

Mathis Altmann
PRESS



Frieze d/e
August, 2016

MATHIS ALTMANN, SWISS INSTITUTE,
NEW YORK
Review by Bosko Blagojevic



MATHIS ALTMANN

Swiss Institute
New York

Boško Blagojević

Mathis Altmann ist für seine dichten, präzisen Miniaturen bekannt, in denen er sich immer wieder dem Gerümpel und dem Chaos widmet, das sich im Kielwasser menschlicher Produktion ansammelt. Seine neuesten Kompositionen verstärken diese Welt des „Krempels“ auf eine ausgelassene, fast komische Art und Weise. Für seine vielschichtigen, geologischen Assemblagen bedient sich Altmann rohen Materials von Wohnhäusern in Billigbauweise: zerbröselnde Rigipswände, Kabelsalat, PVC-Wasserrohre, Glühbirnen und herunterhängende Stromkabel ausgedienter technischer Geräte. Das Ergebnis sind spannungsgeladene und kompakte Skulpturen, denen eine amphetaminartige, nervöse Energie eigen ist. Bisweilen erinnern sie an den „Hardboiled Suspense“ von Raymond Chandler oder die trashige Science-Fiction eines Neal Stephenson.

Für „Foul Matters“ im Swiss Institute – Altmanns erste institutionelle Ausstellung in den USA und die letzte Show am Standort in der Wooster Street, bevor das Institut umzieht – zeigt der Künstler neun neue, dramatisch von Spotlights ausgeleuchtete Arbeiten (alle 2016). Er schaltet dabei einen Gang zurück: Statt der für ihn typischen aggressiven Herangehensweise hat man es

hier eher mit einer gemächlichen, reflektierten zu tun, derart formell und zurückhaltend erscheint die Ausstellung. In manchen Skulpturen werden die Wände zugleich zu abstrakten Motiven und tragenden Stützen. Materiell sind sie allerdings weniger dicht als vorangegangene Arbeiten. Das verlangsamte Tempo und der ernstere Ton führen dazu, dass der trockene, beißende Humor des Künstlers noch schriller wird. Die Maquette-artige Wandarbeit *YesVacancy* ermöglicht zum Beispiel die Aufsicht auf ein architektonisches Modell zweier leerer Räume, in denen die Gardinen, scheinbar von einem gewaltigen Windstoß hochgenommen wurden und nun in der Schwebe gehalten werden. Das Interieur wird von oben grell beleuchtet, die Vorhänge werfen zwischen den beiden Modellen dramatische Schatten. Nicht ohne Humor wird die Spannung durch ein gutes Dutzend auf den Wänden des Modells verteilter toter Fliegen aufgelöst (eine Parodie auf den „Wind“, der durch die Gardinen zu wehen scheint). *Domestic Waste Police*, eine Flügeltürminiatur mit einem unscheinbaren Buntglasfenster, ist dagegen auf dem Boden eines grauen Plastikeimers platziert. Die Tür könnte aus einer Vorstadt-Gemeindekirche stammen. Sie ist leicht geöffnet und erlaubt einen Blick ins Innere des Eimers. Das trübe Grau des öden, fabrikfrischen Plastiks im Inneren (sichtbar auch durch die Öffnung des Eimers) macht schleunigst jegliche Illusion dieser Welt, auf die das architektonische Modell hindeuten scheint, zunichte.

Religiöse Referenzen hin oder her, das wahre Glaubensbekenntnis, das Altmann hier ablegt, ist weniger konfessionell als vielmehr ästhetisch. Die Ausstellung scheint das zeitgenössische Design zu „trollen“:

jene Art geschichtslosen „Minimalismus“, über den sich die Erfolgreichen aus dem Silicon Valley auf mittelmäßigen Blogs und LinkedIn unterhalten. Für *Upper Class Fuckery* werden zwei rote Doppelbetten, deren Rahmen den Stil des 19. Jahrhunderts imitieren, in die Jetztzeit hinübergebracht und auf einem verspiegelten Boden präsentiert. Wie zwei kastrierte und faule Hauskatzen räkeln sich – sichtbar gemütlich und zufrieden – auf den Betten zwei unangenehm realistische braune Kackwürste. *LO*KUS LAB* dagegen zeigt, prominent platziert auf dem Parkett hinter einem eleganten, verglasten Schaufenster, einen weißen Tennisschuh – die Sorte, wie sie ein New Yorker Junior Art Director während der Sommermonate tragen könnte. Die makellos weißen Schnürsenkel baumeln über die Kante, darunter finden sich ein schmutziges Küchentuch und Drahtbau-Isolation. Ein abgetrenntes, leeres Abwasserrohr stützt die verworrene Infrastruktur ebenso wie die hohle Eleganz der Szene – und steht wohl auch für den abwesenden Besitzer des Schuhs.

