain it with the Gemini spell: In this magic spell, objects multiply at the slightest touch, and the multiplications in turn continue to multiply. In short, my works are witnesses to a temporally continuing process within the art system.

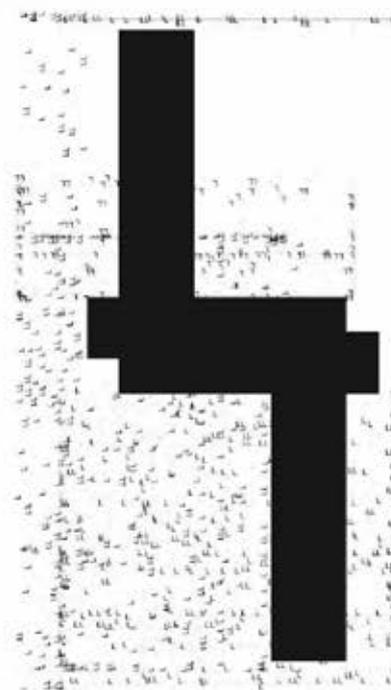
How were you able to record meetings of Art Cologne's advisory board?

At the very moment Art Cologne invited me to realize a work for their entrance area, they agreed to open their internal communication system for me. Otherwise, it wouldn't make any sense to request a work from me because part of my practice is the breaking of taboos, such as the repeal of authorship, the appropriation of material created by others, and also the participation in closed meetings excluded from public view. For an exhibition at Portikus in Frankfurt, for example, I published the catalogue *Quasi Portikus (False Frieze Art Fair Catalog)* from the Frieze Art Fair London in 2004. I reproduced the official PDF files of the fair with the printing dates for its catalogue in black and white, and included my own images and texts.

Is "L" a site-specific installation? Can it be shown elsewhere and if so, does this change the work?

The specific "L"-loop is absolutely site-specific. It is an installation for a fair whose surface is designed with a graphic pattern generated from a transcription of a three-hour meeting of the fair's selection committee. The "L"-text, which originated from the transcription, tells of assurances and rejections, of the relevance of art works and galleries, of being included or being excluded. It is the "source code" of the fair, that which underlies it but doesn't come into the open.

With digital work processes, I've created a complex graphic pattern from the text which visualizes both realized and unrealized possibilities in abstract form. The entire potential is now presented at the entrance to the site, which, after passing through, serves as a stage for the realized possibilities.



Michael Riedel, *Ohne Titel (L-Serie)*, (2017). Courtesy of the artist

What is it about the letter "L", specifically, that is so pertinent to this work?

I made the decision for "L", because for me it is a neutral letter and not loaded with any meaning. In the 29-page text with its total of 53,689 characters, the letter L appears 1,894 times, and thus it can take over all of the decisions of the image formation. By emphasizing and enlarging this letter, an automatism gets under way, which defines both the composition of the entire text and the L-shape of the spatial installation. On a large floor space and on the L-shaped booth unfolding from it, I transform the communication extracted from the art system into floor coverings, wallpapers, and images—all backgrounds which are intended to draw less attention to themselves as works of art, and rather draw attention to the conditions of their production as self-circulating post-production.

Your work is very self-aware, particularly of its immediate environment. Can you go into this further?

At first glance, my self-referential and systemically inherent practice can appear as if it only ironically mirrors itself and the art world, because the art is a direct response to events and to the material produced by them. For me, however, this includes in its radicality an attitude that can become a manifestation of resistance far beyond the boundaries of art. In contrast to many cultural efforts, I am interested in a relaxation, a natural state, which is expressed in the creation of arbitrary versions, which should merely produce a difference to the template, and whose forms emerge preferably by themselves. In my preface "Re-entry" for the publication *Oskar*, I described this approach as the zero point of creativity. Consequently, I seize upon events in my immediate surroundings to minimize my own actions.

For my first exhibition at [David Zwirner](#), entitled "Neo", I picked an exhibition by [Neo Rauch](#) that was shown in the gallery a few months before my own show while I visited the space. I have, for example, alphabetically rearranged a text about Neo Rauch with the title "Painters, Germans, and other Renegades." The text is now called "And Germans, Other Painters, Renegades." The new title describes precisely what I am doing: I, too, am a German painter, just different.

Can you address the running themes of spectatorship and technology (such as voice recordings) in your work?

Audio recordings are one of many ways to generate material from events, which I can feed into additional production processes. They are transmission processes and technology is a tool for that. By using uncut recording of conversations in a bar or in art fair meetings, I remove the distinction between relevant and irrelevant information, everything is preserved in its complexity.

With the further advancement of communication capabilities and information transfer in the art business, there will always be new potential for my working method. For the series *PowerPoint Paintings* I documented with screenshots the automatically generated transitions from one slide to the next generated by the "random" setting for the presentation program. I'm interested in the interstitial space, in the transition, which is produced as well and thus offers a further space for the processing of forms. Eventually, technology allows infinite transformations. It is like the "telephone game," only I'm not just interested in the end result—not just version B of version A—but the possibilities for versions C, D, E, F, G, and H.

MOUSSE

Michael Riedel
Mousse Magazine
May 2017
by Elvia Wilk

MICHAEL RIEDEL

Michael Riedel "CV" at Kunsthalle Zürich



Elvia Wilk: In preparation for this conversation I looked over your CV, which says your show at Kunsthalle Zürich is in fact titled *CV*. An artist's CV is one of those pieces of art-world "metadata"—content about content—that your work so often revolves around. How will the exhibition deal with this particular metadata?

Michael Riedel: Whenever I do a show, I get an automatic reply: a new note in my CV. This creates new text material for me to work with that will end up in the paintings or installations I'm making. This kind of irritation, this performative paradox, interests me.

EW: So the artwork generates a kind of feedback loop, where each exhibition in your CV forms material for the next exhibition?

MR: Yes. This kind of process has been my practice for the last twenty years, but with this show I think it comes to a point where it gets really clear.

EW: Where do you locate meaning in that kind of feedback cycle in which metadata becomes the content?

MR: The meaning is not related to the content. It's more about the process and about how I produce work. I'm interested in the possibility of always continuing, of never coming to a point where the work is finished—even though there are defined finished works along the way, and also defined starting points.

Wallpaper*

Michael Riedel
Wallpaper*
November 17th, 2017
by Sophie Lovell

Art and architecture converge at the Saarland Museum's new extension



Museum design veterans Kuehn Malvezzi unveil their thoughtful extension to the Saarland Museum in Germany. *Photography: Ulrich Schwarz, courtesy Kuehn Malvezzi*

Some time around the 1950s, the idea of 'per cent for art' was introduced in Germany, whereby a percentage of a public building's costs were to be set aside for an artwork to be displayed along the architecture. It was, and is, usually implemented by sticking a sculpture in front of a new building, or shoehorning a permanent installation into the foyer; more often than not, as an afterthought rather than integral to the artwork that is the building itself.

Berlin architects Kuehn Malvezzi don't work like that. When they were commissioned to build a new extension to the Saarland Museum back in 2013, which opens its doors this month, they included the Frankfurt artist Michael Riedel in the design process right from the very beginning.

The main building of the Saarland Museum in Germany is a modular pavilion construction designed by Hanns Schönecker and built between 1962 and 1974 to house the region's collection of classical and contemporary art. Despite later renovations and additions, it is still a quite lovely and little-known, horizontal, late modernist building, nestled in a sculpture garden and constructed from grey stone that looks very much like concrete with flush wooden doors and panels.

Wallpaper*

Michael Rieder
Wallpaper*
October 13th, 2016
by Stephen Armstrong

Artist's palate: Michael Rieder's alphabet soup



Given Michael Riedel's punchy way with graphics and repeated forms, experiments in multiple media and the satellite acolytes and collaborators in his orbit, comparisons with Andy Warhol are inevitable. At his huge studio in Frankfurt he hosts a weekly communal dinner for artists, dancers, musicians, art collectors and designers, so his recipe is for a rewardingly fertile dinner party starter. 'I like the idea of alphabet soup because, in my work, I use words in a way that have lost their original purpose,' he says. 'I'm producing text, but I'm not expecting anyone to read it. Eating alphabet soup is like putting words back into your mouth. It's like reading backwards in a random order.'

Method

It must be a rainy day. If you look out of the window, no people should have passed by for at least 15 minutes.

Fall asleep again for half an hour. Make sure you ordered music the night before online and save it as something else.

Then go and collect enough water from the streets. The pound/euro exchange rate should be checked. After that, the spaghetti text can be thrown in the not so cold water.

Leave everything behind. Go out and avoid seeing any art event this day. Visit friends in Miami. Avoid plastic. Avoid plastic again.

Call someone to check the soup. After coming back, soup can be served along with two glasses of champagne. Invite eight people.

