MICHAEL RIEDEL

42 rue de Turenne, Paris - F-75003 / +33 1 42 72 68 13 / galerie@michelrein.com
Washington rue/straat 51A, Brussels - B-1050 / +32 2 640 26 40 / contact.brussels@michelrein.com

SUMMARY | SOMMAIRE

ARTWORKS | ŒUVRES 3

EXHIBITIONS | EXPOSITIONS 35

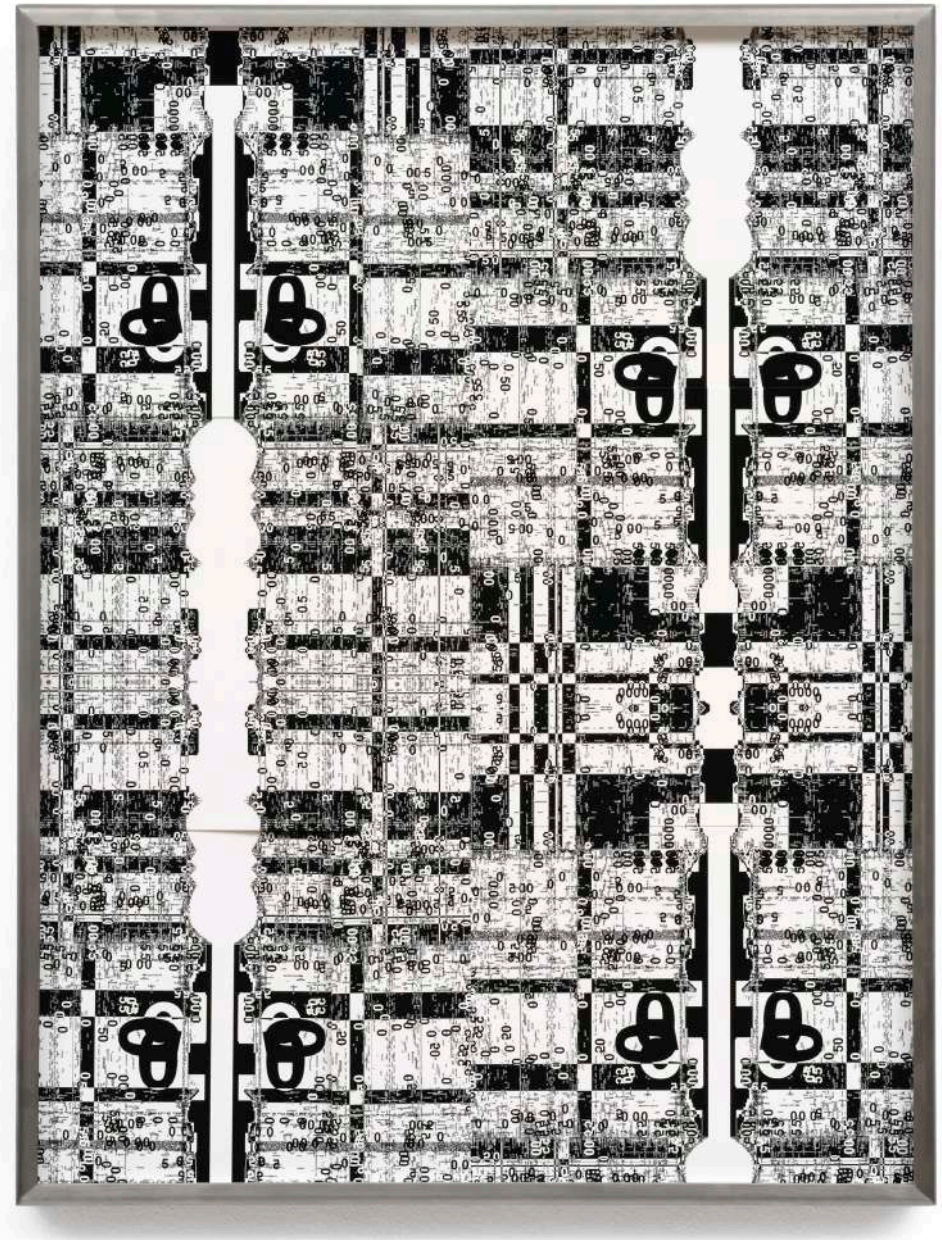
PRESS | PRESSE 109

TEXTS | TEXTES 136

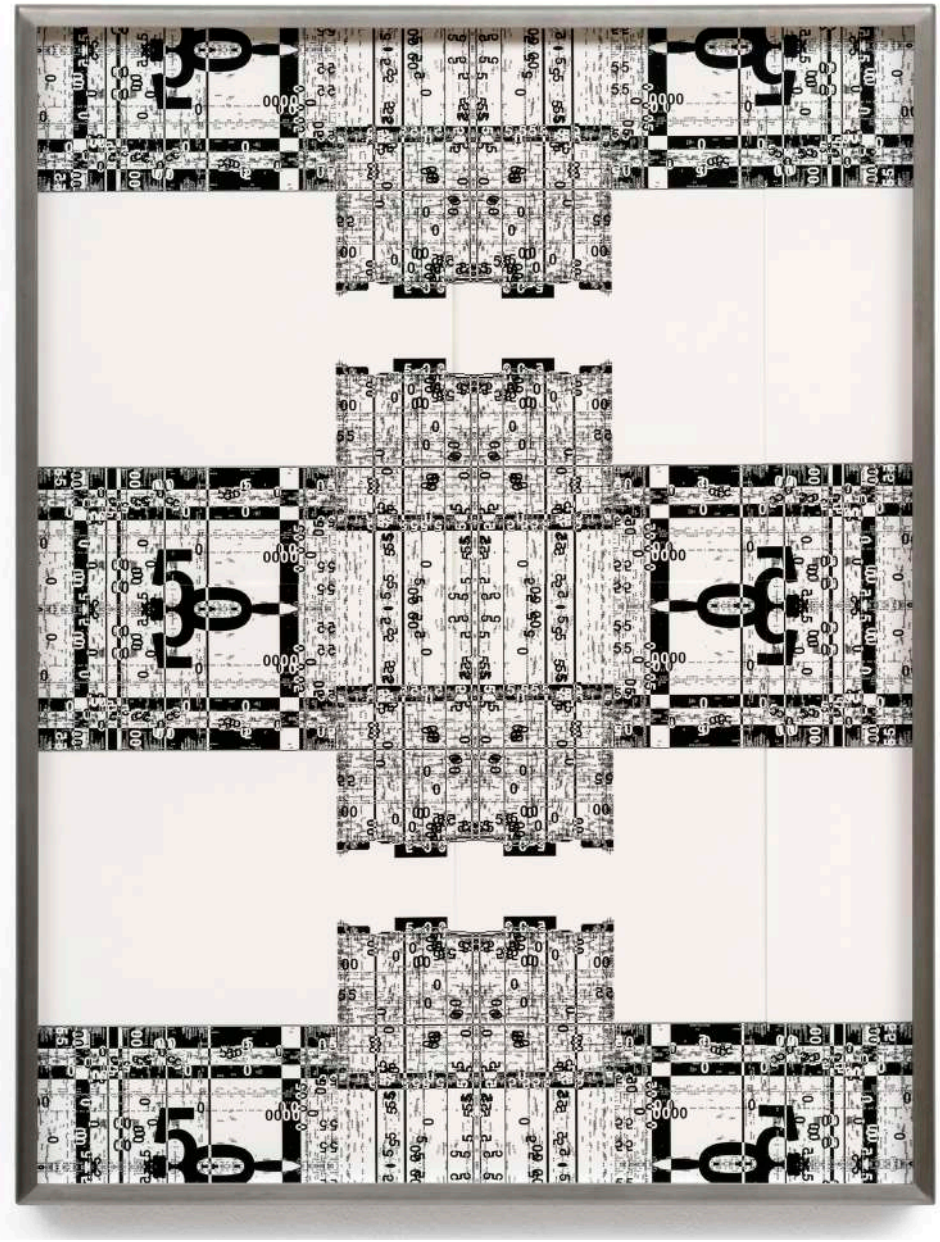
PUBLICATIONS | PUBLICATIONS 144

BIOGRAPHY | BIOGRAPHIE 150

ARTWORKS
ŒUVRES

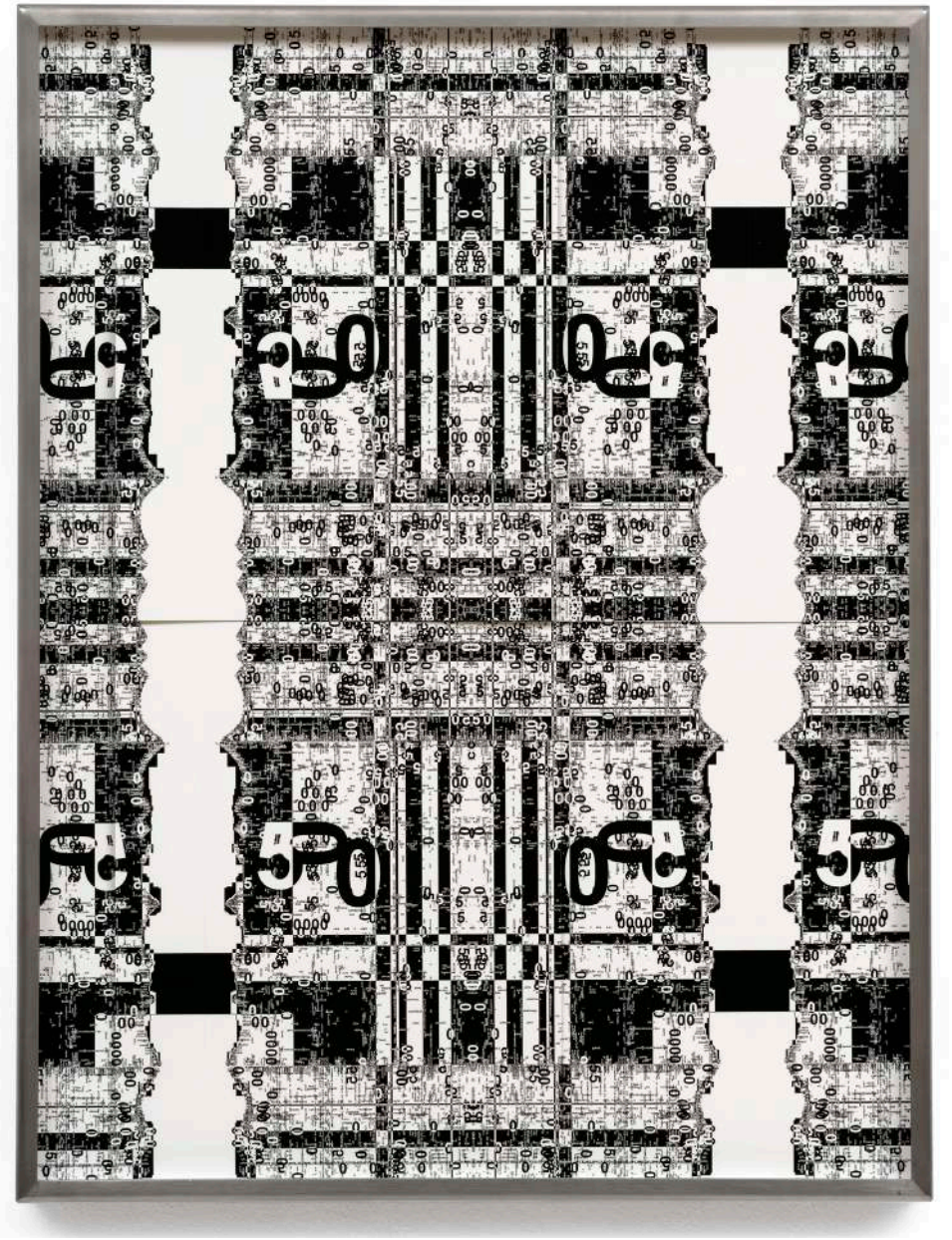


Ohne Titel (Patterned Pattern), 2022
laser printing on photo Rag Ultra Smooth paper, aluminium frame, glass
impression laser sur papier Photo Rag Ultra Smooth, cadre aluminium, verre
51 x 39 x 3,5 cm (20.08 x 15.35 x 1.18 in.)
unique artwork
RIED22222

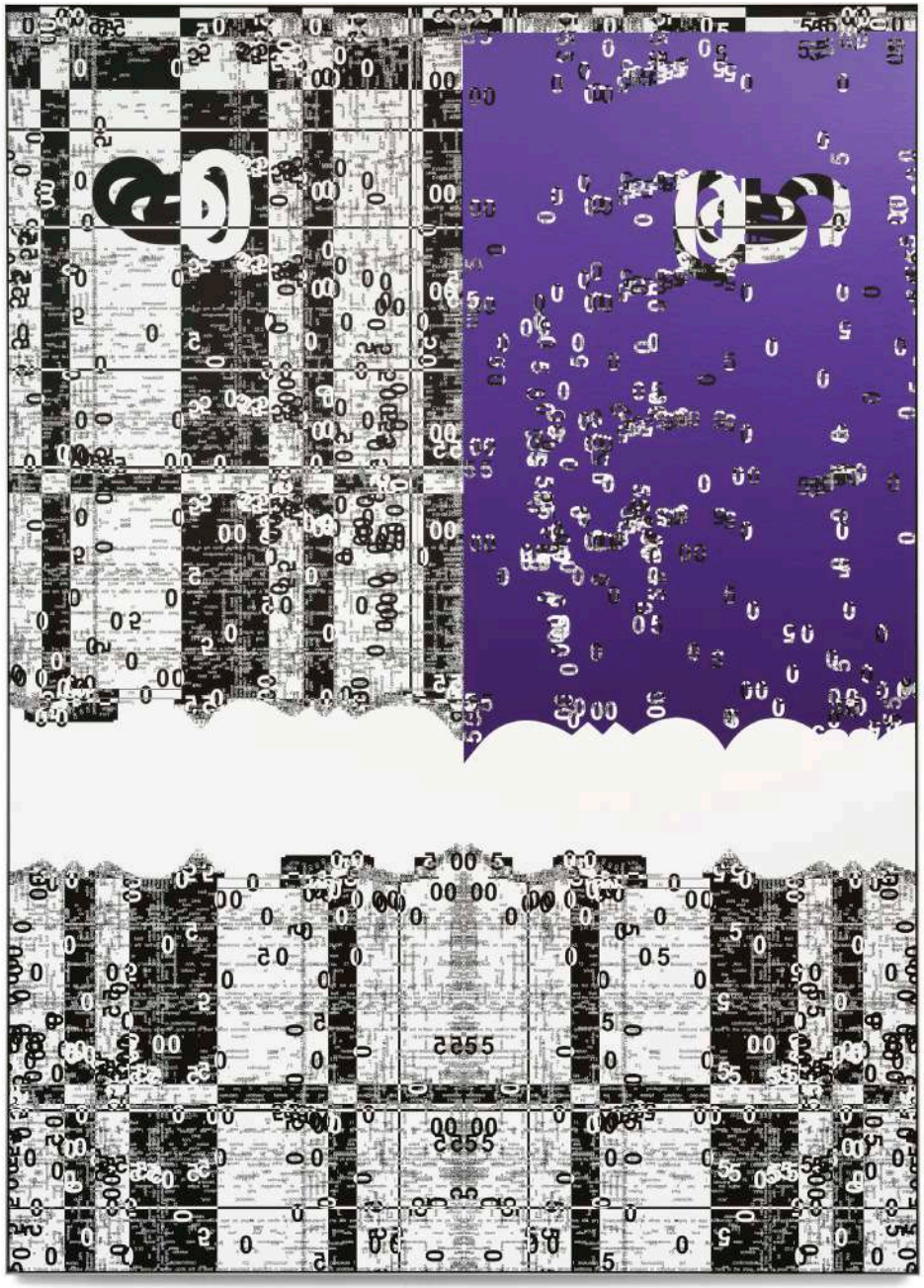


Ohne Titel (Patterned Pattern), 2022
laser printing on photo Rag Ultra Smooth paper, aluminium frame, glass
impression laser sur papier Photo Rag Ultra Smooth, cadre aluminium, verre
51 x 39 x 3,5 cm (20.08 x 15.35 x 1.18 in.)
unique artwork

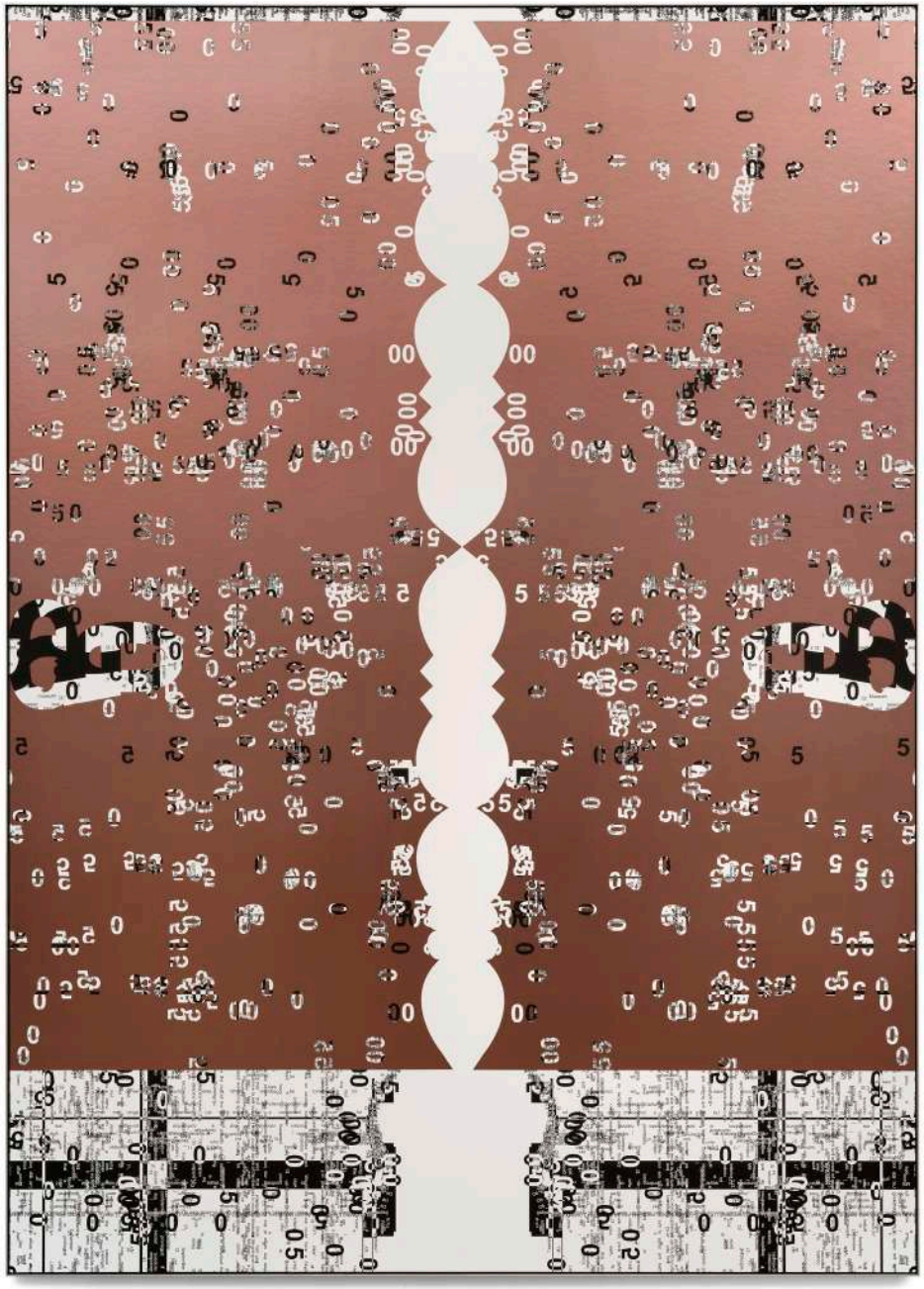
private collection



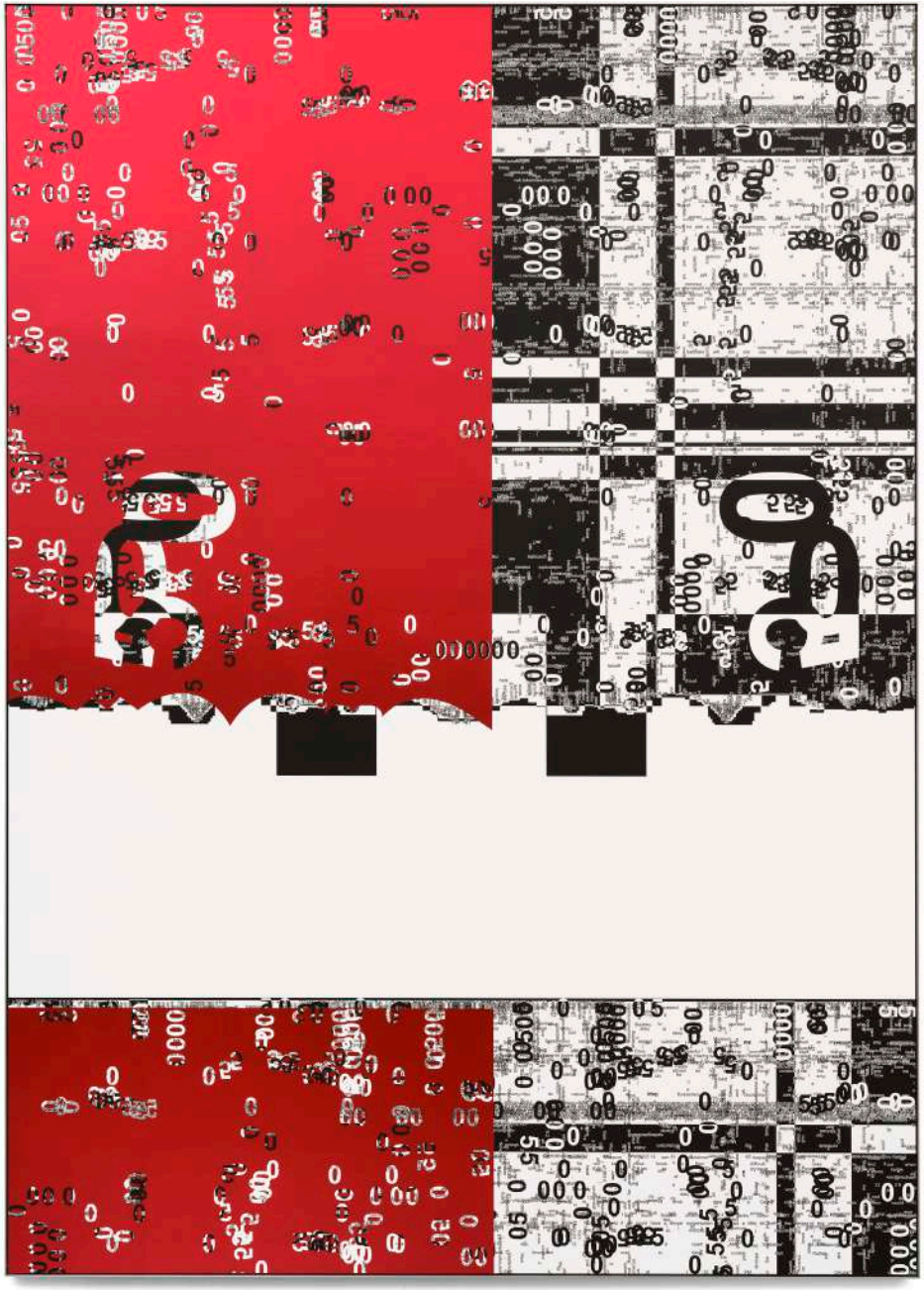
Ohne Titel (Patterned Pattern), 2022
laser printing on photo Rag Ultra Smooth paper, aluminium frame, glass
impression laser sur papier Photo Rag Ultra Smooth, cadre aluminium, verre
51 x 39 x 3,5 cm (20.08 x 15.35 x 1.18 in.)
unique artwork
RIED22215



Ohne Titel (Patterned Pattern, Violet Metallic Matt), 2022
LED direct print on passe-partout board , high-performance foil
impression directe LED sur carton passe-partout , film haute performance
243,6 x 174,6 cm (95.67 x 68.5 in.)
unique artwork
RIED22210



Ohne Titel (Patterned Pattern, Frozen Chrome Rose Gold), 2022
LED direct print on passe-partout board , high-performance foil
impression directe LED sur carton passe-partout, film haute performance
243,6 x 174,6 cm (95.67 x 68.5 in.)
unique artwork
RIED22205



Ohne Titel (Patterned Pattern, Frozen Chrome Luminous Red), 2022
LED direct print on passe-partout board , high-performance foil
impression directe LED sur carton passe-partout, film haute performance
243,6 x 174,6 cm (95.67 x 68.5 in.)
unique artwork
RIED22208

Ohne Titel (Patterned Pattern, Frozen Chrome Golden Lemon), 2022
LED direct print on passe-partout board , high-performance foil
impression directe LED sur carton passe-partout, film haute performance
243,6 x 174,6 cm (95.67 x 68.5 in.)
unique artwork
RIED22206

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.)
unique artwork

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.)
unique artwork
RIED18178

Untitled (Eye Balm Folding Box), 2017
inkjet print on canvas
impression jet d'encre sur toile
230 x 170 x 3 cm (90.5 x 66.9 x 1.2 in.)
unique artwork
RIED17113

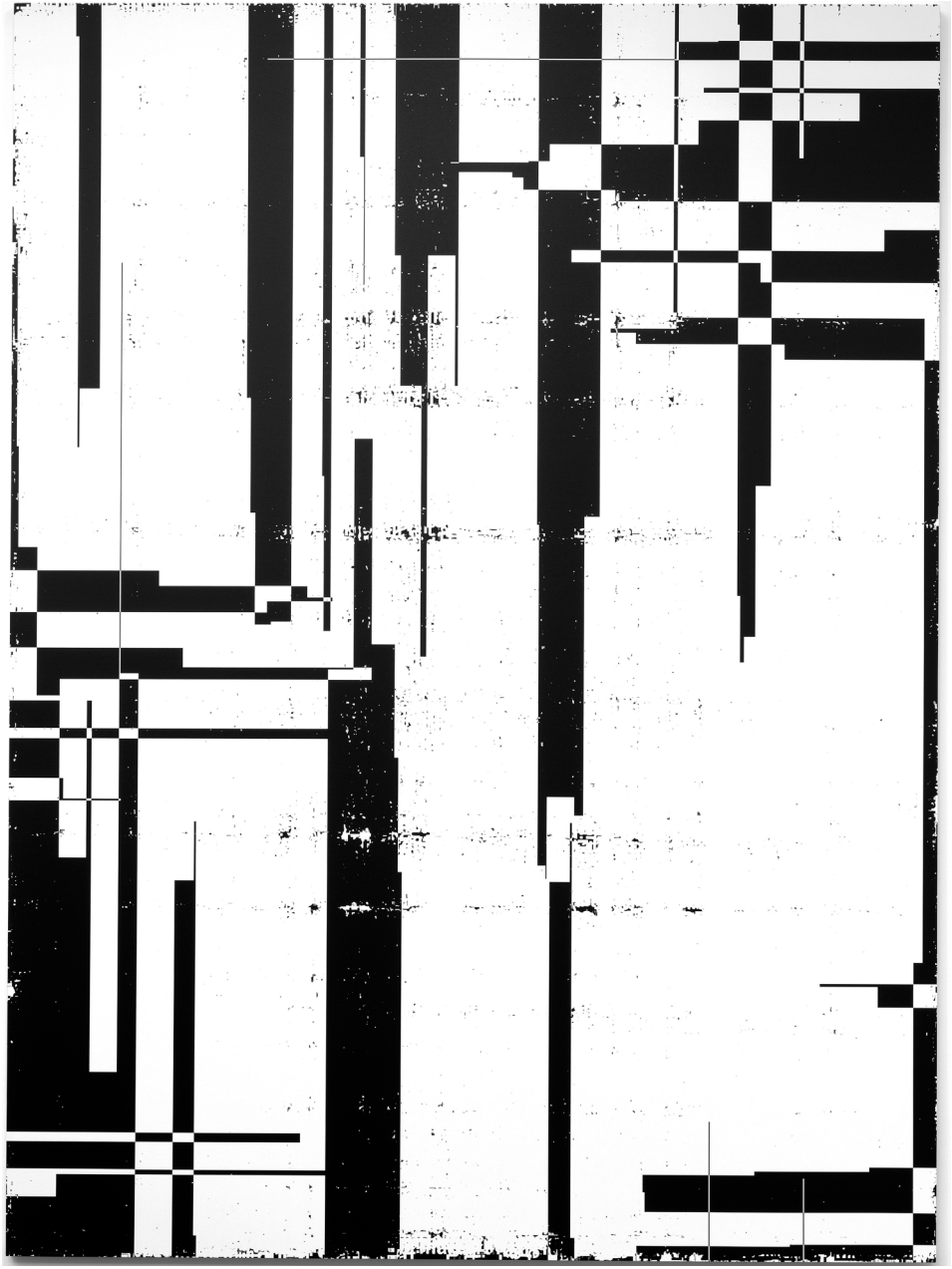
Untitled (Printer Accessories for Anitech M 90), 2017
inkjet print on canvas
impression jet d'encre sur toile
230 x 170 x 3 cm (90.55 x 66.93 x 1.18 in.)
unique artwork
RIED17119

Untitled (Vertikal Lines), 2014
inkjet 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.)
unique artwork

Centre Pompidou collection (FR)

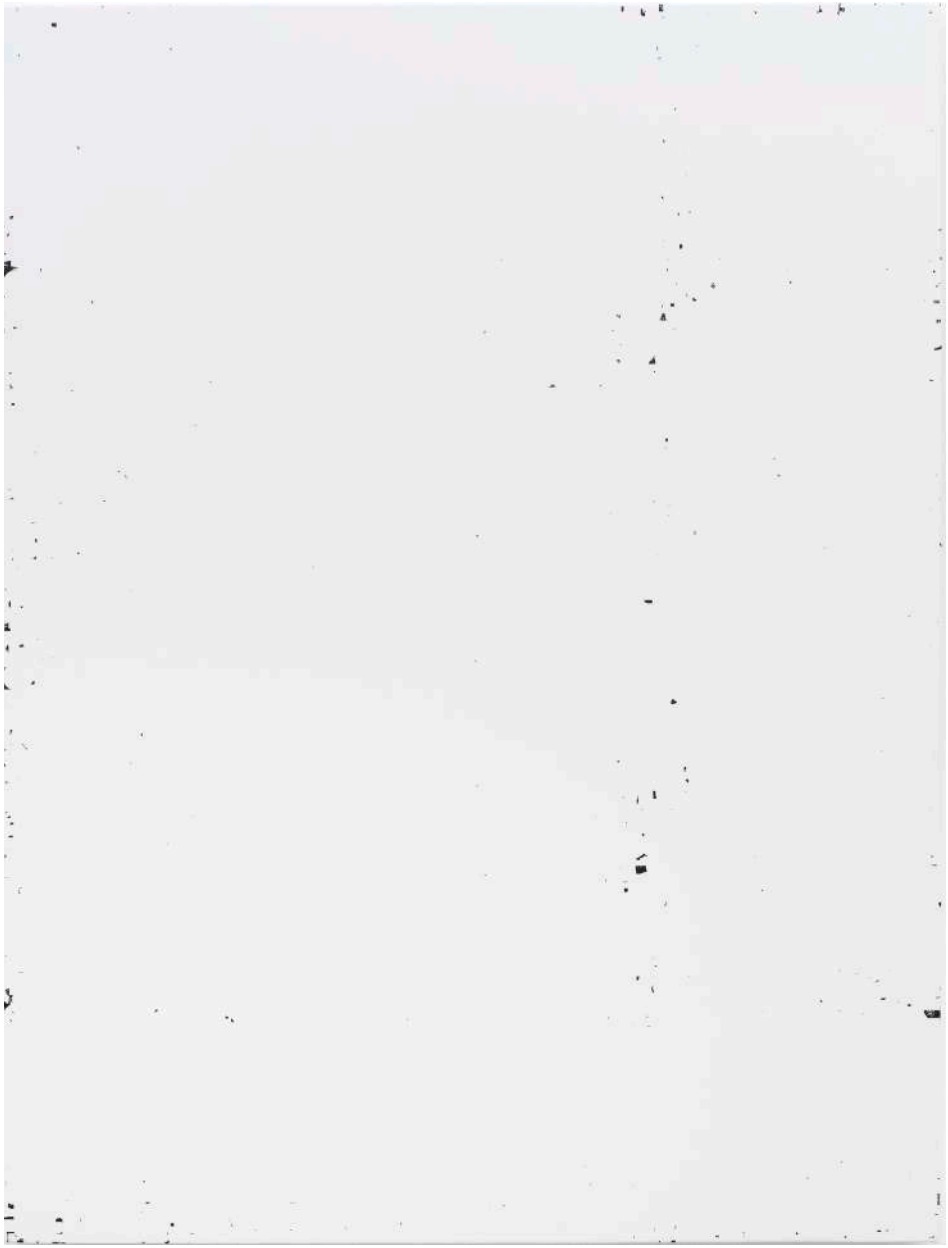
Untitled (Marcus), 2013-2016
silkscreen on archival cardboard, ink-jet print, steel frame
sérigraphie sur carton archive, impression jet d'encre, cadre métal
each: 255 x 144 x 4 cm (100.3 x 56.6 x 1.5 in.)
unique artwork

Centre Pompidou collection (FR)

