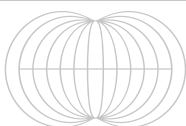


F I T Z P A T R I C K

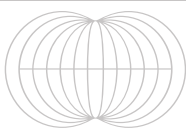
PRESS: MATHIS ALTMANN

- 2 Brand New Life, April 2020, review by Daniel Horn
- 16 AQNB interview, Oct 2019 by Mark Pieterse
- 19 RanDian, Mar 2019 , review by Ming Lin
- 25 Artforum print, Jan 2019, review by Kristian Vistrup
- 29 Domu, October 2018, review by Ginevra Bria
- 34 Inrockutibles, July 2018, review by Ingrid Luquet-Gad
- 36 Flash Art, Summer 2017, review by Darius Sabbaghzadeh
- 38 Flash Art, December 2016, interview with Daniel Horn
- 41 Artforum, October 2016, review by Alex Kissick
- 44 Spike Art Daily, Autumn 2015, review by Harry Burke
- 46 Frieze d/e, August 2016, review by Bosko Blagojevic
- 49 Spike Online, January 2016, *In the Studio of Mathis Altmann*
- 55 Artforum, October 2014, review by Eli Diner



F I T Z P A T R I C K

BRAND NEW LIFE, APRIL 2020
IN BERLIN: MATHIS ALTMANN
REVIEW BY DANIEL HORN

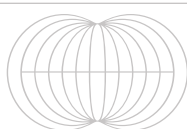




In Berlin: Mathis Altmann

DANIEL HORN, MATHIS ALTMANN

Before Drones beginnen wir mit Mathis Altmann. In Altmanns cyber-barocken Objekten welche oft architektonische Modelle, Entwürfe für Kunst im öffentlichen Raum oder des privaten Sektors suggerieren und travestieren, verdichten sich polare Elemente und Stile: digitales und analoges, Fortschritt und Dekadenz, überbordende Fassaden und marodes Fundament die allesamt auf eine pathologisch widersprüchliche Gegenwart zu reagieren scheinen. Altmann zeigte seine Arbeiten zuletzt bei Freedman Fitzpatrick, Paris; Luma Foundation, Zürich; Swiss Institute, New York und wird im Herbst dieses Jahres in der Gruppenausstellung *Macht! Licht!* im Kunstmuseum Wolfsburg zu sehen sein.

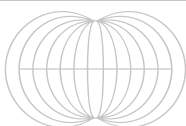




Atelieransicht Mathis Altmann, Berlin, 2020 (mit der Arbeit *WE*, 2020)

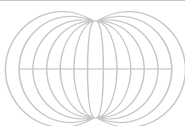
Daniel Horn: Mit der zunehmenden Beschränkung der Bewegungsfreiheit und sozialer Kontakte ist der pandemische Alltag von Isolation und ausgedehnter Zeitwahrnehmung geprägt. Hinsichtlich der «Freien Berufe», insbesondere der vom intellektuell-künstlerischen Typus, ist daher nun oft zu hören, dass dieser neue Alltag zunächst einmal eine Art positive Konzentration und Entschleunigung der bisherigen Arbeitsweisen darstellen könnte. Wie siehst du das im Hinblick auf deine eigene momentane Situation?

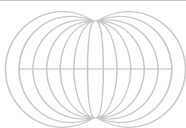
Mathis Altmann: Zunächst einmal will ich einfach feststellen, dass ich in einer relativ passablen Situation bin. Ich gehe viel an die frische Luft und hoffentlich weiterhin ins Studio. Und es gibt zum Glück genug Platz in der Wohnung.



DH: Die Eröffnung der Gruppenausstellung *Annemarie von Matt – widerstehlich* im Nidwaldner Museum in Stans/NW Anfang März fand gerade noch statt, bevor die neue «Corona cancel culture» offiziell in Kraft getreten ist. Die Ausstellung setzt das Werk dieser Innerschweizer Künstlerin und Dichterin der 1930er und 40er Jahre in Dialog mit zeitgenössischen Positionen aus Kunst und Literatur, darunter auch drei Arbeiten von dir. Hast du hierfür neue Arbeiten entwickelt?