Die größte Arbeit der Ausstellung deutet aber in eine andere Richtung: Ein lebensgroßes braunes Ledersofa lehnt steil an der Wand gegenüber von Altmanns miniaturartigen Kompositionen. Die Oberfläche des Sofas ist überzogen mit klarem Harz, auf den Altmann Tausende von Mehlwurmhüllen gestreut hat. Diese leeren Hüllen fanden sich schon in einer seiner früheren Arbeiten und scheinen als Platzhalter für vertrocknete, ausgediente Gefäße bar jeder Substanz oder Lebensenergie zu dienen. Die Arbeit ist allerdings weniger einnehmend als die in kleinerem Maßstab gehaltenen Beiträge. Vielleicht aber geht es hier auch um genau diese Form von kleinem Betrug. Das Ausstellungsposter verwendet einen alten Holzschnitt, der eine sogenannte „Gardyloo“-Szene zeigt – ein Ausruf, mit dem schottische Bedienstete vor dem 20. Jahrhundert Passanten vor Abwasser warnten, das sie aus dem Fenster auf die Straße schütteten. Doch Altmanns Arbeiten interessieren sich gar nicht so sehr für Abfall selbst, wie es hier den Anschein haben mag. Vielmehr geht es um sein Verschwinden. Welches besseres Gegenmittel könnte es schließlich geben gegen die Wegwerfkultur billiger Architektur und vermeintlich „unentbehrlicher“ Technik, wie sie mehr und mehr in einer verarmten und klinischen Designästhetik am Werke ist, als den übersehenen Unrat, der sich hinter jeder Rigipswand und hinter jeder noch so tugendhaften Intention verbirgt?

Übersetzt von Philipp Rühr

Mathis Altmann is a Switzerland-based, German sculptor known for dense, precise miniatures, often depicting the clutter and chaos left in the wake of human industry. His recent compositions enact an exuberant, comic amplification of the world of 'stuff'. In his layered geological assemblages, Altmann culls from the rough-hewn meat of low-end domestic building materials: crumbling dry-wall, wire mesh, PVC water pipes, light bulbs, dangling power cords and electrical wires from unfashionable tech gadgets. The results are tense, compact sculptures with an

amphetamine-laced, nervous energy that recall the hardboiled suspense of Raymond Chandler or the low-orbit sci-fi of Neal Stephenson.

For 'Foul Matters' at New York's Swiss Institute this year – his first institutional show in the US, and the last show at the organization's Wooster Street space – Altmann presents nine new, dramatically spot-lit works (all 2016) that see his usually aggressive stride become a more leisurely, self-conscious excursion. There is a formality and reserve to the show, comprising sculptures in which walls become both an abstract theme and physical support – though with less material density than in previous efforts. In his slackening of pace and stiffening of mood, the artist's witty, acidic humor gets louder. The maquette-like wall piece *YesVacancy*, for example, features an overhead view into an architectural model of two empty rooms where curtains are suspended in a sensational gust of wind. The interior is lit harshly from above, casting dramatic shadows between the rooms. This tension is amusingly diffused by some dozen dead flies scattered on the model room's walls (flaunting the 'wind' suggested by the curtains). For *Domestic Waste Police*, a miniature two-panel white door with a modest stained glass window appears on the base of a grey plastic bin. The door could belong to some suburban parish church, left slightly ajar and offering a peek into the bin. The flat grey of the barren, factory-fresh plastic inside (also viewable from above the bin's mouth) quickly deflates whatever world the architectural model might hint at.

Despite religious references, the real creed being plumbed here isn't so much denominational as aesthetic. Altmann's show seems to troll contemporary design sense: that kind of ahistorical 'minimalism' about which Silicon Valley's made men crow about on Medium blogs and LinkedIn disquisitions. In *Upper Class Fuckery*, we see two red, twin-sized beds with replica 19th-century frames brought into the present, placed on a mirrored floor. Atop the beds, two hilariously realistic brown turds luxuriate in gentle repose like neutered house cats. Meanwhile in *LO*KUS LAB*, a white tennis shoe – the sort that a junior art director in New York might wear in summer months – is prominently displayed on the hardwood floor of a simple glass storefront. Its untarnished white lace dangles past the floor's edge, which gives way to a filthy paper towel and wire mesh insulation below. A dismembered, empty sewer pipe stands in for the tangled infrastructure that supports the vacant elegance of the scene – and the shoe's absent owner.

The largest work in the show moves in a different direction: a real-life brown leather sofa leaning sharply against a wall opposite seven of Altmann's miniature compositions. Its surface is coated with a clear resin, upon which the artist has strewn thousands of mealworm husks. These empty shells have appeared in at least one prior work by the artist; they seem to suggest the idea of dried, disused vessels evacuated of substance or animating force. The work is less engaging than what Altmann produces when he works on a smaller scale. Perhaps, though, the slight shortchanging here is the point. The poster advertising the exhibition featured

an appropriated woodcut illustration of a *gardylow* scene – a trashy phrase used by servants in pre-20th century Scotland to warn passersby that waste water was about to be thrown out of a window.