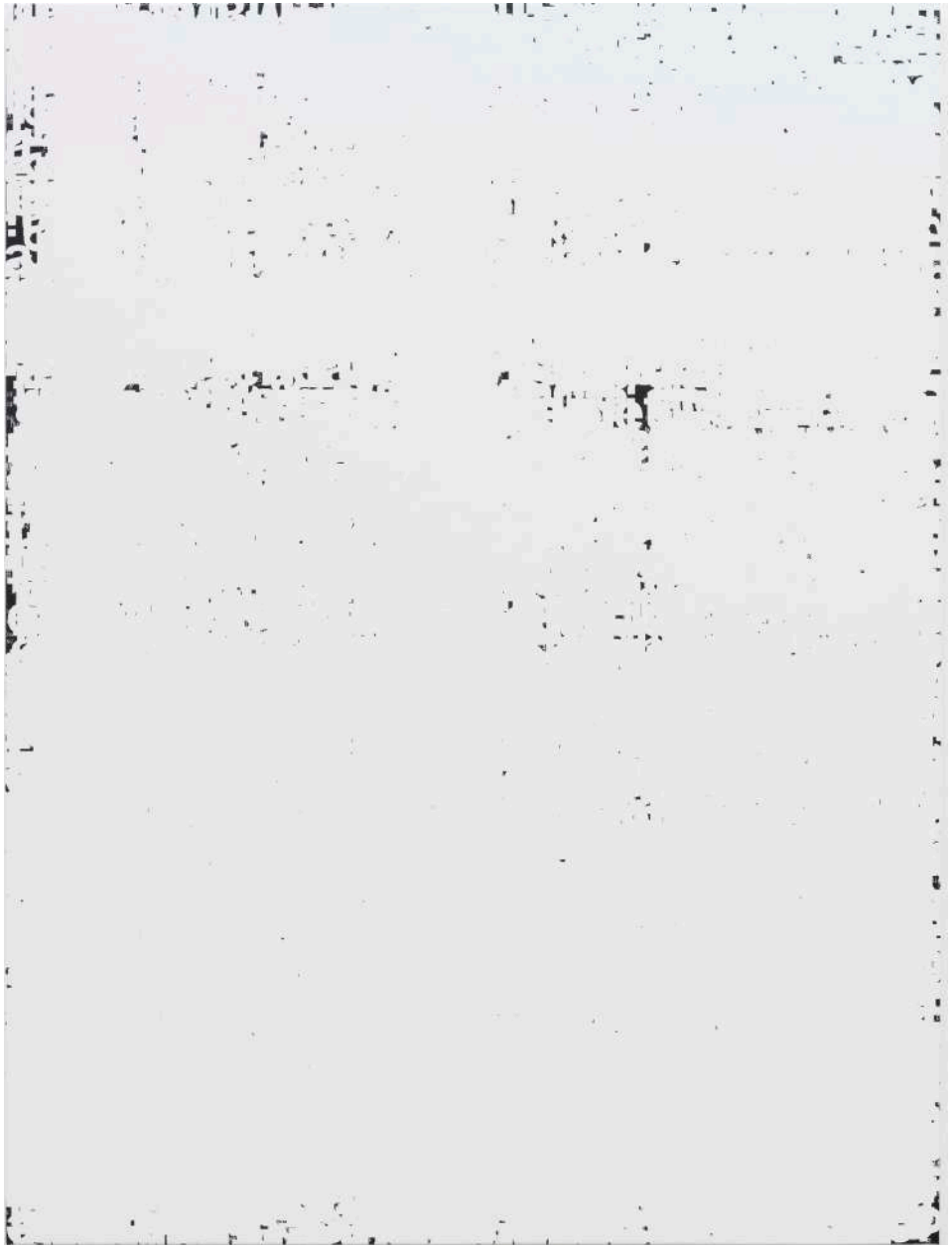


Select Art Material, 2017
inkjet print on canvas
impression jet d'encre
230 x 170 x 3 cm (90.6 x 55.1 x 1.2 in.)
unique artwork
RIED18180

Riedel (5), (10), (20), (50), (100), (200), (500), 2017
silkscreens on euro currency paper, 7 wooden withe frames, plexiglass
sérigraphies sur papier monnaie euro, 7 cadres bois blanc, plexiglas
each: 31 x 31 x 3 cm (12.2 x 12.2 x 1.18 in.)
ed. of 25 ex
RIED18171



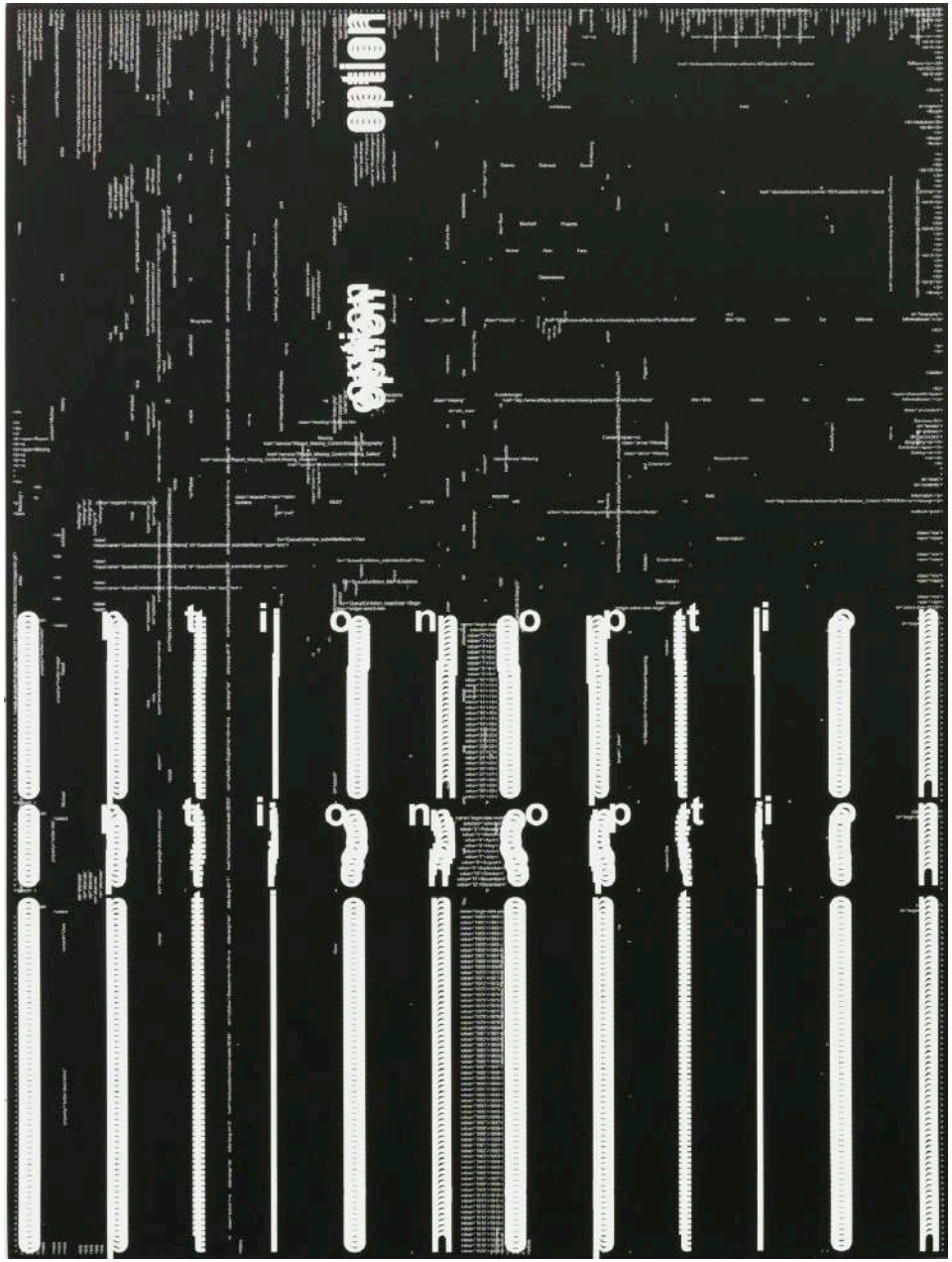
Untitled (Art Material 8), 2017
inkjet print on canvas
impression jet d'encre sur toile
80 x 60 x 3 cm (31.5 x 23.6 x 1.2 in.)
unique artwork
RIED17147



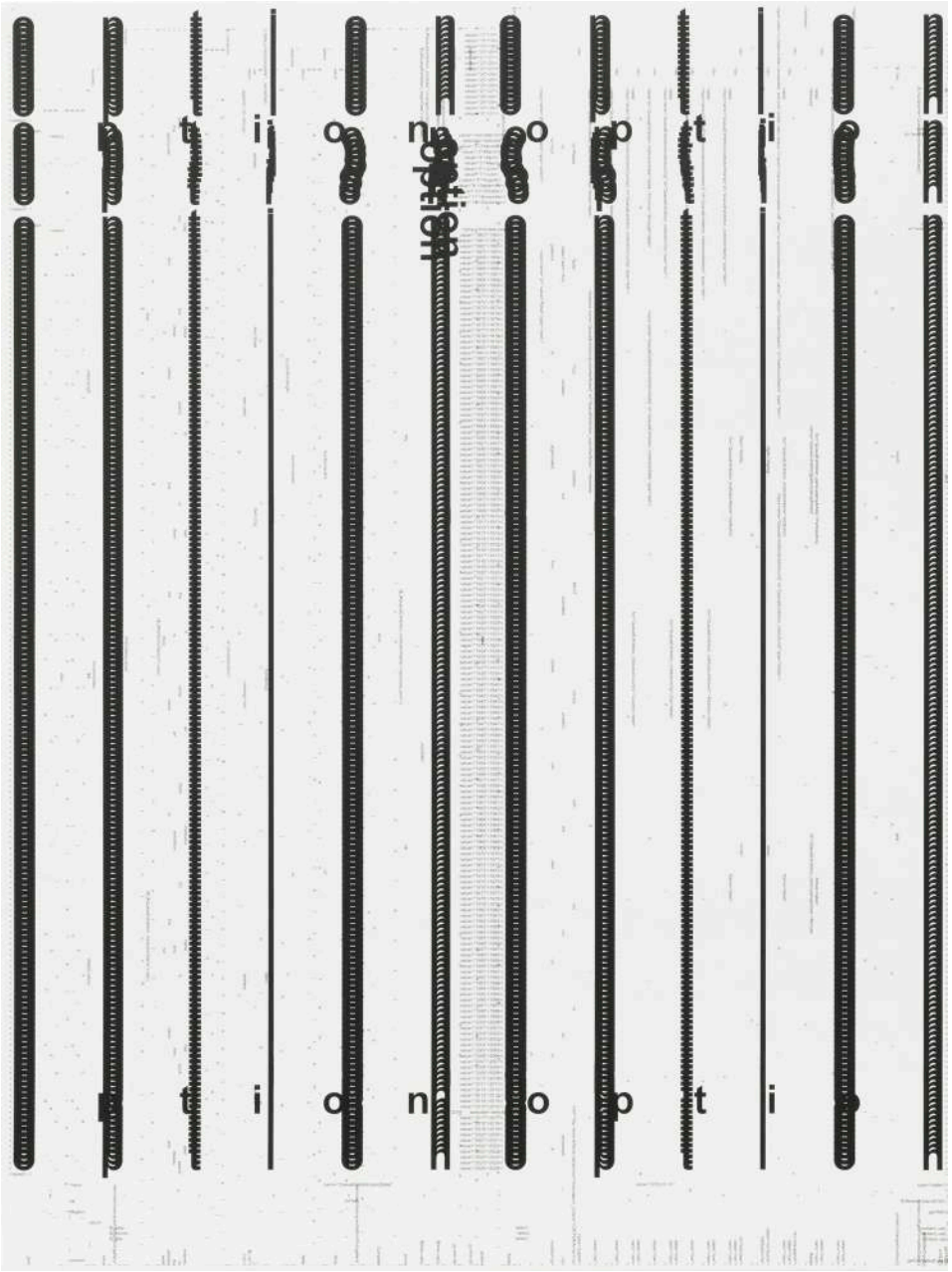
Untitled (Art Material 12), 2017
inkjet print on canvas
impression jet d'encre sur toile
80 x 60 x 3 cm (31.5 x 23.6 x 1.2 in.)
unique artwork

private collection

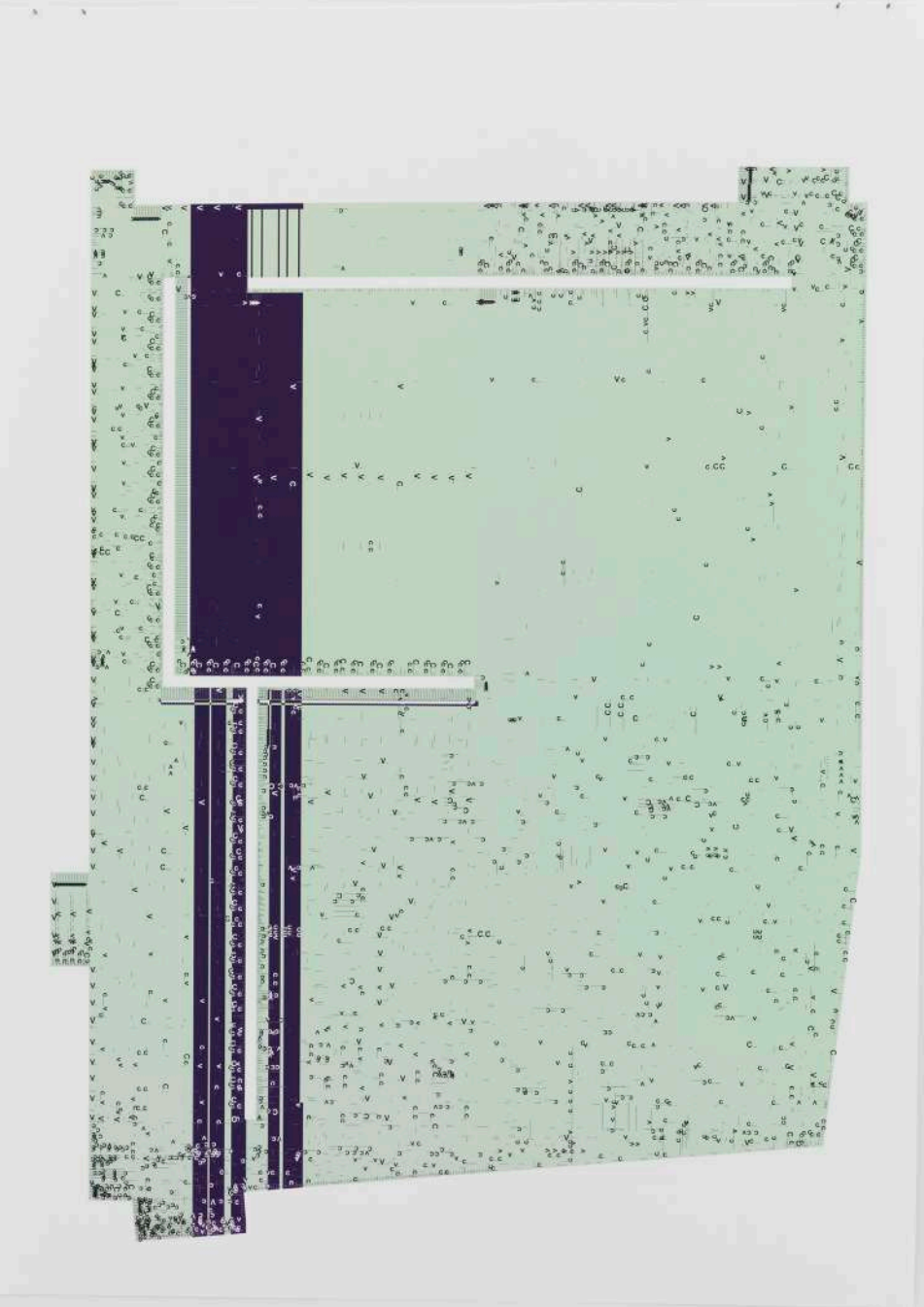
Untitled (Tape Cassette for use with PT- 7000), 2017
inkjet print on canvas
impression jet d'encre sur toile
80 x 60 x 3 cm (31.5 x 23.6 x 1.2 in.)
unique artwork
RIED17124



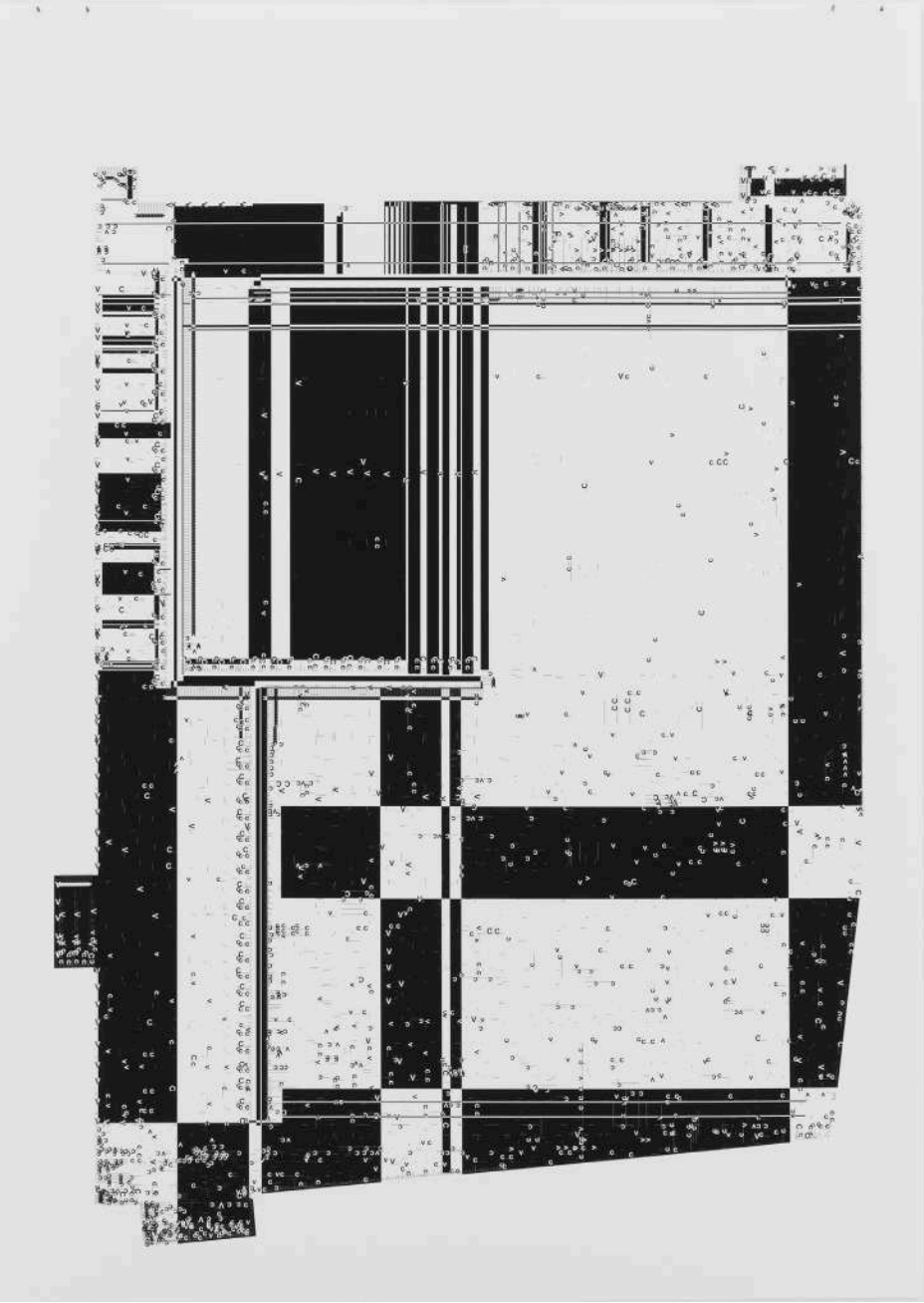
Untitled (Option; black 1), 2017
inkjet print on canvas
impression jet d'encre sur toile
80 x 60 x 3 cm (31.5 x 23.6 x 1.2 in.)
unique artwork
RIED17124



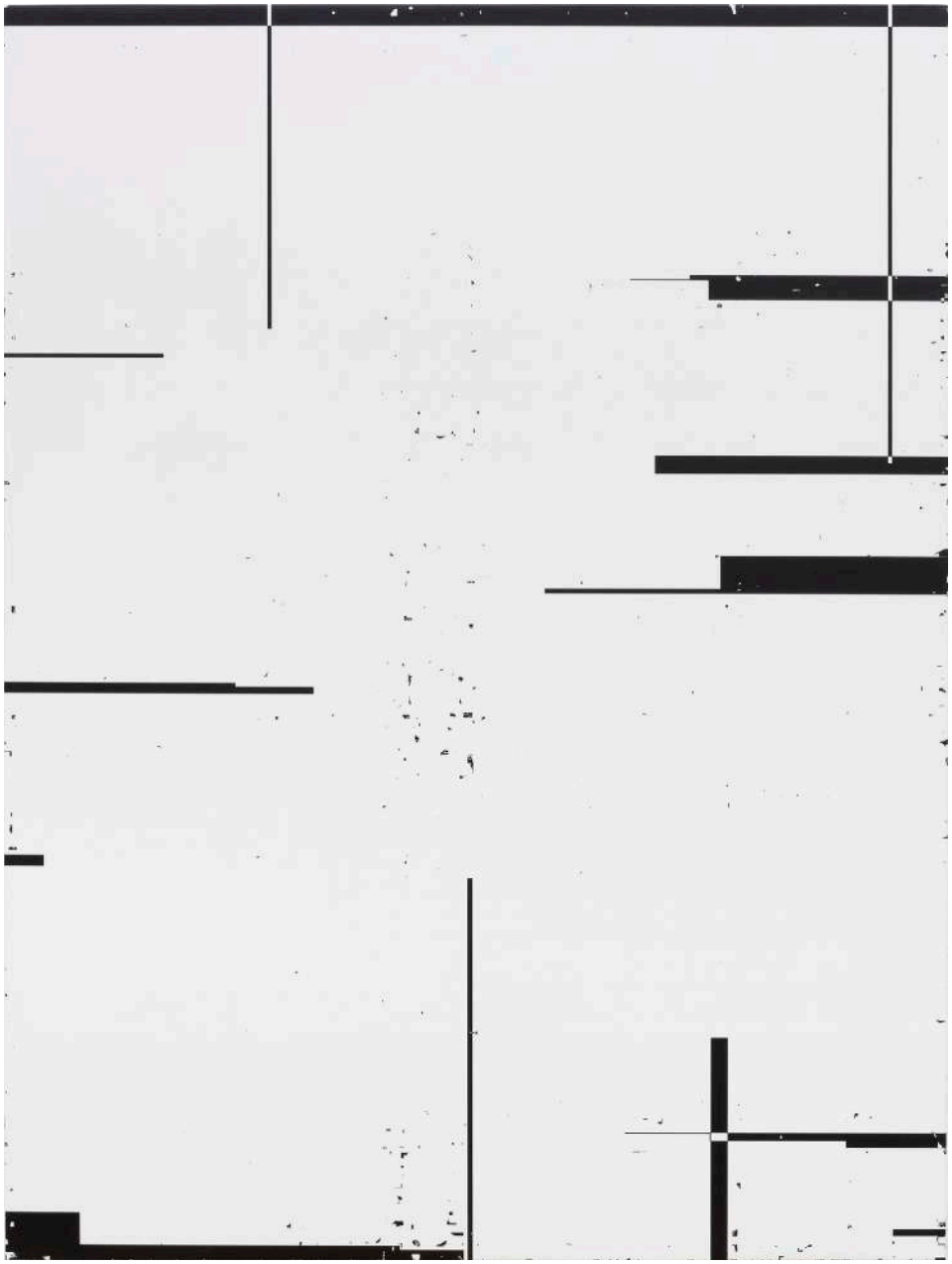
Untitled (Option; white 1), 2017
digital print on canvas
impression jet d'encre sur toile
80 x 60 x 3 cm (31.5 x 23.6 x 1.2 in.)
unique artwork
RIED17117



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.)
unique artwork
RIED17122

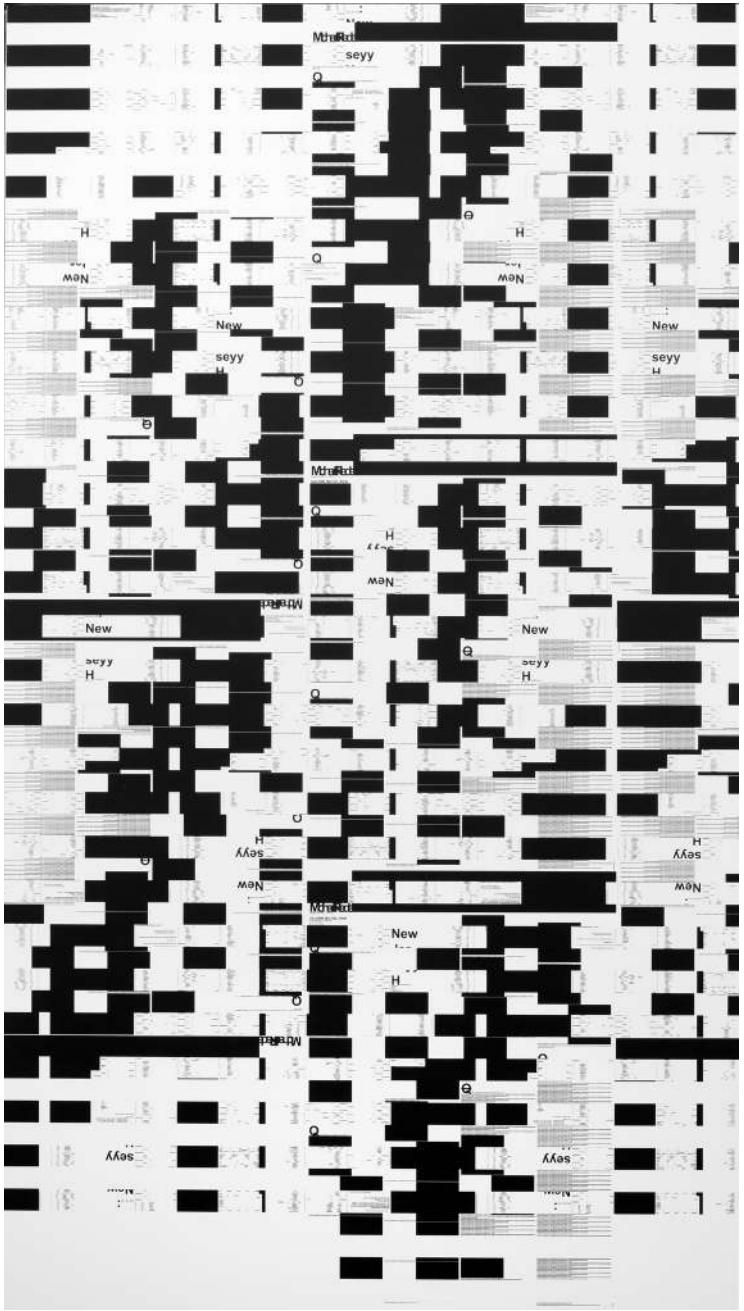


Untitled (Select..CV Floor Plan of Kunsthalle Zurich; black and white), 2017
inkjet print on paper
impression jet d'encre sur papier
210 x 150 cm (82.7 x 59 in.)
unique artwork
RIED17121

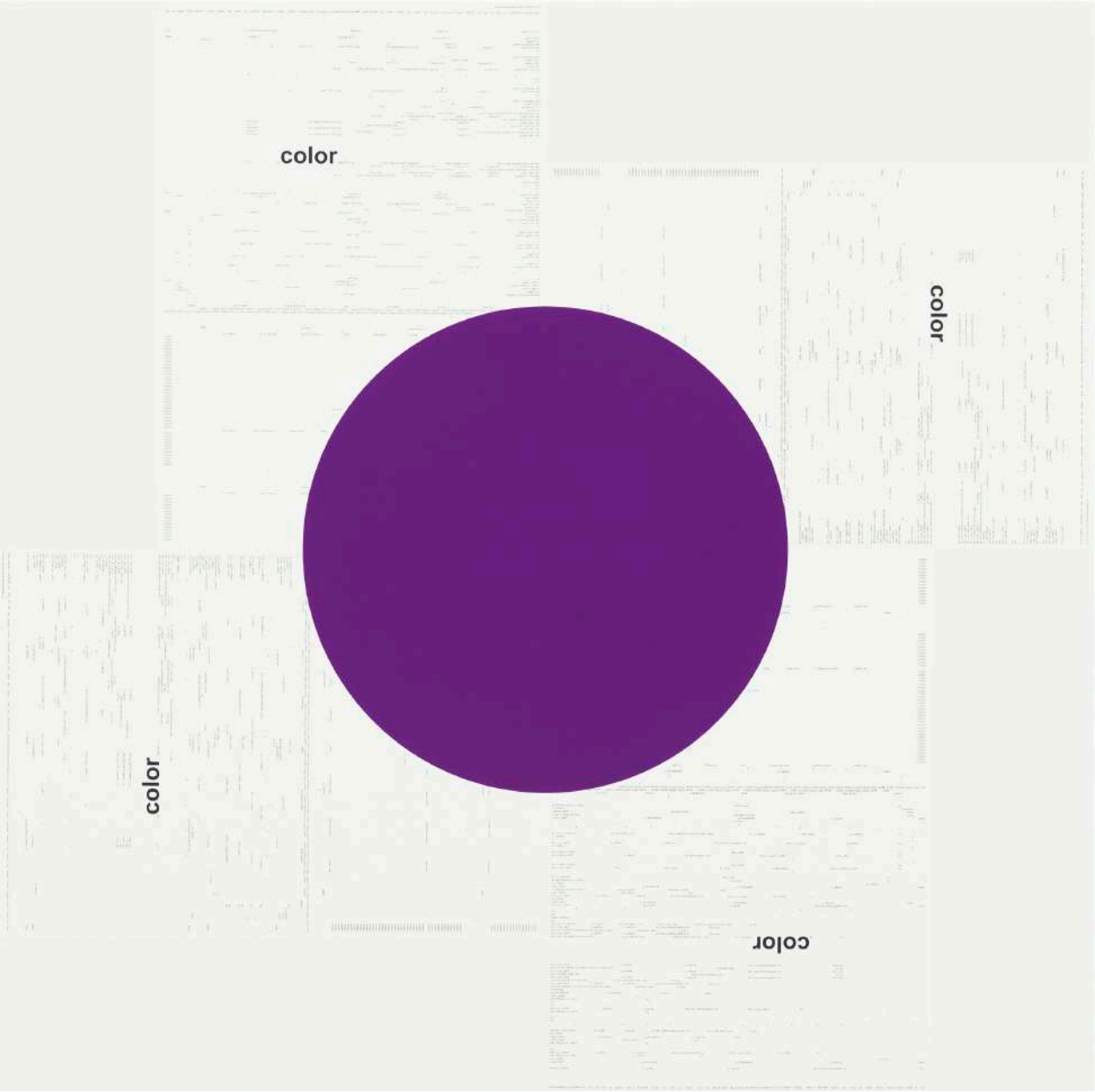


Untitled (Select Art Material 7), 2017
inkjet print on paper
impression jet d'encre sur papier
80 x 60 x 3 cm (31.5 x 23.62 x 1.18 in.)
unique artwork
RIED17131

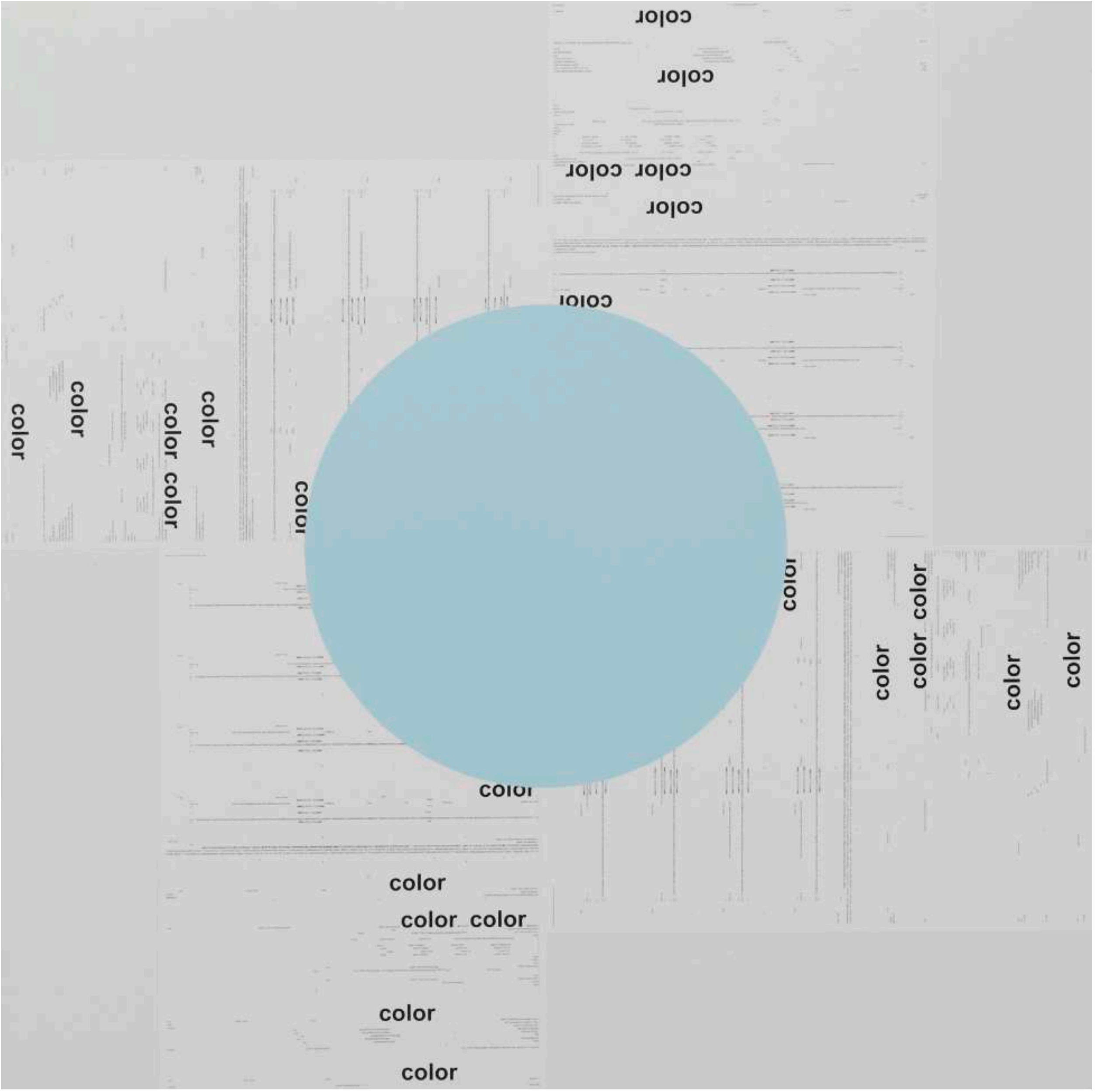
Untitled (Art Material..Mystriousaurus), 2014
inkjet print on paper, aluminium, honeycomb panel
inkjet print sur papier, aluminium, panneau alvéolaire
255 x 144 x 3 cm (100 x 56.6 x 1 in.)
unique artwork
RIED18164



