

02

N° 54

revue d'art contemporain  
trimestrielle et gratuite  
Éléonore Jammes Photo

Michael Riedel

Michael Riedel

Michael Riedel  
Marië Voignier  
Gérard Gasiorowski

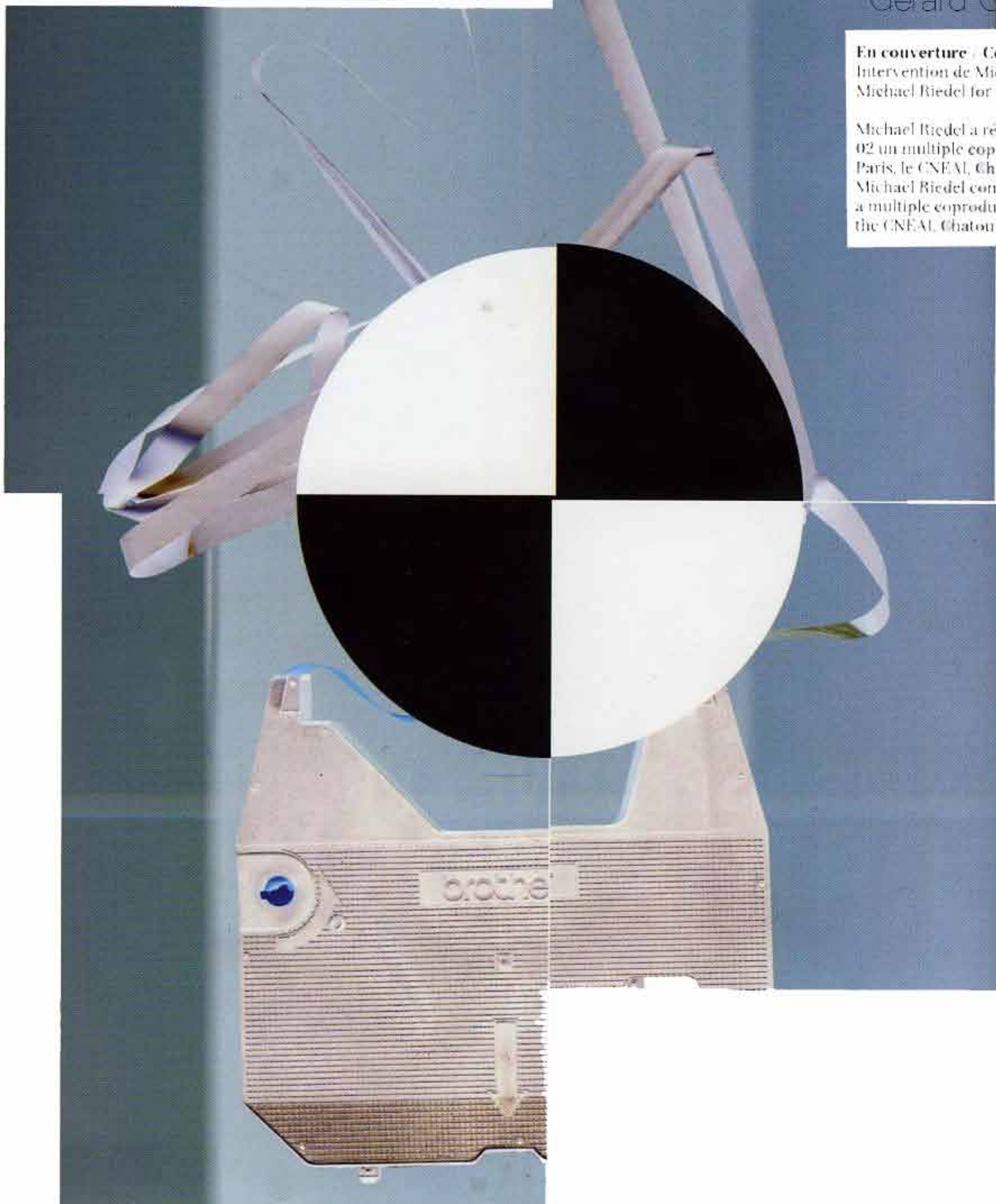
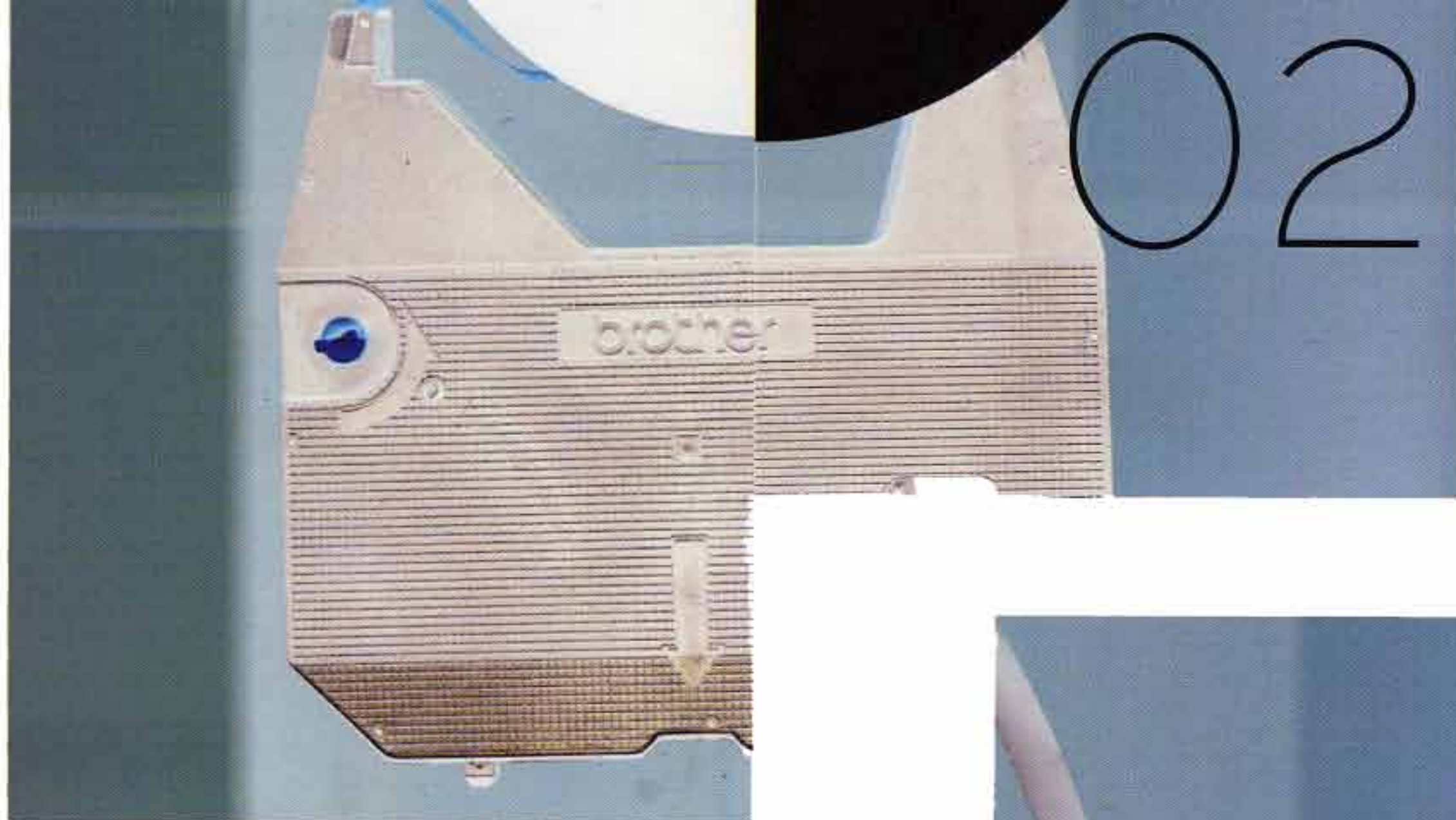
**En couverture - Cover**