MA: Es ist zwar nicht überraschend, aber verunsichernd, dass Kultur, dieses angebliche Rückgrat der Demokratie, in der jetzigen Krise als erstes zurückgefahren wird ... Für die Ausstellung in Stans habe ich, abgesehen von zwei älteren Arbeiten von 2017, *Stud Finder* und *Water! Good God! Filth!*, die auch gezeigt werden, eine neue Arbeit konzipiert unter Verwendung von LED Matrix Screens, die ich seit einiger Zeit verschiedenartig umfunktioniere. Das sind diese Leucht-Anzeigetafeln, wie man sie vor allem von Apotheken, Autobahnen und Werbeanimationen im öffentlichen Raum kennt. Die neue Arbeit ist eine Weiterentwicklung dieser Technik und eine Fortführung meiner Rauminstallation in der Deutschritterkapelle anlässlich des Art Basel Parcours letzten Sommer. Der Baustein der Screens ist der gleiche wie in Basel, aber ich experimentiere gerade mit der Form der Chassis, in welche ich sie integriere. Für die neue Arbeit WE war der inhaltliche Ausgangspunkt das IPO (initial public offering) des Start-up-Unternehmens WeWork. Die Vermarktung von WeWork zwecks Börsengang enthielt das Wort «community» an über hundert Stellen, und ich habe mich an diesem Begriff orientiert in der Auswahl von Bildmaterial, sowohl appropriiertem als auch von Aufnahmen, die ich im Alltag vor allem hier in Berlin gemacht habe. Ich hab also diesen Investor-Pitch als textuelle Ausgangslage genommen, um ein Video bzw. eine Textanimation für diese Wandskulptur zu generieren. Sie setzt sich zusammen aus einer «analogen», runden Rahmenstruktur aus verschiedenen Materialien und Bildfragmenten, deren Mitte die Animation auf dem Screen bildet. Das Bild- und Textmaterial für die Animation ist bewusst generisch in der Auswahl. Dieser Community-Inhalt der Skulptur bildet somit auch einen markanten Kontrast zu der Art von Gemeinschaft, in welcher von Matt gearbeitet hat: jene traditionelle und nach wie vor enge soziale Form einer katholischen Enklave, mit der sie sich als eher unkonventionelle Künstlerin und Person auseinandersetzen musste.







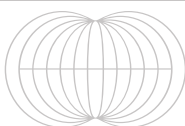
Powerlifestyles, Deutscherkappelle, Art Basel Parcours, 2019. Photo: Gunnar Meier

DH: Was wird denn durch WeWork als Community definiert oder suggeriert?

MA: In erster Linie würde ich sagen, dass Firmen wie WeWork zum Ziel haben, das «we» und die versprochene zugehörige Community zu gentrifizieren. Es bildet sich ein Imperativ des «we», der auf jegliche Aspekte des Lebens projiziert wird. Diese Haltung und Wertung von Gemeinschaft ist aber nach wie vor ähnlich von zentraler Bedeutung in Enklaven wie Nidwalden oder Luzern, einer Region, die gleichzeitig aufgrund niedriger Gewinnbesteuerung ein Hub ist für gerade jene Techworld, die WeWork repräsentiert. Dadurch entsteht diese ambivalente Mobilisierung und Lokalisierung jener Ideale oder des Imperativs des «we» innerhalb der Ausstellung, dieses Nebeneinander zweier Ideologien von Gemeinschaft.

DH: Kannst du beschreiben, was für einen Service WeWork konkret anbietet?