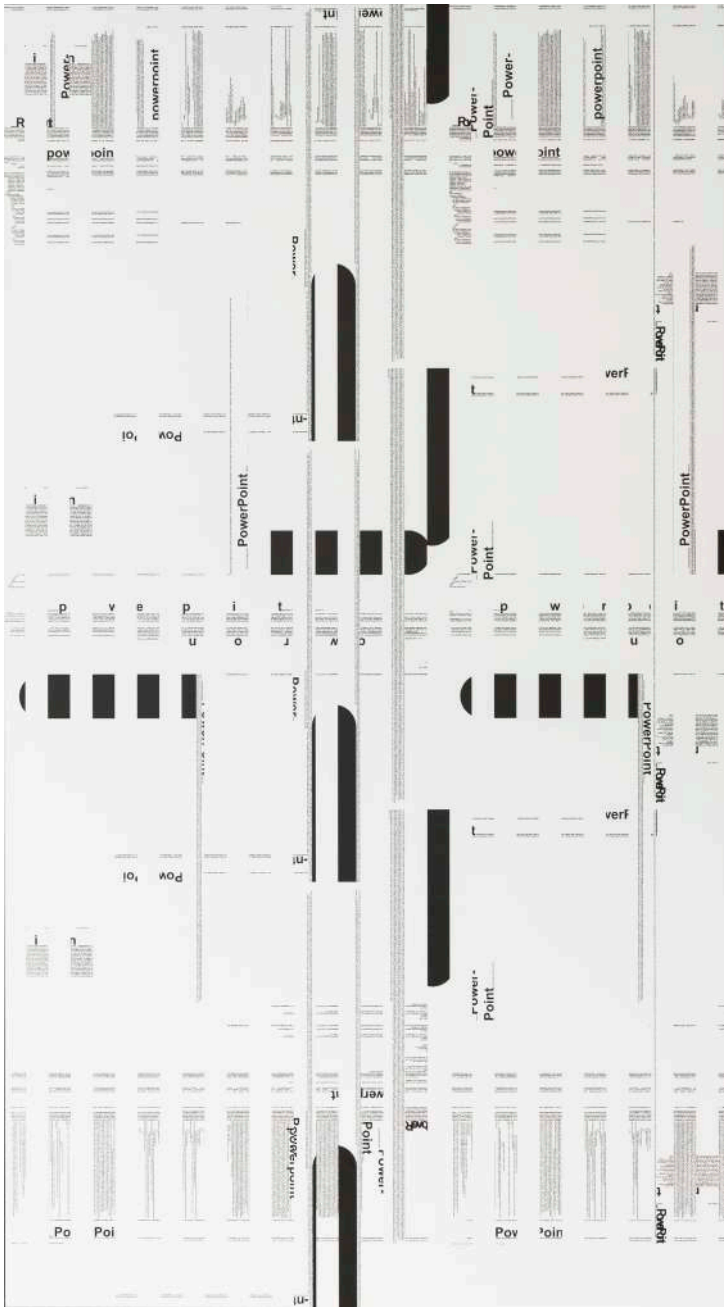
Untitled (Random bars horizontal), 2013
silkscreen on honeycomb panel
sérigraphie sur panneau alvéolaire
255 x 144 x 3 cm (100 x 56.6 x 1 in.)
unique artwork
RIED18163



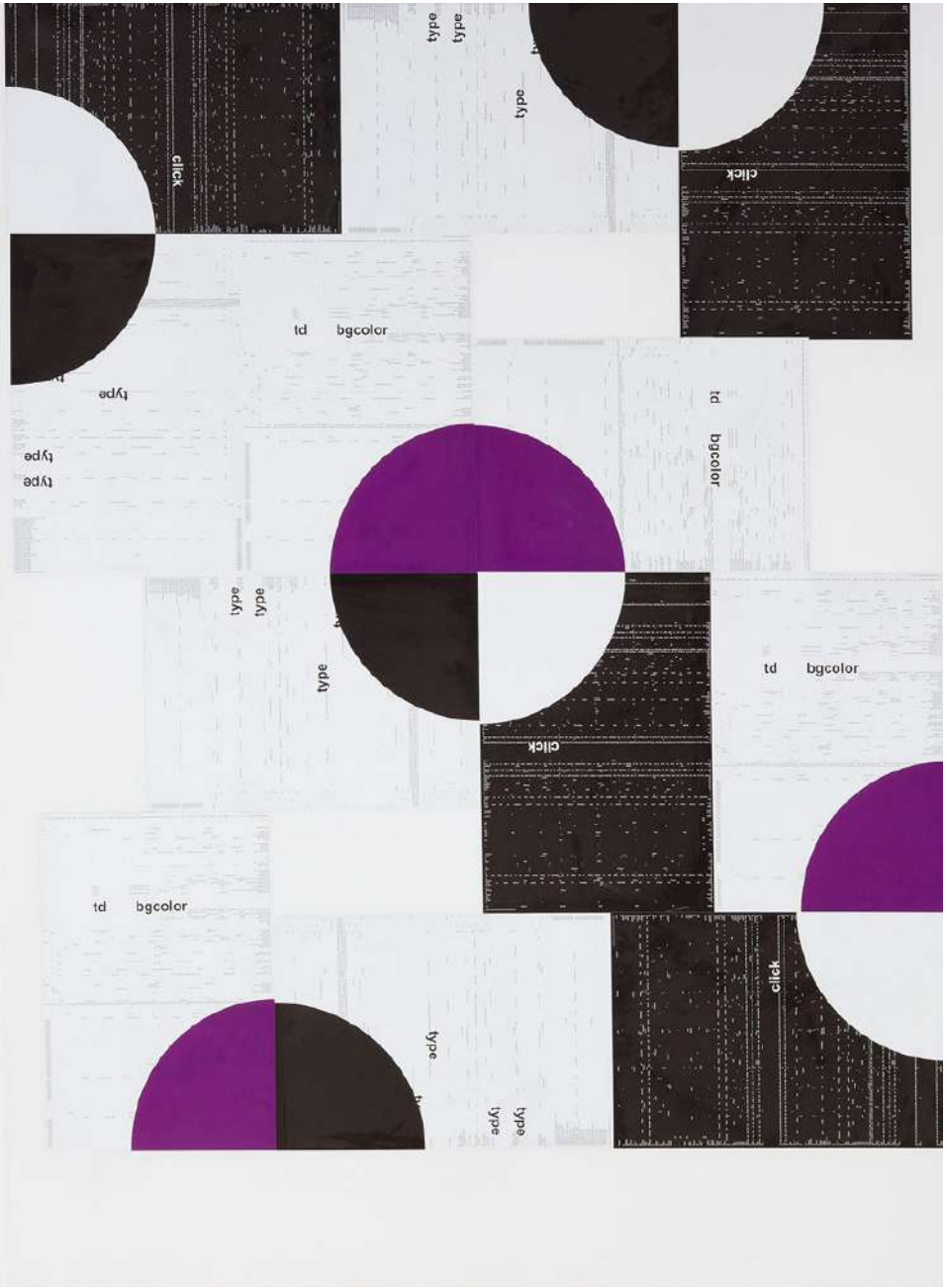
Untitled (color), 2013
silkscreen on linen
sérigraphie sur toile de lin
120 x 120 cm (47.2 x 47.2 in.)
unique artwork
RIED14013



Untitled (color), 2013
silkscreen on linen
sérigraphie sur toile de lin
120 x 120 cm (47.2 x 47.2 in.)
unique artwork
RIED14012

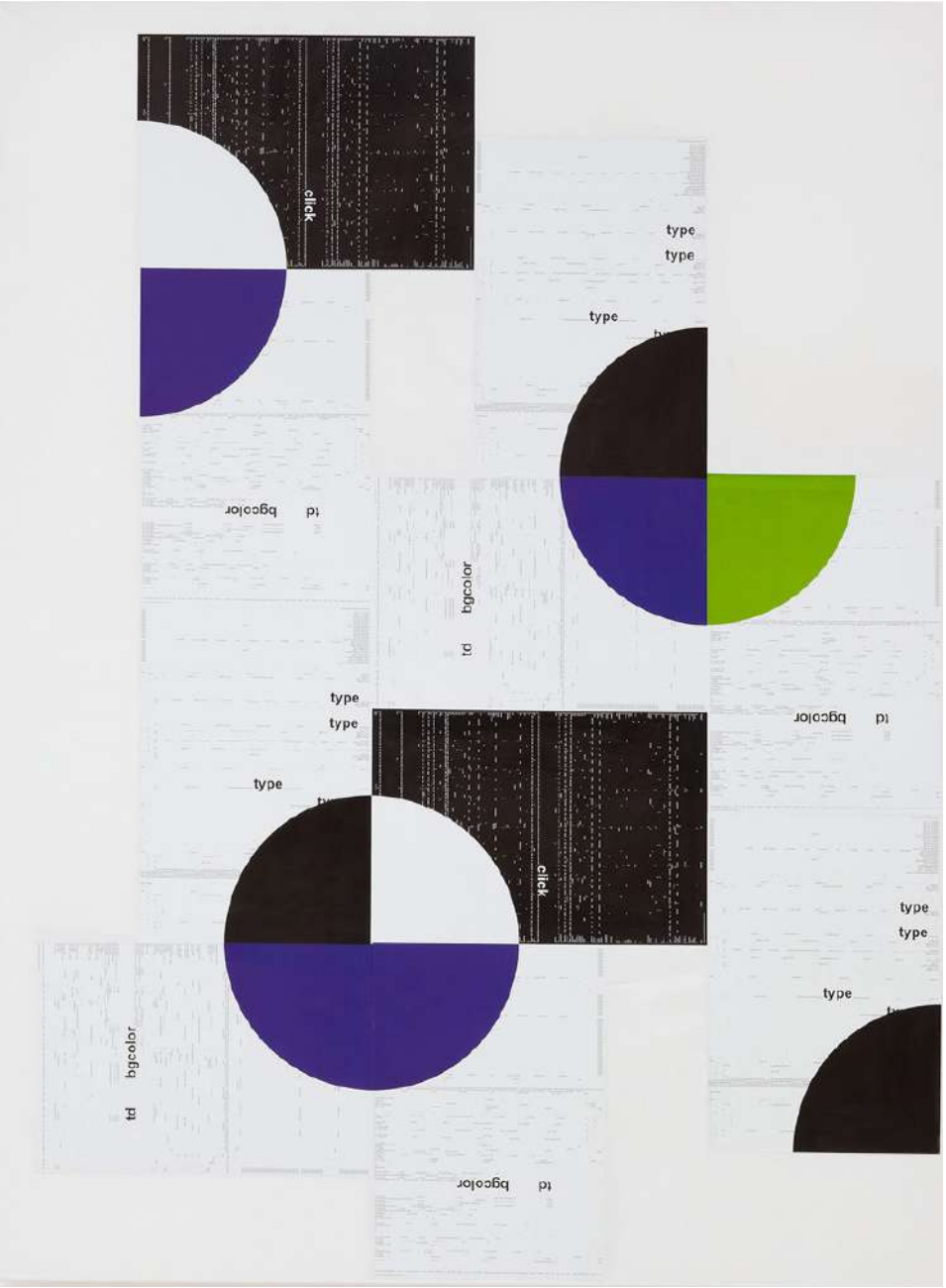


Untitled (Powerpoint blinds vertical), 2013
digital print on honeycomb panel, steel frame
impression numérique sur panneau honeycomb, cadre métal
252,5 x 141,5 cm (99.4 x 6.4 in.)
unique artwork
RIED13007



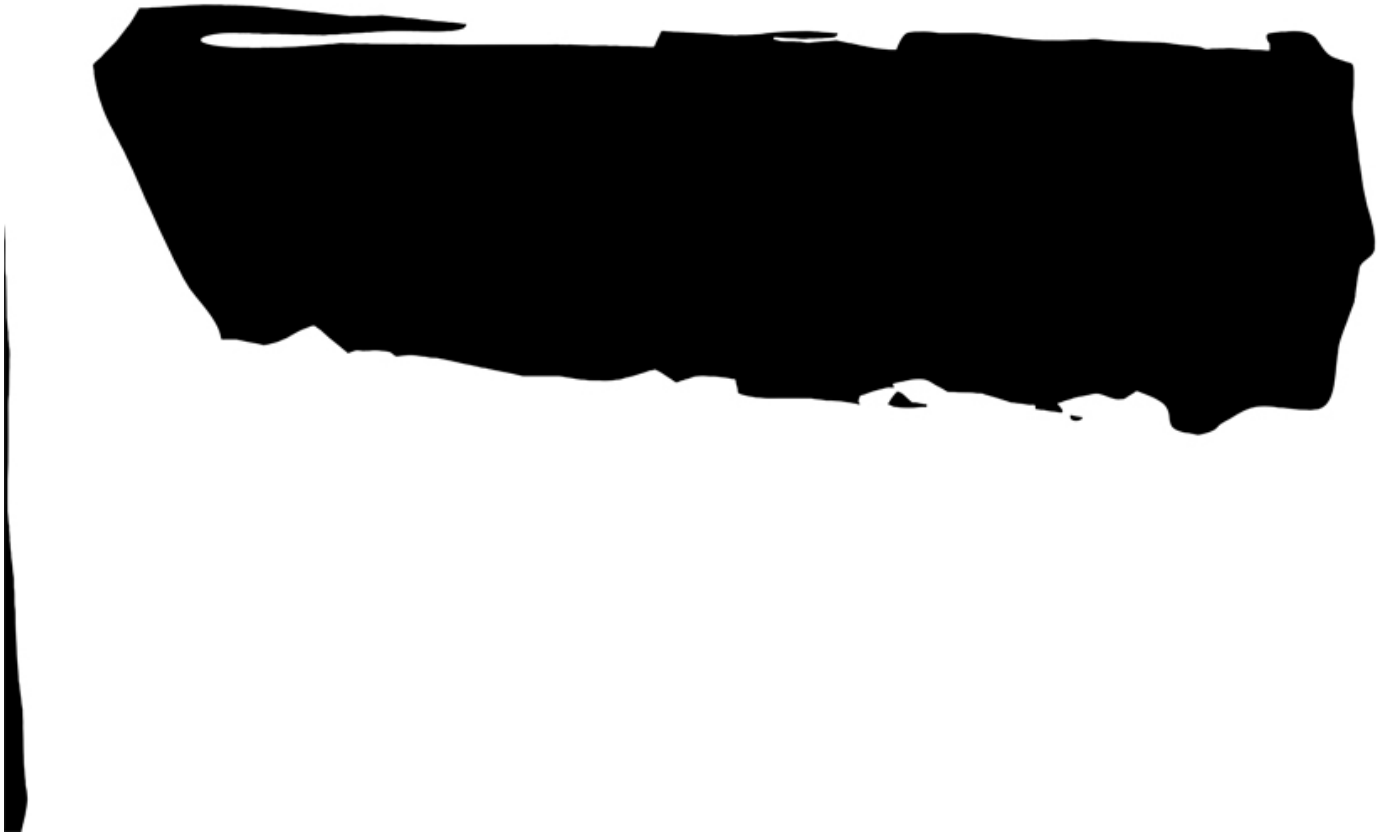
Untitled (13), 2010
posters mounted on canvas
affiches marouflée sur toile, chassis bois
275 x 250 x 7 cm (108.2 x 98.4 x 2.7 in.)
unique artwork

private collection



Untitled (14), 2010
posters mounted on canvas
affiches marouflée sur toile, chassis bois
275 x 250 x 7 cm (108.2 x 98.4 x 2.7 in.)
unique artwork

private collection



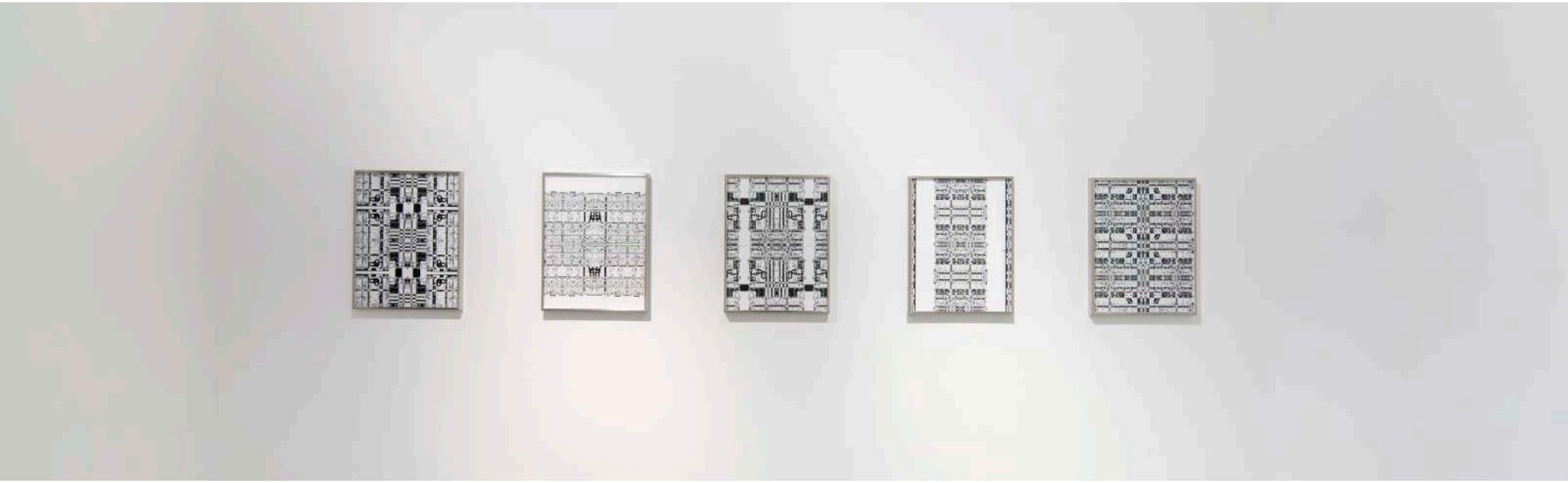
Four Proposals for Changing Modern (424), 2011
digital print on canvas, wooden stretcher
impression numérique sur toile, châssis bois
275 x 250 x 7 cm (108.2 x 98.4 x 2.7 in.)
unique artwork
RIED10038

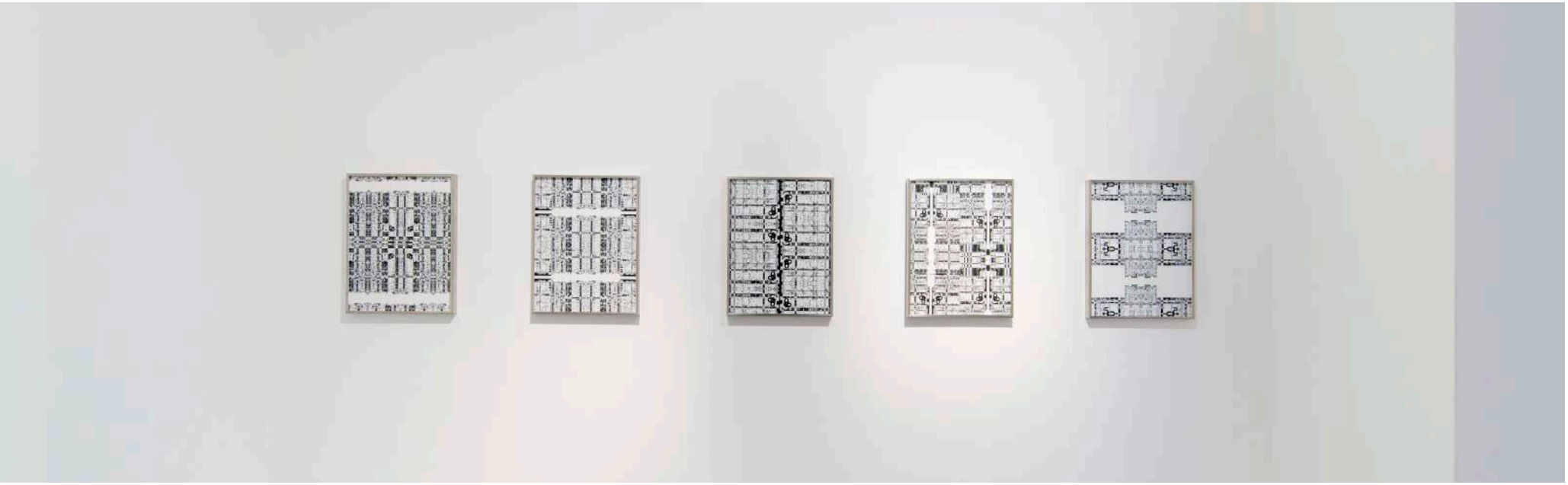
EXHIBITIONS
EXPOSITIONS

Michel Rein, *Erfolg*, Paris, France, 2022

Michel Rein, *Erfolg*, Paris, France, 2022

Michel Rein, *Erfolg*, Paris, France, 2022





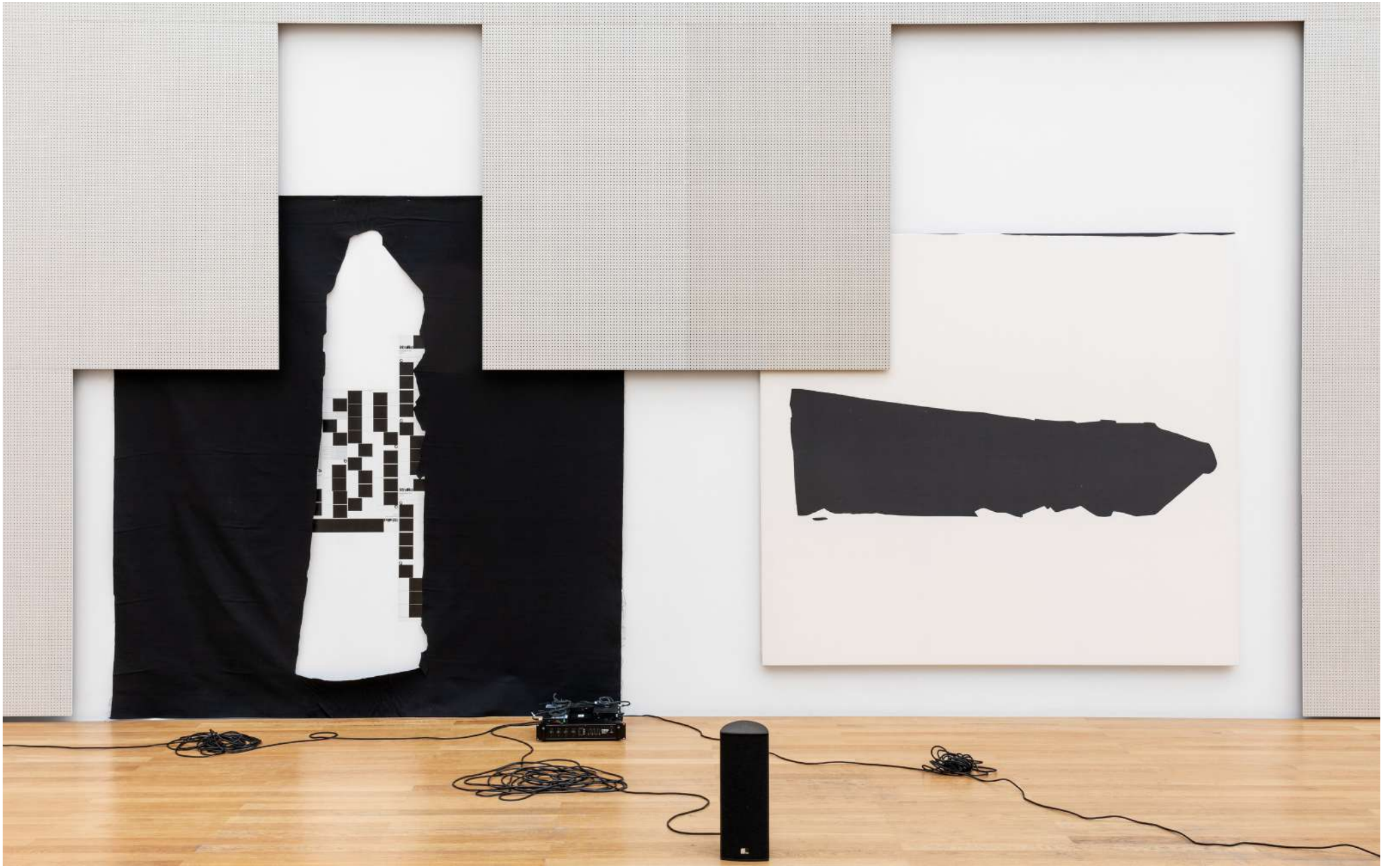
Michel Rein, *Erfolg*, Paris, France, 2022

Museum Sammlung Zukunft, *Reset*, Zürich, Switzerland, 2021

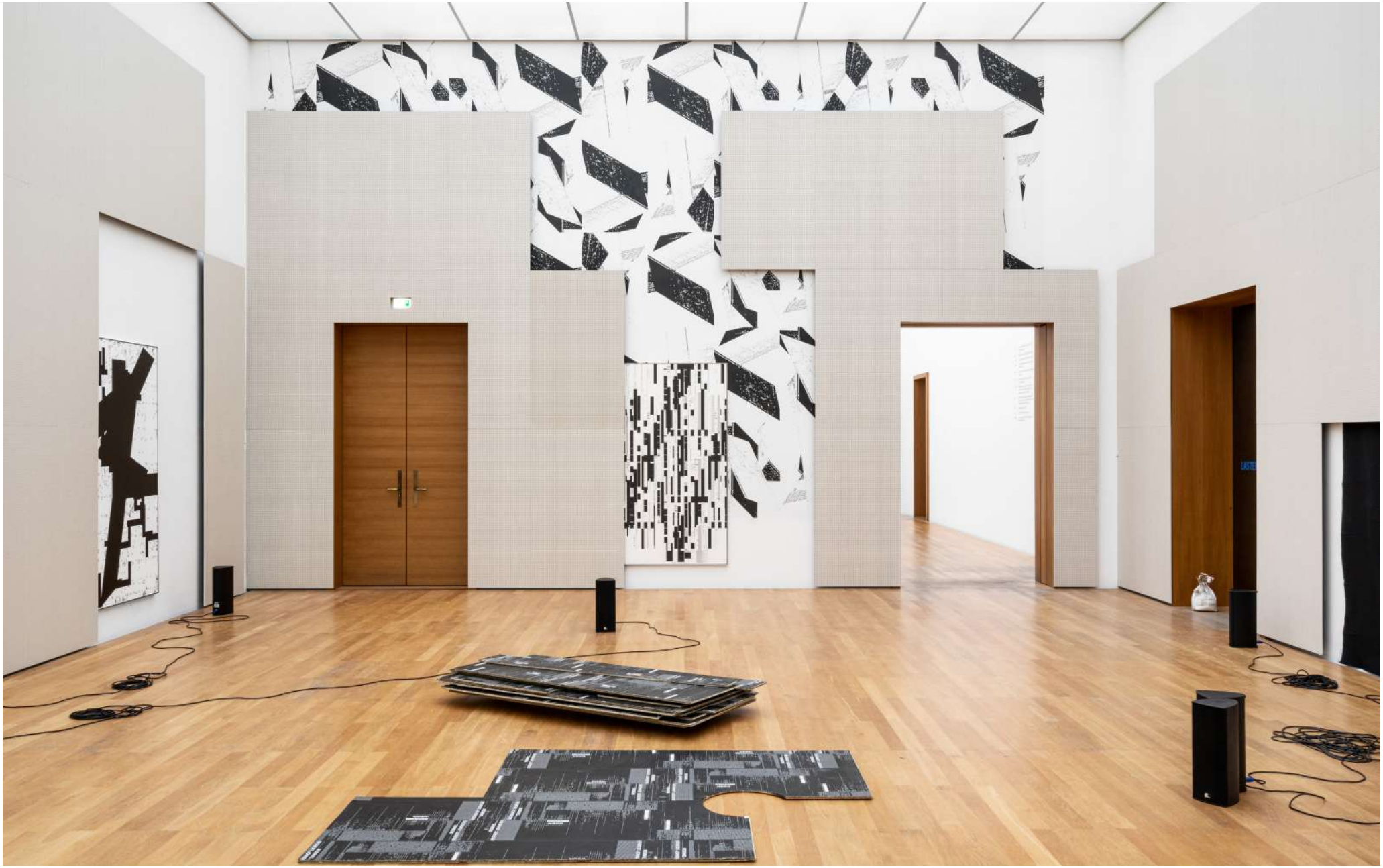
Museum Sammlung Zukunft, *Reset*, Zürich, Switzerland, 2021

Museum der bildenden Künste Leipzig, *Künstlergespräch mit Michael Riedel und Kolja Reichert*, Germany, 2019/2020

Museum der bildenden Künste Leipzig, *Künstlergespräch mit Michael Riedel und Kolja Reichert*, Germany, 2019/2020



Museum der bildenden Künste Leipzig, *Künstlergespräch mit Michael Riedel und Kolja Reichert*, Germany, 2019/2020



Museum der bildenden Künste Leipzig, *Künstlergespräch mit Michael Riedel und Kolja Reichert*, Germany, 2019/2020

Museum der bildenden Künste Leipzig, *Künstlergespräch mit Michael Riedel und Kolja Reichert*, Germany, 2019/2020

Museum der bildenden Künste Leipzig, *Künstlergespräch mit Michael Riedel und Kolja Reichert*, Germany, 2019/2020

MNAM - Centre Georges-Pompidou, permanent collection, 4th floor, 2018

MNAM - Centre Georges-Pompidou, permanent collection, 4th floor, 2018

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

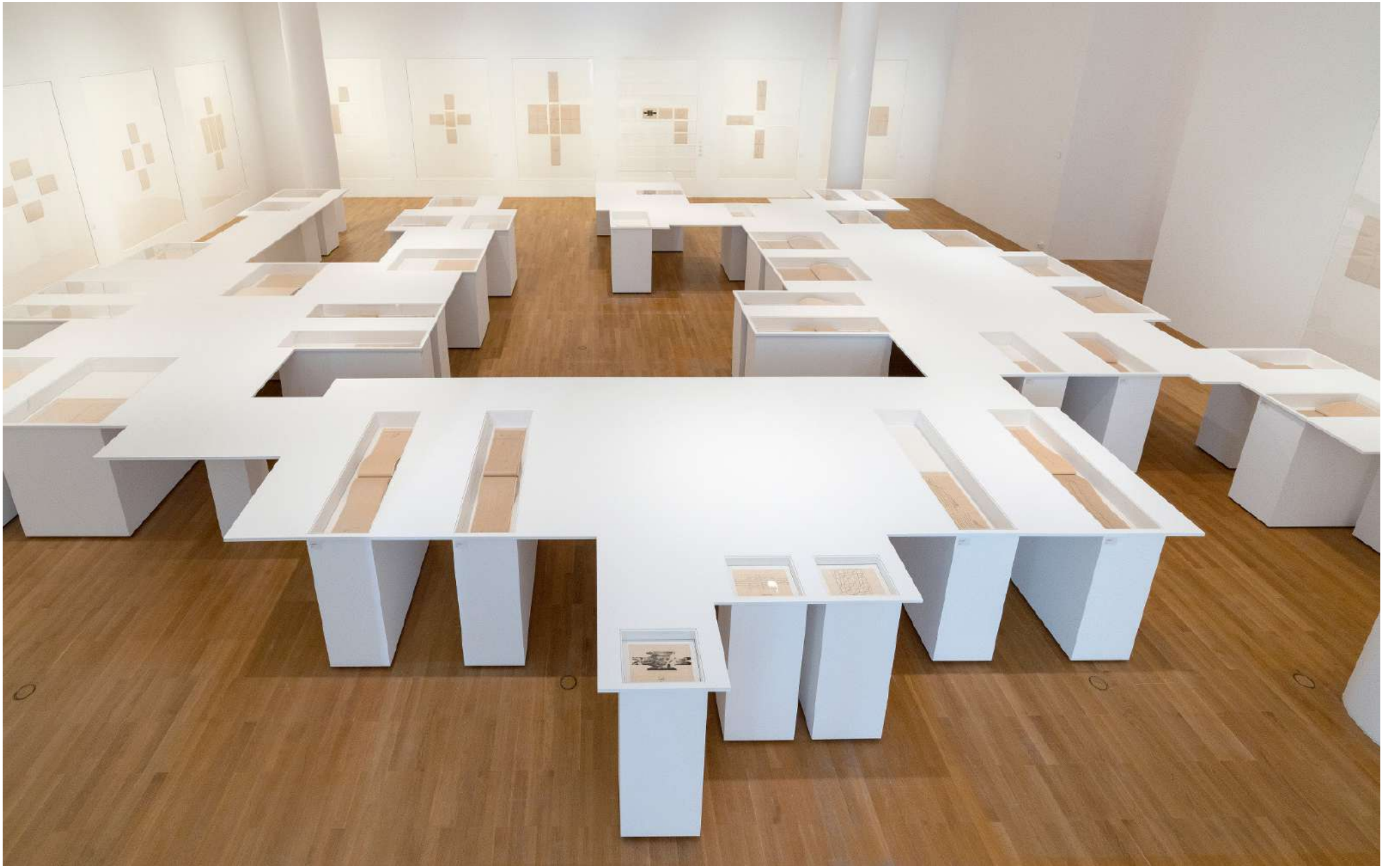
Michel Rein, *[FIACER] je fiace tu fiaces il/elle fiace nous fiaçons vous fiacez ils/elles fiacent*, Paris, France, 2018

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

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

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

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



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

MoMA - Museum of Modern Art, department Drawings and Prints, The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection, New York, USA

MoMA - Museum of Modern Art, department Drawings and Prints, The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection, New York, USA