As originally featured in the November 2016 issue of Wallpaper (W*212)*



Michael Riedel

Art Press 2

February - March - April, 2015, N° 36, Pages 52 to 54

By Remi Parcollet

FIGURES DU PHOTOMURAL EXPOSÉ

REMI PARCOLLET

Le « photomural » – ici, de grands tirages de vues d'accrochages – s'est imposé ces dernières années sur les murs des expositions. Immersif, il donne une place réelle au document dans l'exposition. Mais il n'est pas dénué d'ambiguïtés



[...]

REFAIRE L'EXPOSITION

*Other Primary Structures*⁹ est une exposition de photographies géantes de la version d'origine de *Primary Structures*, installées dans le lieu où elles ont été prises, le Jewish Museum de New York, en 1966, mais en vis-à-vis de nouvelles œuvres. Les vues de l'exposition *Primary Structures*, aujourd'hui étudiée comme fondatrice du minimalisme, n'y sont pas collées, mais posées au sol, inclinées contre le mur comme une pièce de John McCracken ou, inversement, comme des documents extraits d'une vitrine, que l'on n'accroche pas au mur de crainte de les assimiler à des peintures. Jens Hoffmann, curator de cette exposition, formé dans le monde du théâtre, explique que l'histoire des expositions est devenue « un champ distinct de l'examen critique¹⁰ ». Aussi met-il en scène une confrontation entre les vues d'archives de l'exposition réalisée alors par Kynaston McShine avec d'autres œuvres qu'il a sélectionnées. Il refait l'exposition : son travail n'en est donc pas seulement une suite, mais bien une « re-création ». Sa méthodologie dans ce domaine est d'ailleurs systématique : le procédé avait déjà été utilisé dans sa « réponse » à Szeemann¹¹ avec, comme outils curatoriaux, des photomuraux de vues d'exposition et une maquette de l'exposition originale. On sait qu'Hoffmann est un curator-auteur assumé pour qui l'histoire est un prétexte pour créer. La vue d'exposition en est ici le support. Cela peut être inscrit dans la réflexion sur la monstration de l'œuvre et sa perception à l'heure du postmodernisme.

Un artiste, dans ce domaine, est cependant toujours plus efficace. Michael Riedel, par exemple, traduit en expositions les livres, les revues et les documents de communication sur l'art. En 2011, il a présenté à l'Armory Show un accrochage de son travail¹² et, en vis-à-vis, la représentation de celui-ci. L'ensemble, lui-même documenté, peut se décrire ainsi : « Vue d'exposition avec papier-peint vert (violet) sur le mur arrière montrant dans l'image ce mur lui-même vide. » La réception de l'œuvre est le nerf de son travail : le discours sur l'art devient aussi le discours de l'art, la réflexion du théoricien et celle de l'artiste se confondent. Riedel s'inscrit dans une filiation d'artistes (Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke, Louise Lawler, Andrea Fraser...) dont les préoccupations s'affirment aujourd'hui avec évidence.

Œuvres de Michael Riedel, David Zwirner Gallery, Armory Show, New York, 2011

¹² Michael Riedel, *Untitled* (Quatre propositions de changement du modernisme dans le logo de « The Modern Institute » (1-4)), *Untitled* (Biennale) et *Untitled* (New Jersey), 250 x 142 cm chacun, sérigraphies sur panneaux de carton en nid d'abeille, 2011.

[...]

monopol

Michael Riedel

Monopol

June 2014, N°6, Pages 134 - 135

By Antje Stahl

REVIEW



Autoreifen versus Apokalypse: Der Pariser PALAIS DE TOKYO inszeniert den Crash der Großkünstler

Es stinkt. Im Pariser Palais de Tokyo stinkt es so fürchterlich nach Gummi, dass jeder, der das Ausstellungshaus betritt, instinktiv den Ärmel vor die Nase schlebt und eine Fabrik erwartet, in der sich minderjährige Arbeiter die Schleimhäute vergiften. Stattdessen blickt man auf eine Kunstinstallation des Schweizer Thomas Hirschhorn aus Autoreifen. Sehr vielen Autoreifen, um genau zu sein.

Es ist ein ganzer Autoreifenparcours, der sich da im jüngst erweiterten Untergeschoss auftrümt: Wände, Sitzzecken, Regale aus Autoreifen, Tische aus Autoreifen, überall Autoreifen und überall dieser fürchterliche Gestank – in dem man jetzt noch Zeit verbringen soll. Wie immer, wenn Hirschhorn seine Installationen einrichtet, egal ob in einem Museum oder in der New Yorker Bronx, will er ja, dass

seine Gäste darin Philosophen lesen, Leinwände bemalen oder Vorträgen lauschen.

Aus dem Palais de Tokyo ist man diese Art von pädagogischen Gesamtkunstwerken, man müsste sagen: Hangout-Lounge-Angeboten, gewohnt. In den 90er-Jahren konzipierte der ehemalige Direktor des Hauses Nicolas Bourriaud daraus sogar eine umfassende Theorie. Mit Blick etwa auf einen Esstisch und eine Küchenzeile, an der der Künstler Rirkrit Tiravanija thailändisches Essen zubereitete und gemeinsam mit den Besuchern verspeiste, sprach Bourriaud von mikroutopischen Lebensentwürfen, in denen menschliche Beziehungen zu ihrem Recht kämen und sich frei von wirtschaftli-

REVIEW

chen Interessen entfalten könnten. Thomas Hirschhorns Autoreifenparcours, der ja deutlich mehr sein will als Anschauungsmaterial, trifft in diesem Haus folglich auf seinesgleichen. Allerdings ist es nicht nur der Gestank, der den Besucher davon abhalten könnte, sich auf diesem Bildungsspielplatz auszutoben. Zwei weitere Installationen dürften ihm Bedenken bereiten und seine Partizipationsfreude einschränken.

Gleich neben Hirschhorn hat Hiroshi Sugimoto eine nicht weniger große, aber viel zurückhaltendere Arbeit aufgebaut. Hinter Wellblechwänden und mit diversen Exponaten, die ohne künstliches Licht am Abend in der Dunkelheit verschwinden, präsentiert der japanische Künstler einen dystopischen Zukunftsentwurf. Irgendwann, so die These seines „Lost Human Genetic Archive“, werde die Sonne explodieren und sich die Welt und mit ihr die Menschen und all ihre Errungenschaften in Luft auflösen. Hiroshi Sugimoto, Jahrgang 1948, dürfte sich langsam auf das Rentenalter vorbereiten, seine Heimat Japan verarbeitet mühsam die Atomkatastrophe von Fukushima. Aber aus seinen Zukunftsszenarien – darunter die Ausrottung des Menschen durch Homosexualität – spricht kein Zynismus, sondern Augenzwinkern. Und man darf seine pessimistische Vision als ironischen Kommentar auf die Bemühungen seines Nachbarn verstehen.

Wenn es nämlich stimmt, was Sugimoto gleich neben Hirschhorns Autoreifenbildungsparcours vor Augen führt, dann darf, nein muss der Besucher, wie eine Notiz in Sugimotos Archiv vorschlägt, über den ernsthaften Optimisten Hirschhorn, der im Museum für den sozialen Wandel kämpft, laut lachen. Denn wenn es stimmt, was Sugimoto auf einer seiner abstrakten Fotografien abbildet, dass irgendwann und in nicht allzu entfernter Zukunft nur noch das Nichts regieren wird, dann ist alles, was Hirschhorn pädagogengerecht und künstlerischpolitisch bewirken möchte, völlig irrelevant. Der Kontrast zwischen den beiden künstlerischen Ansätzen könnte nicht größer sein.

Hinzu kommt ein Dritter: Über eine Sprachenerkennungssoftware hat der Frankfurter Michael Riedel für seine Ausstellung Gespräche in Text verwandelt, die vor wenigen Monaten während des Abbaus der Dürer-Schau im Frankfurter Städel Museum geführt wurden. Das Gemurmel der Arbeiter und die Anweisungen der Kuratoren, all das wurde im Palais de Tokyo auf den Boden geklebt, auf dem die



Besucher nun herumlaufen und sich wünschen, man könnte auch die Entstehung der zwei begehbaren Rieseninstallationen von Sugimoto und Hirschhorn auf diese Weise nachvollziehen: Was hat Thomas Hirschhorn wohl zu seinen Assistenten gesagt, als er sah, neben welcher Arbeit seine eigene aufgebaut wird? Welche Instruktionen hat er ihnen gegeben, um sich von dem Werk und dem ironischen Kommentar des Japaners abzugrenzen?