Intervention de Michael Riedel pour 02  
Michael Riedel for 02

Michael Riedel a réalisé à partir de ce numéro de 02 un multiple coproduit par la galerie Michel Rein, Paris, le CNEAL, Chatou et la revue 02.  
Michael Riedel conceived from his portfolio a multiple coproduced by Michel Rein Gallery, Paris, the CNEAL, Chatou and 02.

Michael Riedel

Michael Riedel





# 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

emplacements soient presque identiques mais qu'un certain nombre de paramètres, tels que la couleur, la taille ou l'emplacement aient changés, confronte une représentation et son objet. Le lieu de l'événement, qui en soi est un espace de représentation calibré pour ses qualités photogéniques, apparaît alors avec d'autant plus d'évidence comme un lieu de diffusion impliquant une activité d'interprétation.

Comme à son habitude, Michael Riedel accompagne cette exposition de la publication d'un poster. On y trouve des photographies de son intervention et de sa préparation. Il contient également un texte : la retranscription d'un bavardage de 307 minutes ayant eu lieu à la galerie pendant le démontage de l'exposition de Neo Rauch. À l'heure actuelle, Michael Riedel a réalisé 23 posters similaires à celui-ci (3). Tous proposent le même type de contenu. On y trouve des photographies prises sur le vif, représentant des moments de travail autant que des moments de détente. Elles ont l'apparence d'images privées et ne rendent pas compte directement du projet, en tout cas pas de la façon prétendument objective à laquelle les « vues d'expositions » nous ont habitués. Elles sont accompagnées de textes qui sont des retranscriptions de discussions ou de monologues, enregistrées avec un logiciel de reconnaissance vocale qui transcrit directement la parole en texte. Ils sont donc imprimés tels que le logiciel les a retranscrits, sans travail d'édition. Ces posters tentent ainsi de rendre compte du projet de la façon la plus objective qui soit, par la description textuelle et photographique.