Kunsthalle, *CV*, Zurich, Germany, 2017

Kunsthalle, *CV*, Zurich, Germany, 2017

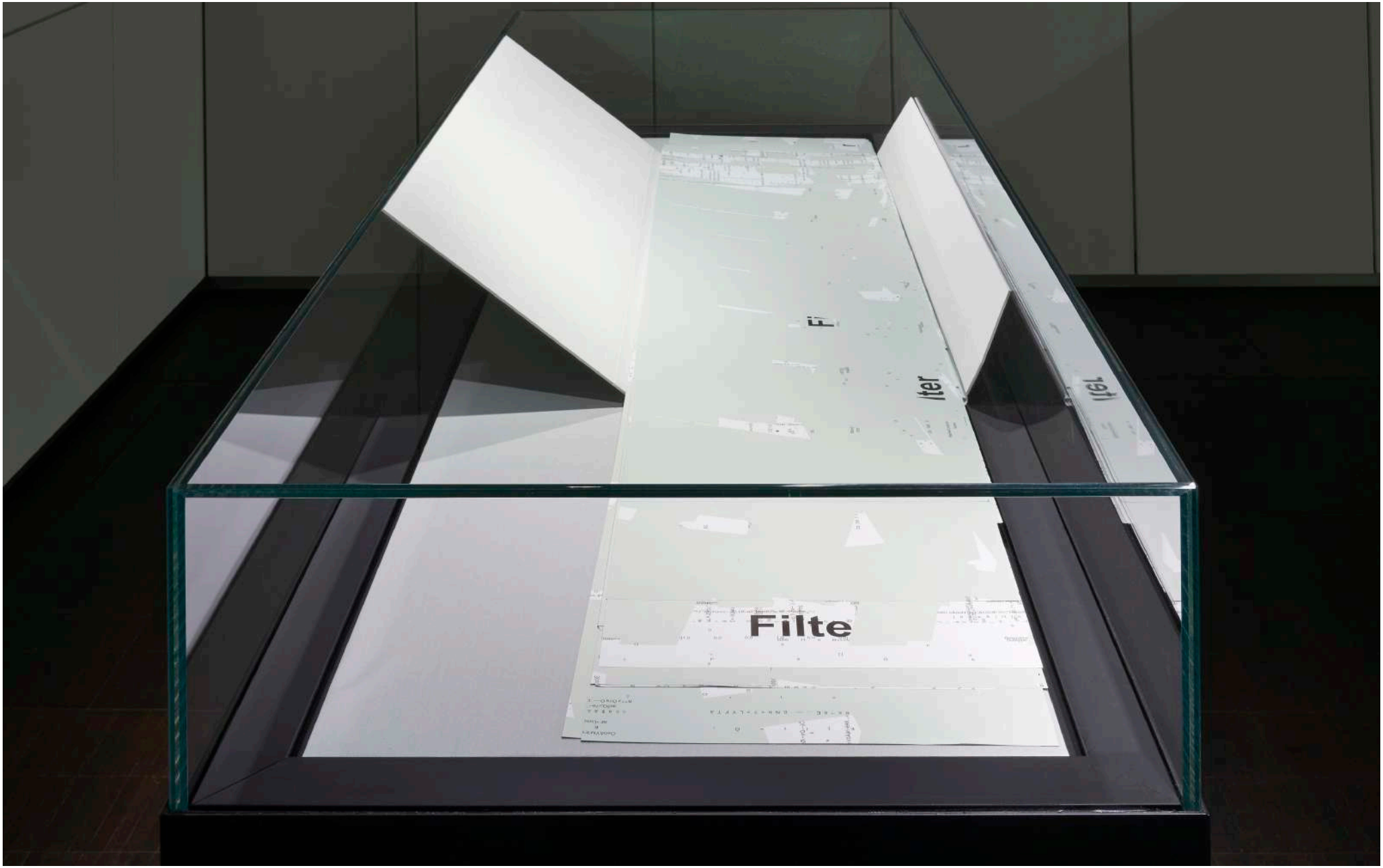
Kunsthalle, *CV*, Zurich, Germany, 2017

Kunsthalle, *CV*, Zurich, Germany, 2017

Kunsthalle, *CV*, Zurich, Germany, 2017

Kunsthalle, *CV*, Zurich, Germany, 2017

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

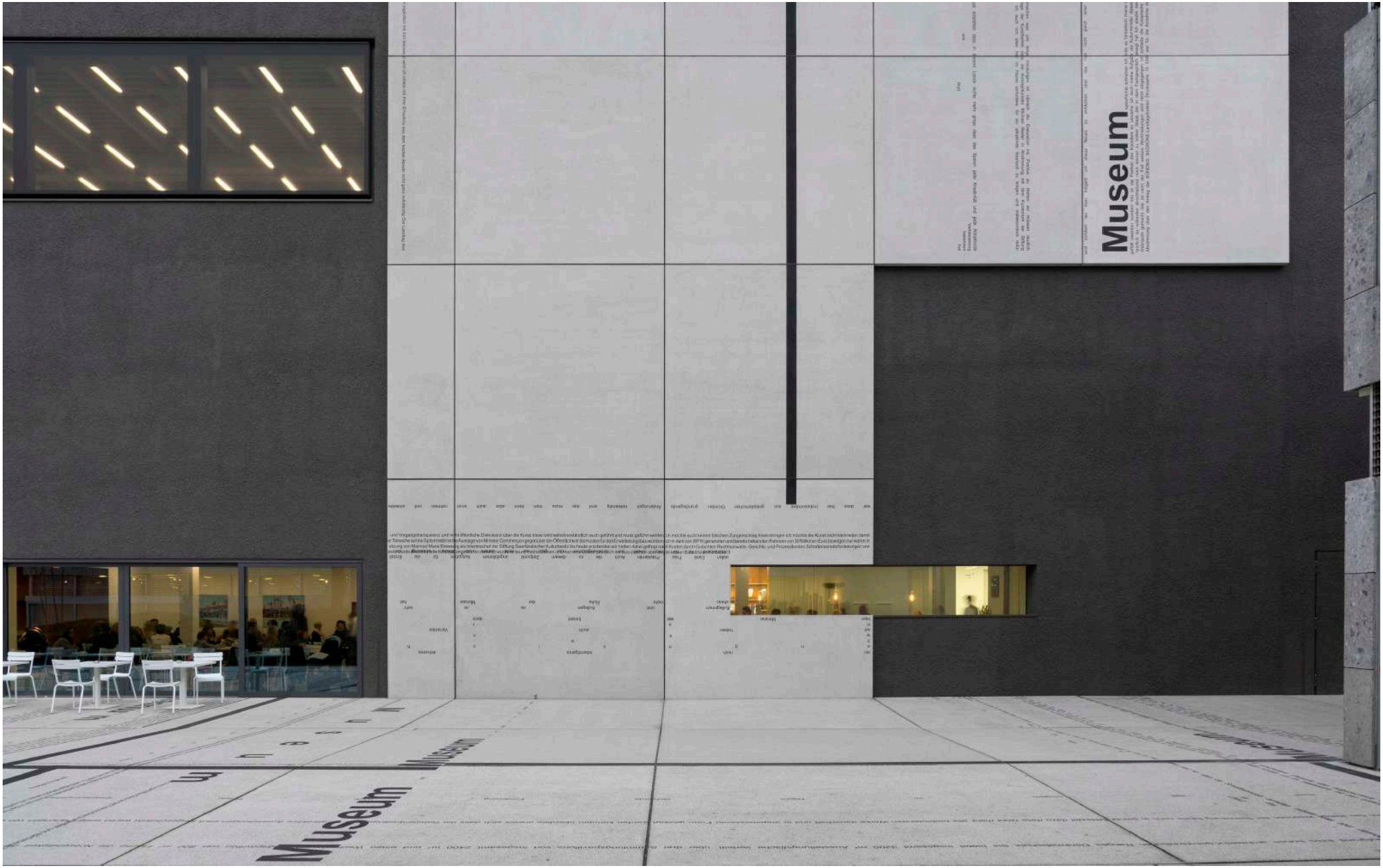


Geldmuseum der Deutschen Bundesbank, *Geldmacher*, Frankfurt, Germany, 2017

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

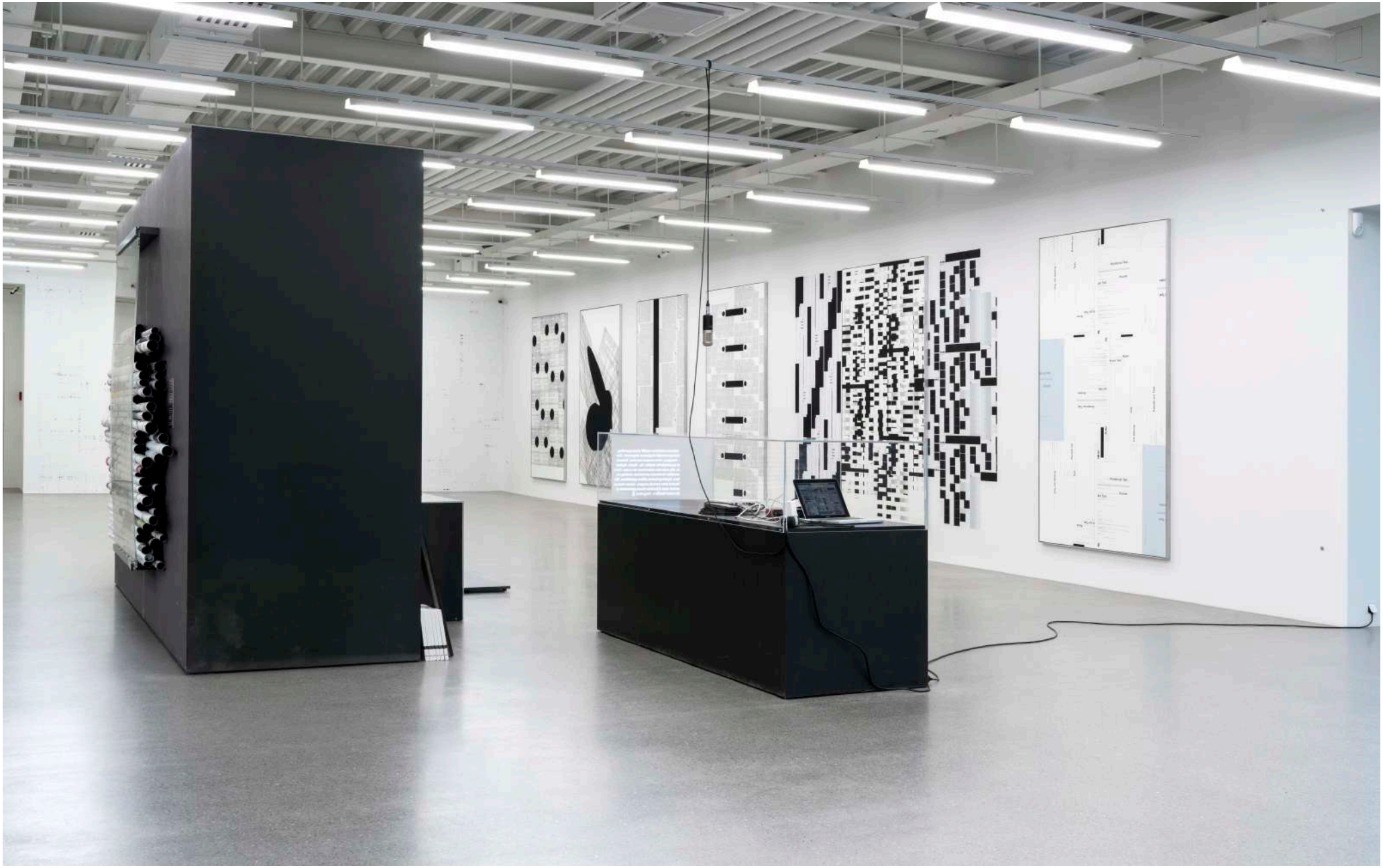
Geldmuseum der Deutschen Bundesbank, *Geldmacher*, Frankfurt, Germany, 2017

Extension of Modern Gallery, Saarbrücken, Germany, 2017

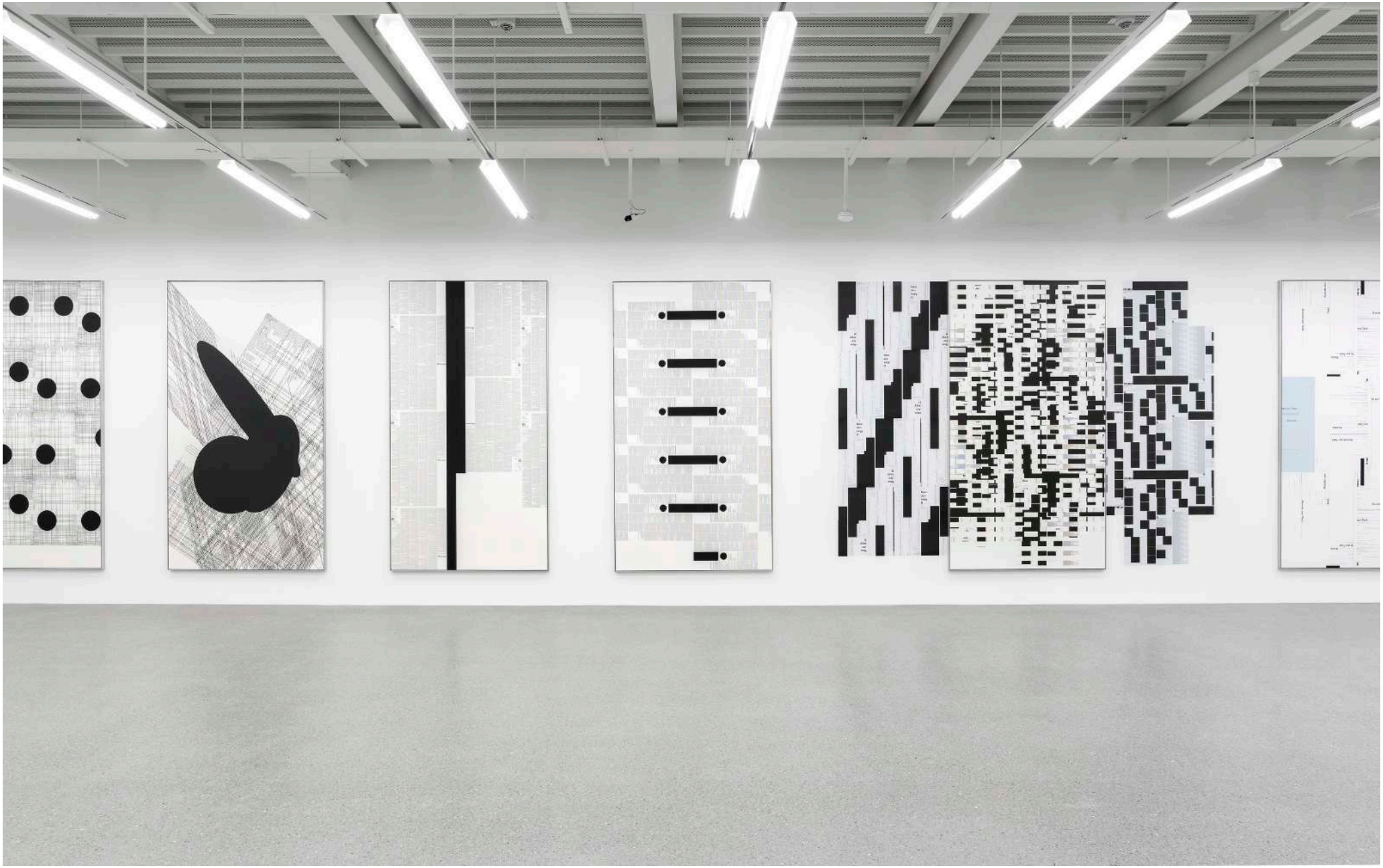


Extension of Modern Gallery, Saarbrücken, Germany, 2017

Modern Gallery, *Michael Riedel*, Galerie Saarlandmuseum, Saarbrücken, Germany, 2017

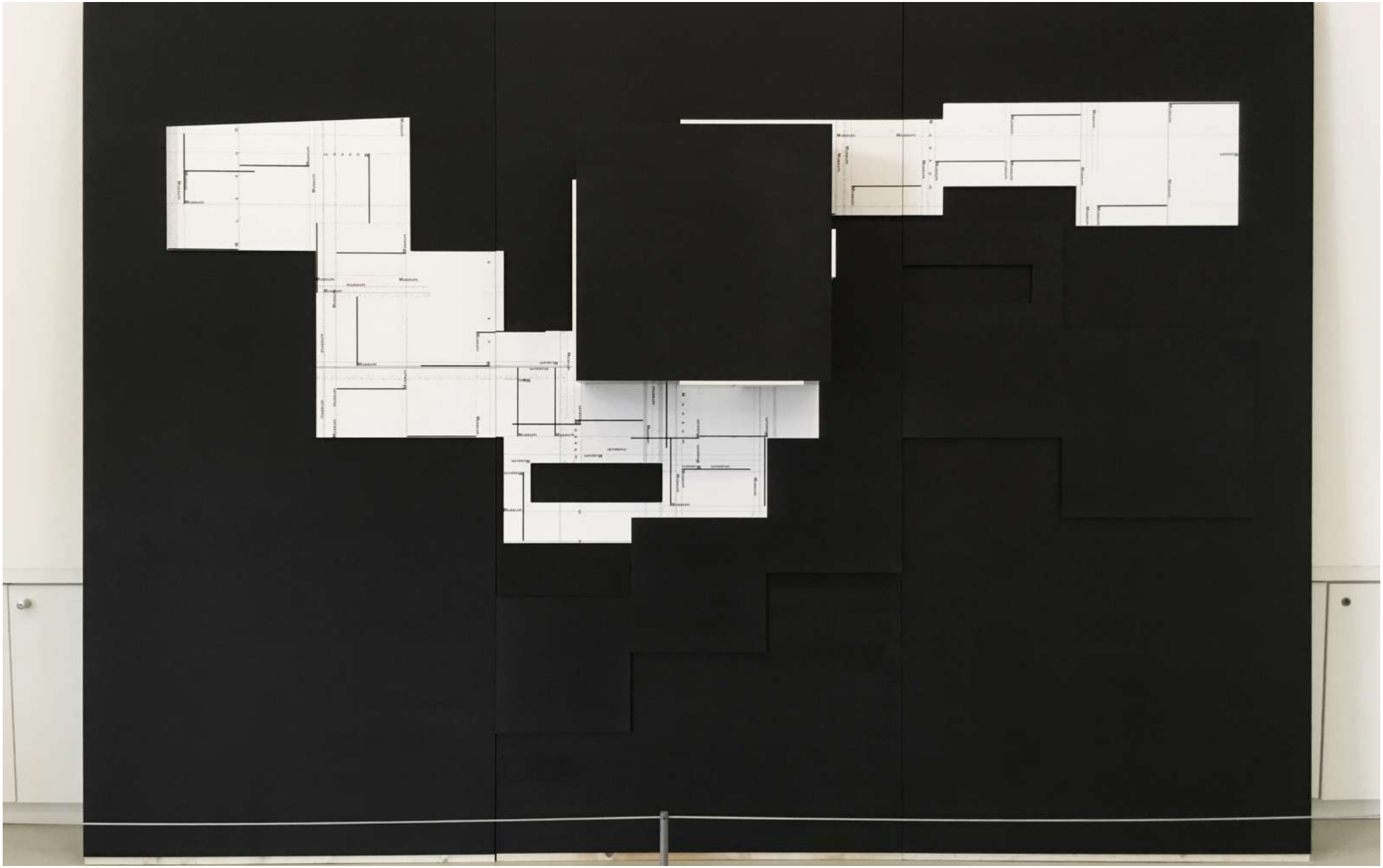


Modern Gallery, *Michael Riedel*, Galerie Saarlandmuseum, Saarbrücken, Germany, 2017

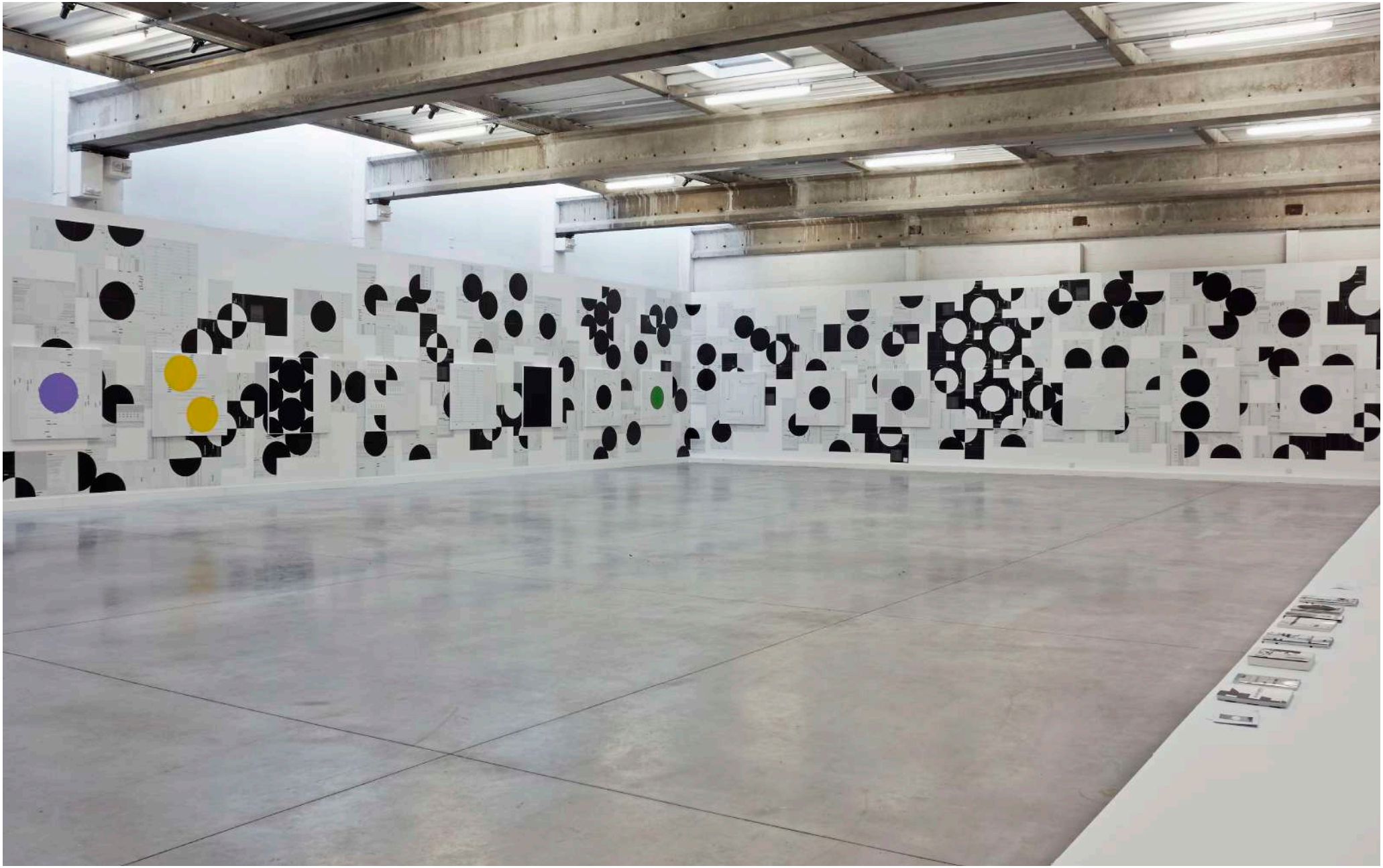


Modern Gallery, *Michael Riedel*, Galerie Saarlandmuseum, Saarbrücken, Germany, 2017

Modern Gallery, *Michael Riedel*, Galerie Saarlandmuseum, Saarbrücken, Germany, 2017



Centre Pompidou, Metz, France, 2017



Fonds M—Arco, Le Box, *Michael Riedel*, Marseilles, France, 2015

Fonds M—Arco, Le Box, *Michael Riedel*, Marseilles, France, 2015

Fonds M—Arco, Le Box, *Michael Riedel*, Marseilles, France, 2015

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

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

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

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

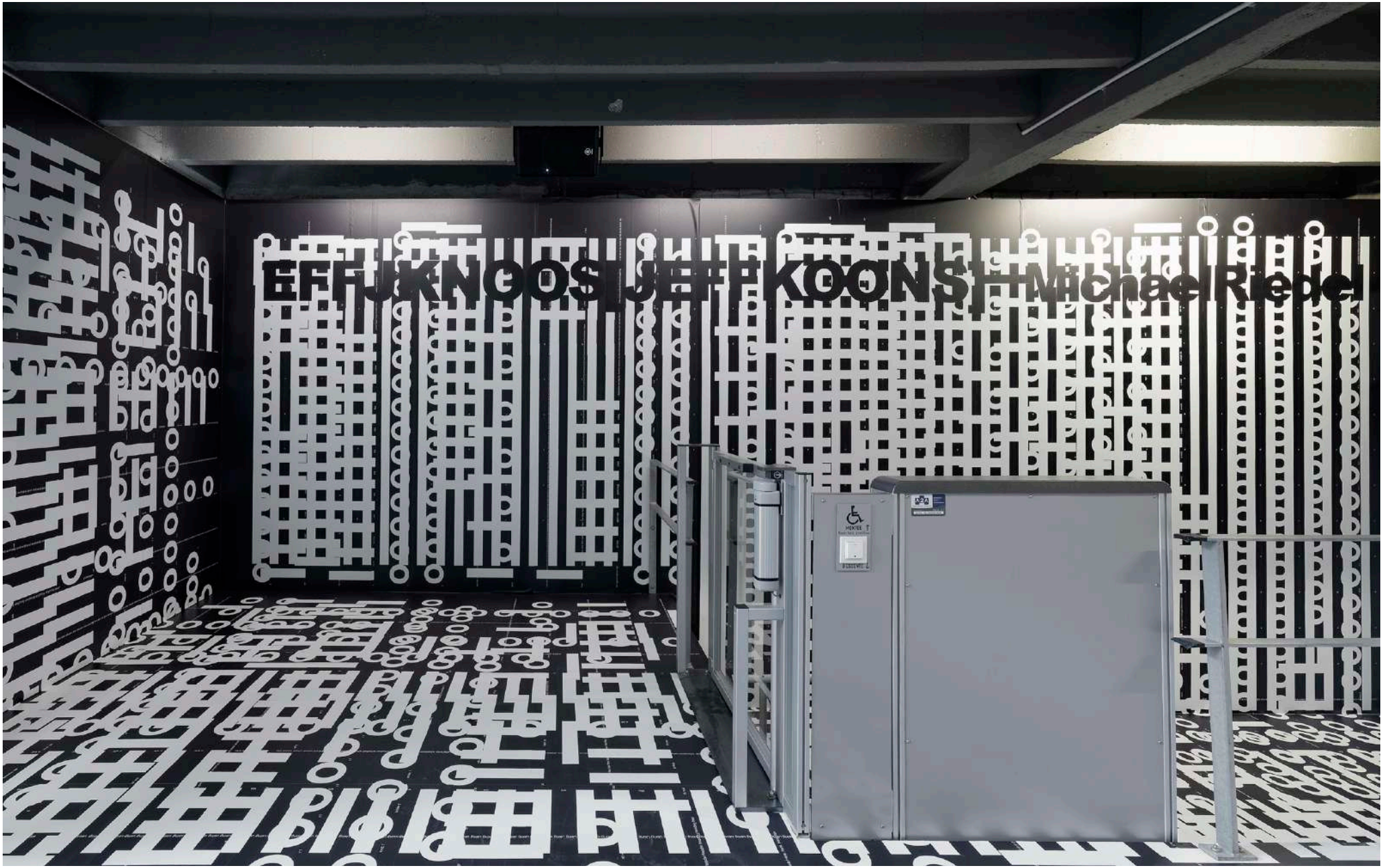
Palais de Tokyo, *Jacques Comité [Giacometti], Part 1*, Paris, France, 2014

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

Palais de Tokyo, *Dual air [Dürer], Part 2*, Paris, France, 2014

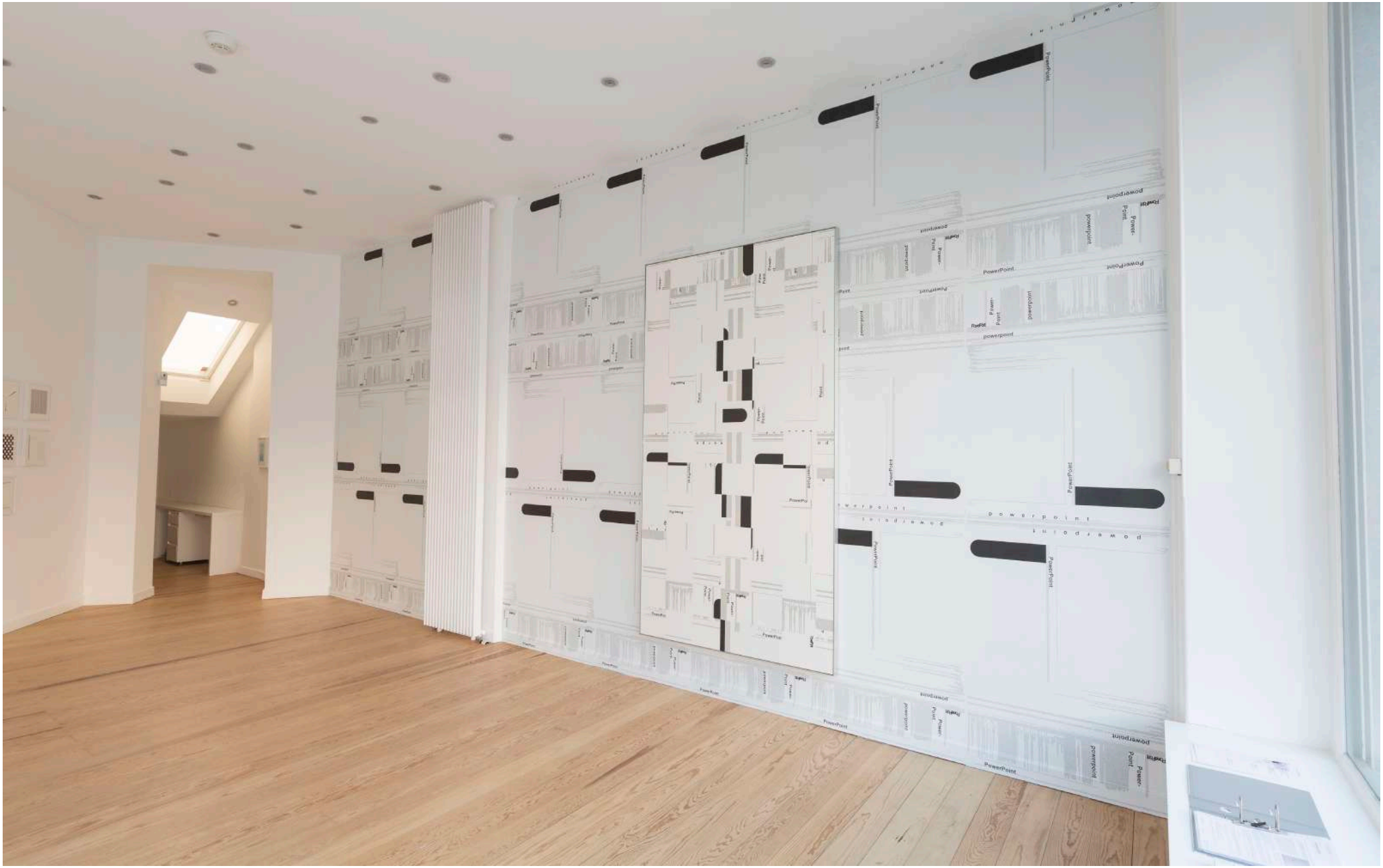
Palais de Tokyo, *Dual air [Dürer], Part 2*, Paris, France, 2014

Palais de Tokyo, *Effj Knoos [Jeff Koons], Part 3*, Paris, France, 2014



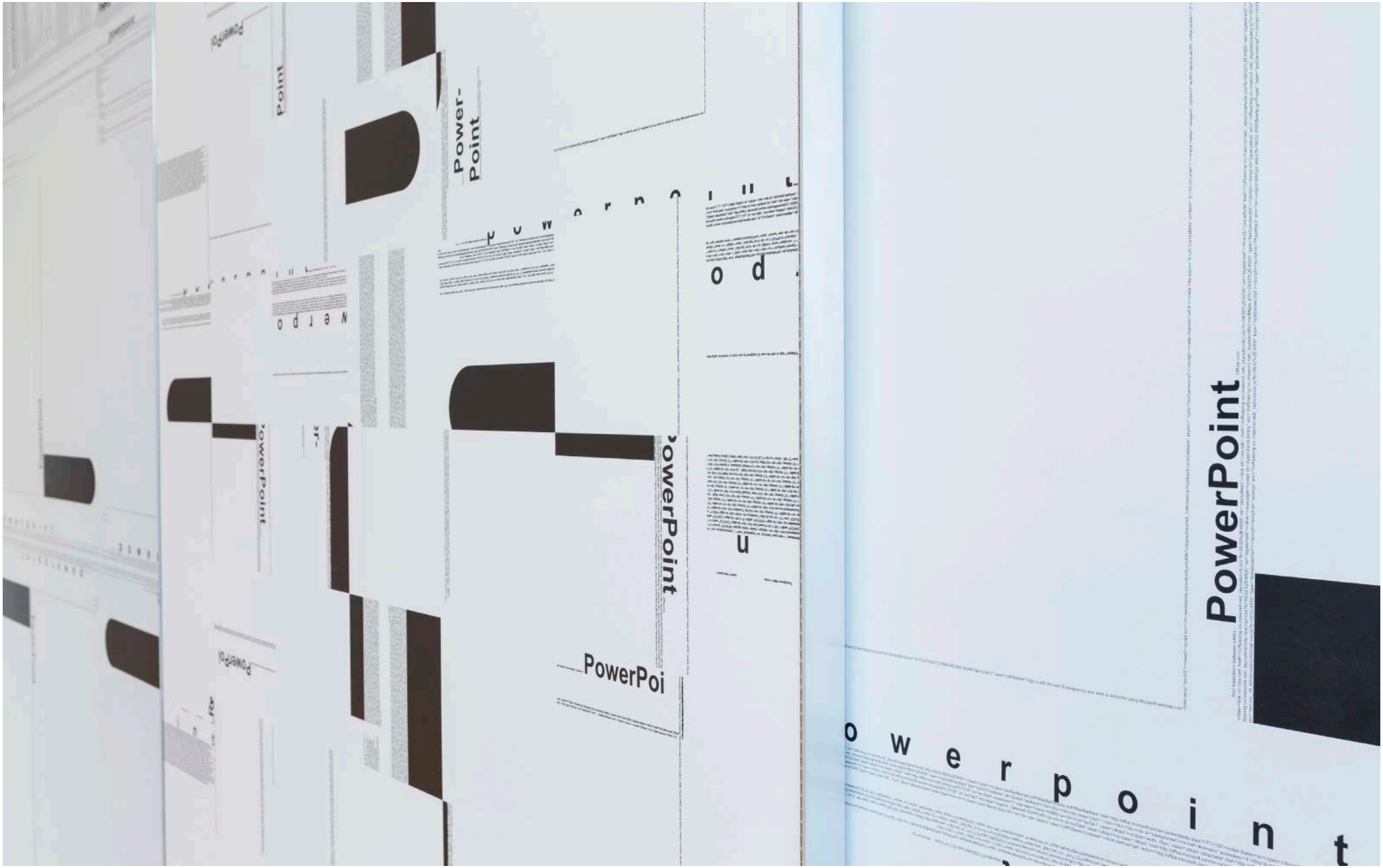
Palais de Tokyo, *Effj Knoos [Jeff Koons], Part 3*, Paris, France, 2014