Statt auf Antworten blickt der Besucher auf Vitrinen, in denen vor wenigen Monaten noch Handschriften von Dürer auslagen, und darf sich selbst fragen, was Kunst heute zur Kunst macht. Hirschhorn, so viel steht fest, braucht den Besucher, der Gestank des Gummis, den

die Autoreifen im Palais de Tokyo verbreiten, setzt jedoch eher Fluchtinstinkte frei statt revolutionäre Energien. Sugimoto schließt den Besucher aus seinem apokalyptischen Zukunftsentwurf aus und bindet ihn damit umso stärker an seine Kunst und die Gegenwart. Ob und wie er sie verändern will, darf er selbst entscheiden. Sugimotos Vorschlag wäre aber mit Sicherheit, die Autoreifen aus dem Museum und aus der Welt zu entfernen. Den Gestank wäre man damit jedenfalls schon mal los. Antje Stahl

Thomas Hirschhorn „Flamme éternelle“, BIS 23. JUNI,
Hiroshi Sugimoto „Aujourd'hui, le monde est mort
(Lost Human Genetic Archive)“, BIS 7. SEPTEMBER,
Michael Riedel „Dual air (Dürer)“, BIS 25. APRIL 2017,
Palais de Tokyo, Paris

BRÈVES

The Absolut Company présente une nouvelle installation de Michael Riedel au Point Perché



Vue de l'installation de Michael Riedel, *Dual air [Dürer]*, Palais de Tokyo, 2014. Photo : Aurélien Mole. © The Absolut Company.

L'artiste allemand Michael Riedel intervient pour la seconde fois sur la plateforme Le Point Perché au Palais de Tokyo, à Paris, à l'invitation de The Absolut Company. Intitulée *Dual air [Dürer]*, cette nouvelle installation est constituée de planchers et de cloisons sur lesquels est inscrit le texte « l », basé sur un enregistrement audio réalisé pendant le démontage de l'exposition « Albrecht Dürer. His Art in Context » au Städel Museum à Francfort en février 2014. Ces sons produits pendant l'emballage des œuvres d'art sont transformés par l'artiste via un programme de reconnaissance vocale. Dans cette installation immersive, le texte recouvre le sol et les murs et sert de cadre à la fois graphique et architectural à des éléments de scénographie provenant du Städel Museum. Ces supports - socles et vitrines -, vidés de leurs contenus, deviennent ici des œuvres à part entière.

Wallpaper

Michael Riedel

Wallpaper

April 2014, N°181, Pages 201-202

By Nicolai Hartvig

Germany



Riedel at his Frankfurt restaurant. See the artist at work in a behind-the-scenes film, creating the set for a Wallpaper* fashion shoot and a limited-edition cover (W*180), at Wallpaper.com

Times tables

Artist Michael Riedel finds a place for mathematics, history and celebrity chefs

On a recent Friday afternoon Michael Riedel was pondering if the pop star Jarvis Cocker might be interested in cooking for him. The German-born artist had gathered assistants and staff from the David Zwirner gallery around a table for a bite at the Freitagsküche, Riedel's cantina-style restaurant near Frankfurt's train station, while planning the upcoming show at Zwirner's London space, which opens this spring.

The exhibition itself seemed almost finalised, laid out in small-scale models that the group had pored over at Riedel's neighbouring studio earlier that day. But he wanted the opening to feature a pop-up restaurant and was looking for someone to take control in the kitchen. He thought of asking someone famous, like Cocker, and scanned a list of other potential chefs, among them theatre actors, art collectors and curators. He was also looking into shipping

over some German wine, and investigating whether his signature typographic and geometric compositions could be glued to the floor of the nearby exhibition party venue, a vacant concrete space on the Strand.

The Freitagsküche has become an institution in Frankfurt (and as a travelling concept), inviting guest chefs to prepare informal home-style German and international cuisine for a predominantly young and creative crowd, and hosting regular parties in its basement night club, 28 Steps Down. Run by Riedel and co-owner Thomas Friemel, the restaurant celebrates its tenth anniversary this year.

But as passionate as the always Mod-suited Riedel is about the restaurant experience, it remains detached from his artistic practice (though since his new studio is right behind the restaurant, he is considering whether to knock through the wall and put in a door for

easy access). The restaurant developed out of Oskar-Von-Miller Strasse 16, the space where he and fellow artists, fresh out of the Städelschule art school, cheekily appropriated and staged new versions of exhibitions, cinema screenings, club nights and readings from other cultural venues. 'At some point we'd copied all the different cultural events in the city,' he says.

Still, Riedel and Dennis Loesch, the co-founder of Oskar-Von-Miller, wanted to keep the space going. 'We had this house and we wanted to invite people, so we thought: "Let's start a kitchen so we can meet for no reason". Eating and drinking, everybody needs that. It's something besides the art, it's more like the absence of art.' And, he adds with a laugh, 'it was more crowded than our shows'.

The food project grew from being a private gathering of friends to become >>

THE UPCOMING

Michael Riedel
The Upcoming
April 6, 2014, Online
Mark Sempill

Michael Riedel: Laws of Form and Sharing Space at the David Zwirner Gallery | Exhibition review

Sunday 6th April 2014

The David Zwirner Gallery's latest pair of exhibitions feature fascinating works by three very different artists. The first two floors are taken up by curious black and white collages by the versatile Michael Riedel. The show begins with artworks that, among other things, are made up of cut-up posters advertising the artist's own exhibition space in Frankfurt. The simple thick white font of the address is repeated in piece after piece on the walls, in different configurations and sizes, and superimposed on other images.

On the first floor are hung larger canvases that in their intricate, improvised matrix of black and white triangles and circles vaguely recall the basic aesthetic of 1960s op art. One piece (all are untitled) is made up of a large reproduction of a photo of 1960s youths, streaked from top to bottom with clippings from newspapers and books that feature the word "mod" in them. An important trait of most of the artworks on display are their attempted aestheticisation of the printing process. Many feature as a basic design element the cut-off lines and colour samples seen in the angles of printed pages before they are cut to size for book-binding.



Immediately enthralling, and much more convincing, are the sculptures and installations on the third floor – works by Fred Sandback and Michael Dean. Dean's sculptures consist of curious mouldings and cast concrete blocks that call to attention the basic aestheticism present in their textured surfaces. Two pieces - *Need* and *Be* - looking at first glance like pieces of dried insulation foam are attractive for this reason, propped plainly against the wall or standing obtrusively in the middle of the room, commanding attention and drawing the viewer to ponder, intrigued, over curious moulded faces. The pair remind one of Dean's past concrete sculptures of tongue muscles – products of the artist's fascination with language and form.

Fred Sandback's dazzling minimalist installations are created using acrylic yarn suspended from wall to wall, crossing over each other from various directions, dynamically emphasising space and volume. One of the works on show consists of red yarn running column-like from the ceiling to floor.

David Zwirner's latest show is interesting for its stimulating dialogue between three artists with three very different aesthetic outlooks. Any dissatisfaction felt on behalf of the visitor will probably come from some of the artwork's failure to communicate.

Germany



CLOCKWISE FROM LEFT, JACQUES COMITE (GIACOMETTI) INSTALLATION VIEW AT PALAIS DE TOKYO, 2013. AUDIO CASSETTE WITH THE RECORDING OF *SHITTING AND PASSING*, 2000 (SEE W'180 LIMITED-EDITION COVER). *UNTITLED (RANDOM BARS HORIZONTAL)*, DIGITAL PRINT ON ARCHIVAL CARDBOARD, 53CM X 142CM, 2014



a restaurant proper and moved to its current location. The Oskar-Von-Miller building was eventually torn down in 2006.

The 'Laws of Form' exhibition at Zwirner promises to be something of a landmark for Riedel, who's also putting the finishing touches to a book documenting the Oskar-Von-Miller era. Previous works will take up the entire first floor, while the ground floor will hold new paintings. The show takes its title from a book by George Spencer-Brown, a sort of instruction manual to applying philosophical concepts to mathematical logic. Riedel, too, approaches his work with mathematical rigour. 'When you draw a circle, you're not only defining the inside of the circle, but also the outside,' he muses. 'I think identity is replaced by the difference. It's not defining a thing, it's more like talking about the difference between two things. Whenever there's a form done, you can also think about the undone version.'

That thought has permeated Riedel's work, from the precisely systematic to the intuitive and humorous. On the surface, his silkscreen-on-canvas paintings are strongly geometric and typographic. Words and shapes are used as colours and forms. Text, often code cut from various websites (W'180) mentioning Riedel or his work, are intended as image. 'It's a dialogue, in a way,' he says. 'Someone has written an article, and I'm making a poster out of it, then putting it together as a poster painting about someone that has written an article and so on.'

If this seems like cerebral heavy lifting, Riedel also does mischievous humour. Early on in his career, he hired two actors to mimic the British art couple Gilbert and George as they attended the opening of their 'Nine Dark Pictures' exhibition at the Portikus gallery in Frankfurt in 2002. When the Danish-born artist Jeppe Hein installed two moving walls inside the Galerie Michael



'The installation is like a Warhol film, you can tell the plot in a sentence'

Neff in the city in 2001, Riedel and fellow artist Achim Lengerer strapped on white cardboard boxes, entered the space and copied the movement of Hein's installation. 'It was our first appearance in a white cube, and to enter the white cube – as a white cube – was great!' Riedel remembers.

Those were the Oskar-Von-Miller days and true to form, Riedel has compiled a 'conference of anecdotes' from that time, a transcript of six people who, over two days, tell as many anecdotes as they can remember. Yet they all speak at the same time and their voices are transcribed as such, jumbled together. 'The intention was to tell everything, but at the same time, the stories are disappearing,' explains Riedel, smiling.