Altmann's work isn't interested so much in the waste itself: more important, maybe, is the experience he invites as he draws our attention to that waste's withdrawal. After all, as the disposable cultures of fast architecture and 'indispensable' tech increasingly espouse a mute, sanitized design aesthetic – what better antidote is there than the unseen filth festering behind every drywall and chaste intention?



LUKAS DUWENHÖGGER

Raven Row
London

Matthew McLean

Mit knapp über 60 Arbeiten, inklusive Gemälden, Collagen und Installationen, knüpft Lukas Duwenhögger mit seiner Werkschau „Undoology“ bei Raven Row an seine vielgepriesene Ausstellung im Artists Space in New York im Frühling dieses Jahres an. Als ich im Mai auf der New Yorker 10th Avenue zufällig auf einen mir flüchtig bekannten Autor stieß, der in Begleitung eines bekannten, im Ausland lebenden deutschen Malers war, erklärte mir dieser Maler nachdrücklich, dass die Duwenhögger-Ausstellung im Artists Space die einzige in der ganzen Stadt sei, die ich unbedingt sehen müsse.

Zurück in London finde ich in dem Gemälde *Da Rita* (1997) eine andere, aber ebenso unwahrscheinliche Begegnung ins Bild gesetzt: ein Kirschbaum in einem Park in Küstennähe, ein Mann in orangener

Tunika, ein Lebemann in pinkfarbenem Anzug und ein kräftiger Seemann mit weißer Matrosenmütze, der neben einer Königin Victoria im Kinderwagen sitzt. Die Szene wirkt extrem absurd, ist aber gleichzeitig merkwürdig wirklichkeitsnah – mit all den Charakteren, die sie zusammenbringt. Nonchalant wirken sie in ihrer gegenseitigen Nichtachtung, als würden sie auf ein anderes, ihnen angemesseneres Publikum warten. Warten sie, umherstreifend, auf die Abenddämmerung und auf einen besseren Deal? Oder handelt es sich vielleicht um Schauspieler, die vor der Probe die Zeit totschlagen?

Birds of Istanbul (1999), nach der Wahlheimat des in München geborenen Künstlers benannt, bedient sich ebenfalls des Theatralischen, diesmal in Form eines Blickes hinter die Kulissen. Dort stehen zwei Männer in taubenblauen Fräcken und Zylindern herum. Der eine flüstert dem anderen – in einer Art überzeichneter Neufassung von Degas' *Portraits à la Bourse* (1876) – von hinten etwas ins Ohr. Ganz vorn in der Bühnenmitte steht, unbeeindruckt von den leeren Sitzreihen, die Diva: ein riesiger Kakadu. Dieser Vogel ist ein klassischer Duwenhögger: exotisch, vertraut und etwas kitschig zugleich. Das Fliegen oder zumindest die Missachtung der Schwerkraft scheinen dem Künstler ein Anliegen: die akrobatischen Bewegungen in *Choreographie für drei Männer, zwei Besen, und Signalband* (1994), die eine Jerome-Robbins-hafte Routineübung auf eine reale Straße verlagert, oder die Leinwand *We Must Believe in Spring* (2014), auf der zwei Männer am Rand einer Bauplatzform herumliegen und entspannen. Scheinbar aufgehängt in der Luft vermitteln sie die magische Leichtigkeit eines fliegenden Teppichs.

Der Duwenhögger-„Look“: eine Mischung aus Senfgelb, Malve, staubigem Rosa und Hellgrün, auf halbem Weg zwischen Renoir und Rainer Werner Fassbinder – komisch, manchmal säuerlich, aber grundsätzlich dezent. Meist sind die Farben leicht und hauchdünn aufgetragen, manchmal aber angereichert und wächsern. Duwenhöggers Figuration ist Paul Cadmus verpflichtet, seine Kompositionen den Symbolisten der Jahrhundertwende. Ein Hauch von Fin-de-Siècle weht durch die Ausstellung, mit Hinweisen auf *Henry James* (1995), Ronald Firbank (dessen Geschichte „Caprice“ nachgedruckt wurde und in der Installation *Ostia*, 1985, zur Lektüre ausliegt) und auf Colette, deren fiktiven Pariser Liebhaber Cheri Duwenhögger in einem Gemälde aus dem Jahr 1999 als Afroamerikaner im narzissen-gelben „Zoot Suit“ neu erfindet. Gelegent-

1
Mathis Altmann
*LO*KUS LAB*
2016
mixed media
48 × 29 × 44 cm

2
Lukas Duwenhögger
Bedava
2001-03
oil on canvas
78 × 59 cm