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



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

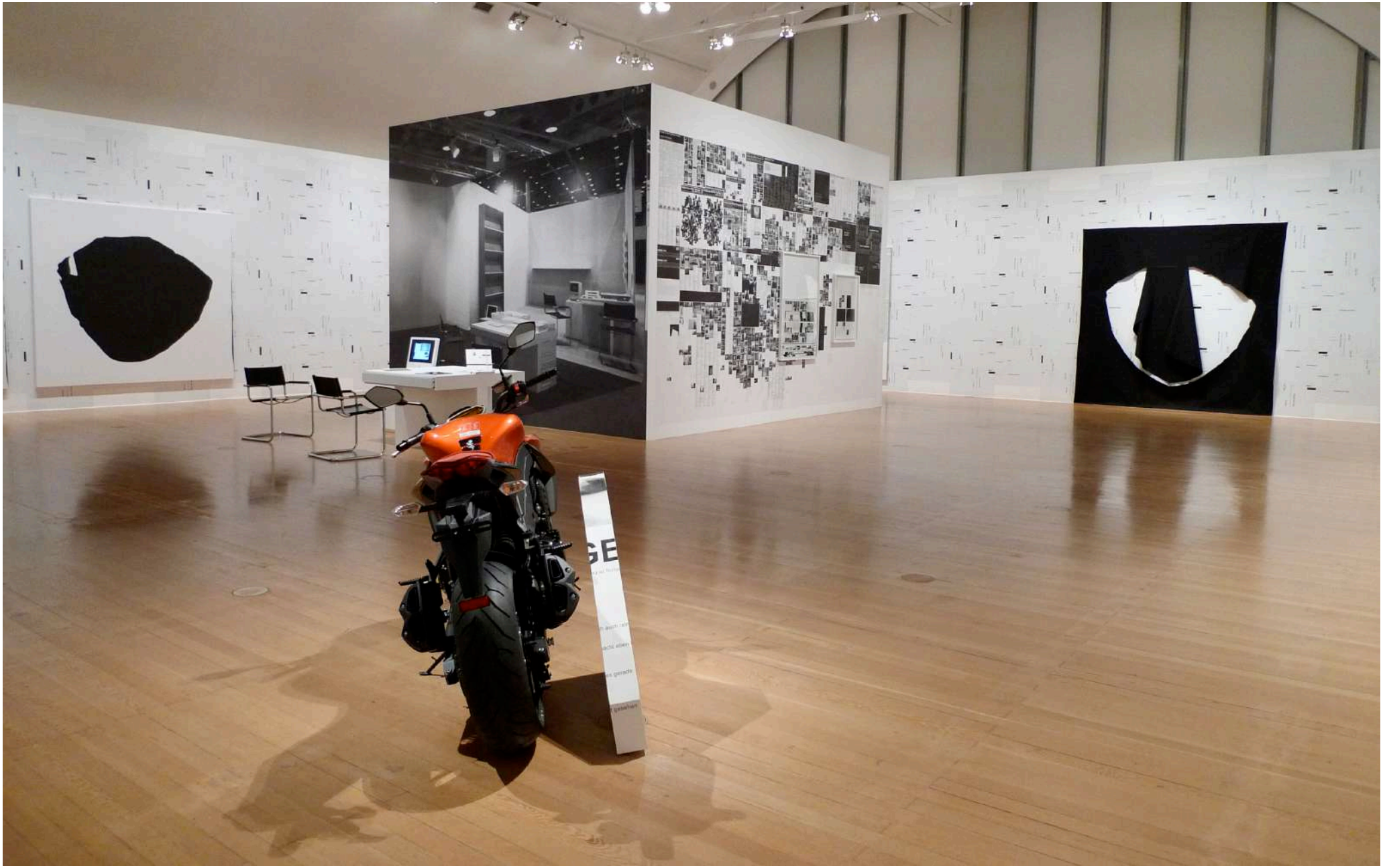
Michel Rein, *Michael Riedel*, Brussels, Belgium, 2014



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

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

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



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

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

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

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

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

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

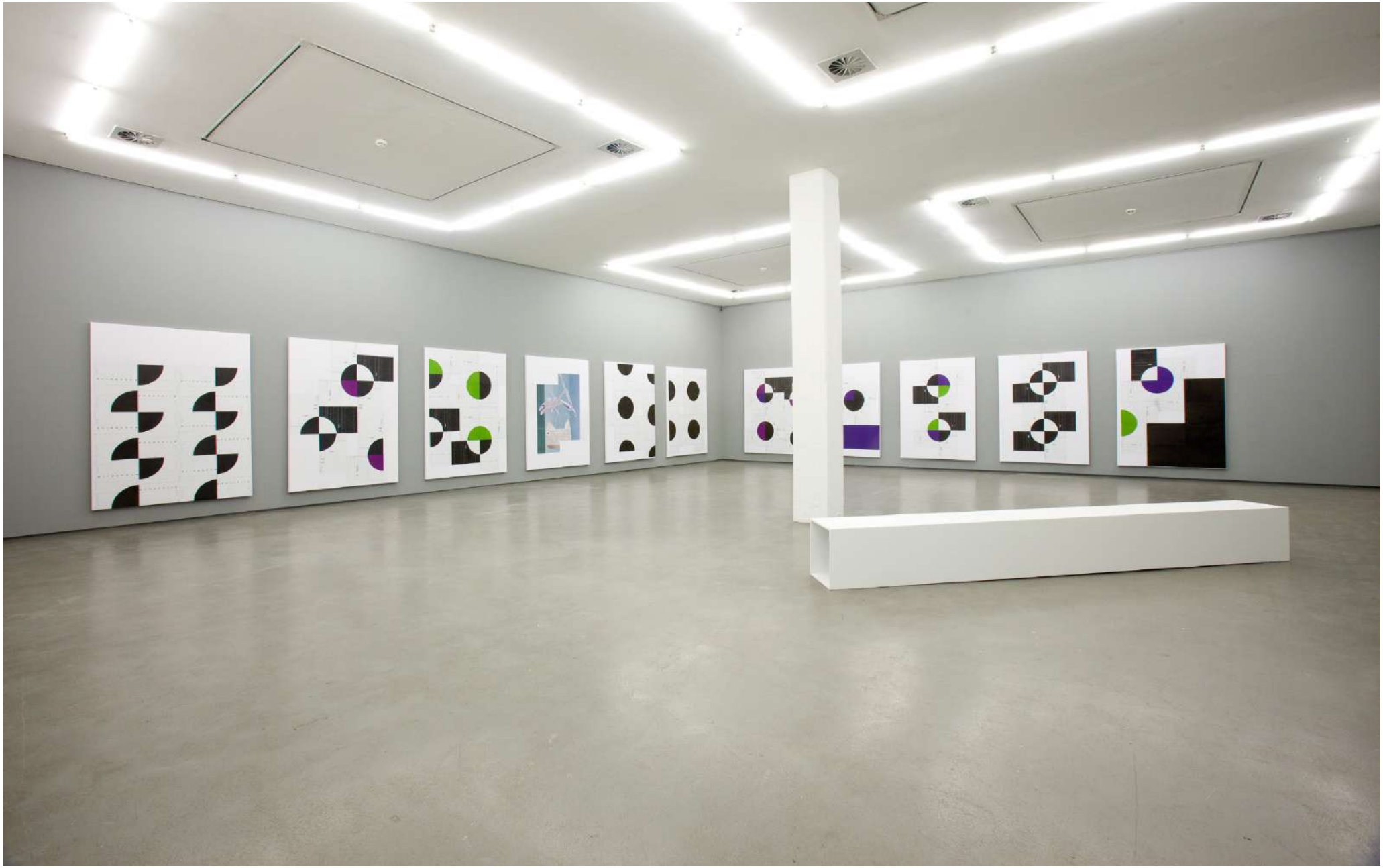
Michel Rein, *Michael Riedel*, Paris, France, 2010

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

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

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

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



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

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

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

PRESS
PRESSE

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.

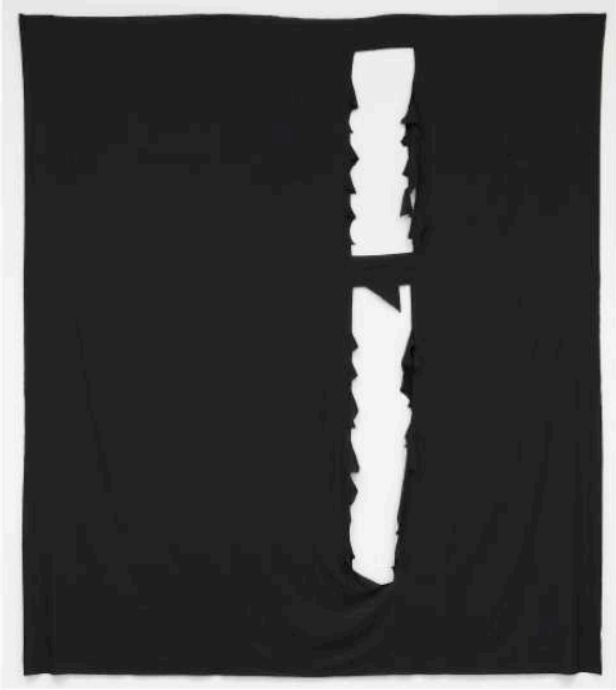
Haben Sie so etwas nicht miteinander geregelt?
Nein. Wir haben uns nur auf das Ausstiegsdatum verständigt.

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 verschieden 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.

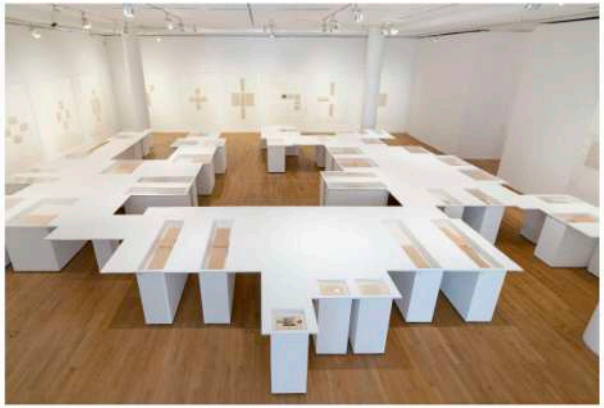
War die Professur für Sie ein Ziel?
Nein, gar nicht, das hat sich wirklich so ergeben. Lustigerweise war ich noch als Student mal an der Hochschule in Leipzig eingeladen, um an einer sogenannten "Messe der Ideen" teilzunehmen. Jede Kunsthochschule hatte damals einen Studenten nach Leipzig geschickt. 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 selbstherstellenden 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 Hurttig 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

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

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 Guenzel

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".

ARTFORUM

Michael Riedel
Artforum
May 2017
by Daniel Birnbaum

MICHAEL RIEDEL

"MICHAEL RIEDEL: CV"

KUNSTHALLE ZURICH
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.

KU LTUR ZURI .CH

Michael Riedel
Kultur Zurich
May 20th, 2017

Michael Riedel: CV

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.a

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.

The extension for the contemporary art collection was going to be a difficult project right from the start. An earlier attempt to build an extension and new entrance building with another architect was quickly abandonded in the early 2000s leaving a half-built shell and a lot of bad feeling in its wake. Kuehn Malvezzi decided to keep the old order of the building, with its original foyer, and make the extension, just an extension. 'Recalibrating the existing building allowed us to pay more attention to the piazza in front,' explains partner Wilfried Kuehn.

The architects' work features a collaboration with artist Michael Riedel.
Photography: Ulrich Schwarz. Courtesy of Kuehn Malvezzi

This is where Riedel came in. 'We needed a process which turned everything upside down and made the political process visible, instead of making an architecture that contains and closes the process off from the visitor,' says Kuehn. They ended up transforming the entire piazza into a kind of three-dimensional poster that you walk through and read as you are led towards the entrance. 'The piazza also folds up vertically into the façade,' adds Kuehn, so the whole building, piazza and artwork come together as one. The role of the architects then became about creating 'a surface that can be written on'.

The landscaping firm Bbz Landschaftsarchitekten, who had impressed Kuehn with its design for the gardens around the contentious Humboldt Forum in Berlin, has done an impressively restrained job of fitting in around the inside out dialogue between artist, museum, public and architects.

Inside the new extension, since the entrance now remained in the main building, there is a tall, naturally-lit central space has been freed from any service functions and now dominates the building. The museum's director Roland Mönig handed over this space to American artist Pae White and her resulting installation, a chromatic explosion of line and dimension, is an extremely striking response to the slightly austere minimalism of the building and its symbiotic artwork exterior. Kuehn loves it: 'This is exactly how we imagined it, that someone would take over this central space and transform it completely.' Similarly the architecture has been taken over on the outside by Riedel, 'making it a space where art happens, rather than being just stored and shown at a distance'.

The project revolved around expanding the existing stucture, which was originally designed by Hanns Schönecker and built between 1962 and 1974 . Photography: Ulrich Schwarz, courtesy Kuehn Malvezzi

The Saarland Museum's new extension is clearly a far cry from the days of percent-for-art afterthoughts. But is there a danger of embedded artists' work in a building becoming too dominant, too signature? Kuehn doesn't think so: 'If you think of architecture as a container and art as theatre that is being played within it, then we should not involve artists in the design of buildings. If, on the other hand, we think of spatial production as a continuity, then it is the other way around. What Michael Riedel does is not so much about signature as process. I can imagine other works overlapping and juxtaposing with this work. When you are there, you can feel the balance it has with everything.' We are inclined to agree.

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.

EW: Does the *CV* exhibition have a defined starting point, or is it more a retrospective?

MR: It's not a retrospective, even though there are some early works from the 1990s in addition to the new production. The starting point for the show was this idea of adding the letter "S" to my signature—Michael S. Riedel—a kind of artificial figure, so that I could be someone who creates the artist and not be the artist myself.

EW: That idea of dislocating authorship relates to some of your projects that could or could not be called art, like the event space, Oskar-von-Miller Strasse 16, and the restaurant, Freitagsküche, that you run in Frankfurt. Is it important to you that all the activities you do are called art?

MR: I have success in the art context, so I don't know what else I could be. For me it's

not important to call it art, but that's where it fits.

EW: Right, I think it's more about what being an artist makes possible and allows you to do. How much of the process or the story behind each of your works does the viewer need to know?

MR: I don't think it's necessary to know the story behind the work. The story is like the bonus track. If you like the band, you're also curious to listen to the bonus track. I would define myself as a visual artist, so the work should create some kind of moment of attraction with the audience. If you want to go deeper, it's up to you. Working with text material as I do offers a different moment to go deeper. Making a painting with text is not the same thing as painting only with color. The text also appears as something to read.

EW: But some pieces, like the piece you've made for the Art Cologne—*L* (2017), which uses only the letter L in repetition—requires a different kind of reading than sensible text does.

MR: I'm also using text as a pattern. Reading a text means you need time, just like you need time to read a painting, and most people have no time. That's okay for me, because the pattern is the picture I'd like to deliver, but going deeper into it would mean also reading the text used to create the pattern. Some writers have said the text I use is nonsense text, but it's not. The text I use is copied and pasted, or transcribed recordings—all these techniques of reducing text in such a way that I'm not involved or stressed as an author.

EW: That reminds me of Kenneth Goldsmith's Uncreative Writing school. He believes archiving, sorting, and selecting existing text has replaced the creative act of authorship in the digital age. Is this how you see your work with text, too?

MR: Authorship is not so important. The text creates a kind of context for itself. If I'm doing a painting with text, it's important where it came from—it's not *lorem ipsum*. In the case of the Art Cologne piece, if you know that the text (from which all the letter Ls were taken) came from a recording of the selection committee meeting where they decided what works were going to be shown at the fair, I think that makes a good story related to the work.

Wallpaper*

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

Artist's palate: Michael Riedel'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)*

MICHEL REIN PARIS/BRUSSELS

Art Viewer

Michael Riedel
Art Viewer
January 27th, 2016

MICHAEL RIEDEL

Michael Riedel at Kunstverein Braunschweig

Since his studies at the Frankfurt Städelschule, Michael Riedel has designed invitations and posters to announce his exhibitions, performances, and other events. The invitation as such has always been an integral part of his artistic strategy, and it is his means to enter the history of art. The invitation as oeuvre and, at the same time, as gesture, opens up a broad sphere from poster to card, and from song all the way to a transcribed telephone conversation. Each one of these invitations represents an art event – irrespective whether one has seen it or not. 80 different postcards with installation and location photography serve as counterparts to the announcements and exemplify the advertised events.

In his solo-show at the Kunstverein Braunschweig, all of Michael Riedel's invitations that he has designed between 1997 and today will be shown and linked to their associated contents for the first time. Resulting from his motto "record – label – playback", the exhibition demonstrates just how dense and interlaced the work of the artist is. While refusing a process of creation in the traditional sense, Michael Riedel decides to siphon off all forms of communication, which the wide field of the arts incessantly puts forth, and uses them for his creative ends. In this fashion, he creates works –at times very humorously–which operate within the system of art and, at the same time, upon which he comments by adopting an external perspective.

By concentrating on the invitation as such, Michael Riedel's presentation acquires a special focus and, simultaneously, allows for extensive insight into Riedel's multifaceted artistic output. The invitation functions as a stand-alone work with an extraordinary communicative scope; it can represent either the point of departure or the centre of his exhibition.

At the Kunstverein Braunschweig, the artist makes the exhibition space itself his subject and interfuses the entire architecture of the Villa Salve Hospes with his notion of an exhibition- display. By reproducing each aperture –windows as well as doors– in terms of white boards and positioning them in the respective rooms, he points to the interruptions of the walls in an exhibition space where art could be hung. The boards partially positioned on the walls and, at times, in front of the windows, seal off the room at many places, suggesting a white cube, which paradoxically is immediately questioned because of the presence and recognition of the exhibition-display as such. Riedel's works are placed exclusively on those walls and, what is more, leave the space empty for diverse sound-recordings and videos, which demonstrate samples of different events.

artpress 2
LES EXPOSITIONS À L'ÈRE DE LEUR REPRODUCTIBILITÉ

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.

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

[...]

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 critique[10] ». 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 Szeemann[11] avec, comme outils curatoriaux, des photomuriaux 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 travail[12] 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. [...]

[12] Michael Riedel, *Untitled (Quatre propositions de changement du modèle dans le logo du « Pier Modern Institute »)* (1-4), *Untitled (Monochrome et Untitled (New Jersey)*, 200 x 142 cm chacun, sérigraphies sur panneaux de carton en nid d'abeille, 2011.

Artspace

Michael Riedel
Artspace
August, 13, 2014 - Online
By Noah Dillon

The Mind-Bending Experiments of Michael Riedel

By Noah Dillon
Aug. 13, 2014

A detail from Michael Riedel's "Untitled (color) red" (2013)

In large part, the subject of Michael Riedel's work is its own creation, and the tech-saturated contemporary moment in which it is created. Much of the young German artist's process involves the recycling and redevelopment of his own earlier artworks. As Riedel has remarked on more than one occasion, "There's no content being produced, because I'm in the first generation that grew up digital. We are just transferring all the time: tape, CDs, and now the clouds." His happy repetition of that exact philosophical description of his work is part and parcel of his puckish yet highly rigorous approach to making art—which frequently strays beyond the confines of his studio.

EXPERIMENTAL FROM THE START

A copy-paste approach has pervaded Riedel's work since he graduated from the Frankfurt Städelschule in 2000, whereupon the artist and his friends founded the experimental artist-run gallery Oskar-von-Miller Strasse 16 (their address at that time) and staged wholesale copies of local cultural events: art exhibitions, concerts, performances, film screenings, and even the clubs and galleries where these original doings took place. Oskar-von-Miller itself has been recreated twice, as it was temporarily relocated to Berlin and later transplanted to a different site in Frankfurt.

A BOLD MAGPIE

Riedel later expanded and developed his recombinatory practice significantly. For his debut New York solo exhibition at David Zwirner in 2005, Riedel presented installation photographs of paintings by the German painter Neo Rauch as exhibited at the same gallery earlier that year. But the ersatz paintings were rendered in grayscale and further clipped, reorganized, and collaged. The result looked like a glitchy digital Rauch website spread throughout the space as real-life wallpaper. In the process, the Cold War trauma at the heart of Rauch's work was surreally transposed into a world much more invested with the issue of how Rauch's images are rendered, represented, and consumed.

FOLLOWING IN DUCHAMP'S FOOTSTEPS

Much of the groundwork for Riedel's approach was established decades earlier. Duchamp's appropriation of common commercial objects as "readymades" a century prior was the first step; 50 years after that, the recognition by artists like Andy Warhol and such theorists as Guy Debord that images were consumable products in and of themselves was the next key step. Now the easy online availability of nearly all past cultural contributions and the facility of their immediate distribution—their ability to be cut, pasted, copied, given new and strange cultural meanings and dimensions—has created a novel frontier for artists like Riedel to territorialize, and new tools with which to explore. But Riedel also revives the expressionist idea of the artist as a font of unique, individual wisdom and vision. Although translated through impersonal, computerized, Xerox-like processes, Riedel uses his own work as his primary source of invention and discovery.

ENDLESSLY MINING HIS OWN WORK

Riedel often uses mechanisms for distancing himself from his art. He appropriates descriptions of his art, written or spoken by other people, as elements of collage. He uses HTML programming code and photos of his work taken from the websites of galleries and museums where he has exhibited. Those images, recycled or altered, are the basis for his posters, promotional postcards, CDs, books, wallpaper, and paintings for later exhibitions—a process he repeats indefinitely.

USING LANGUAGE AND IMAGE INTERCHANGEABLY

Riedel's recent works, such as his series the quick brown fox jumps over the lazy dog, incorporate text and colorful, hard-edge geometric shapes. Riedel views text and imagery as essentially the same and appears to curate the language he uses with that effect in mind. Quick brown fox… was edited from a 2010 PowerPoint lecture Riedel gave about his work. In recomposing that slideshow into a new body of work, the artist used the program's stiff but poppy transition effects to remix the text and add colored polygons. The net effect is a kind of psychedelic rendition of corporate design and machine intelligence, as can be seen in works such as Untitled (color) light purple or Untitled (color) turquoise, both from 2013.

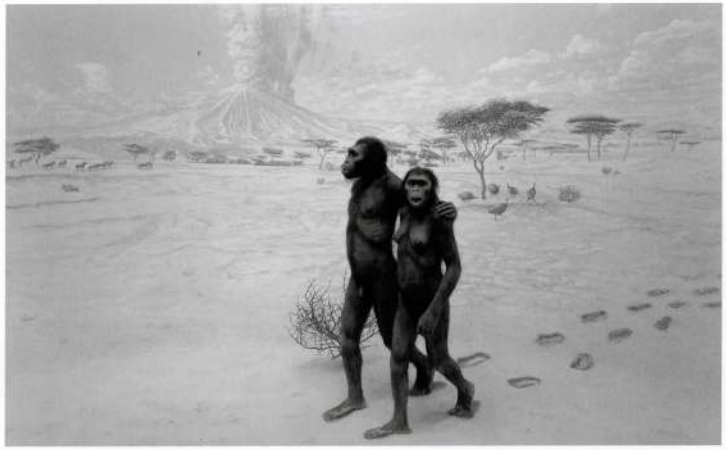
KEEPING ONE FOOT IN THE REAL

Riedel's other ongoing project, radically different from his process of sampling and re-sampling his own oeuvre, is a wholly analog affair. Having taken over an abandoned building in Frankfurt in 2005, Riedel and friends have been hosting weekly Freitagsküche ("Friday Kitchen") events. The large communal meals are open to anyone but are especially well attended by German arts luminaries—critics, young artists, curators, and collectors. This may establish further Riedel's acute understanding of the contemporary media environment, our need to yo-yo between the small scale, subjective, private, and personal, and then up to the large scale of the globally connected, searchable, networked, and aggregated planes of information. His practice is not wholly digitized and copy-friendly, after all—he has to live and work in the world just like everybody else.

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 schiebt und eine Fabrik erwartet, in der sich minderjährige Arbeiter die Schleimhäute vergiften. Stattdessen blickt man auf eine Kunstinstallation des Schweizers Thomas Hirschhorn aus Autoreifen. Sehr vielen Autoreifen, um genau zu sein.

Es ist ein ganzer Autoreifenparcours, der sich da im jüngst erweiterten Untergeschoss auftürmt: Wände, Sitzecken, 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 wirtschaftlichen 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 künstlersozialpolitisch bewirken möchte, völlig irrelevant. Der Kontrast zwischen den beiden künstlerischen Ansätzen könnte nicht größer sein.

Hinzu kommt ein Dritter: Über eine Spracherkennungssoftware 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*

OBEN
Thomas Hirschhorn „Flamme éternelle", 2014

LINKS
Michael Riedel „Dual air (Dürer)", 2014

LINKE SEITE
Hiroshi Sugimoto „Earliest Human Relatives", 1994

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**

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 Löesch, 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»

PHOTOGRAPHY: GÜNZEL & RADEMACHER WRITER: NICOLAI HARTVIG

Germany

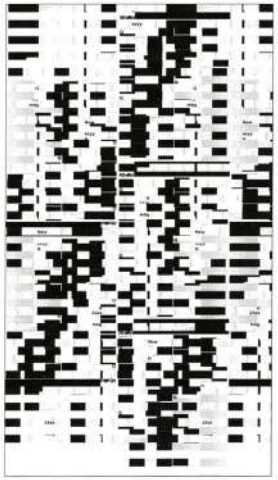
CLOCKWISE FROM LEFT, 'JACQUES COMITÉ (GIACOMETTI)' INSTALLATION VIEW AT PALAIS DE TOKYO, 2013. AUDIO CASSETTE WITH THE RECORDING OF *SHITTING AND PISSING*, 2000 (SEE W*180 LIMITED-EDITION COVER). *UNTITLED (RANDOM BARS HORIZONTAL)*, DIGITAL PRINT ON ARCHIVAL CARDBOARD, 53CM X 142CM, 2014

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 installatior '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 da tell as many anecdotes as they can rememb Yet they all speak at the same time and their voices are transcribed as such, jumble together. 'The intention was to tell everything, but at the same time, the storie are disappearing,' explains Riedel, smiling.

For the first of three ongoing installatio in the Palais de Tokyo in Paris, visitors ent a landscape of text with all the Os capitalis The text itself is a transcript, made by spee recognition software, of the ambient sounc 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 wh œuvre is often related to Riedel's own, sinc both practice production as art.

Still, Riedel traces his method back not Warhol but to an early collage of his own. I a book, he came across a chart of art histor since 1800 whose entries ended in 1980. Th artist copied the timeline, shrank it, added it to the end of the existing timeline and labelled it '1995', condensing 180 years into single year and hinting at an ongoing proce of recycling ideas. It's only now that he's ready to articulate what that means. 'You c 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

IDEAT

Michael Riedel
IDEAT p.56
September - October 2013
by Olivier Reneau

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 RENEAU

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 Garcia 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 réitérée 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

Le Quotidien de l'Art

Le Quotidien de l'Art
July 15, 2013, N° 420
Page 7
By Damien Sausset

PAGE 07

« 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 émergeante. 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.

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.

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 ?

M. R. En fait, lors du démontage, nous avons réalisé un enregistrement sonore des bruits. La bande dure 6 h 17 mn et 32 sec. Le tout est ponctué de bruits de perceuses, de raclements, d'apostrophes entre les équipes. J'ai soumis ensuite cet ensemble de sons à un logiciel de reconnaissance vocal en anglais. Au final, le programme a rédigé 29 pages de mots et de phrases sans grammaire.

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.*

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 « IOOser », etc, etc.

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

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

frieze

Michael Rieder
Frieze n°5
Summer 2012
by Luca Cerizza

Michael Riedel zeichnet auf, kopiert und wiederholt, was er bekommen kann und fügt es zu nüchtern-ironischen Kommentaren zusammen

Michael Riedel records, copies and repeats whatever he can get his hands on and combines the material to create austere and ironic works

Digital Dandy

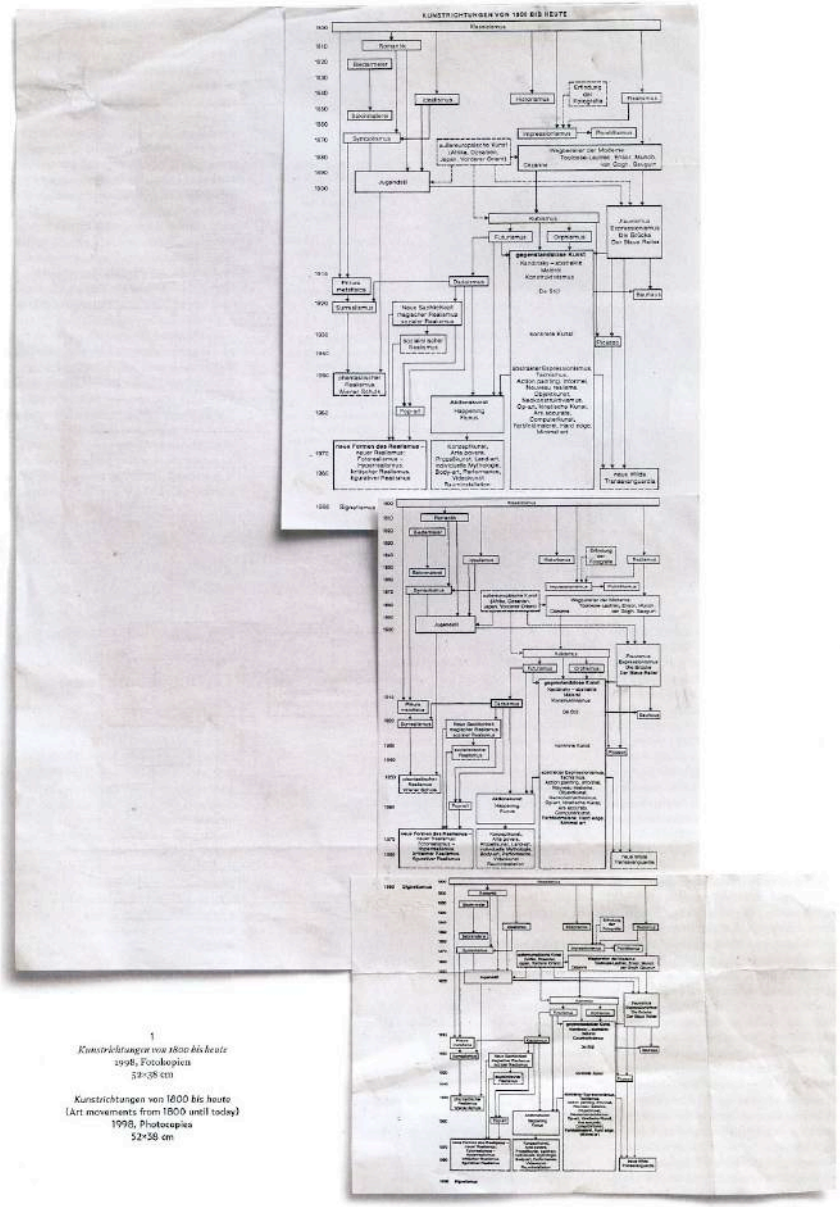
Luca Cerizza

In seinem Essay über den Marquis de Sade – *Der Gebrauchswert D.A.F. de Sades* von 1930 – stellt Georges Bataille eine Verbindung zwischen Aneignung und Körpern her. Er identifiziert „zwei gegensätzliche menschliche Impulse: Ausscheidung und Aneignung", die sich aus der „Aufgliederung gesellschaftlicher Tatsachen in religiöse [...] einerseits und profane andererseits ergeben." Für Bataille ist Ausscheidung mit der heterogenen Ausstoßung fremder Körper verbunden: mit „sexueller Aktivität [...] Verschwendung [...] bestimmten überspannten Formen des Geldausgebens" sowie mit „religiöser Ekstase." Im Gegensatz dazu findet Aneignung ihre „elementare Form" in „oralem Konsum", sie ist ein Prozess, der durch „Homogenität (ein statisches Gleichgewicht) gekennzeichnet ist, die zwischen dem Aneignenden und den Objekten als Endergebnis besteht". Die Erfahrung der Aneignung kann damit beginnen, dass man sich fremde Körper durch digestive Inkorporation eingliedert, doch sie erstreckt sich auch auf weiteres Material: „Kleider, Möbel, Wohnräume, Produktionsmittel ..." Derartige Aneignungen, fährt Bataille fort, „vollziehen sich durch eine mehr oder weniger konventionelle Homogenität (Identität), die zwischen dem Besitzer und dem besessenen Objekt aufgebaut wird."[1] Doch Bataille ist auch der Auffassung, dass es letztlich keine binäre Trennung gibt, weil „die Produktion als ausscheidende Phase im Prozess der Aneignung verstanden werden kann".[1] Aneignung ist von der Produktion nicht getrennt, sondern eher eine ihrer möglichen Manifestationen.

Die Arbeit von Michael Riedel (geboren 1972) ist in der langen Geschichte künstlerischer Aneignungsstrategien verwurzelt. Im Verlauf seiner Karriere von nunmehr fast 15 Jahren hat Riedel verschiedene Arten der Aneignung übernommen (aufnehmen, zitieren, kopieren, verdoppeln, umkehren) und dabei ein breites Spektrum an Medien eingesetzt (Arbeiten auf Leinwand und Gewebe, Film, Video, Tonaufnahmen, Künstlerbücher, Poster, Installationen, Events). Historisch haben Aneignungsstrategien – von Marcel Duchamp bis zur Pictures Generation – immer wieder Fragen der Originalität, der Autorenschaft und der Autorität aufgeworfen. Riedel aber hat seit seiner Zeit an der Frankfurter Städelschule (1997–2000) seine Aufmerksamkeit gerade auch auf den Prozess der Produktion, der Etikettierung, der Markenbildung und der Distribution gerichtet. In *Signetismus* (1997), einer ganz frühen Arbeit in Form eines Vortrags, schrieb er seinen Namen auf eine Papiertüte und setzte ein „S" zwischen Vor- und Nachnamen. Am Ende des Vortrags zog er die Tüte über den Kopf und sagte: „Ich bin Michael Riedel." Indem er sich selbst – mit einer kleinen Abweichung (Michael S. Riedel) – als Marke auszeichnet, hebt er den ökonomischen und kommerziellen Charakter seiner Rolle als Künstler hervor.[2]

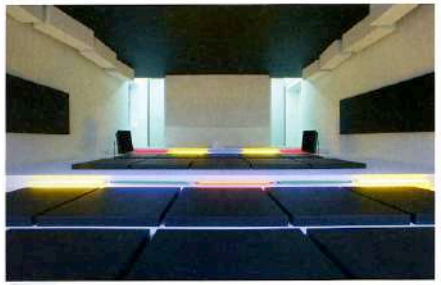
Riedel bezog deshalb schon früh unternehmerische, geschäftsmäßige Aktionen in seine kreativen Strategien mit ein. Gemeinsam mit seinem Künstlerkollegen Dennis Loesch startete er ein Kooperationsprojekt unter dem Titel *Oskar-von-Miller-Straße 16*. An diesem Ort, der einfach nach der entsprechenden Adresse in Frankfurt benannt war, fanden verschiedene Veranstaltungen statt, denen gemeinsam war, dass sie bereits existierende Events wiederaufführten beziehungsweise reproduzierten. Manchmal fanden Lesungen, Filmvorführungen, Kunstausstellungen und Konzerte nur kurz nach den Originalveranstaltungen an anderen Orten in der Stadt statt. Diese unvollkommenen Kopien – mit zahlreichen Auslassungen und Fehlern – erzeugten eine

In his essay on the Marquis de Sade – *The Use Value of D.A.F. de Sade (An Open Letter to My Current Comrades)* from 1930 – Georges Bataille correlates appropriation with bodies. He identifies 'two polarized human impulses: excretion and appropriation', which result from 'the division of social facts into religious facts [...] on the one hand and profane facts [...] on the other'. For Bataille, excretion is associated with the heterogeneous expulsion of foreign bodies: with 'sexual activity [...] heedless expenditure [...] certain fanciful uses of money' and 'religious ecstasy'. Appropriation, by contrast, finds its 'elementary form' in 'oral consumption'; its process 'is thus characterised by a homogeneity (static equilibrium) of the author of the appropriation, and of objects as a final result'. Appropriative experience may begin with the ordering of foreign bodies through digestive incorporation, but it extends to analogous forms of additive material: 'clothes, furniture, dwellings, and instruments of production [...]'. 'Such appropriations', Bataille continues, 'take place by means of a more or less conventional homogeneity (identity) established



1
Kunstrichtungen von 1800 bis heute
1998, Fotokopien
52×38 cm

Kunstrichtungen von 1800 bis heute
(Art movements from 1800 until today)
1998, Photocopies
52×38 cm



2
NOSNHO.-.....(ROBERT JOHNSON), 2004
aus der Serie *Club(b)ed Club*
unteres Bild gedreht

NOSNHO.-.....(ROBERT JOHNSON), 2004
From the series *Club(b)ed Club*
Lower image inverted

3
HÖHEN, 2005
Tapete, gedruckt auf Faserplatten
je 116×116×10 cm

HÖHEN (Heights), 2005
Printed wallpaper on fiberboard panels
Each 116×116×10 cm

seltsame Verzögerung in der Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Ein weiteres Beispiel für diesen „copy and paste"-Ansatz war *Club(b)ed Club* (2001–7). Für diese Veranstaltungsreihe in der *Oskar-von-Miller-Straße 16* spielten Riedel und Loesch Tonaufnahmen – ein weiteres Mittel, das Riedel bei seinen Aneignungsaktionen gerne einsetzt – ab, die Nächte dokumentierten, die sie in verschiedenen Clubs verbracht hatten. So wurden die Räume in der *Oskar-von-Miller-Straße 16* mit Tanzmusik, Umgebungsgeräuschen und Gesprächsfetzen beschallt. Teile der Inneneinrichtung der Clubs hatten Riedel und Loesch sich für das Event ausgeliehen oder eigens als Repliken anfertigen lassen. So erzeugten sie die billige Illusion, an einem coolen und unterhaltsamen Erlebnis teilzuhaben, das an einem völlig anderen Ort stattgefunden hatte.