For the first of three ongoing installations in the Palais de Tokyo in Paris, visitors enter a landscape of text with all the Os capitalised. The text itself is a transcript, made by speech recognition software, of the ambient sound of art handlers taking down an Alberto Giacometti exhibition at the Hamburger Kunsthalle. 'It's like a Warhol film, you can tell the plot in one sentence and then you have to watch it for two hours,' says Riedel of his sound structures, citing an artist whose oeuvre is often related to Riedel's own, since both practice production as art.

Still, Riedel traces his method back not to Warhol but to an early collage of his own. In a book, he came across a chart of art history since 1800 whose entries ended in 1980. The artist copied the timeline, shrank it, added it to the end of the existing timeline and labelled it '1995', condensing 180 years into a single year and hinting at an ongoing process of recycling ideas. It's only now that he's ready to articulate what that means. 'You can say there is an artificial timeline in the real timeline,' he muses. 'This is how I work.' ★ *'Laws of Form' is at David Zwirner London from 5 April-31 May, www.davidzwirner.com*

Wallpaper*

Michael Riedel
Wallpaper
March 2014, N°180, Pages 168-179

Wallpaper*

MARCH 2014

*THE STUFF THAT REFINES YOU

UK £4.99
US \$10.00
AUS \$11.00
CAN \$10.00
DKK 80.00
F € 9.00
D € 11.00
NL € 9.00
J ¥ 9.50
J ¥ 1780
SGP \$ 18.20
E € 9.00
SEK 80.00
CHF 15.00
AED 46.00



MARCH 2014

Style special The season's trends | G-Star HQ by OMA | Mike Meire's Cologne | Fashion goes graphic | Miami



180

LIMITED EDITION COVER
BY MICHAEL RIEDEL



HEADLINE

German artist Michael Riedel builds a monochrome cocoon
for novel graphic cuts and prints

Photographer Marton Perlaki *Fashion* Jason Hughes

Fashion

This page, shirt, £240;
trousers, £250; sandals,
£340, all by Marni

Opposite, artist
Michael Riedel selects
the final print-outs
for the shoot







This page, shirt, £285, by
Salvatore Ferragamo
Opposite, jacket, £450;
shirt, £215, both by **Kenzo**.
Trousers, £440; shoes,
£540, both by **Jil Sander**.
Socks, £12, by **Falke**



Left, jacket, €245; shirt, €650, both by **Raf Simons**. Shorts, £245, by **Balenciaga**. Shoes, £540, by **Jil Sander**. Socks, as before

Below, top, £880, by **Bottega Veneta**. Trousers, £6,190, by **Hermès**. Shoes, £540, by **Jil Sander**. Socks, as before

Opposite, coat, £4,690, by **Gucci**. Shirt, £99, by **Boss**. Jumper, £235; trousers, £335, both by **Pringle of Scotland**





This page, right, shirt,
£545; trousers, £940,
both by **Lanvin**

Above, Riedel on set,
pasting up his artwork

Opposite, jacket, £1,495,
by **Burberry Prorsum**.
Blazer, £1,099; shirt,
£289; trousers, £355, all by
Paul Smith. Shoes, £540, by
Jil Sander. Socks, as before

Fashion



This page, above, jacket, £2,495, by **Loewe**. Shirt, £375; trousers, £505, both by **Fendi**. Sandals, £340, by **Marni**

Top right, Riedel perfects his brush strokes

Right, jacket, £8,930, by **Giorgio Armani**. Shirt, £200, by **Emporio Armani**. Trousers, £585, by **Bottega Veneta**. Shoes, £540, by **Jil Sander**. Socks, as before

Opposite, top, £1,850; trousers, £520, both by **Dior Homme**. Sandals, as before



This page, left, jacket, £1,595; jumper, £235, both by **Pringle of Scotland**.
Shirt, £99, by **Boss**.
Trousers, £6,190, by **Hermès**.
Opposite, coat, price on request, by **Z Zegna**. Jumper, £269; trousers, £386, both by **Kris Van Assche**.
Shirt, as before

Michael Riedel also designed this month's limited-edition cover, available to subscribers. To see a behind-the-scenes video from the shoot see [Wallpaper.com](#)

Models: Tobias Lundh at Ford Paris, Laurie Harding at Supa Model Management
Hair: Yoshitaka Miyazaki at Untitled Artists using L'Oréal Professionnel Paris
Grooming: Nami Yoshida at The Book Agency using YSL Beauty
Set build: Cloud and Horse
Digital operator: Lee Whittaker
Artist's assistants: Alexander Sinclair, Benjamin Klockner
Photographer's assistants: Guillaume Blondiau, Michael Rudd
Fashion assistants: Isabella Gournal, Philipp Humm, Sarah Starkey

« JE SUIS PASSIONNÉ PAR LES QUESTIONS D'ESTHÉTIQUE, DE MISES EN ESPACE »

MICHAEL RIEDEL, ARTISTE

L'ouverture d'un nouvel espace au cœur du Palais de Tokyo est toujours un événement. Sponsorisé par The Absolut Company, Le Point Perché a pour vocation de devenir un lieu d'échange et d'exposition pour la scène émergente. L'inauguration s'est faite avec Michael Riedel, artiste allemand (né en 1972). Son travail sur les modes de communication du monde de l'art l'a dernièrement propulsé au rang des stars de l'art contemporain. **Entretien.**

D. S. Quelle est la genèse de ce projet ?

M. R. C'est un projet qui s'est construit dans l'urgence : imaginer un lounge pour The Absolut Company. Immédiatement, j'ai commencé à travailler avec ce matériel normalement utilisé puis jeté par les musées : les vitrines, les socles, les bancs, les tables de présentation... Tout le mobilier rassemblé ici vient d'une seule exposition : une rétrospective « Giacometti » qui s'est tenue à la Hamburger Kunsthalle à Hambourg en 2013.

D. S. Pourquoi cette exposition en particulier ?

M. R. Par chance, par opportunité. Ce choix ne résulte pas d'une envie particulière, ni même d'une forme d'hommage à Giacometti.

D. S. Comment avez-vous procédé ?

MICHAEL RIEDEL EN DATES
1972 : Naissance à Rüsselsheim, en Allemagne.
2007 : Participe à la Biennale de Lyon.
2008 : Vit et travaille à Francfort et New York.
2009 : Expose à la Tate Modern.
2010 : Expositions personnelles à la Fondation Ricard et à la Galerie Michel Rein, Paris.

vocal en anglais. Au final, le programme a rédigé 29 pages de mots et de phrases sans grammaire.

D. S. Comment ce texte intervient dans l'installation ?

M. R. Face à l'espace brut du Palais de Tokyo, j'ai imaginé une sorte de pop up mural. Il s'agit de l'intégralité du texte où j'ai isolé les 4 073 « O » qui le compose et les ai agrandi. Par exemple, vous avez ici « LOOser », etc, etc.

D. S. Dans ce cas, comment interviennent les éléments de l'exposition Giacometti ?



Vue de l'installation « Jacques comité [Giacometti] », de Michael Riedel, pour Le Point Perché by The Absolut Company, au Palais de Tokyo, à Paris. Photo : D. R.

M. R. Ce mobilier indique en creux que des œuvres manquent, que les Giacometti devraient être là mais n'y sont pas.

D. S. Votre pratique ne cesse de questionner la notion d'information...

M. R. C'est exactement cela. Je travaille sur les questions d'information et de communication. C'est pour cela que le plus souvent ma pratique passe par le design graphique, lieu où transitent l'information et la communication.

D. S. Faut-il percevoir votre activité comme une forme de critique envers le monde de l'art et ses procédures de monstration ?

M. R. Pas précisément envers le monde de l'art. Évidemment, il y a là une dimension critique. Ce texte, vous ne pouvez pas le lire. Ce que vous comprenez en revanche, c'est la façon dont il a été obtenu, puisque le processus est clairement expliqué au début de l'exposition. De ce fait, vous vous interrogez sur la façon dont vous percevez les informations, la façon dont elles sont fabriquées, mises en forme. En même temps, je suis un artiste, pas un spécialiste des systèmes d'informations. Je ne cherche pas à produire une théorie sur l'entropie de la communication. La forme est pour moi essentielle. Je suis passionné par les questions d'esthétique, de mises en espace.

D. S. Pourquoi dans ce cas avoir spécifiquement choisi la lettre « O » ?

M. R. Cela aurait pu être le « P » ou le « A ». Mais le « O » peut être lu comme un zéro ou comme un trou, comme l'expression d'une surprise, comme une cible...

D. S. Vous défendez une position éthique et, en même temps, vous acceptez de répondre à une commande d'une grande compagnie.