Contrairement au calibrage imposé par la plupart des documents proposant une expérience de l'exposition par procuration, chez Michael Riedel chaque information est bonne à prendre et toutes sont mises au même niveau. Dans leur volonté de neutralité on pourrait considérer ces posters comme des rapports d'activité. Mais on l'aura compris par la teneur de son travail, pour Michael Riedel tout compte rendu, toute attestation génère sa propre autonomie vis-à-vis de l'objet relayé. Qu'il s'agisse d'une exposition, d'une œuvre ou d'un événement, toute reproduction, parce qu'elle mobilise des canaux et des moyens qui ne sont pas ceux exploités par l'objet reproduit, fabrique un nouvel original. Et si l'on accepte que toute reproduction intègre un mouvement de déplacement vis-à-vis de son original on ne peut envisager un compte rendu de cette activité sans que s'y glisse une forme d'interprétation.

En reléguant cette mission à un protocole hybride homme-machine, Michael Riedel signale le point de jonction qui enrayer toute copie, toute captation, dans son désir d'atteindre la pure objectivité. Dans son catalogue monographique, Meckert, plusieurs personnes décrivent certaines de ses expositions au téléphone et sont enregistrées avec le même logiciel de reconnaissance vocale (4). L'une d'entre elles, Mieke, décrit le stand de la galerie David Zwirner à la foire de Bâle. Il en vient évidemment rapidement à décrire l'écran de son ordinateur sur lequel s'affichent les paroles qu'il vient de dire. La précision froide et insensible de la machine – la photographie et la transcription phonétique dans le cas qui nous concerne – est montrée comme toujours dépendante d'une mise en marche nécessitant la subjectivité de la main. Qui plus est sa production s'adresse finalement à un organe apte à la lecture personnalisée. La performance technique de l'outil d'enregistrement est prise entre deux interventions de la performativité humaine.

Cette double activité de la lecture et de la reproduction a été identifiée par Roger Chartier comme des zones d'interprétations (5). Étudiant le développement de l'imprimé et ses effets sous l'Ancien Régime, il remarque que, pour produire une histoire du livre, on ne peut leur imputer une signification inerte tant la lecture est productrice de sens. Mais à cet appui sur une esthétique de la réception, il ajoute un autre paramètre, celui de la mise en forme du texte. Car, en plus d'analyser la façon dont le lecteur interprète ce qu'il lit, il faut, nous dit-il, aussi étudier la façon dont le texte est donné à lire puisque l'objet lui-même « porte en ses pages et en ses lignes les marques de la lecture que lui suppose son éditeur, les bornes de sa possible réception (6). » L'historien explique ainsi que telle ou telle technique et tel ou tel support impliquent différentes conditions et pratiques de la lecture.

Depuis ce point de vue, le matériel textuel de Michael Riedel prend une forme plus que signifiante. Pour tous ses textes, dans ses posters comme dans ses catalogues, il utilise de l'Arial, ersatz de l'Helvetica, police par défaut fournie dans la plupart des logiciels de traitement de texte. Par défaut semble également être une bonne façon de décrire sa mise en page. Elle apparaît comme le résultat d'un copier/coller au cours duquel les caractéristiques de la source ont été perdues. Bref, le texte se livre de façon brutale, dans la matérialité de son transfert d'un support à l'autre. On l'identifie comme un matériau avant de le lire comme de l'information. Ici s'opère une torsion dans nos habitudes de consultation documentaire. Car si une génération d'artistes à la fin des années 1960 nous avait appris que l'énonciation était primordiale à la réalisation, elle avait envisagé l'art comme une information permettant de positionner sa documentation comme antécédente ou, au moins, comme possible substitution à la réalisation de l'œuvre. Ainsi, bon nombre des projets éditoriaux de Seth Siegelaub, par exemple, postulaient que la documentation suffisait à faire l'expérience de l'œuvre et de son exposition. Celles-ci s'en trouvaient facilement diffusables puisque devenues de l'information.