Schon früh hat Riedel sich der Aneignungsstrategien der Kunstwelt bedient, mit trockenem Humor, aber immer auch mit kritischem Blick auf die Institutionen. 2001 besuchte er zusammen mit dem Künstler Achim Lengerer eine Ausstellung von Jeppe Hein in der Frankfurter Galerie Michael Neff. Heins Ausstellung bestand aus zwei beweglichen weißen Wänden, die durch Bewegungssensoren aktiviert wurden. Die beiden Künstler saßen in zwei notdürftig weiß getünchten Pappkartons und äfften die Bewegungen von Heins Wänden nach. Damit verliehen sie der Apparatur des dänischen Künstlers eine menschlichere, fast schon pathetische Note. Schlagfertig verwickelte Riedel Hein dabei in eine Art Metadiskurs über Fragen der Institutionenkritik – und das mit technologisch denkbar schlichten Mitteln.

Ein größeres Ziel für seine ironischen Aktionen suchte sich Riedel 2005 mit einer Ausstellung von Neo Rauch bei David Zwirner in New York aus. Für seine erste große Einzelausstellung in derselben Galerie, die einige Monate später eröffnen sollte, fotografierte Riedel Rauchs Arbeiten und fertigte Reproduktionen von ihnen an. Die Ausdrucke wurden schließlich in mehrere Teile geschnitten und auf MDF-Platten aufgezogen. Jedes Bild konnte also wie bei einem Puzzle in verschiedenen Kombinationen neu zusammengesetzt werden. Der Titel der Ausstellung, *Neo* (lateinisch: neu), spielte dabei auch auf die Erwartungen eines Marktes an, der immer nach neuen Produkten verlangt, und auf Riedels eigenen Wunsch, die kleinstmögliche Menge an neuen Informationen und Bildern zu produzieren.

Beim Wiederholen und Kopieren muss es nicht unbedingt um Sternstunden der Kunst oder anspruchsvolle Hochkultur gehen. Auch das Banale, Randständige, nicht eindeutig Zuordenbare scheint eine gewisse Anziehungskraft auf Riedel auszuüben: Hintergrundgeräusche und Geplauder nehmen in seinem Werk einigen Raum ein, sie sind wie eine Schwarz-Weiß-Replik der ihn umgebenden Welt. Er nahm etwa die banalen Gespräche zwischen den Mitgliedern der Hängeteams in einer Galerie oder den Besu-

between the possessor and the object possessed'. But in Bataille's opinion, there is no binary separation, because 'production can be seen as the excretory phase of a process of appropriation'[1]. Appropriation is not separated from production but rather one of its possible manifestations.

The work of Michael Riedel (born in 1972) is rooted in the long history of appropriation strategies in art. Throughout a career spanning almost 15 years, Riedel has adopted different modalities of appropriation (recording, quoting, copying, doubling, inverting) and used a wide range of media (works on canvas and fabric, films, videos, audio recordings, artist books, posters, installations, events). Historically, appropriation strategies – from Marcel Duchamp to the Pictures Generation – have been linked to questions regarding originality, authorship and authority. Yet Riedel has also devoted his attention to the process of producing, labelling, branding and distributing since his studies at Frankfurt's Städelschule (1997–2000). In a very early work that took the form of a lecture *Signetismus* (1997), he wrote his name on a paper bag, adding an 'S.' between his first and last name. At the end of the lecture, he pulled the bag over his head and said: 'I'm Michael Riedel'. By labelling himself as a brand with a slight alteration (Michael S. Riedel), he stressed the economic and commercial character of his role as an artist.[2]

Readings, film screenings, art exhibitions and music concerts were presented at *Oskar-von-Miller-Straße 16* shortly after the actual event had taken place elsewhere in the city.

As a result, Riedel soon adopted entrepreneurial and business-like activities as part of his creative strategies. In 2000, he and fellow artist Dennis Loesch launched a collaborative project called *Oskar-von-Miller-Straße 16*. The space, named after the Frankfurt address where it was located, hosted different events with the common strategy of re-staging and re-producing already existing ones. Readings, film screenings, art exhibitions and music concerts were sometimes presented shortly after the actual event had taken place elsewhere in the city. These imperfect copies – with multiple omissions and mistakes – eventually created a curious delay effect in the perception of reality.

Clu(b)bed Club (2001–7) is another example of the 'copy and paste' attitude. This series of events held at *Oskar-von-Miller Straße 16* consisted of audio-recordings (another favourite tool in Riedel's passion for appropriation) which documented the nights that Riedel and Loesch spent at different clubs. Dance music, ambient noises and conversations were diffused in their Frankfurt space, while parts of the architecture of the original clubs were occasionally borrowed or specifically made as replicas, thus creating the false and cheap illusion of being part of a cool and entertaining experience which actually took place somewhere else.

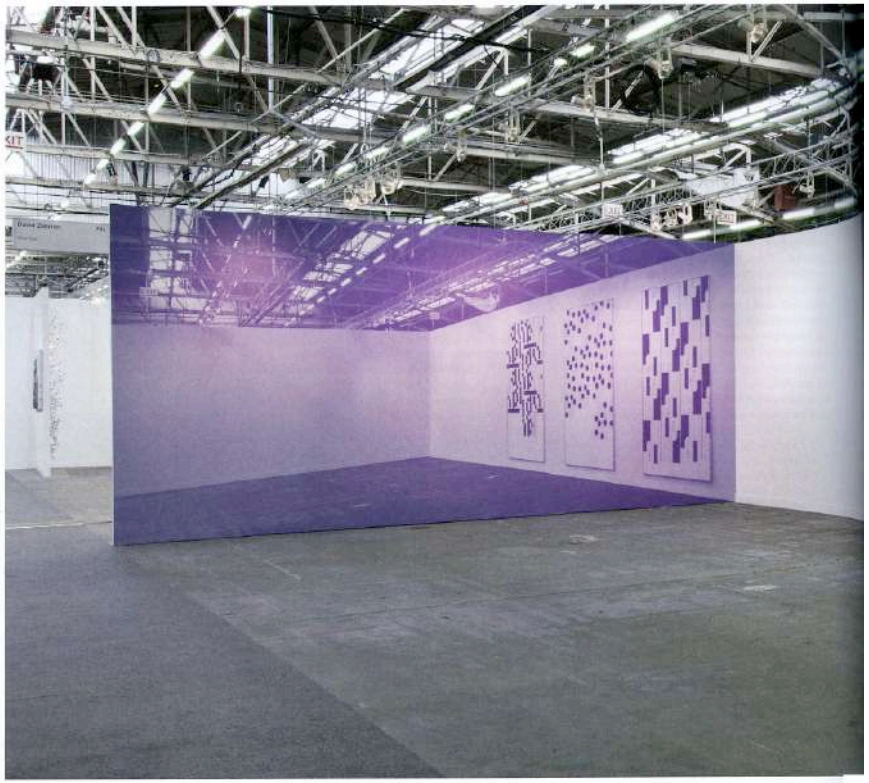
chern einer Ausstellungseröffnung auf, transkribierte und druckte sie ab; sie wurden zu Büchern und Postern, zu Kunstwerken und unscharfen Formen der Dokumentation. Sprache wird hier eher als visuelles Material verwendet, weniger als Träger sinnvoller Botschaften. Wörter – teilweise kaum lesbar, ausgeschnitten und eingefügt, gerilgt, 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.[4] 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).[5] 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.[3] 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?'[4] 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-von-*



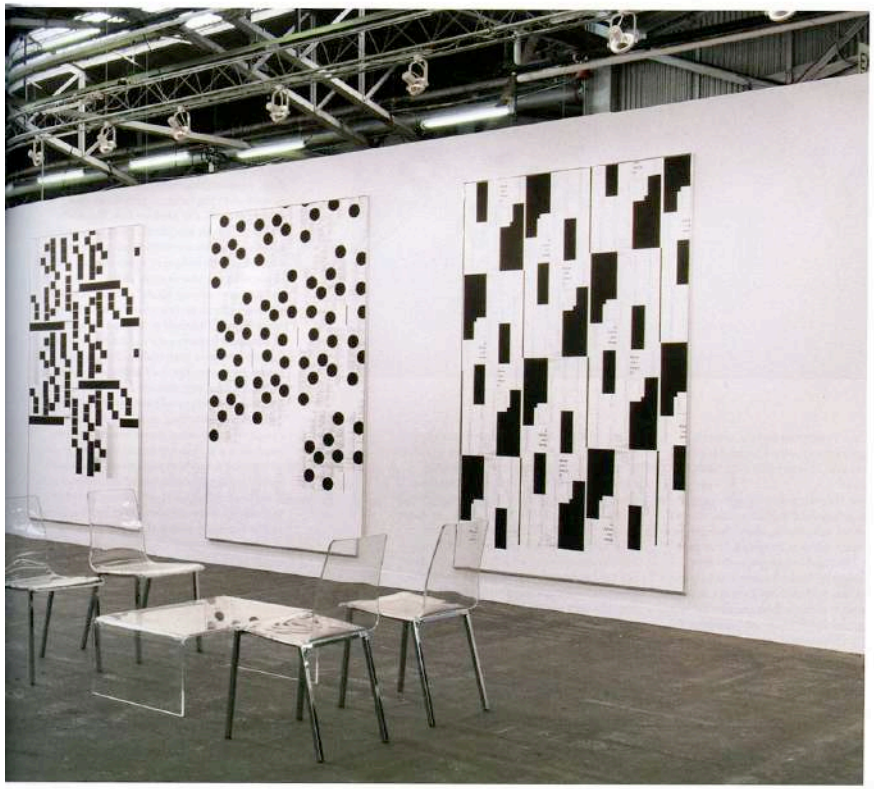
4

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.[5]



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-Miller-Straße 16* sollten, wie der Künstler selbst sagt, „als Prozess, nicht als Produkt"[5] verstanden werden. In einer zeitgenössischen Medienlandschaft, die übersättigt ist mit immer neuen Bildern und Produkten, die immer einfacher zu produzieren, übertragen 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

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

This attitude goes with a subtle, two-fold form of narcissism, evident in a recent series of works. For his solo exhibition in 20 at Zwirner *The quick brown fox jumps over th lazy dog*, Riedel presented so-called 'poster paintings' and 'Power-Point paintings'. Onc 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 ont 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 obliterate in an undifferentiated verbal white noise; any residual desire of self-expression is reduced to graphic motives which recall economic charts and statistics.

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, bekleht 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 auf gemeinsamen Abendessen in der *Oskar-von-Miller-Straße 16* bestand und später in Berlin weitergeführt wurde. Ein Dandy schiemt sich von der Außenwelt ab, indem er einen kleinen Zirkel Vertrauter um sich schart, 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/

Dandy Digital –
Michael Riedel
2012

Der folgende Text ist ein Reprint des Textes „Digital Dandy" von Luca Cerizza in alphabetischer Ordnung.

Dandy Digital –
Michael Riedel
2012

The following text is a reprint of „Digital Dandy" by Lucca Cerizza in alphabetical order.

– – (1997), (1997–2000) (2001–7). (2007). (Arbeiten (aufnehmen, (bis (Der (eigene (ein (ein (fast (geboren (identität), (lateinisch: (Lettre (Michael (seit (wobei –, ?", „Alles „als „Aufgliederung „copy „die „digitalen „elementare „Homogenität „Hörer". „Ich „Ich „Kleider, „La „Leser" „Michael „Neues" „oralem „poster „Power-Point „Qu'est-ce „religiöser „S" „S" „sexueller „Stop „vollziehen „Was „zwei ………" 1 15 16 16 16 16 16. 1922-1940, 1930 1960er 1969. 1972) 1990er 2 2001 2004), 2005 2007 2007 2010. 2011 22. 3 4 5 6 61–2 8. 95

à ab. ab. ab: Abendessen aber aber aber aber abgeht Abweichung Achim actuels)", Adresse äffen Aktionen Aktionen Aktionen aktiviert Aktivität aktuellen algorithmische allerdings als als als als als als als als als als als als als also Am am am ambivalenten an an An an an an an an an an an an an an an, an, and anderen anderen anderen anderen andererseits Aneignenden Aneignung Aneignung Aneignung Aneignung Aneignung Aneignung Aneignung Aneignung", Aneignungen, Aneignungsaktionen Aneignungsstrategien Aneignungsstrategien Aneignungsstrategien Aneignungsstrategien anfertigen Ankündigung Anordnung Ansatz, anspruchsvolle Antwort Anziehungskraft Apparatur Arbeit Arbeit Arbeit, Arbeiten Arbeiten Arbeiten Arbeiten Art Art Art Arten Attitüde, auch auch auch auch auch Auch auch Auch auch Auch auch, auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf auf aut, auftritt)." Auffassung, aufgebaut aufgeworfen. aufgezogen. Aufmerksamkeit Auftreten aus aus aus aus aus aus aus aus aus. Ausdruck Ausdruck Ausdruck Ausdruck. Ausdrucke Ausdrucksformen, Auseinandersetzung auseinanderzusetzen, ausgeliehen ausgeschnitten Auslassungen ausscheidende ausscheidenden Ausscheidung Ausscheidung Außenwelt Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung Ausstellung, Ausstellung, Ausstellungen Ausstellungseröffnung Ausstoßung auswählen"-Funktion auszeichnet, auszudrücken, auszuüben: auteur Autor Autorenschaft Autorität Autors Banale, banalen Barthes Barthes Bartleby Bataille Bataille Bataille Bataille Bataille Bataille, Bayrle Beckett bedient, Bedingungen Befehle, beginnen, bei bei bei bei bei bei beiden Beim Beispiel Beispiel Beispiele Beispiele beklebt benannt bereits Berlin berühmten Berührung beschallt. beschriebenen besessenen Besitzer Besonders bestand bestand besteht". bestimmten bestimmter Besuchern besuchte betätigte beweglichen Bewegungen Bewegungssensoren beziehen bezog bezogen Bezug Bild Bilder Bilder, Bildern Bildern billige bin binäre bis bis bis Blick Blick. Blockbuster-Ausstellung Botschaften, brachte braune breites bringen.[5] brown Büchern Bugiel, bzw. bzw. camarados Cerizza Charakter Chiffren Clubbed Clubs Clubs Clubs complètes, coolen D.A.F. D.A.F. d'usage dabei dabei dabei dabei dafür dagegen damit Damit damit damit danach Dandy Dandy Dandy" Dandytums dänischen dann Dann daran, das das das das das das das das das das das dass dass dass dass Dass David dazu de de de de de dem dem dem dem dem dem dem dem dem demonstriert den den den den den den den den den den den den den den den den den den denen denkbar denkbare denkbaren Denkmal Dennis Der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der Der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der der Der der der der der der der der der der der der der der Derartig deren deren derselben des des des des des des des des des des des des des des des des des des deshalb desillusionierten dessen deutlich deutlich deutlich deutschen Deutschland Diagramme die die Die die Die die die die die die die die Die die die Die die die die die Die die die die die die die die die die die Die die die die die die die die die die die die Die die die die die die Diese diese Diese diese Diese diesem diesem diesen dieser dieser digestive Digital digitale digitalen digitalen digitalen Digitalisierung Distanziertheit Distanziertheit Distribution Distribution Distribution Distribution doch Doch doch dog Dokumentation, dokumentierten, dort druckte Duchamp durch durch durch durch durch durchgesetzt durchlaufen; Écrits Edvard eher eher eher eher eher eigenen eigenen eigens ein ein ein ein Ein ein Ein ein ein ein ein Ein ein ein, ein. eindeutig eine eine eine eine eine eine eine eine eine eine eine eine eine eine eine eine einem einem einem einem einem einem einem einem einem einem einen einen einen einer einer einer einer einer einer einer einer einer einer einer einer einer einer einer einer einer einerseits eines eines eines einfach einfacher eingefügt, eingesetzt eingliedert, einher einige einigen Einsatz einsetzt einst Einzelausstellung Einzelausstellung Ekstase." Elan elektronischen emanzipierter Ende Endergebnis eng Entfremdung Entfremdung Entscheidungen Entscheidungen entsprechenden entstandenen Entwicklung Er er er er er er er Er er er er er Erfahrung ergeben ergeben." erinnern, erinnert erkennen Erlebnis eröffnen erscheinen erste erstreckt Erwartungen Erwartungen erzeugt erzeugten erzeugten es es es es Essay etablierten Etikettierung, etwa etwa etwa Event Events Events). ewigen existenzielle existierende existierenden Expressivität Expressivität Expressivität

– – – – – – – – – – – – – – – – – ('new' (1997), (1997-2000). (2001-7) (2007). (almost (An (another (Arts (born (but (FN1). (FN2) (FN3) (FN4) (FN5) (FN6) (Friday (identity) (Lettre (Michael (recording, (static (totally (works ?' 'clothes, 'copy 'digital 'elementary 'hearer' 'I 'I'm 'is 'Michael 'new' 'oral 'poster 'Power-Point 'production 'Qu'est-ce 'read 'reader' 'religious 'S.' 'S.' 'select-all' 'sexual 'Stop 'Such 'take 'the 'two 'What „La … … 1) 15 16 16 16. 1922-1940, 1930 1960s, 1969. 1972) 1972, 2) 2000, 2001, 2004–ongoing), 2005 2007 2007 2010. 2011 22 3) 4) 5) 6) 61–2 8 95

a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a a à above. absolutely abstention Achim actions activated activities activity…heedless actual actually actuels)", added adding additive address adopted adopted after after after afterwards) again, again, age, albeit algorithmic alienation alienation almost almost along along already also alteration ambient amount amount. an an an an an an an an an analogous and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and and announcing another another anticipation antidote any Any any any any apparatus. appear appearance appears applies approach appropriation Appropriation appropriation appropriation appropriation appropriation appropriation) Appropriation, appropriation, appropriation' appropriation' appropriations', Appropriative appropriative appropriative architecture are are are are are are are are around art art art art art art art art art. artist artist artist artist artist artist artist artist. artist's artist's artist's artists artists art-making artworks' art-world as as as as As as as as as as as as As as as As as as as as as as as as as asked asking associated at At at at at at at at at At at at at at at attention attitude attitude attitude, attitude. attracted audio audio-recordings auteur author author author. authority. authorship

background background bag bag. Banal

banal, barely Barthes Barthes's Bartleby-like based based Bataille Bataille Bataille Bataille, Bataille, Bataille's Bayrle be be be be be be be be be be bears

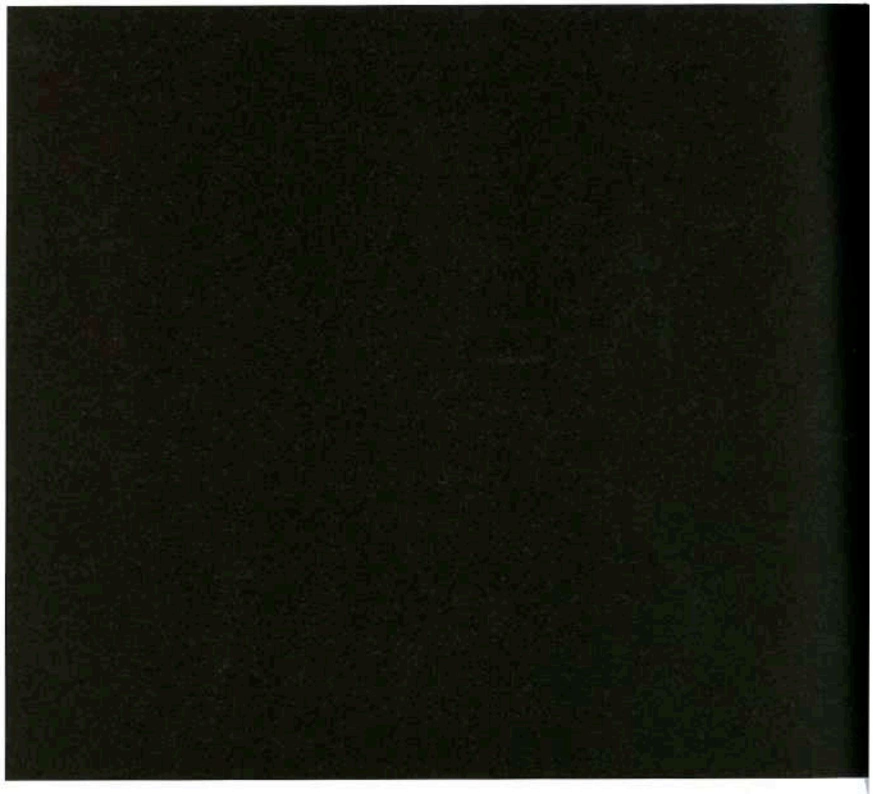
became became because Beckett become becomes becomes been begin being belongs Berlin. between between between bigger binary birth black black black), blanked blockbuster bodies bodies. bodies: books books, borrowed both boxes brand branding brown Bugiel, business-like but But but But but but by by by By by By by by by called calling camarades can can can can canvas canvases. cardboard career carrier Cerizza certain chain character characterised charts cheap chit-chat choices circle citing city. clear closely closer Clubbed Clubs clubs clubs. code codes cold collaborative collector colour commands, commercial common communal community community, complètes, compulsive Comrades) Conceptual concerts conditions confidence configurations, consider consisted constant consumption consumption, consumption. consumption'; content context continues, continuity contrast, control conventional conversations conversations cool copied copies copying copying, correlates could could could counterpart create create created creating creating creative creative creative critical critical Critique critique. crowds cultural culture culture curious Current current cut cut D.A.F. D.A.F. d'usage Dance Dandy dandy dandy' dandyism. Danish David de de de de de deadpan death decisions decorated delay demonstrates Dennis described desire desire destruction detach detachment detachment Detachment devoted dialogue difference different different different different different. diffused diffusion digestive Digital digital digital digital digital digitalisation dinners discomfort disillusioned dispersed dispersion distributing distribution distribution distribution division Divorced documentation. documented does does dog. doubling. drawing drives Duchamp during dwellings, each early Early early easily economic economical Écrits ecstasy'. Edvard effect electronic else. elsewhere emancipated end entered entertaining entrepreneurial equilibrium) era. essay established established even even event events events events).

fährt fanden fanden Farben) fast fast fast faulen Februar Fehlern fertigte Fertigungsverfahren festgelegten festgelegter Film, Filmvorführungen, findet Fixierung fließend flinke Fokus folgen. folgt folgt Form Form Form Form Form Form" Formen Formen Formen fort, Fortschritt fotografierte Foucault Foucault, fox Frage: Fragen Fragen française Frankfurt Frankfurt Frankfurter Frankfurter Freitagsküche fremde fremder Freundeskreis früh früh frühen frühen Fuchs funktioniert Funktionsweisen Für für Für für für Für Für fußen Galerie Galerie Galerie, ganz ganz Gebrauch Gebrauchswert Gefühl Gegensatz gegensätzliche Gegenstück gegenüber gehalten gehen. gehört geht geht geht. gekennzeichnet Geldausgebens" gemacht gemacht Gemeinsam gemeinsam gemeinsamen Gemeinschaftssinn genannten Generation Generation Georges Georges Geplauder geprägten, gerade gerichtet. geringsten gerne geschäftsmäßige Geschichte Geschichtenerzählens: Geschnatters geschnitten gesellschaftlicher Gespräche Gesprächsfetzen gestalteten Gestaltung Gestaltung. Gestus getilgt, getrennt, getünchten Gewebe, gewisse gibt, Gleichgewicht) Gliederung grafisch grafische große größeres haben haben, Haltung Haltung Handeln Handlungen, Hängeteams hat hat hat hat hatte, hatte. hatte. hatten hatten. hebt Hein Hein Heins Heins her. Herausgelöst Herman hervor.[7]) hervorbringt, herzustellen, herzustellen, heterogenen heutigen hier hier hier hier hierarchische hinreichend Hintergrund Hintergrundgeräusche hinzufügte. Historisch Hochkultur Hoffnungen Homogenität humanistische Humor, Hund) identifiziert ihn ihnen ihre ihre ihrem ihren ihrer ihrer II. Illusion, Im im Im Im im im im im im im im immer immer immer immer immer immer immer immer Impulse: In in in in In in in in in in in in in in in in in in in in in in in In in in in in In in in in in in in in in in in

in in In in: In: Indem indem industriellen industriellen

eventually evident example example examples examples exchange excretion excretion excretory excretory exhibition exhibition exhibition exhibition exhibition, exhibition's exhibitions exhibitions existence existential existing expectations expectations expenditure… experience experience express expression expression expression expressions, expressive expressivity, expulsion extends external Eye. fabric, facts facts facts false familiar famous fanciful favour favourite featured February fellow fellow few film, films final final finds first first fluidity focused follow follow For for For for for For for For Fordism, foreign foreign form form form form form form form, form' forms forms forms forms forms Foucault Foucault, fox française Frankfurt Frankfurt Frankfurt Frankfurt Frankfurt's Frankfurt's Freitagsküche friends from from from from from from from from from from from from from from from function function furniture, Galerie gallery gallery gallery Generation generation Georges Georges German German gesture gesture gesture gestures, gestures. getting go goes graphic graphically-designed had hand has has have have He he he he he he he head Hein Hein Hein's held Here, heterogeneous Hiding hierarchies. high-brow him. himself himself himself himself himself, his his his his his his his his his his his his his His His his his his his his his his his his his his Historically, history homogeneity homogeneity hopes hosted human human, humanistic humorous humour iconic idea identifies if II, illusion image images images images, images. imperfect impersonal impersonality, imprecise impulses: In in in in in in In In in in in in In in in In in in In in in in in in In in In in In in in in In in in

in in in in in in in in in in in in in In inattentive in-between: incarnations include included incorporation, increasing indifferent industrial industrial information inside installations, installers institutional Institutional instruments intentional Internet interpreted interventions intimate into into into inverting) involve involved involving irony. irony. is is is is is is is is is is is is is is issues it it it it it it, its its its its Jeppe jumps June keywords kind Kitchen, Kitchen, Kraftwerk Kunst) Kunste Kunsthalle labelling labelling, labour, labour. landscape. language language, large last later later, latest Latin), launched layout, lazy lean lecture lecture Lecture lecture lecture, Lengerer less Letter like linear, linked linked links. located, Loesch Loesch long long look, Luca lyrics machine, made made magazine make Making manifestation manifestations. many Many Marcel Marcel marginal market Marquis material material material material: may May MDF, meaningful means mechanical mechanical-kind media media media-scape media-scape. merging mes messages. meta-discursive Michael Michael Michael Michel Michel mid-1990s mimicked Minimal Minimal minimum minimum mistakes modalities modalities Modern modes moment, moments money' months monument moral more more more more more more more more more most motion motivations motives mounted movements moving multiple multiple Munch Munch. music music, music, must My name name name. name. named narcissism, necessary Neff neither Neo Neo New new new new new new new New nights nihilist nihilistic no noise, noise; noises noises nonsensical, non-technological nor not not not not number object objects obliterated occasionally Œuvres of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of of omissions on on on on on on on on on on on on on on On on on, once once Once Once one one one one. ones. online, Open opening opinion, or or or or or or oral oral orality. order ordering original originality, Oskar-von-Miller Oskar-von-Miller Oskar-von-Miller-Straße Oskar-von-Miller-Straße other'. others our our Our out, outfits ouverte over over overheard own own own p. painted paintings' paintings'. paper Paris, part part part parts passion paste' pasted pasted, path. pathetic pattern perception perhaps persona. personal personal personal personal pessimism): Peter phase phase philosophie, photographed physical Pictures pivotal place place place play played poetry polarized poorly Pop Pop-Minimalism position position possessed'. possessor possible possible possible possible possibly posters posters, postume practice practice, pre-defined pre-determined predicted prefer presented presented previous printed; prints-outs probably process process process process process, produce produce produced, produces producing, product product product'. production production production production production, production, production. production. production's production…'. productive products products, profane progress project project project prominent proper protects public pulled pun puzzle. qu'un questions quick Quoted quoting, range rare rather Rauch's Rauch's read readable, reader, readings, reality, reality. reality. reality. re-arranged recall recalls recent recorded, recordings, recurring reduced reduced refer reference reflects refusal regarding religious renewed repartee Repeating repetition repetition. repetitive repetitive repetitiveness replica replicas, representation represented reprinted re-producing reproduction resemble residual resistance re-staging result result result, result'. Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel Riedel), Riedel' Riedel'. Riedel's Riedel's Riedel's Riedel's Riedel's Riedel's Riedel's Riedel's Riedel's Riedel's risk robot-like Roehr Roland role romantic romantic rooted rules rules S. S. SAAB Sade Sade Sade said, said: same same Samuel saturated scenario scenarios. Schirn Schirn Schirn's screenings, search searched sections see seems seems seems seen seen seen self-expression sense Sense'. sensors. separated separation, September, series series series series set set shifted shortly should show show show show show. signed Signetismus since slight small smallest so so-called social Société sold solo solo something Sometimes, somewhat somewhere soon sort sort sounds sounds sounds. source space space, space. spanning speaking?' specifically spent Städelschule stance statistics. storytelling: Strasse strategies strategies strategies strategies strategies. strategy stressed studios subsequently subtle, Take Take taken target targets Taylorism technological technological technological-social temporary Text Text, Texte than that that that that The the the the the the the the the the The the the the the



Informationen Inkorporation Inneneinrichtung Innerlichkeit Installationen, Institutionen.