M. R. Je ne crois absolument pas en cette position qui veut qu'un artiste se doive de s'isoler sur une île en refusant tout compromis avec le monde capitaliste et libéral. Depuis une île, vous ne pouvez pas changer le système. Pour l'influer, il faut l'intégrer, le comprendre, jouer avec... La réalité de notre monde, c'est cela et je trouve qu'ici, Absolut Company a vraiment joué son rôle de mécène en permettant à une installation complexe d'exister pour le plus grand nombre. ■

PROPOS RECUEILLIS PAR DAMIEN SAUSSET

JACQUES COMITÉ [GIACOMETTI], MICHAEL RIEDEL, LE POINT PERCHÉ BY THE ABSOLUT COMPANY, Palais de Tokyo,

13, avenue du Président Wilson, 75116 Paris, tél. 01 49 52 02 04,

www.palaisdetokyo.com

IDEAT

Michael Riedel

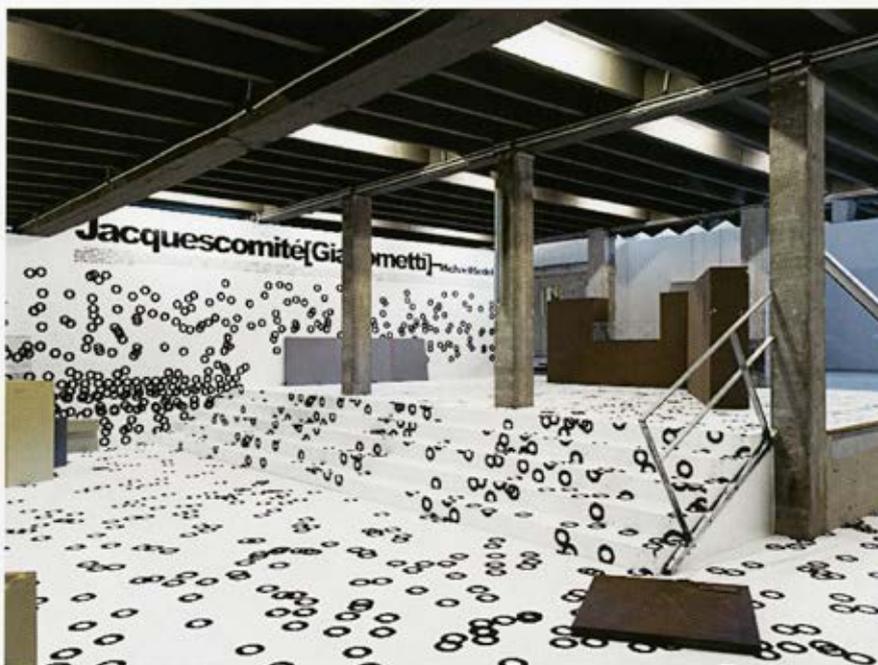
IDEAT p.56

September - October 2013

by Olivier Rneau

Un nouvel espace, pensé par l'artiste allemand Michael Riedel vient d'ouvrir ses portes au Palais de Tokyo. Grâce au soutien de The Absolut Company, ce lounge entend bien replacer la célèbre vodka suédoise dans le champ de l'art, en même temps que repenser son rôle de mécène.

PAR OLIVIER RNEAU



Absolu(t)ment arty

Difficile d'oublier la première pub signée Andy Warhol pour une vodka que, dans le petit milieu des spiritueux, l'on croyait condamnée à court terme. C'est pourtant grâce à sa différence (une origine suédoise) et à un positionnement artistique clairement énoncé (des campagnes de pub ensuite conçues par Keith Haring, Damien Hirst, Louise Bourgeois...) qu'Absolut Vodka est devenue l'une des boissons les plus créatives de la planète. Trente ans plus tard, la vodka suédoise fait un retour remarqué dans le monde de l'art en bousculant néanmoins les règles du marketing. A l'occasion de l'événement dOCUMENTA 2012, la marque s'est associée avec les artistes Ryan Gander et Mario García Torres pour élaborer un projet de bar où n'étaient servis que des drinks conçus par une trentaine d'artistes repérés par le duo. Fort de ce succès, l'opération a été répétée à diverses occasions, notamment lors des foires Art Basel (Bâle, Miami et Hong-Kong) où un débit de boissons temporaire a été à chaque fois imaginé par un nouvel artiste (respectivement Jeremy Shaw, Los Capinteros et Adrian Wong).

A Paris, le projet est plus ou moins pérenne puisque Michael Riedel (à gauche) prend possession d'un espace au sein du Palais de Tokyo pour au moins un an. Déjà auteur d'un restaurant à Francfort (Freitag

Küche), l'artiste aux aspirations conceptuelles s'est appuyé sur une récente exposition de Giacometti pour réaliser une fresque qui recouvre sols et parois de l'espace. « J'ai utilisé un logiciel de reconnaissance vocale pour retranscrire un enregistrement audio réalisé durant le démontage de l'expo. Ce texte absurde est pourtant la représentation visuelle du mouvement des œuvres », souligne l'artiste. La lettre O, symbole selon lui du vide, a été grossie, créant ainsi un motif récurrent (à droite). De la même manière, certains détails scénographiques ont été remaniés pour devenir tantôt un podium, tantôt le comptoir d'un bar où les « O cocktails » imaginés par l'artiste sont servis. Durant l'année, Riedel envisage de modifier à nouveau le décor de l'espace, en s'appuyant sur le même principe et à chaque fois sur une exposition fraîchement clôturée. « Notre challenge était de mettre en place un lieu d'expériences vivant au rythme d'une programmation orchestrée conjointement avec le Palais de Tokyo. Et qui soit en même temps une œuvre d'art », précise Vadim Grigorian, chargé d'animer l'Absolut Art Bureau dont une prochaine actualité sera la remise des Absolut Art Awards le 20 septembre prochain à Stockholm.

PALAIS DE TOKYO / LE POINT PERCHÉ, 13, avenue du Président-Wilson, 75116 Paris. www.absolutartbureau.com

MICHAEL RIEDEL

BIOGRAPHY EXHIBITIONS / ARTWORKS **PRESS**

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

TECHNIKART
news, culture & société

Edgar Sarin

Technikart

December, 2016 - January, 2017

Pages 52-53

by Marine Relinger



chern einer Ausstellungseröffnung auf, transkribierte und druckte sie ab; sie wurden zu Büchern und Postern, zu Kunstwerken und unscharfen Formen der Dokumentation. Sprache wird hier eher als visuelles Material verwendet, weniger als Träger sinnvoller Botschaften. Wörter – teilweise kaum lesbar, ausgeschnitten und eingefügt, getilgt, aus einem Kontext in den anderen versetzt – werden zu einer verbalen Form des weißen Rauschens, einer Art visuellen Poesie des digitalen Zeitalters, zu einem Denkmal des unaufhörlichen Geschnatters in unserer Medienlandschaft.³ Wie einst Michel Foucault – Samuel Beckett zitierend – in seiner berühmten Vorlesung über den Autor stellt Riedel die Frage: „Was liegt daran, wer spricht?“ (wobei seine Antwort wahrscheinlich deutlich pessimistischer ausfällt).⁴ Während Roland Barthes den Tod des Autors vorausgesagt hatte, an dessen Stelle ein neuer Leser treten soll, scheint Riedel einer eher nihilistisch geprägten, desillusionierten Richtung zu folgen. Barthes' emanzipierter „Leser“ wird bei Riedel und in den aktuellen technologischen Kontexten eher zu einem unaufmerksamen „Hörer“.

Early on, Riedel used appropriative strategies in the art world with both deadpan humour and a renewed institutional critique. In 2001, he and fellow artist Achim Lengerer entered Galerie Michael Neff in Frankfurt during a Jeppe Hein exhibition, which featured two large white moving walls, activated by motion sensors. Hiding inside two cardboard boxes poorly painted white, the two artists mimicked the movements of Hein's walls in a humorous way which added a more human, even pathetic, gesture to the Danish artist's mechanical apparatus. In a meta-discursive moment, Riedel involved Hein in a sort of repartee on issues of Institutional Critique while using an absolutely non-technological tool.