Chez Michael Riedel c'est la diffusion d'informations qui fait œuvre. Ce n'est pas l'une incarnée dans l'autre, mais leur interdépendance qui fonde son travail. Si la retranscription de ses réalisations ou de celles d'un autre venait à cesser, toute production serait impossible. L'enjeu n'est pas de postuler que l'œuvre crée de l'information ou inversement, mais d'identifier les mouvements d'informations comme seule production. Ses réalisations n'ayant d'autre vocation que celle de dévoiler les déplacements produits par la retranscription, celle-ci ne peut l'être sans produire les mêmes effets. Ainsi la documentation continue ce qu'elle documente. Nul doute que, comme toute copie et, qui plus est, comme toutes les œuvres de Michael Riedel, elle prend son indépendance vis-à-vis de l'objet qu'elle transmet.

Le développement de techniques de reproduction et de diffusion a ouvert une voie vers la manipulation de fragments décontextualisés, garantissant une réécriture permanente de débris d'œuvre dont les morceaux peuvent être recollés selon les intentions de celui qui les manipule (7). Cela implique que toute production soit inlassablement démontable, que son autonomie s'évanouisse et que l'artiste se fasse agenceur de fragments. Chez Riedel, ce ne sont plus ces fragments produits par les outils médiatiques qui font office de matériaux mais le processus même qui les a ainsi morcelés. Ce n'est donc pas le résultat du flux – la copie d'une exposition ou sa retranscription – qu'il envisage, mais le flux lui-même. Le travail de Riedel nous apparaît alors sous une forme processuelle. Un processus mis en œuvre par un couple inextricable homme-machine produisant tour à tour et simultanément reproduction et interprétation de l'un et de l'autre. Ces mouvements ont individuellement vocation à transmettre. En les réunissant, Michael Riedel fait de l'événement autant ce qui est retranscrit que le moment de sa réception. Le destinataire est ainsi l'événement lui-même et le moment de réception reste constamment déprogrammé puisqu'il est outil de transcription. Le but s'évanouit, annulé par un protocole faisant de la lecture l'un de ses mécanismes. Et la prophétie de Jacques Derrida, ce jour annoncé, n'arrive pas parce qu'il est constamment déplacé dans une copie de lui-même.

(1) Jacques Derrida, « Le ruban de machine à écrire », Papier machine, Paris, Galilée, 2001, p. 35.

(2) Michael Riedel, Neo, galerie David Zwirner, New York, du 22 novembre au 23 décembre 2005.

(3) Ils sont tous, avec d'autres ayant été réalisés mais pas imprimés, réunis dans une édition : 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. Preuve, s'il en fallait encore, que chez cet artiste c'est l'adaptation aux contraintes de diffusion qui produit la forme.

(4) Michael Riedel, Meckert, Cologne, Verlag der Buchhandlung Walter König, 2009.

(5) Je remercie Jérôme Dupeyrat de m'avoir indiqué le travail de cet historien.

(6) Roger Chartier, « Du livre au lire », Roger Chartier (dir.), Pratique de la lecture, Paris, Payot & Rivages, 2003, p. 103.

(7) Voir, entre autres : Frederic Jameson, Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif, Paris, éditions des Beaux-Arts de Paris, 2007.



# Lorem ipsum

## 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."

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<sup>2</sup>. 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

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<sup>3</sup>. 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<sup>4</sup>. 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<sup>5</sup>. 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<sup>6</sup>." 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.<sup>7</sup> 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, Galilée, 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.





aid  
ure

B. mobile and Catherine C. Marron Atrium, second floor 11 W. 53rd Street, New

phone

by

of n

c g

this e

e



Design Faves (32 Works) a set collected by

1



990 – 1046 (Digital Video Cass. 71)

Silver Surfer, Mike 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 (Digital Video Cass. 77)

al Video

River Yar, William Raban & Chris Welsby, 29.09.02; Play, Sally Potter, 29.09.02; Mechanical Ballet, David Parsons, 29.09.02

† 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 able about about about about about about above above above, above; absorbed

PAINTERS, GERMANS, AND OTHER RENEGADES  
Christine Mehring





How  
How  
How  
How  
B

do

do

do

do

collect

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



Oskar-von-Miller Strasse 16

Oskar-von-Miller Str. 16  
60314 Frankfurt a. M.  
0049 (0)69 90434669  
oskarvonmillerstrasse16@gmx.net

ing burning bushes bushes, busts,  
But by by by by by by by by by by by  
e candle canon-like cant canvas can-  
rpet carpet carrier cast cast cave  
ntral century century century, certain  
nging, character character character,  
city civilization claim classical closed  
ence coexistence coexistence Cold  
bo come comes commercial  
e comrads.3 conceptual concerns con-  
der constellations construction con-  
ation contraption convergence, conver-  
nes: creative creatures creatures,  
cross, crossing crossing cross-over  
ead decade.9 decades decided... defi-  
r Der Der describe described design  
ctions, dirty dirty, disaster disaster,  
does doing done, door doors doors,  
ring during  
st East East East East East East, East.  
dge edge edges, eeting elaborates,

since your last  
to  
a m e  
I  
features. MoMA will not share personal information with any third  
t