Institutionenkritik intentionale internet interpretieren. irgendetwas Ironie, ironischen ist ist ist ist ist ist ist ist,

Jahre Jahre Jahren jede Jedes jedoch jegliche Jeglicher Jeppe jumps jüngeren Juni
kalten kamen. kann kann kann kann kann kann".[1] Karriere kaum keine keine Küchen, 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) Kunstausstellungen Kunstbetrieb Kunste Kunsthalle Künstler Künstler Künstler Künstler Künstler Künstlerbücher, künstlerischen künstlerischer Künstlerkollegen Künstlern, Künstlers Künstlers Künstlers Künstlers Kunstwelt Kunstwerken kurz
langen langen lassen. lassen. Layout lazy lehnen, Leinwand Leinwände. Lengerer lesbar, lesen, Leser Lesungen. letzte letztlich lieber liegt ließe linearer, Links. Loesch Loesch Loesch Loslösung 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 Michel 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 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 nach. Nachnamen Nächte nähert nahm Namen Namen Namen, Narzissmus Neff. nehme nehmen nennen Neo Neo neu neu), neue neue neuen 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 oder Œuvres 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 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 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 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 which which which which which which which while while While 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 with withdrawal 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,
zer zur Zwirner Zwirner**

philosophie, Pictures Poesie Pop Pop-Minimalismen Positionen Poster, Postern, posthumes Praxis Produkt Produkt"[3] Produkten Produkten, Produktion Produktion Produktion Produktion Produktion, Produktion, Produktion, Produktion, Produktionsformen Produktionsmittel Produktionsweise, produzieren, produzieren, profane Projekt, Projekte Prozess Prozess Prozess Prozess, Prozesse, Prozesses Puzzle
qu'un Quellcode quick
Randständige, Rauch Rauchs Raum Räume Rauschen Rauschens, Reaktion Realität Realität reduziert reduziert. reflektiert Regeln Regeln Reihe Reihe religiöse repetitive repetitiven Repetitiven, Repliken Reproduktionen Reproduktionsweisen reproduzierten. Richtung Riedel) Riedel. Riedel" Riedel'. Riedels Riedels Riedels Riedels Riedels Riedels Riedels Riedels Riedels Riedels. roboterhaften Roehr Roland Rolle Rolle Romanfigur romantische, romantischen Rückstände S. S. S. SAAB Sade Sade Sades sagt. sagte: Sammler, Samuel saßen schaffen scharf, scheint scheint schirmt Schim Schim Schlagfertig schlichten schließlich schon Schon schon schon schrieb Schuss schwarz), schwarz-weiß, Schwarz-Weiß-Replik sehen sehen, sein sein seine seine seine seine seine Seine Seine seine seine seine seine seine seine seine seinem seinem seinem seinem seinem seinem seinen seinen seiner seiner seiner seiner seiner seiner seit selbst selbst selbst selbst Selbstdarstellung selten seltsame Sense", September Serie Serie Setting setzte sich sich sich sich sich sich sich sich sich sich sich sich sich sich sich sich sich sich sich Sich-Verlierens sie sie sie sie sie sie sie sie sie Signetismus signiert. sind sind sind sind. sind. sind. sinnfreier, sinnvoller So So so Société sogenannter soll, sollte, sollten sollten, sondern Songtexten, sowie später später Spektrum spielte spielten Sprache Sprache spricht?" springt Städelschule Stadt startete statischen Statistiken statt, statt. stattfindende stattgefunden stehen, stehen. Stelle stellt stellt Stellungnahme Sternstunden Stile Strategien Strebens. Strömungen Stufe subtilen. Suchbegriffe, suchte suchte
Tanzmusik, Tapete, Tatsachen Taylorismus Technik-technologisch technologischen technologisch-gesellschaftlichen Teil Teile Teile teilweise teilzuhaben. Text Texte The the The Thema thematisiert Thomas Titel Titel Titel Tod Tonaufnahmen Tonaufnahmen, Tradition, Träger Transformationen transkribierte Trennung treten trockenem Tüte typischen
über über über über über über Übergänge überhaupt übernommen übersättigt Übersetzt Übersetzung) überspannten übertragen überträgt um um um um Um um um Umfang, umgebenden Umgebungsgeräuschen umkehren) unaufhörlichen unaufmerksamen unbedingt Unbehagen und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und und Unpersönlichen, unpersönlicher unscharfen Unsere unserer unserer unter unter; unterhaltsamen unternehmerische, unvollkommenen valeur Veranstaltungen Veranstaltungsreihe verbalen verbalen Verbindung Verbindung, verbracht verbreiten Verbreitung verbunden: verdoppeln. Verfügung

Michael Riedel in seinem Atelier
2012

Michael Riedel in his studio
2012

Verheerungen verkaufte Verkörperungen, verlangt. Verlauf verliehen verschiedene verschiedene verschiedenen verschiedenen verschmelzen. Verschwendung versetzt verstanden verstanden verstanden versuchen, Vertrauter verwendet, verwendete verwickelte verwurzelt. Verzicht verzichtet Verzögerung vgl. Video, viele Viele vielleicht visuellen visuelles völlig vollständig vollständig vom von von von von von von von von von von von von von von von von von von von von von vor Vor- vorausgesagt Vorgehensweise vorher vorher Vorlesung Vorschau Vorstellungen Vortrag Vortrag Vortrags Vortrags, vorübergehende vorzubeugen. Während Während Wahrnehmung wahrscheinlich Wände Wänden Wänden Wänden, war war war, war, Website weder wegweisendes Weigerung, weil weiß weißen weißen weiteres weiteres weiteres weitergeführt weitgehend Welt Welt Welt. Weltkriegs weniger weniger wenn wenn wer werden werden werden werden werden, werden, werden. werden. Werk Werke Werke Werken Widerstands wie wie Wie wie wie wie wie wieder wieder wiederaufführten Wiederholen Wiederholung Wiederholungen. wiederkehrende wird wird wird wird wird wird, wird." Wirklichkeit Wirklichkeit. wodurch wohl wohl wohl Wohlfahrtsstaat Wohnräume, Wörter Wörter Wortspiel Wunsch, wurde. wurde. wurden wurden wurden wurden. York York,
zahlreichen Zeichnung zeigte Zeit Zeit Zeitalter. Zeitalters, zeitgenössischen Zeitschrift Ziel zielen Zirkel zitieren, zitierend Zitiert zog zu zu zu zu zu zu zu zu zu zu zu zu zu zu zu Zu Zuge Zugleich zum zum Zuordenbare zur zur zur zur zur zur zusammen zusammengesetzt Zuversicht zuvor zwar zwei zwei Zweiten Zwirner Zwirner zwischen zwischen zwischen zwischen zwischen zwischen

The New York Times / www.nytimes.com
Mai 2012
By Adam Fisher

The Copycat

TALK | By ADAM FISHER | MAY 1, 2012

Michael Riedel, in his Frankfurt studio. Wolfgang Günzel

Members to Add Organ Donor Status

1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 >

FULL SCREEN

LINKEDIN
SIGN IN TO E-MAIL
PRINT
SHARE

Every Friday on the fringes of Frankfurt's gloomy red-light district, members of the city's creative class gather for a communal meal. Classical ballet dancers discuss motion-capture techniques with nerdling video-game designers. Wealthy collectors and powerful curators flirt with ambitious young things just out of the local Kunstakademie. Artistic collaborations are hatched; careers are born; beer is drunk. The Freitagsküche, or Friday Kitchen, is the gustatory gestalt of the contemporary German art scene, which by some lights is producing the most interesting art in the world today.

There's no guest list, no velvet rope at the door. Anybody who can find the place, which is hidden at the far end of an alley across the street from the city's former Hells Angels headquarters, is invited to share in the feast. "When I found the building," said Michael Riedel, the artist-impresario behind the weekly dinner, "it was full of junkies." He has since filled it with studios upstairs, the Freitagsküche on the ground floor and a nightclub in the basement, all of it done up in Riedel's signature post-minimalist style. "The idea of a 'factory' is occupied by another artist," he said. "But that's what it is: a kind of factory."

Riedel, 38, is a rising star whose work delights and frustrates critics in equal measure. His show at the David Zwirner gallery in New York last February — 18 wall-size canvases screen-printed with raw HTML cut and pasted from the "Michael Riedel" entries on moma.org and other Web sites — sold out immediately. Next month he's going to get the retrospective treatment at the Schirn Kunsthalle Frankfurt, one of the most important contemporary art spaces in his native Germany. His true import, however, may ultimately be in the Warhol-like scene that has coalesced around him.

Riedel would never call himself the new Andy, but the comparison is inevitable.

He's got a "factory," a monthly magazine called Hundert5 that documents the goings-on there, and even an unmistakable personal style. Riedel is rarely seen wearing anything but a vintage suit and is fastidious to the point of keeping an electric shoe polisher on every floor of his building. "I was a mod in art school," he explained, "and I'm still in love with my fantasy of the '60s." But it's his art-world provocations that draw the most high-minded Warhol comparisons. "It all came together when I realized, 'O.K., you can repeat last week as well as the '60s,' " he said. "It's the same concept."

In 2000, Riedel and a few artist friends were Dumpster diving behind Portikus, one of Frankfurt's many cultural institutions, when they found the crumpled remains of a show by the California artist Jim Isermann. Isermann had covered the gallery walls with sheets of Mylar — and there it all was, put out with the garbage. After dragging the Mylar back to their shared studio space, Riedel and company put themselves to work rehanging it, and then proceeded to plaster the city with posters inviting everyone to the opening of their Isermann show. Dirty, torn and rudely taped to the walls, Riedel's reinstallation was hardly the sleek space-age bachelor pad environment that had made its debut at Portikus a couple of months before, but that was the point. "We ruined it," Riedel said with a crooked smile. "We made it twice as bad as it was."

For the next five years, Riedel's crew terrorized Frankfurt's characteristically uptight art scene with what amounted to a schoolyard game of copycat, dirty rat! When the celebrated English art eccentrics Gilbert & George came to town, they were greeted at their opening by "Gert" and "Georg," two actors Riedel hired to walk a few steps behind the art duo and mime their every move. No medium was safe from the Xerox treatment. The ersatz art happenings inspired a series of "Filmed Film" events, featuring bootlegs made by pointing a cheap video camera at the screen from the back rows of Frankfurt's art-house movie theaters, and "Clubbed Clubs," where the crowd would groove to a pocket recording made at a concert or performance the previous night. Often these events would be better attended than the real ones, because in Riedel's version there was always plenty of beer, music and dancing involved.

And as time wore on, the anti-art actions of Riedel and his band of merry pranksters got bigger, better and more creative. In 2004, Riedel and the artist Dennis Lösch produced their own Frieze Art Fair catalog: it was the official catalog of the London fair overwritten with their own text and images. That same year, in Cologne, Riedel made a faithful copy of a famous Frankfurt techno club, except everything was upside down. The bar and banquettes were nailed to the ceiling, and the light fixtures screwed to the floor. At the opening party, he played a techno soundtrack backward. Riedel was tapped by Zwirner, and given his first solo show in the United States in 2005. He reproduced the colorful canvases of his countryman, the painter (and fellow Zwirner artist) Neo Rauch, as dull black-and-white panels and hung them on the gallery walls. The show was a flop.

Meanwhile, Riedel's Frankfurt art posse was headed for a breakup. He started the Freitagsküche with Lösch, in order to keep the gang together, but as friends invited more friends, the makeshift restaurant became a scene in its own right.

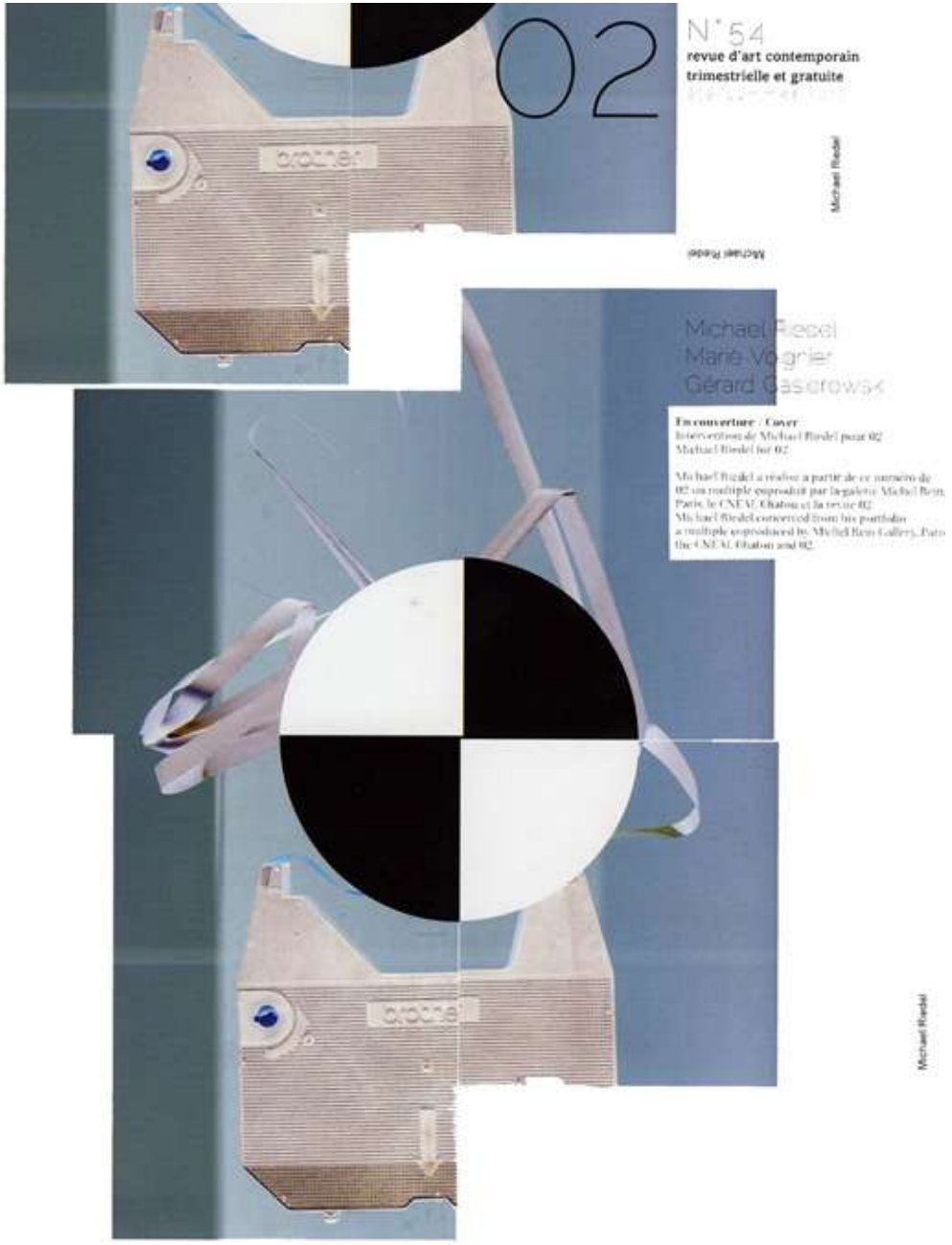
Last winter, I was invited to help cook. I showed up early in the afternoon, was issued a paring knife, a glass of wine and a pile of sweet peas, and assumed my place with the rest of the Freitagsküche crew. Sebastian Klöckner, a journalist, lives two hours away but drives to Frankfurt a couple of times a month to pitch in. Sunghye Ko, a studio assistant, runs the kitchen with the aplomb of an air traffic controller. André Willmund was the guest chef that week but judging from the trouble he had braising a bucket full of beef for the night's stew, he will no doubt keep his day job as a stage actor.

At 7 o'clock the doors opened, and a varied crowd of Frankfurters streamed in. Fresh-cut yellow roses and stiff white tablecloths graced every table, but these were the only formalities. People sat on stools and balanced plates on their knees while others ate standing at the bar. "We create a nice evening for the people," Klöckner explained, "but we are not their slaves." I met Shashank Uchil, a young video game designer, at the end of a long bench. At a nearby table was Cyril Baldy, a dancer with the Forsythe Company. "It's always a good vibe here," Baldy observed. "Good food, good music."

The Freitagsküche wrapped up at about 11: pleasantly buzzed, a core group of us went into the bitterly cold Frankfurt night. The drug addicts were out, and their ordinary nihilism brought Riedel's extraordinary version to my mind. Is it, I asked Riedel, a commentary on the human condition? Are we all just information addicts, churning out bad Xeroxes of something we once saw or heard? Or is the redoubled emptiness a more personal expression: the result of looking inside his own personal artistic soul and finding, well, nothing?

"There's no content being produced, because I'm in the first generation that grew up digital," Riedel replied, "we are just transferring all the time: tape, CDs and now the clouds." He paused for a moment before continuing. "The self-reference is because I am the system. The technique is mainly carrying something from here to there, sometimes with a car, sometimes by making a recording. . . ." And sometimes, as with the new HTML paintings, with the click of a mouse.

The night ended at a club called Orange Peel, where Riedel began to move to the slow ska beat. "The paintings are a bit robotic, maybe," he said. "But my art is not as cool and dry as people think, because I have a lot fun doing it."



Lorem ipsum

Sur les transcriptions de Michael Riedel

François Aubart

« Si un jour, en un seul et même concept, on pensait ensemble ces deux concepts incompatibles, l'événement et la machine, on peut parier qu'alors on n'aura pas seulement (je dis bien non seulement) produit une nouvelle logique, une forme conceptuelle inouïe. » (1)

Commencer par cette citation de Jacques Derrida un texte sur le travail de Michael Riedel pourrait laisser supposer qu'il soit présenté comme l'aboutissement prophétisé par cette phrase. Elle nous promet en effet la venue d'un renouvellement sans commune mesure que son auteur envisage comme résultant de la réunion de l'événement, la performativité du vivant, et de son enregistrement par la performance technique, dans un seul et même mouvement. Mais, atteindre cet aboutissement ne semble pas être le but du travail de Michael Riedel. D'ailleurs c'est la notion même de but qui s'est absentée de la pratique de cet artiste.

Sous sa forme exposée, son travail consiste à reproduire des œuvres, des expositions, des événements ou des situations. Dans une maison située Oskar Miller Strasse à Francfort, il reproduit, avec Dennis Loesch, plusieurs expositions de Portikus. Il a également organisé des Clubbed Clubs, des répliques inversées d'une discothèque où la musique est jouée à rebours et des séances de Filmed Films, des captations de projections laissant apparaître les spectateurs et transférées sur pellicule pour être montrées en qualité cinéma. Chacun de ces projets tend à identifier et à exacerber les modifications engendrées par le processus de duplication. Lorsqu'il intervient à la galerie David Zwirner à New York, il couvre les murs par des photographies noir et blanc de l'exposition du peintre Neo Rauch qui s'y tenait quelques mois plus tôt (2). Ces images sont tirées dans un format correspondant à celui des murs, imprimées sur des lés carrés qui sont parfois inversés ou répétés, les tableaux du peintre allemand et l'espace qui les contient apparaissant déconstruits. Les cimaises portent ainsi une représentation d'elles-mêmes alors qu'elles portaient des peintures. Le fait que les dimensions et les

of representation gauged for its photogenic qualities, thus appears all the more obviously as a place of distribution involving an activity of interpretation. As is his wont, Michael Riedel accompanies this show with the publication of a poster. In it we find photographs of his exhibition and its preparation. It also contains a text: the transcript of a 307-minute long chatter which took place in the gallery while the Neo Rauch show was being taken down. Right now, Michael Riedel has produced 23 posters like that one[3]. They all propose the same type of content. In them we find photographs taken on the spot, representing moments of work as well as moments of relaxation. They look like private pictures and do not directly describe the project. In any event not in any allegedly objective way, to which we have been accustomed by "exhibition views". They are accompanied by texts which are transcripts of discussions and monologues, recorded with a voice-recognition software which directly transcribes words into text. They are thus printed just as the software has transcribed them, without any editing. These posters therefore tend to describe the project in the most objective way there is, by textual and photographic description.

Unlike the calibration imposed by most documents proposing an exhibition experience by proxy, with Michael Riedel each piece of information is there for the taking and all such items are set at the same level. In their desire for neutrality, we might regard these posters as activity reports. But as we can grasp from the tenor of his work, for Michael Riedel all reports and attestations generate their own autonomy in relation to the object relayed. Be it an exhibition, a work or an event, because all reproductions mobilize channels and means which are not those used by the object reproduced, they manufacture a new original. And if we accept that all reproductions incorporate a movement of shift with regard to their original, we cannot imagine a report of this activity without a form of interpretation finding its way into it.

By relegating this mission to a hybrid, man-machine protocol, Michael Riedel indicates the point of junction which checks any copy and capture in his desire to achieve pure objectivity. In his monographic catalogue, Meckert, several people describe some of his shows on the telephone and are recorded with that same voice-recognition software[4]. One of them, Mieke, describes the David Zwirner stand at the Basel art fair. He clearly swiftly comes to the point of describing the screen of his computer on which the words he has just spoken are displayed. The cold and insensitive precision of the machine—photography and phonetic transcription in the case in point here—is shown as always dependent on a start-up calling for the subjectivity of the hand. What is more, his production is addressed in the end of the day at an organ suitable for personalized reading. The technical performance of the recording tool is caught between two interventions of human performativeness.

This twofold activity of reading and reproduction has been identified by Roger Chartier as zones of interpretations[5]. In studying the development of the printed document and its effects under the Ancien Régime, he observes that, to produce a history of the book, they cannot be given any inert meaning, so productive of meaning is the reading thereof. But to this reliance on an aesthetics of reception he adds another parameter, that of the formatting of the text. Because, in addition to analyzing the way in which the reader interprets what he is reading, it is also necessary—he tells us—to examine the way in which the text is presented for reading, since the object itself "carries in its pages and in its lines the marks of the reading that its publisher presupposes for it, the markers of its possible reception[6]." The historian thus explains that such and such a technique and such and such a medium involve different reading conditions and practices.

From this viewpoint, Michael Riedel's textual apparatus takes on a more than meaningful form. For all his texts, in his posters and his catalogues alike, he uses Arial, a Helvetica substitute, the default font supplied in most word-processing software. Default also seems to be a good way of describing his page layout. It appears to be the result of a copy-and-paste operation during which the characteristics of the source have been lost. In a nutshell, the text is delivered in a brutal manner, in the materiality of its transfer from one medium to the other. It is identified as a material before reading it as information. Here we find a twist in our documentary consultation habits. For if a generation of artists in the late 1960s taught us that statement was primordial to realization, it had seen art as a form of information making it possible to position one's documentation as an antecedent or, at least, as a possible replacement for the execution of the work. So, many of Seth Sieglaub's publishing projects, for example, postulated that documentation was enough for having the experience of the work and its exhibition. These latter were easily distributable because they had become information.

With Michael Riedel it is the distribution of information that is the work. The one is not incarnated in the other, but it is their interdependence which underwrites his work. If the transcription of his works or those of another were to cease, all production would be impossible. The challenge is not to postulate that the work creates information, or vice versa, but to identify the movements of information as mere production. Because his works have no other vocation save to reveal the shifts caused by transcription, this latter cannot be as much without producing the same effects. So documentation continues what it documents. There is no doubt that, like all copies and, what is more, like all of Michael Riedel works, it assumes its independence in relation to the object it transmits. The development of reproduction and distribution techniques has opened up a path towards the manipulation of decontextualized fragments, guaranteeing a permanent re-writing of work debris whose bits can be stuck back together, depending on the intentions of the person handling them.[7] This implies that all production can be indefatigably dismantled, that its autonomy fades and that the artist becomes an arranger of fragments. With Riedel, it is no longer these fragments produced by media tools which act as materials, but the very process which has thus divided them up. So it is not the result of the flow—the copy of an exhibition and its transcription—which he imagines, but the flow itself. Riedel's work duly appears to us in a process-oriented form. A process applied by an inextricable man-machine pair producing turn by turn and simultaneously reproduction and interpretation of both. These movements each have a brief to transmit. By bringing them together, Michael Riedel makes the event as much what is transcribed as the moment of its reception. The recipient is thus the event itself and the moment of reception remains constantly de-programmed because it is a transcription tool. The goal dwindles, cancelled by a protocol making reading one of its mechanisms. And Jacques Derrida's prophecy, announced that day, does not come to pass because it is being forever displaced in the copy of itself.

(1) Jacques Derrida, "Le ruban de machine à écrire", Papier machine, Paris, Galilee, 2001, p.35.
(2) Michael Riedel, Neo, David Zwirner gallery, from 22 November to 23 December 2005.
(3) With others produced but not printed, they are all brought together in an edition titled: Gedruckte und nicht gedruckte Poster 2003-08 (Published and Unpublished Posters, 2003-08). The technique for their layout consisted in assembling them on a single plate in which the folds and cuts were made in order to create a book with a smaller format than the posters, an operation rendering them illegible. Proof, were it needed, that with this artist it is the adaptation to distribution restrictions that produces the form.
(4) Michael Riedel, Meckert, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2009.
(5) My thanks to Jérôme Dupeyrat for having told me about this historian's work.
(6) Roger Chartier, "Du livre au lire", Roger Chartier (ed.), Pratique de la lecture, Paris, Editions Payot & Rivages, 2003, p.103.
(7) See, among others: Frederic Jameson, Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif, Paris, éditions des Beaux-Arts de Paris, 2007.

Lorem ipsem

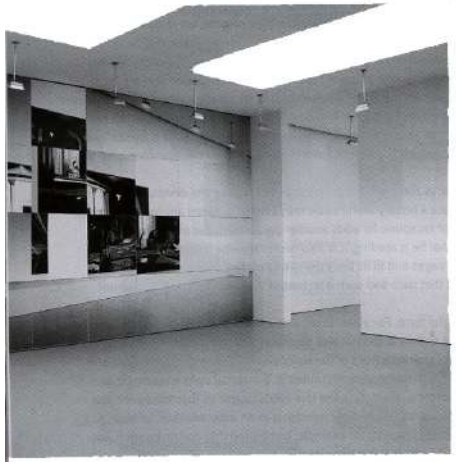
On Michael Riedel's transcripts

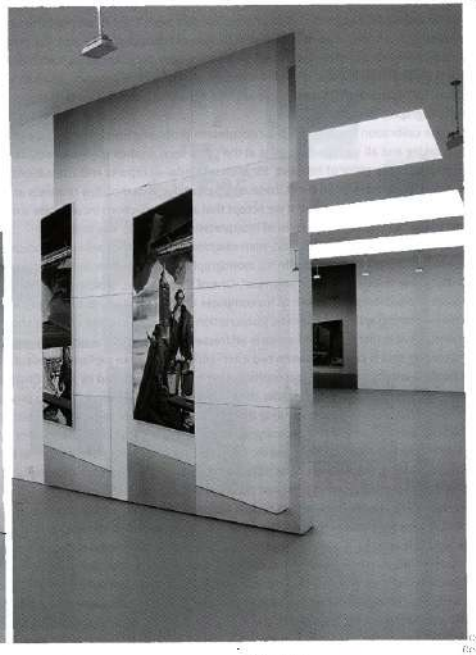
François Aubart

"If, one day, in one and the same concept, one thought together of those two incompatible concepts, the event and the machine, you can wager that one would then have produced not only (and I say not only advisedly) a new logic, an amazing conceptual form.[1]"

Starting an essay about Michael Riedel's work with this quotation by Jacques Derrida might suggest that it is being presented as the culmination prophesied by this sentence. Because we read it properly, it promises us the advent of an unrivalled renewal which its author sees as the result of the union of the event, the performativeness of the living, and its recording by technical performance, in one and the same movement. But achieving this culmination does not seem to be the goal of Michael Riedel's work. What is more, it is the very notion of goal that is missing from this artist's praxis.

In its exhibited form, his work consists in reproducing works, exhibitions, events and situations. In a house on Oskar Millerstrasse, in Frankfurt, together with Dennis Loesch, he is reproducing several Portikus exhibitions. He has also organized Clubbed clubs, reversed replicas of a discotheque where the music is played the wrong way round, and sessions of Filmed films, captures of projections showing the viewers and transferred to film, thus fit to be shown in cinemas. Each one of these projects tends to identify and exaggerate the modifications brought about by the duplication process. When he exhibits at the David Zwirner gallery in New York, he covers the walls with black-and-white photographs of the exhibition of the painter Neo Rauch held a few months earlier[2]. These images are printed in a format tallying with that of the walls, printed on square widths which are at times reversed and repeated, with the pictures by the German painter and the space containing them appearing deconstructed. The picture rails thus carry a representation of themselves, whereas they used to carry paintings. The fact that the dimensions and placements are almost identical, but that a certain number of parameters, such as colour, size and placement, have changed, compares a representation and its object. The place of the event, which, per se, is a space





Design Faves (32 Works) a set collected by

990 – 1046 (Digital Video Cass. 71)
Silver Surfer, Mika Dunford, 25.09.02; Still Life, Jenny Okun, 25.09.02; Dresden Dynamo, Lis Rhodes, 25.09.02; Versailles I + II, Chris Garratt, 25.09.02; Window Frame, Roger Hewins, 25.09.02; River Yar, William Raban & Chris Welsby, 29.09.02

1046 – 1061 (Digi … al Video Cass. 77)
River Yar, William Raban & Chris Welsby, 29.09.02; Play, Sally Potter, 29.09.02; Mechanical Ballet, David Parsons, 29.09.02

1 From 1999 to 2002 over 40 hours of video recordings were made with the motivation of filming films. These filmed films were shown as filmed film events at Oskar-von-Miller Strasse 16 (Frankfurt/Main). Similar to the Clubbed Club series, the program ran for several months and repeatedly showed original films with their respective audience appearing in the picture. The auto focus mechanism of the camera often isn't able to focus on the film. Some of the shots are blurred and appear to be vibrating. Badly filmed, the image moves within the image or the film within the film disappears. Very rarely the original film and the filmed version are identical in length. Most of the films end inside a bag and some start even before the film begins. Beginning and end happen various times. The life of the camera's battery has often determined the completeness of the film. All takes are shot in colour mode. Sound is automatically added to films without sound.

VORWORT
FOREWORD

AND GERMANS, OTHER PAINTERS, RENEGADES

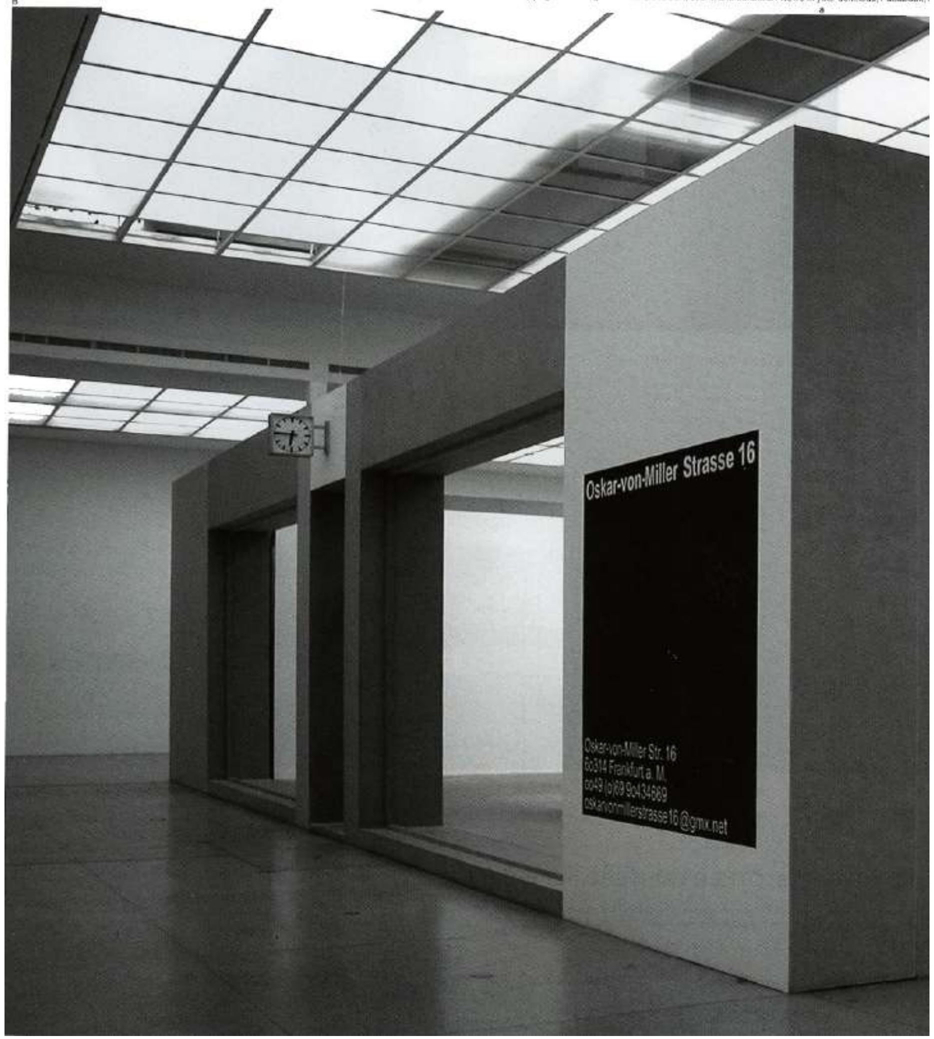
(The following text is a reprint of *Painters, Germans, and other Renegades* by Christine Mehring in alphabetical order, taken from the catalogue Neo Rauch – Renegades)

— — — — — — — — — — — — — — — — → 1989, 1999 19th 19th 20th 5 a a a a a a a
a a a a a a a a a a a a a a a a a A a a a a a a a a a A a a a a a a a a a A a a a a a
a a able about about about about about about above above above, above: absorbed

PAINTERS, GERMANS, AND OTHER RENEGADES

[redacted]

How do I collect
How do I
How do
How do
Wherever you see this icon share icon you can share that content either by e-mail or text message. You can also share any page, including individual exhibition, event, and collection views to your delicious, Facebook,
B a



TEXTS
TEXTES

[FIACER]
18.10 - 08.12.2018

Michel Rein, Paris

Michael Riedel is one of the most influential artists of his generation and has recently had two major surveys at the Kunsthalle Zürich (2017) and at Frankfurt's Museum Angewandte Kunst. Earlier this year, the MNAM-Centre Georges-Pompidou acquired a series of his works, currently on view in the Museum's fourth-floor gallery. *[FIACER]* brings together works produced in 2017 and 2018.

The title and outline of Michael Riedel's exhibitions are always significant. By conjugating the word « FIAC », the artist explicitly references one of the world's foremost contemporary art fairs, continuing his research into the notions of communication and linguistic interpretation and linking his exhibition to a key event in the French contemporary art market. Riedel exemplifies this connection by filling the exhibition showcases with bundles of bills, printed on banknote paper provided by the Deutsche Bundesbank and available for sale. The artist's black-and-white money upsets the established economic framework by replacing the banknotes' exchange value with code. Riedel's aesthetic research has focused on the re-appropriation of certain elements of language, presented under one of their many potential declinations: at the heart of his practice, this approach exemplifies his view of art as a space for both the possible and the real.

In order to break away with conventional forms of spatial delimitation, Riedel has covered the gallery's floors and walls with silkscreen prints, raising the possibility of extending the scope and reach of the artwork. This spatial expansion triggers an open-ended process of elaboration, giving life to a series of images animated by their very own dynamics. The series including the work *Untitled (Printed Accessories for Anitech M90)* depicts typewriter ribbons symbolizing Riedel's transition from text to image, a fundamental part of his creative process.

Michael Riedel est l'un des artistes incontournables de sa génération. Il a été mis à l'honneur dans deux expositions personnelles majeures à la Kunsthalle de Zürich (2017) et au Museum Angewandte Kunst de Francfort (2018). En 2018, le MNAM–Centre Georges-Pompidou acquiert un ensemble d'œuvres actuellement présenté au 4ème étage du Musée. [FIACER] rassemble une sélection des travaux de Michael Riedel réalisés en 2017/2018.

Le choix du titre et l'assemblage des mots ne sont jamais anodins chez Michael Riedel. En conjuguant le nom « FIAC », Riedel fait un clin d'œil à l'une des plus grande foire internationale d'art contemporain et poursuit ses recherches sur le détournement des notions de communication et d'interprétation du langage en liant son exposition à un moment important du marché de l'art contemporain en France. Afin d'illustrer son propos, il présente dans des vitrines d'exposition des liasses de billets de banque imprimés sur du véritable papier fiduciaire provenant de la Banque Fédérale d'Allemagne et disponible à l'achat. Cet « argent artistique » en noir et blanc s'écarte de la norme et les valeurs d'échanges sont remplacées par du code. Les recherches esthétiques de Riedel se réapproprient des éléments de langage qui, au moment de leur présentation incarnent l'une des nombreuses formes possibles. Cette réflexion est au cœur de la pensée de Riedel — l'art en tant que système du possible et du réel.

Afin d'abolir toute délimitation spatiale, Riedel recouvre les murs et le sol de la galerie d'affiches sérigraphiées et pose la question de l'extension de l'œuvre en offrant des possibilités toujours renouvelées. Cette extension déclenche un processus continu d'élaboration de nouvelles formes donnant à voir comme résultat une série d'images possédant leur propre dynamique. La série dont fait partie Untitled (Printed Accessories for Anitech M90 représente des bobines d'anciennes machines à écrire qui illustrent comment Riedel effectue le passage du texte à l'image dans son processus créatif.

'record, label, play back' (malentendu, ignorance, doubles flous)

07.02 - 28.03.2015

Michel Rein, Paris
Text: Michael Riedel

This exhibition is the account of Oskar-von-Miller Strasse 16 (2000-2011), an art space that became renowned as a gigantic replication device. With the call of record, label, play back', a group of young artists reiterated the language of a city's cultural offerings-often without a full understanding of what they were reciting, but always with an acute aesthetic interest in the faults of transmission and transference.