Neo Rauch's 2005 exhibition at David Zwirner gallery in New York became a bigger target of Riedel's irony. For his own first solo exhibition at the same gallery a few months later, Riedel photographed and reprinted Rauch's works. The printouts were subsequently cut into multiple sections and mounted on MDF panels, so that each image could be re-arranged in different configurations, somewhat like a puzzle. By calling his

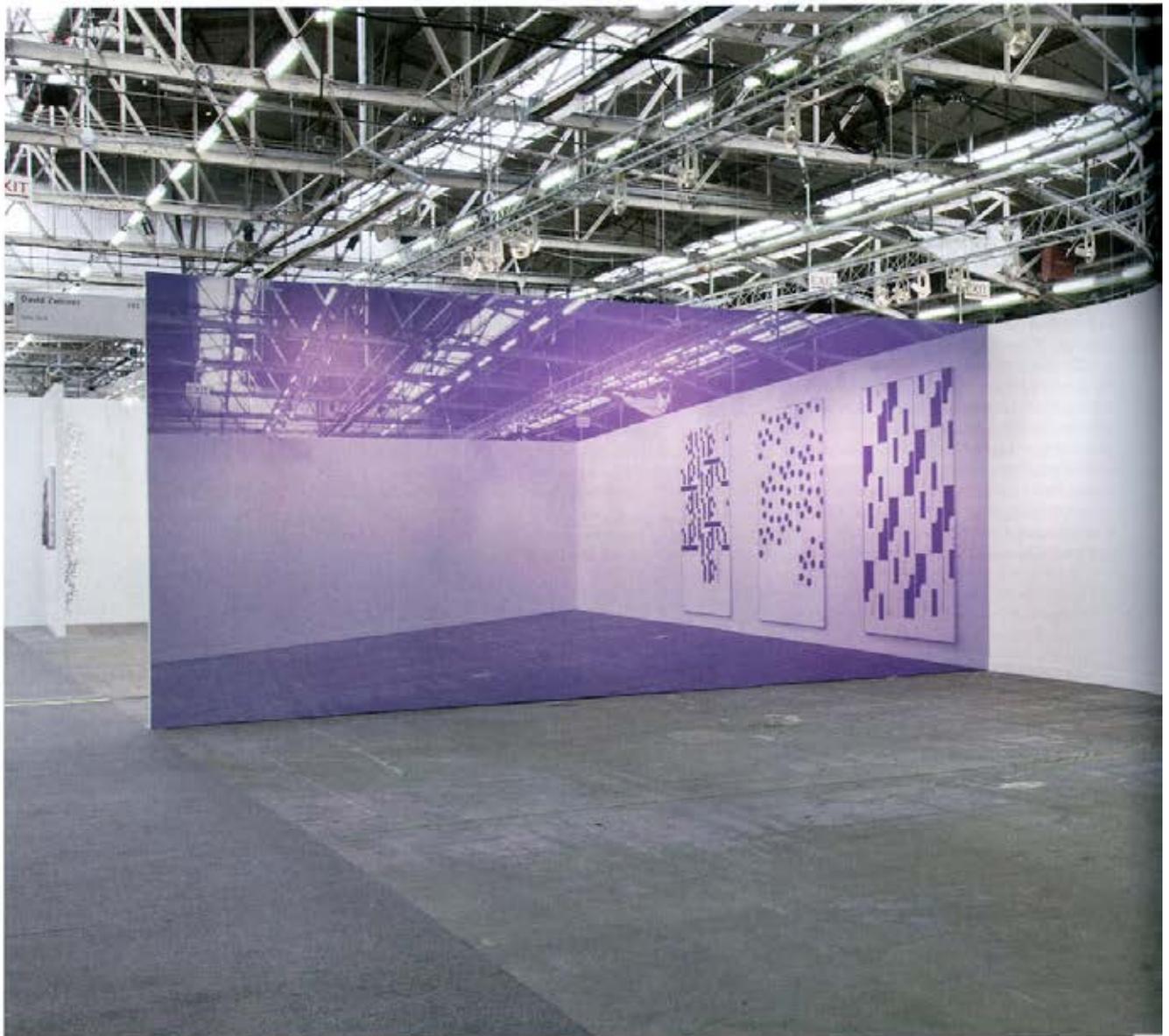
show Neo ('new' in Latin), Riedel once more played with the expectations of the market for new products and with his own desire to produce the minimum possible amount of new information and images.

Repeating and copying does not necessarily involve iconic moments of art or high-brow cultural production. Riedel seems attracted by the banal, marginal and in-between: background noises and chit-chat have a prominent position in his world as a black and white replica of the world around him. Banal conversations overheard between art installers in a gallery or among crowds at an opening are recorded, transcribed and printed; they turn into books and posters which function as art works and as an imprecise kind of documentation. Here, language is treated more as a visual material than as a carrier of meaningful messages. Words – at times barely readable, cut and pasted, blanked out, shifted from one context to another – become a sort of verbal white noise, a form of visual poetry for the digital age, a monument to the constant twittering in our media-*scape*.⁵ As Michel Foucault – citing Samuel Beckett – asked in his famous lecture on the author, Riedel seems to be asking (but probably with more pessimism): 'What difference does it make who is speaking?'⁶ While Roland Barthes predicted the death of the author in favour of the birth of the reader, Riedel appears to follow a more nihilist and disillusioned path. Barthes's emancipated 'reader' becomes an inattentive 'hearer' in Riedel's work and in today's technological scenarios.

It should be clear from these examples that neither romantic drives nor humanistic hopes are at play in Riedel's idea of art and creative labour. His practice seems to follow a well-established German tradition whereby the artist's gestures closely resemble the impersonality, repetitiveness and cold detachment of the machine, albeit with a touch of irony. Take the Pop-Minimalism of Peter Roehr or Thomas Bayrle and the dialogue they established with industrial production's modes of reproduction and repetition. In music, consider the pivotal example of Kraftwerk with the robot-like look, repetitive electronic sounds and lyrics focused on technological and media landscape. While these examples refer to the industrial forms of production proper to Taylorism and Fordism, Riedel belongs to a generation of artists who became familiar with the Internet in the mid-1990s along with the digitization of the production, distribution and consumption of images and sounds. In the German culture of the early 1960s, the detachment of Pop and Minimal art represented an antidote to romantic and existential forms of expression and could be seen as a manifestation of a new confidence in progress and welfare after the moral and material destruction of WWII. Riedel's motivations are different. His withdrawal from most intentional decisions in the art-making process – his productive modalities, where personal and expressive choices are reduced to a minimum or based on a set of pre-defined rules – can be seen as the latest product in a long tradition of Minimal and Conceptual gestures. But the targets of his interventions are the conditions of production, diffusion and distribution in the digital era. As the artist himself said, the Oskar-van-



DIGITAL DANDY



4

Wörter werden zu einer Form des weißen Rauschens, einer Art visuellen Poesie des digitalen Zeitalters und zu einem Denkmal des unaufhörlichen Geschnatters der Medienlandschaft.

Die genannten Beispiele sollten hinreichend deutlich gemacht haben, dass es bei Riedels Vorstellungen über Kunst und kreatives Handeln weder um romantischen Elan noch um humanistische Hoffnungen geht. Seine Vorgehensweise folgt offenkundig einer wohl etablierten deutschen Tradition, nach der sich der Gestus des Künstlers eng am Unpersönlichen, Repetitiven, an der kalten Distanziertheit der Maschine orientiert – wenn auch mit einem Schuss Ironie. Man nehme etwa die Pop-Minimalismen eines Peter Roehr oder Thomas Bayrle und ihre Auseinandersetzung mit industriellen Fertigungsverfahren und den dafür typischen Reproduktionsweisen und Wiederholungen. In der Musik könnte man als wegweisendes Beispiel Kraftwerk nennen mit

ihrem roboterhaften Auftreten und ihren repetitiven elektronischen Klängen und Songtexten, in deren Fokus Technik- und Medienlandschaften stehen. Diese Beispiele beziehen sich jedoch auf die Produktionsformen des Taylorismus und der industriellen Massenproduktion. Riedel dagegen gehört schon zu einer Generation von Künstlern, die Mitte der 1990er Jahre mit dem Internet – und damit mit der Digitalisierung von Produktion, Distribution und Konsum der Bilder und Klänge – in Berührung kamen. Im Deutschland der frühen 1960er Jahre war die Distanziertheit von Pop und Minimal Art eine Reaktion auf romantische, existenzielle Expressivität und man kann diese Strömungen als Ausdruck einer neuen Zuversicht in Fortschritt und Wohlfahrts-

Miller project and others must be 'read as a process, not as a product'.³ In our current media-scape – saturated with an increasing number of new images and products, more and more easily produced, transmitted and dispersed – Riedel's impersonal attitude, his Bartleby-like 'I would prefer not to' approach to reality, can be read as a critical form of resistance which produces new images, forms and sounds, but in the smallest possible amount.

At the same time, his compulsive attitude to repetition could be interpreted as a new form of dandyism. Detachment from personal and intimate forms of expression, a repetitive set of creative gestures, recurring codes in the appearance of the art works (totally black and white until 2007 with a rare use of colour afterwards), abstention from physical labour, a refusal to produce something 'new' – these are perhaps the tools used by today's 'digital dandy' to express his discomfort and critical stance towards reality.⁴



staat lesen, die sich nach den moralischen und materiellen Verheerungen des Zweiten Weltkriegs durchgesetzt hatte. Riedel folgt ganz anderen Motiven. Dass er im Zuge des künstlerischen Prozesses auf intentionale Entscheidungen weitgehend verzichtet – möglich gemacht durch eine Produktionsweise, in der persönliche Entscheidungen und Expressivität auf ein Minimum reduziert sind beziehungsweise sich aus vorher festgelegten Regeln ergeben – kann als letzte Stufe einer langen Entwicklung von minimalistischen und konzeptuellen Positionen verstanden werden. Seine Aktionen zielen dabei aber auf die Bedingungen der Produktion, Verbreitung und Distribution im digitalen Zeitalter. Projekte wie die *Oskar-von-Müller-Straße 16* sollten, wie der Künstler selbst sagt, „als Prozess, nicht als Produkt“⁴⁵ verstanden werden. In einer zeitgenössischen Medienlandschaft, die übersättigt ist mit immer neuen Bildern und Produkten, die immer einfacher zu produzieren, über-

tragen und verbreiten sind, kann man in Riedels unpersönlicher Attitüde, in seinem Ansatz, sich im Stile von Herman Melvilles Romanfigur Bartleby über ein ewiges „Ich möchte lieber nicht“ mit der Realität auseinanderzusetzen, eine kritische Form des Widerstands sehen, die dann zwar wieder neue Bilder, Formen und Klänge hervorbringt, aber nur im geringsten denkbaren Umfang.