« This is what I had in mind in 2000 when I, together with Dennis Loesch, Alina Grumiller, and Ursula Schöndeling, rented a house at Oskar-von-Miller Strasse in Frankfurt am Main and established the art space Oskar-von-Miller Strasse 16. Located at ground level and equipped with two giant shop windows, the space allowed an unimpeded street view into its activities, which were copies of the activities which took place in the surrounding urban cultural landscape. Functioning as a blank space that nonetheless remained interesting to observe, it managed to sustain that interest, even while refusing any clear offer of interpretation to those whom it had seduced into observing it. In contrast to the cultural endeavours happening elsewhere, Oskar- von-Miller Strasse 16 functioned as a recording device that would merely replay the cultural offerings it had recorded and then marvel at the pops, hisses, crackles, and skips that such playback caused. Whereas the original cast of cultural events could be experienced elsewhere, this is where the B-versions took place, which themselves implied the possibility of C-, D-, E-, F-, G-, and H-versions and beyond—a domain of the non-made, wanting purely to be seen in the context of its dissimilarity from that which was made. The smack of arbitrariness was intentional, and responsibility had to be avoided if a truly organic experience was to be achieved. Record—label—play back corresponded to creativity's zero-point of origin.

The presentation of near-natural situations and their ongoing reproduction seemed contemporary to me, so a group of friends and I began to: sift through the waste of an art exhibition hall looking to reemploy discarded installation elements of another artist (Jim Isermann); produce an audio recording of increasingly unrestrained chatter (Bar Oppenheimer); not define our own texts as literature but as mere material to overwrite existing literature and change it into something different (Benjamin von Stuckrad-Barre); refuse to set the tone (Legendary Orgasm); pay homage to dyslexia (Shroud of Turin); engage in masquerade (Club[b]ed Club); occupy marginal space (Ladies' Room Party); discover double-blurriness (Filmed Film); analyse systems too complex for a theoretical or formula-based treatment (Speculative exhibition of a future taking place in reality); set alternative time experiences in motion (Double- sided clock with contrary running directions and variable velocity); turn the function of flushing a toilet into the central topic of an exhibition (Watertest); and more generally, pursue our aesthetic interests, create art, and understand reproduction not merely as bound to the notion of a product, but rather to a process in the broadest sense of the word—one which could be halted at will and at any point in order to mark the distance achieved from one's point of departure.

Cette exposition est la chronique de l'espace Oskar von Miller Strasse 16 (2000-2011), lieu artistique devenu célèbre en tant que dispositif de reproduction géant. Suivant la artistes se mit à reprendre le langage de l'offre culturelle de la ville – souvent sans comprendre pleinement les choses qu'ils récitaient, mais en témoignant toujours un vif intérêt, sur le plan esthétique, pour les défauts de transmission et de transfert.

« C'était mon idée de base lorsqu'en 2000, j'ai loué une maison avec Dennis Loesch, Alina Grumiller et Ursula Schöndeling dans la rue Oskar von Miller à Francfort sur le Main pour y fonder l'espace Oskar von Miller Strasse 16. Construit de plain-pied et doté de deux grandes vitrines, ce lieu offrait une vue imprenable sur les activités se déroulant à l'intérieur, à savoir la reproduction d'activités provenant du paysage culturel de la ville alentour. Cet espace vide est pourtant parvenu à rester intéressant aux yeux de ceux qui l'observaient, à les tenir en haleine, allant même parfois jusqu'à tromper dans ses interprétations le public ainsi séduit. Contrairement aux efforts culturels réalisés dans d'autres lieux, l'espace Oskar von Miller Strasse 16 est devenu un enregistreur qui se contentait de rejouer son offre culturelle et d'attendre, avec impatience et non sans admiration, de pouvoir observer les réactions qu'elle provoquait. Ce qui ailleurs était donné à vivre en "version originale" prenait ici place sous la forme d'une "version B", impliquant du même coup l'existence potentielle de versions C, D, E, F, G, H, etc. Un champ de "non-réalisé" voulant être appréhendé uniquement selon sa différence vis-à-vis du "réalisé". La part d'arbitraire était parfaitement assumée, tout comme le refus des responsabilités – il devait s'agir d'un phénomène naturel. Enregistrer – labelliser – rejouer constituaient l'équivalent de la nullité créative absolue. Présenter des situations quotidiennes et leur reproduction consécutive me semblant être dans l'air du temps, je me mis à fouiller dans les poubelles d'un musée d'art avec des amis pour réutiliser l'installation d'un autre artiste que l'on avait jetée là (Jim Isermann), j'enregistrai un tourbillon croissant de propos sans importance (Bar Oppenheimer), je traitai l'écrit non plus en tant que littérature mais comme matériau, pour réécrire et modifier les textes existants afin de faire une différence (Benjamin von Stuckrad-Barre), je refusai d'être dominant (Legendary Orgasm), je sacralisai la dyslexie (Turiner Grabtuch – Le Suaire de Turin), j'exploitai la mascarade (Club(b)ed Club), j'investis l'aberrant (Damenkloparty – Fête dans les toilettes pour dames), je découvris des doubles flous (Filmed Film), j'analysai des systèmes trop complexes pour faire l'objet de traitement théoriques ou de formules (Spekulative Ausstellung einer im Original stattfindenden Zukunft – Exposition spéculative d'un futur ayant véritablement lieu), je lançai des expériences temporelles alternatives (Beidseitige Uhr mit entgegengesetzten Laufrichtungen und variabler Geschwindigkeit – Horloge à double face et à vitesse variable avec sens de la marche contraires); ou encore j'activai une chasse d'eau au milieu d'une exposition (Wassertest –Test à l'eau), poursuivant une approche purement esthétique et faisant de l'art, en concevant la reproduction non plus seulement comme produit mais plutôt, au sens large du terme, comme un processus pouvant être stoppé à tout moment, à n'importe quelle étape, afin de marquer la distance alors parcourue depuis le point de départ. [...]»

KUNSTE ZUR TEXT (Algorithmiques)

18.10 – 24.11.2012

Michel Rein, Paris

With the title Kunste Zur Text - also the name of the artist's retrospective at the Schirn Kunsthalle in Frankfurt which ended in September (Kunste zur Text, catalogue, 288 p., color) - Michael Riedel makes reference to the art magazine Texte zur Kunst, inverting its word order and creating a title which, according to German grammar rules, is no longer correct. The new phrase can, however, be understood as a challenge, as "a process or set of rules to be followed in solving a problem or a set of problems" (an algorithm) in which looking at art (discussion, assessment, mediation and reproduction) is itself the starting point for new artistic production. That it is no longer possible to speak of art (Kunst), but rather of a differentiated form (Kunste) that positions contemporary art criticism and its "sophisticated contributions to contemporary art" (Texte zur Kunst) in an altered situation.

The beginning of Michael Riedel's artistic practice can be considered by his 1997 performance (during a lecture at the Städelschule in Frankfurt) in which he reinvented himself as an artist sporting a paper bag on his head with his name written on it, thus portraying the artist within the artist. Furthermore, with ongoing reproductions over the past years, he has succeeded in reintroducing the system of art into the art system, provoking a self-sustaining production, the abundance of which Riedel can draw upon.

For his exhibition at Galerie Michel Rein, Riedel has reemployed components of his previous museum exhibition, including, for example, his poster Kunste zur Text, a printout of the website http://www.artipool.de/ausstellungmuseum.cfm?museumsID=1302, which Riedel has pasted onto the gallery walls, and which, at the Schirn Kunsthalle, served as a background against which other groups of works were presented. In contrast to this, Riedel has now forgone the presentation of works which differentiate themselves from their backgrounds. Instead, he emphasizes these backgrounds with five silkscreens (252 x 142cm) on which the poster motif is repeated.

Riedel has utilized the gallery exhibition as an advertisement for all of his works which can be tied to the concept of Kunste zur Text. Works which are not present in the exhibition are replaced by the information of their very absence, which in turn can be read as a new work. Information on, and the communication of, the art establishment is what constitutes Riedel's medium, a medium which his correspondent "click aesthetic" artistically transforms. Riedel has been termed by Frieze magazine as a "digital dandy," and it is not unusual to read that "the comparison is inevitable" between Riedel and Warhol (The New York Times). Riedel's immense production of posters is an aesthetic reaction to new means of communication and their attendant technologies. Situated by the introduction of the Internet for private purposes in the 1990s, Michael Riedel can be considered part of the first generation of artists of this epoch. His posters are a myriad of texts: from transcripts made using the recordings of innumerable conversations to texts with their words rearranged alphabetically, printouts of websites, the use of speech recognition software programs, lorem ipsum (Zéro Deux), instruction manuals, and even lists of made and not made works, which bring André Breton's and Philippe Soupault's écriture automatique up to date. A selection of posters made between 2005 and 2012 are also included in the exhibition.

Kunste zur Text, titre identique à celui de sa rétrospective à la Schirn Kunsthalle de Francfort qui s'est terminée en septembre (Kunste zur Text, catalogue 288 p., couleur), a été choisi par Michael Riedel en référence à la revue d'art Texte zur Kunst. Bien que l'inversion des mots rende l'expression grammaticalement incorrecte en allemand, ce titre s'entend comme « une incitation, une directive exhortant à résoudre un problème ou un ensemble de problèmes » (un algorithme). Le regard porté sur l'art (discours, appréciation, médiation, reproduction) devient ainsi le point de départ d'une nouvelle production artistique. On ne peut donc plus parler d'art (Kunst), mais d'une forme différenciée (Kunste) qui s'en démarque, ce qui place la critique d'art et ses « exigeantes contributions à l'art contemporain » (Texte zur Kunst) dans une situation devenue autre.

On peut considérer que la pratique artistique de Michael Riedel débute avec la performance de 1997 (lors d'une lecture au Städelschule de Francfort) par laquelle il s'inventait lui-même en artiste en arborant sur la tête un sac en papier portant son nom. Il représentait ainsi l'artiste à l'intérieur de l'artiste. D'autre part, il réussit, grâce à des reproductions répétées au cours de ces dernières années, à réintroduire le « système de l'art » au cœur de « l'art en tant que système », déclenchant ainsi une production qui se fait suite à elle-même, et dans laquelle il peut puiser à foison. Certains éléments de la rétrospective sont repris dans l'exposition à la galerie Michel Rein, comme le poster Kunste zur Text, une impression du site internet http://www. artipool.de/ausstellungmuseum.cfm?museumsID=1302 dont Michael Riedel a tapissé les murs de la galerie, et qui servait de toile de fond à la présentation de certains groupes d'œuvres à la Schirn Kunsthalle.

Chez Michel Rein, par contraste, il renonce aux œuvres se distinguant de l'arrière-plan pour au contraire le mettre en valeur à l'aide de cinq images sérigraphiées (252 x 142 cm) qui reprennent le motif du poster.

L'exposition à la galerie est traitée par Michael Riedel comme une véritable publicité pour ses œuvres, que l'on peut résumer à l'aide du concept « Kunste zur Text » (arts sur le texte). La non présence des œuvres dans l'exposition est suppléée par des informations portant justement sur ce fait, et qui peuvent à leur tour être elles- mêmes considérées comme des œuvres.

L'information et la communication autour des activités artistiques constituent la matière de Michael Riedel, matière qu'il reconvertit artistiquement selon son « click- esthétique». Le magazine Frieze le décrit comme un « dandy numérique » et il n'est pas rare de lire que « la comparaison avec Warhol est inévitable » (The New York Times). La production considérable de posters de Michael Riedel est une réponse esthétique aux nouveaux moyens de communication et aux technologies qui y sont liées. Si l'on replace dans les années 1990 l'avènement d'Internet comme outil employé à des fins personnelles, Michael Riedel est l'un des premiers artistes de cette génération. Les textes de ses posters sont divers : transcriptions de prises de son restituant d'innombrables conversations, textes classés par ordre alphabétique, impressions de sites internet, utilisation de programmes de reconnaissance vocale, de lorem ipsum (Zéro Deux), de modes d'emploi, ou même de listes d'œuvres réalisées ou non réalisées, qui réactualisent l'écriture automatique d'André Breton et de Philippe Soupault. L'exposition montre également une sélection de posters réalisés entre 2005 et 2012.

Michael Riedel

16.10 – 20.11.2010

Michel Rein, Paris
Text: François Aubart

This first solo exhibition of Michael Riedel's work in France announces his entry to the Galerie Michel Rein.

Whether an artwork be realized or not, is not what matters. What matters is that it exists. And to exist, the artwork needs to meet an audience. It has to circulate, which happens only through distribution. In order to exist an artwork must be visible, articles must be written about it, photographs taken and published. It must go through the interpretation of language and be reproduced. The existence of an artwork is therefore dependent on the displacements forced upon it by its distribution. A text always describes it too poorly and offers an interpretation that encloses the questions inherent to the piece. A photograph amputates its volume, its dimensions and a certain number of its aesthetic qualities. Movement only begins when betraying its qualities.

If this movement is central to the existence of an artwork, it seems rather logical to emphasize it, even more so when considering that this circulation will most probably distort the artwork. It is the position that Michael Riedel takes. He feeds the process through which every artwork must go. A circuit made up of exhibitions, media exposures and interpretations. But he feeds it using the modalities belonging to these very displacements. The posters on canvas, Untitled, are in this way made up of information displayed on websites, such as a page from the New York MoMA, describing one of Riedel's pieces from their collection, or a cultural information website, announcing news and events of the art world. In both cases, the information available about Michael Riedel's work is used as material.

This type of information is, furthermore produced on a regular basis by protocols that Riedel himself puts into effect. A poster containing text and images accompanies each of his exhibitions. Photographs are taken on the spot, representing the project as it develops, far from the so-called neutrality of "installation views". The texts are monologues or discussions, sound-recorded through a computer reading device that automatically transcribes text into spoken words. Even though they are produced live and in a mechanical manner, they are, just as any other press release or magazine interview, separate from their subject matter despite their intentions. Theseposters portray an object from which they are distanced. Their faithfulness is betrayed by their very nature.

The posters have been assembled into a book : Gedruckte und nicht gedruckte Poster 2003-08 (Printed and Unprinted Posters, 2003-2008). The technique used to create the book consisted of assembling the 43 posters onto a unique printing plate that was cut to create a publication much smaller than the posters themselves. Consequently, the book's lay out prevents us from reading its content. Here again we see the adaptation to a format and a means of distribution that distances the object from what it's supposed to represent. These distortions are fundamental to Michael Riedel's work.

The font used by Riedel is Arial, a sort of cheap Helvetica, used by default. His page layouts reveal the same neutrality. They seem to be the result of a copy-paste that is not faithful to its original source. Both are revealing signs of a change of medium producing a change of the content and endangering its ability to be read. The series Four Proposals for the change of modern* also displays this type of modification. During an exhibition in 2008 at the Modern Institute in Glasgow, Michael Riedel extracted the word "Modern" from the logo of the institution cutting it into a piece of black fabric presented as a banner. Using the cut fabric as a stencil the artist creates a series of digital prints on white canvas, equal importance being given to the process of production and the final product. Beginning with Four Proposals for the change of Modern in the logo of the Modern Institute, hidden versions of the word Modern have emerged and continue to evolve from each other creating an infinite yet foreseeable number of possibilities. These interpretations do not necessarily give us information about Michael Riedel's work but, as with his posters and postcards, inform us of it's existence and the fact that it is communicated to the world.

Cette première exposition monographique de Michael Riedel en France marque son entrée à la galerie Michel Rein.

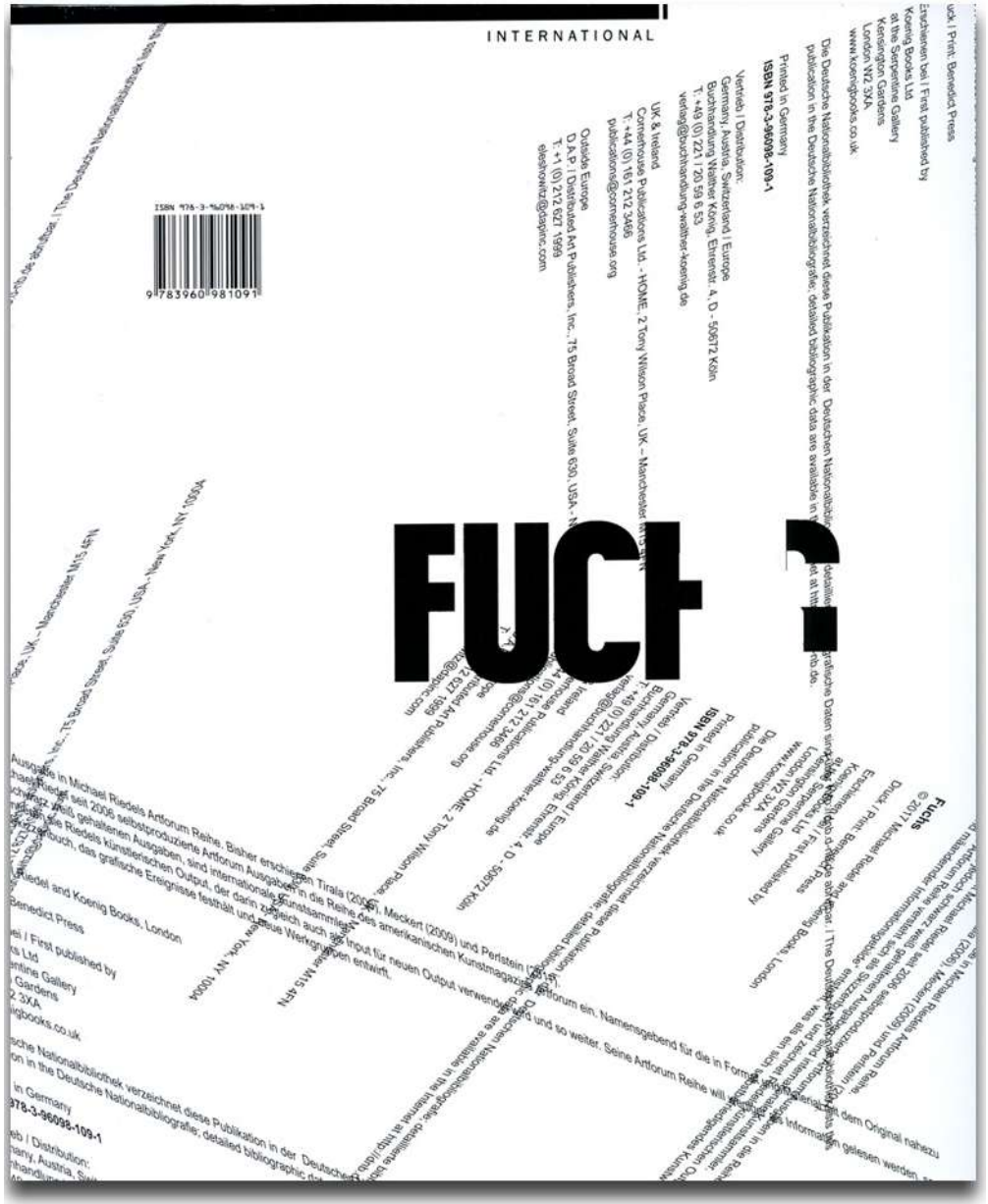
Qu'une œuvre soit réalisée importe peu. Ce qui compte c'est qu'elle existe. Pour cela il faut qu'elle rencontre un public. Il faut qu'elle circule, ce qui n'a lieu que par la diffusion et la médiation. Pour qu'une œuvre existe il faut qu'elle soit visible, il faut qu'elle soit retransmise, que des articles soient écrits à son sujet, que des photographies soient prises et diffusées. Il faut que l'œuvre soit livrée à l'interprétation du langage et des techniques de reproduction. L'existence d'une œuvre est donc dépendante des déplacements qu'implique sa diffusion. Un texte en fait une description toujours trop sommaire et une interprétation qui encercle ses enjeux. Une photographie lui ampute son volume, ses dimensions et un certain nombre de ses qualités plastiques. Sa mise en mouvement se fait donc en trahissant ses qualités.

Si ce mouvement est primordial à l'existence d'une œuvre il semble assez logique de le privilégier puisqu'il se substitue à toute réalisation. D'autant plus que de toutes façons celle-ci a toutes les chances d'être déformée par cette mise en circulation. C'est la position que prend Michael Riedel. Il alimente le circuit auquel est destinée toute œuvre. Un circuit fait d'expositions, de médiatisations et d'interprétations. Mais il l'alimente avec les modalités de ces déplacements eux-mêmes. Les posters sur toile Untitled ont ainsi comme contenu de l'information extraite de sites Internet, celui du site du MoMA de New York qui documente une œuvre de Michael Riedel présente dans ses collections et celui d'un site d'informations culturelles qui annonce l'actualité des expositions. Dans un cas comme dans l'autre ce sont des informations sur le travail de Michael Riedel qui servent de matériau.Ce type d'information est par ailleurs régulièrement produit par des protocoles que Michael Riedel met en place lui-même. Chacune de ses expositions est accompagnée d'un poster contenant un texte et des images. Les photographies sont prises sur le vif, elles rendent compte du projet dans le moment où il se réalise, loin de la neutralité prétendue des « vues d'expositions ». Comme celles-ci, elles proposent un point de vue sur son travail. Les textes sont des monologues ou des discussions enregistrées avec un logiciel de reconnaissance vocale qui transcrit directement la parole en texte. Bien qu'ils soient produits sur le vif et de façon mécanique, ils sont comme tout compte-rendu d'exposition ou entretien publiés dans un magazine, ils s'écartent de leur objet malgré leurs intentions. Ces posters rendent compte d'un objet dont ils s'écartent. Leur fidélité est en effet trahie par leur nature même.

Ces posters ont été assemblés dans un ouvrage : Gedruckte und nicht gedruckte Poster 2003-08 (Posters publiés et non publiés, 2003-08). La technique pour les mettre en page a consisté à les assembler sur une unique planche dans laquelle les plis et les coupes ont été réalisés pour composer un livre au format inférieur aux posters, opération les rendant illisibles. Sa forme de livre empêche finalement la lecture de son contenu. C'est ici encore l'adaptation à un format et un type de diffusion qui génère un objet prenant ses distances vis-à-vis de ce dont il est censé rendre compte. On l'aura compris, ces déplacements fondent le travail de Michael Riedel.

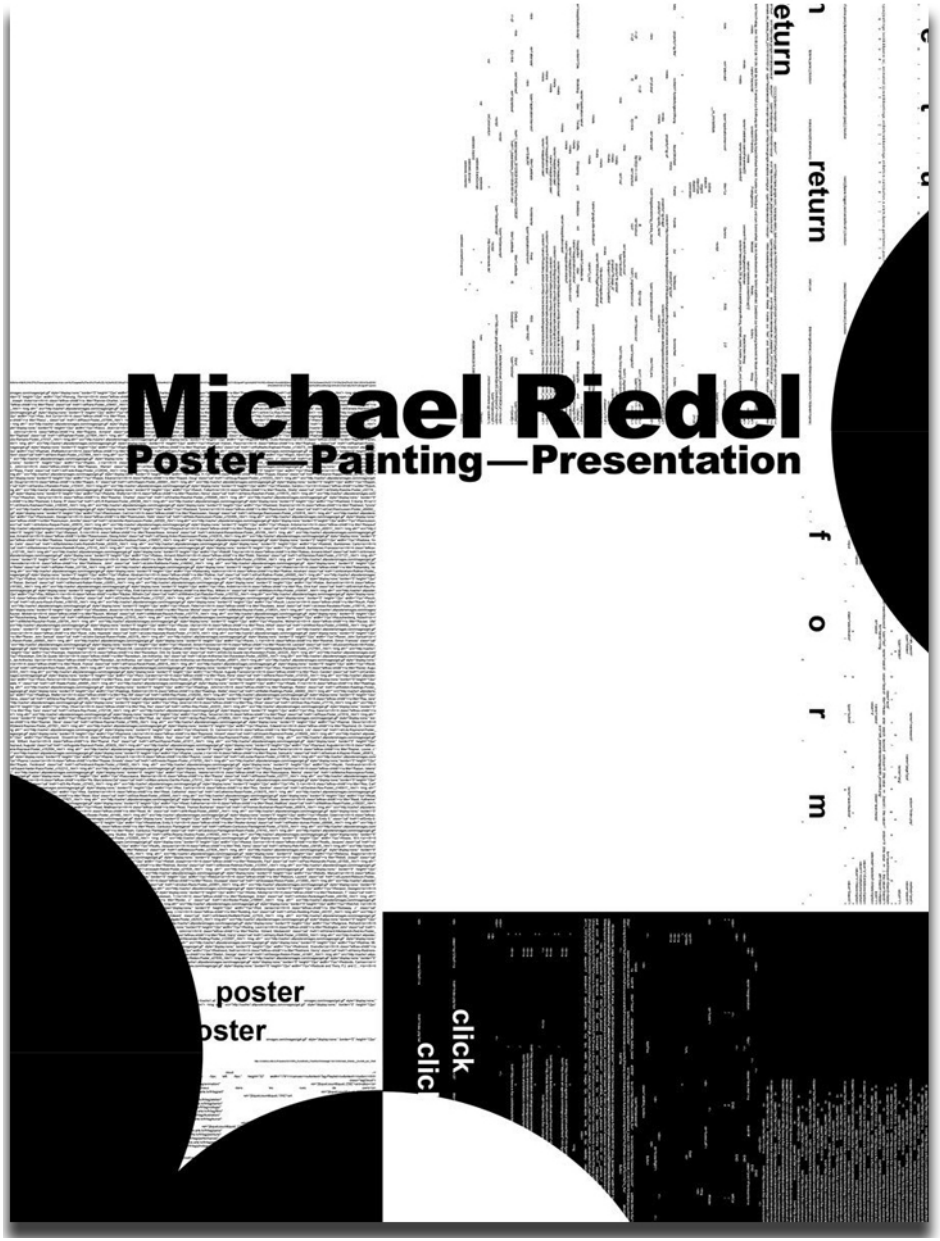
La typographie utilisée par Michael Riedel est l'Arial, sorte d'Helvetica bas de gamme, fournie par défaut. Ses mises en page révèlent la même neutralité. Elles semblent le résultat d'un copier-coller ne respectant aucune des mises en forme de la source. L'un comme l'autre sont les signes de passages d'un médium à un autre produisant une modification du contenu et en bousculant la lecture. La série Four proposals for the change of modern* relève de ces déplacements. Lors d'une exposition au Modern Institute à Glasgow Michael Riedel extrait le mot « modern » du logo de cette institution qu'il découpe dans du tissu présenté comme une bannière. Utilisant le tissu découpé comme un pochoir, l'artiste crée une série d'impressions numériques sur toile, accordant la même importance au processus de production qu'à l'objet final. De nouvelles versions du mot Modern ont découlé de Four Proposals for the change of Modern in the logo of the Modern Institute, et continuent d'évoluer les uns des autres, en une série à la numérotation infinie quoique prévisible. Ces interprétations ne nous fournissent pas nécessairement d'informations à propos du travail de Michael Riedel, mais, comme avec ses posters et cartes postales, sur le fait qu'il existe et qu'il est transmis au monde.

PUBLICATIONS
PUBLICATIONS

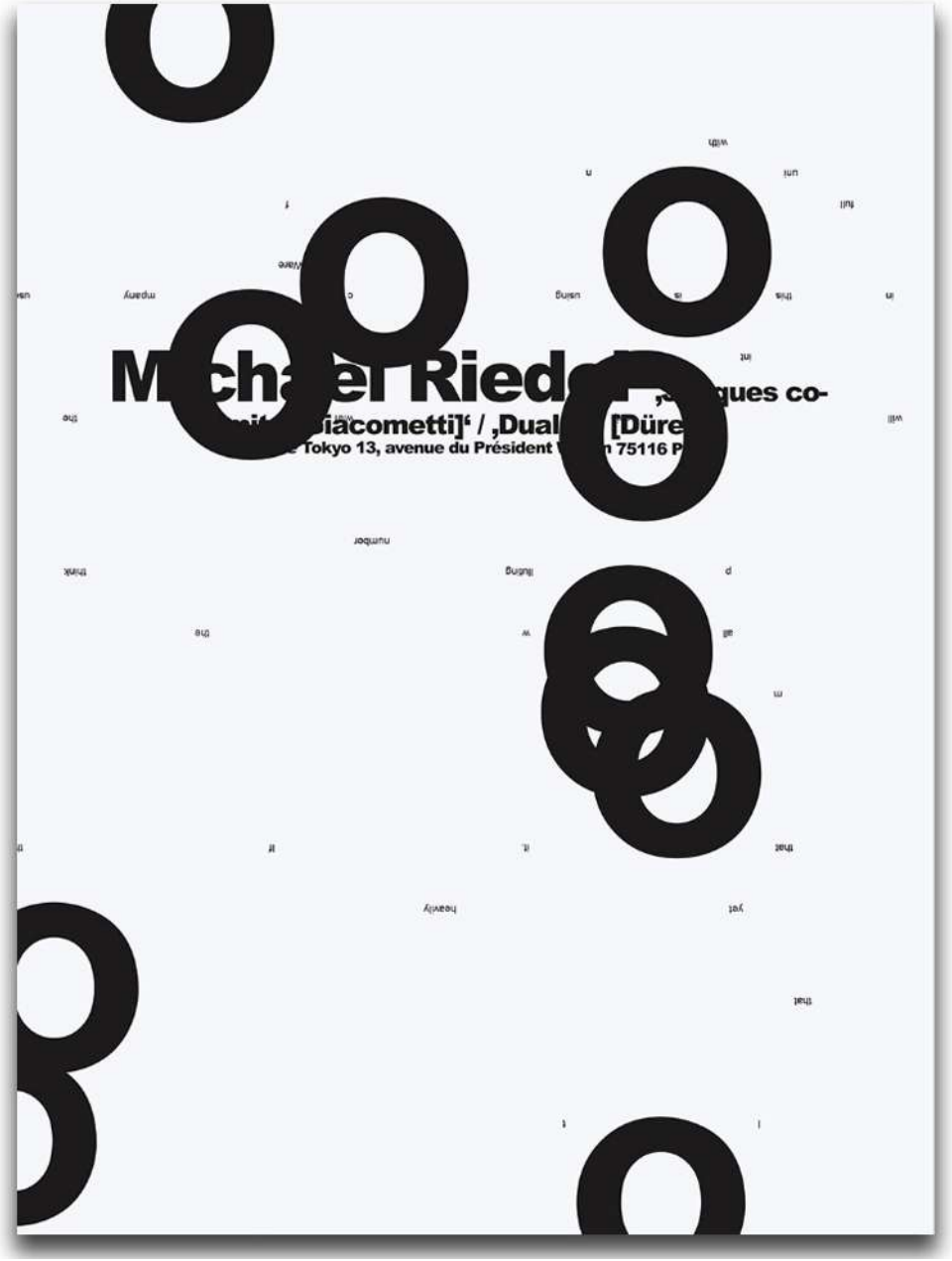


Fuchs, 2018
Buchhandlung Walther König edition
26,6 x 2,2 x 27,1 cm
English
ISBN : 978-3960981091

CV, 2017
Kunsthalle Zürich & Michael Riedel edition
13 x 21 cm
English / German
ISBN : 978-3-96098-189-3



Poster—Painting—Presentation, 2016
David Zwirner Books edition
23,5 x 31,1 cm
English
ISBN : 978-1941701324



Jacques comité [Giacometti], 2015
König, Walther edition
24,1 x 31,8 cm
English
ISBN : 978-1941701324

KUNSTE ZUR TEXT, 2012
Schirn Kunsthalle Frankfurt edition
26,7 x 26,7cm
German
ISBN : 978-1941701324

BIOGRAPHY
BIOGRAPHIE

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

Michael Riedel's artwork has thrived for almost 20 years now on continuous reproduction whereby new work is generated from existing material, in seemingly endless loops and permutations. The point of departure for his graphics, paintings, audiovisual and spatial installations lies in recordings of conversations, in films, performances, club evenings or works by other artists. Michael Riedel has been a professor of painting and graphic design at the HGB - Academy of Fine Arts, Leipzig since 2017.

Michael Riedel's works have been exhibited in MoMA - The Museum of Modern Art (New York), Tate Modern (London), Fondation d'entreprise Ricard (Paris), Palais de Tokyo (Paris), The Modern Institute (Glasgow), Städel Museum (Frankfurt), Kunsthaus Bregenz (Bregenz), Museum der Moderne (Salzburg), Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (Turin), Zach Feuer (New York), Jüdisches Museum Wien, 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), 9th Lyon Biennale of Contemporary Art, 1st Moscow Biennale, Saarland Museum Modern Gallery (Saarbrücken). In 2017-2018, Michael Riedel had two major retrospectives at Museum Angewandte Kunst (Frankfurt) and Kunsthalle (Zürich).

His work is part of prestigious collections as Fondation François Pinault, MoMA - The Museum of Modern Art (New York), Centre Georges-Pompidou (Paris), Kunsthaus Zürich (Zürich), Yuz Fondation (Hong Kong), The Alfond Collection of Contempopary Art at Rollins College, Cornell Fine Arts Museum (Florida), FRAC Normandie Rouen, Josée and Marc Gensollen collection (Marseilles) etc.

Né en 1972 à Rüsselsheim (Allemagne). Vit et travaille à Frankfurt (Allemagne).

Les oeuvres de Michael Riedel se développent depuis près de 20 ans grâce à un système de reproduction continu où de nouvelles oeuvres sont générées à partir de matériaux existants, en boucles et permutations apparemment sans fin. Le point de départ de ses graphiques, peintures, installations audiovisuelles et spatiales est l'enregistrement de conversations, de films, de performances, de soirées club ou d'oeuvres d'autres artistes. Michael Riedel est depuis 2017 professeur de peinture et de graphisme à la HGB - Académie des Beaux-Arts, Leipzig.

Le travail de Michael Riedel a notamment été exposé au MoMA - The Museum of Modern Art (New York), Tate Modern (Londres), MuseumAngewandte Kunst (Francfort), Fondation d'entreprise Ricard (Paris), Kunsthalle (Zurich), Palais de Tokyo (Paris), The Modern Institute (Glasgow), Städel Museum (Francfort), Kunsthaus Bregenz (Bregenz), Museum der Moderne (Salzbourg), Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea (Turin), Zach Feuer (New York), Judisches Museum Wien, Cornell Fine Arts Museum, Rollins College (Winter Park), GAM (Turin), COCO - Contemporary Concerns (Vienne), Renaissance Society (Chicago), Villa Arson (Nice), the Secession (Vienne), Swiss Institute (New York), 9ème Biennale de Lyon, 1ère Biennale de Moscou, Saarland Museum Modern Gallery (Saarbrucken). En 2017-2018, Michael Riedel a bénéficié de deux restrospectives majeures au Museum Angewandte Kunst (Francfort) et à la Kunsthalle (Zurich).

Son travail est présent dans de prestigieuses collections comme la Fondation François Pinault, MoMA - The Museum of Modern Art (New York), Centre Georges-Pompidou (Paris), Kunsthaus Zurich (Zurich), Yuz Fondation (Hong Kong), The Alfond Collection of Contempopary Art at Rollins College, Cornell Fine Arts Museum (Floride), FRAC Normandie Rouen, collection Josée et Marc Gensollen (Marseille) etc.