Zugleich ließe sich seine Fixierung auf das Thema Wiederholung als eine neue Form des Dandytums interpretieren. Die Loslösung von Ausdrucksformen, die auf die Person und die Innerlichkeit des Künstlers bezogen sind, der repetitive Einsatz bestimmter kreativer Handlungen, wiederkehrende Chiffren in der Gestaltung der Werke (bis 2007 vollständig schwarz-weiß, danach selten mit Farben), der Verzicht auf körperliche Arbeit, die Weigerung, irgendetwas „Neues“ zu schaffen – das sind wohl die Mittel, die dem heutigen „digitalen

This attitude goes with a subtle, two-fold form of narcissism, evident in a recent series of works. For his solo exhibition in 2012 at Zwirner *The quick brown fox jumps over the lazy dog*, Riedel presented so-called 'poster paintings' and 'Power-Point paintings'. Once again, he uses pre-determined rules and quasi-mechanical actions which detach the final result from any possible expressivity, even if the content of these works is the artist, his public persona. To create background for these works, the artist searched for his name online, used the 'select-all' function and then copied and pasted the material onto the canvases. Divorced from a graphically-designed layout, the words appear in a linea yet nonsensical, order and include algorithm commands, search keywords and links. Any reference to a personal position is obliterated in an undifferentiated verbal white noise; any residual desire of self-expression is reduced to graphic motives which recall economic charts and statistics.

4

Installationsansicht der Messekoje von David Zwirner, The Armory Show, New York, 2012

Installation view of David Zwirner booth, The Armory Show, New York, 2012

DIGITAL DANDY



Dandy“ zur Verfügung stehen, um sein Unbehagen an und seine kritische Haltung gegenüber der Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen.⁶

Diese Haltung geht einher mit einem subtilen, ambivalenten Narzissmus. Besonders deutlich wird das in einer jüngeren Serie von Arbeiten Riedels. In seiner Einzelausstellung *The quick brown fox jumps over the lazy dog* (Der flinke braune Fuchs springt über den faulen Hund) bei Zwirner zeigte Riedel 2011 eine Serie sogenannter „poster paintings“ und „Power-Point paintings“. Auch hier verwendete er eine Reihe vorher festgelegter Regeln und mechanischer Prozesse, wodurch den so entstandenen Werken jegliche denkbare Expressivität abgeht – auch wenn hier der Künstler selbst und seine Rolle in der Öffentlichkeit thematisiert werden. Um den Hintergrund dieser Arbeiten herzustellen, suchte Riedel online nach seinem Namen, betätigte die „Alles auswählen“-Funktion und kopierte das Material auf seine Leinwände. Herausgelöst aus einem grafisch gestalteten Layout erscheinen die Wörter nun in linearer, allerdings sinnfreier Anordnung – algorithmische Befehle, Suchbegriffe, Links. Jeglicher Bezug zu einer persönlichen Stellungnahme geht im verbalen Rauschen unter; Rückstände des Strebens, sich selbst auszudrücken, werden auf grafische Motive reduziert, die an ökonomische Diagramme oder Statistiken erinnern.

Für seine Ausstellung, die von Juni bis September 2012 in der Schirn Kunsthalle Frankfurt zu sehen sein wird, überträgt Riedel seine Aneignungsstrategien auf den Titel der Ausstellung – *Kunste zur Text* (ein Wortspiel zur Zeitschrift *Texte zur Kunst*) – und auf die zuvor dort stattfindende Ausstellung *Edvard Munch. Der moderne Blick*. Die Wände aus der Blockbuster-Ausstellung zu Munch werden an den Wänden von Riedels Ausstellung lehnen, beklebt mit einer Tapete, deren Muster aus dem Quellcode der Ankündigung zu seiner Ausstellung auf der Website der Schirn erzeugt wurde. Während damit der Kunstbetrieb reflektiert

wird – und Riedels Selbstdarstellung in diesem Kontext –, wird die Vorschau auf die Ausstellung zum Teil ihrer Gestaltung, Erwartungen und Realität verschmelzen. Auch hier demonstriert Riedel, wie fließend und kontinuierlich die Übergänge zwischen Produktion, Distribution und Konsum sind. Unsere digitale Welt erinnert an die Funktionsweisen einer mündlichen Kultur des Geschichtenerzählens: Jede Form der Produktion kann viele Transformationen durchlaufen; ein Produkt ist immer nur der vorübergehende Ausdruck einer Reihe von Verkörperungen, die fast überhaupt keine hierarchische Gliederung erkennen lassen. Bataille brachte Aneignung mit oralem Konsum in Verbindung, doch im technologisch-gesellschaftlichen Setting unserer Zeit nähert sich die Produktion wohl immer mehr der exkrementalen Phase des Oralen.
Übersetzt von Michael Müller

1 Georges Bataille, *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels)*, in *Œuvres complètes, II, Écrits posthumes 1922–1940*, Paris, 1972, S. 61–2 (eigene Übersetzung)

2 Riedel hat seine Ausstellungen und Werke bis 2007 mit „Michael S. Riedel“ signiert. Dann verkaufte er das „S“ als Zeichnung an einen Sammler, der es seinem eigenen Namen hinzufügte.

3 Zu Riedels Gebrauch der Sprache vgl. Marcel Bugiel, *Stop Making Sense*, in *SAAB 95* (2007)

4 Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, Vortrag vor der Société française de philosophie, gehalten am 22. Februar 1969

5 Zitiert nach Riedels Vortrag in *The Kitchen*, New York, 8. Mai 2010

6 Viele Arbeiten Riedels fußen in einem existierenden Freundeskreis oder versuchen, einen neuen herzustellen, etwa *Freitagsküche* (seit 2004), ein Projekt, das aus gemeinsamen Abendessen in der *Oskar-von-Miller-Straße 16* bestand und später in Berlin weitergeführt wurde. Ein Dandy schirmt sich von der Außenwelt ab, indem er einen kleinen Zirkel Vertrauter um sich scharf, vielleicht auch, um dem Gefühl des Sich-Verlierens und der Entfremdung in einer digitalen Welt vorzubeugen. In Riedels Praxis funktioniert dieser Gemeinschaftssinn wie ein Gegenstück zur oben beschriebenen nihilistischen Entfremdung vom persönlichen Ausdruck.

Luca Cerizza ist Kurator, Autor und Kunsthistoriker. Er lebt in Berlin.

Riedel demonstrates the fluidity and continuity of production, distribution and consumption.

For his show at Frankfurt's Schirn Kunsthalle from June to September 2012, Riedel applies his appropriative strategies to the exhibition's title *Kunste zur Text* (Arts on Text, a pun on the magazine *Texte zur Kunst*) as well as to the Schirn's previous show *Edvard Munch. The Modern Eye*. The walls from the Munch blockbuster will lean on the walls of Riedel's exhibition space and be decorated with wallpaper which bears a pattern made with the source code of the Schirn website announcing Riedel's show. While this gesture reflects on the artworld and the representation of himself in it, the anticipation of the show becomes part of its form, merging expectations with reality. Once again, Riedel demonstrates the fluidity and continuity of production, distribution and consumption. Our digital world recalls exchange in an oral culture of storytelling: any form of production can go through many transformations; any product is a temporary expression of a chain of incarnations which are almost indifferent to hierarchies. Bataille linked appropriation to oral consumption, but production in today's technological-social scenario is getting closer to the excretory phase of orality.

5

The quick brown fox jumps over the lazy dog
(Der flinke braune Fuchs springt über den faulen Hund)
2011
Ausstellungsansicht

The quick brown fox jumps over the lazy dog
2011
Installation view

1 Georges Bataille, *La valeur d'usage de D.A.F. de Sade (Lettre ouverte à mes camarades actuels)*, in *Œuvres complètes, II, Écrits posthumes 1922–1940*, Paris, 1972, p. 61–2

2 The artist signed his exhibitions and art works as „Michael S. Riedel“ until 2007 when he sold the „S“ as a drawing to a collector who included it in his own name.

3 On Riedel's use of language, see Marcel Bugiel, *Stop Making Sense*, in *SAAB 95* (2007)

4 Michel Foucault, *Qu'est-ce qu'un auteur?*, lecture at the Société française de philosophie, 22 February 1969

5 Quoted from Riedel's lecture at *The Kitchen*, New York, 8 May 2010

6 Many works are based on the existence of a circle of friends or create one. Take *Freitagsküche* (Friday Kitchen, 2004–ongoing), a project involving communal dinners at *Oskar-von-Miller-Straße 16* in Frankfurt and later in Berlin. The dandy protects himself from the external world by creating a small community, possibly to control the risk of dispersion and alienation in a digital world. In Riedel's practice, this sense of community is a counterpart to the nihilistic alienation from personal expression described above.

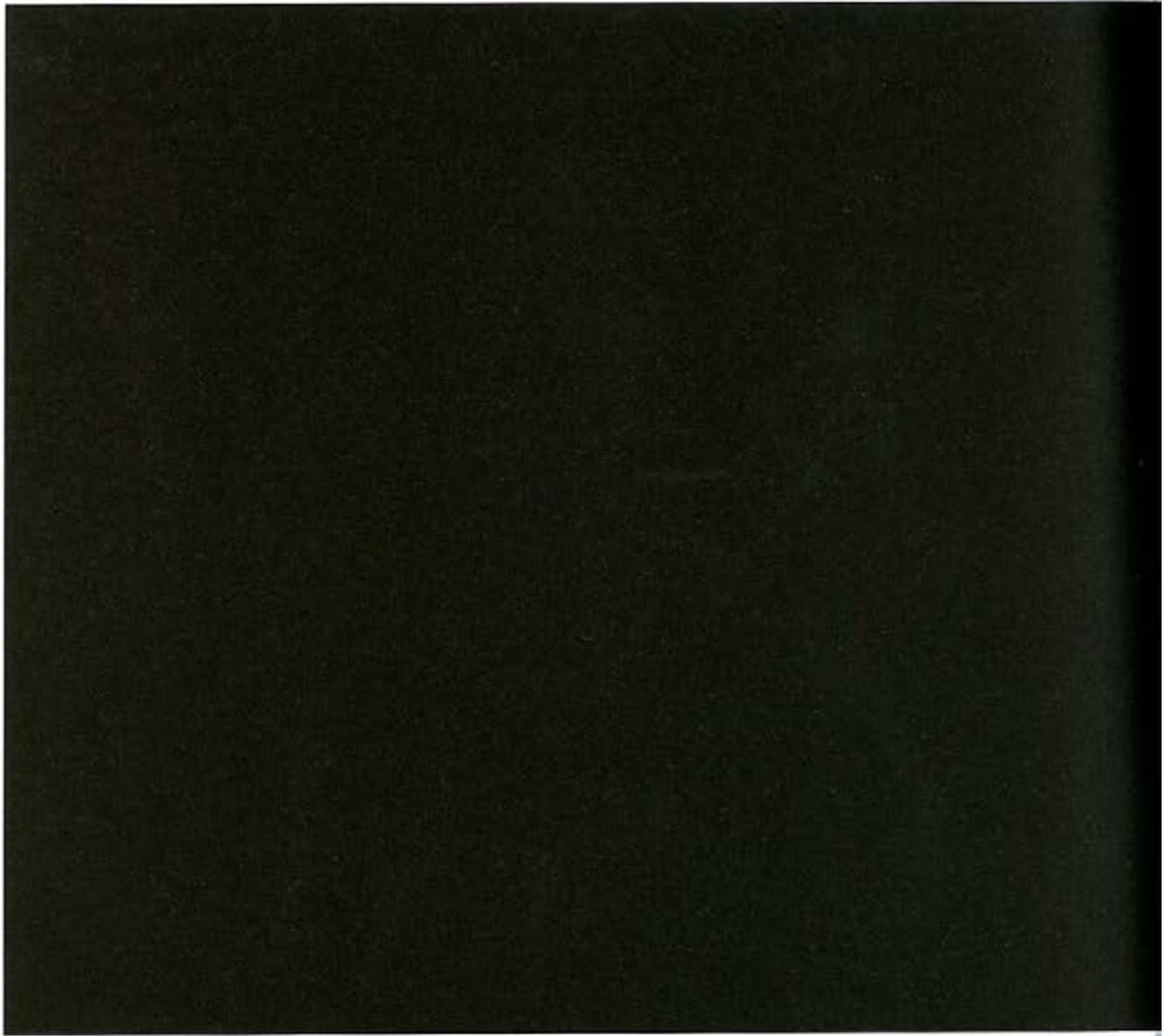
Luca Cerizza is a curator, writer and art historian based in Berlin.

Künstlerprojekt Artist Project

MICHAEL RIEDEL

Dieses Projekt beinhaltet eine Audio-Datei auf der *frieze d/e*-Website.
This project includes an online audio file on the *frieze d/e* website.

<http://frieze-magazin.de/archiv/features/michael-riedel/>



Informationen Inkorporation Inneneinrichtung Innerlichkeit Installationen, Institutionen.

Institutionenkritik
intentionale Internet interpretieren, irgendeinwas Ironie, ironischen ist ist ist ist ist ist ist.

Jahre Jahre Jahren jedes Jedes jedoch jegliche Jeglicher
Jeppes jumps jüngeren Juni
kalten kamen kann kann kann kann kann kann? ¹ Karriere
kaum keine keine Klächen, Klänge Klänge Klängen kleinen
kleinen kleinstmögliche Kombinationen kommerziellen
konnte könnte Konsum Konsum Konsum Konsum?
Kontext Kontext Kontexten kontinuierlich konventionelle
konzeptuellen Konzerte Kooperationsprojekt Kopf
Kopien Kopieren kopieren, kopierte Körper Körper
körperliche Körpern Kraftwerk kreativen kreativer kreatives
kritische kritische kritischem Kultur Kunst Kunst Kunst
Kunstaustellungen Kunstbetrieb Kunst Kunsttheater
Künstler Künstler Künstler Künstler Künstler Künstlerbücher,
künstlerischen künstlerischer Künstlerkollegen Künstlern,
Künstlers Künstlers Künstlers Künstlers Kunstwelt
Kunstwerken kurz
langen langen lassen, lassen, Layout lazy lehren, Leinwand
Leinwände, Längerer lesbar, lesen, Leser Lesungen, letzte
letztlich lieber liegt ließe linearer, Links, Loesch Loesch
Loesch Lösung Luca
Mal Making man Man man man man Manchmal
Manifestationen, Marcel Marcel Marke Markenbildung
Marktes Marquis Maschine Massenproduktion, Material
Material Material: materiellen MDF-Platten mechanischer
Medien Medienlandschaft, Medienlandschaft.²

Medienlandschaften mehr mehr mehrere Melvilles
Menge menschliche menschlichere, mes Metadiskurs
Michael Michael Michael Michael Michel Micheli Minimal
minimalistischen Minimum mit mit mit mit mit mit mit mit mit
mit mit mit mit mit mit mit mit mit mit mit mit mit mit mit
mit Mitgliedern Mitte Mittel, Mittel, Mitteln, Möbel, möchte
moderne möglich möglichen Monate moralischen Motive
Motiven, Müller Munch Munch, mündlichen Musik muss
Muster
nach nach nach nach nach nach nach, Nachnamen,
Nächte nähert nahm Namen Namen Namen, Narzissmus,
Neff, nehme nehmen nennen Neo Neo neu neu), neue
neue neuen neuen neuen neuen neuer New New
nicht nicht nicht nicht nicht? nihilistisch nihilistischen noch
notdürftig Note, nun nunmehr nur nur nur oben
Objekt Objekten oder oder oder oder oder oder
Oeuvres offenkundig Öffentlichkeit, ökonomische
ökonomischen online oralem Oralen, orientiert Originalität,
Originalveranstaltungen Ort Ort, Orten Oskar-von-Miller-
Straße Oskar-von-Miller-Straße Oskar-von-Miller-Straße
Oskar-von-Miller-Straße Oskar-von-Miller-Straße Outfit
ouverte over
paintings' paintings", Papiertüte Pappkartons Paris.1972,
paste"-Ansatz pathetische Person persönliche persönlichen
persönlichen pessimistischer Peter Phase Phase

the
the the the the the the the the the the the the the
the the the the the the the the the the the the the
the the the the the the The the the the the the the
the the the The the The the the the the the the
the the the The the The the the the the the their
then there These these these these these these
they This This this this Thomas through through
Throughout thus thus time, times title to to to to
to to to to to to to to to to to to to to to to to
to to to to to to to to to' today's today's today's took
took tool tool, tools totally touch towards tradition
tradition transcribed transformations; transmitted
treated turn twittering two two two two-fold
undifferentiated until until Use use use used used
used used uses uses using
valeur Value verbal verbal very video, visual visual
wallpaper walls walls walls walls, was way website
welfare well well-established were were were were
when where where whereby which which which which
which white white While While white white white white
white white, who who who wide will with with with
with with with with with with with with with with
with with with with with with with with with with
Words words work work work works works works
works works, works, works, world world world world
world world, would wrote WWII,
years, Yet yet York York,
zur zur Zwirner Zwirner