MA: WeWork ist ein globaler Anbieter von Co-Working-Spaces und ist bekannt geworden als Symbolbild für den «millennial hustle». Im Prinzip steht dahinter einfach ein riesiges



Immobilienunternehmen. WeWork ist nicht zuletzt auch als eines der noch vor dem Börsengang am höchsten gehandelten Start-ups bekannt geworden, dessen spekulativer Wert von über 40 Milliarden Dollar dann innerhalb kürzester Zeit massiv eingestürzt ist, letztlich ein Scam oder eine Blase. WeWork war bereits einer der Bezugspunkte für mein Projekt in Basel letztes Jahr, als exemplarisches Unternehmen für die Veränderungen der postindustriellen Arbeitswelt. Mich interessiert, wie die Tätigkeit von kreativen Soloselbständigen, insbesondere Künstler*innen, sich hierzu verhält. Die Deutschritterkapelle, die ich im Rahmen des *Parcours* gewählt habe, ist ja bereits ein entsakralisierter Raum, seitdem die Kirche in den 1980ern zu einem Architekturbüro umgebaut wurde. Es ist ein Ort, an welchem sich wechselnde institutionelle Funktionen und entsprechende ästhetische Transformationen sichtbar konzentrieren – von einem heiligen Ort der Zusammenkunft des Kreuzritterordens hin zum säkularen Gebrauch als Büro und schliesslich zu einem Event-Space im Rahmen einer Kunstmesse. Was in diesem Prozess aber letztlich bestehen bleibt, ist der jeweilige Glaube an ein wie auch immer ideologisiertes «we» – ob als Orden, als Start-up-Unternehmen oder innerhalb eines Milieus der Kunstwelt.

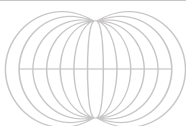
DH: WeWork also als eine Form zeitgenössischer Glaubensgemeinschaft?

MA: Ja, nicht zuletzt bedingt durch den Gründer Adam Neumann, ein Partytyp, dessen TED-Talks sich durch einen pathetisch Guru-haften Ton auszeichnen, dank dem er immer grössere Investoren gewinnen konnte – nach dem Motto «Realize your wildest dreams!». Als repräsentativer Anführer dieser neuen hippiesken Venture-Capital-Kaste hatte er auch einen bestimmten Lifestyle, also Privatflugzeuge, Hotboxing usw. Was ich an der Strategie Neumanns interessant finde, ist seine Patentierung und der anschliessende spekulative Handel mit dieser quintessentiellen Idee und Designation des «we», als Ware und Service. Ich habe Neumanns Self-help-Jargon also nach und nach als Rohmaterial für meine Arbeiten adaptiert, sozusagen als ein Urtext oder eine Heilige Schrift des neoliberalen Zeitalters im 21. Jahrhundert.

DH: Du hattest von Amenities, also den Zusatzleistungen gesprochen. Was wird da alles angeboten von WeWork? Wie kann man den Look oder die Ästhetik beschreiben?

MA: Amenities umfassen ursprünglich in erster Linie das «Hotdesking», also diese flexiblen, angeblich kostensparenden Räume für Freelancer und Selbstunternehmer ausserhalb rigider Bürostrukturen in urbanen Zentren, wo es miettechnisch solchen Individuen gar nicht möglich wäre, permanentere Strukturen aufzubauen. Inzwischen ist es aber ein Service, der die Gestaltung von Arbeitsräumen für ganze Stockwerke anbietet. Diese New-Tech-Fassade von Firmen wie WeWork ist einfach eine neuere Strategie für eine der grössten Zusammenschlüsse von privaten Immobilienbesitzern, besonders in London und an der Ostküste der USA. Mich interessierte die Untersuchung dieses Prozesses, durch welchen nach und nach die Strategie des Co-Workings auf alle Bereiche des Lebens ausgeweitet und entsprechend patentiert wurden: beispielsweise in Form des Co-Livings zu WeLive oder der privaten Grundschule zu WeGrow für die sogenannten «Students of Life».





DH: Wie sieht denn demographisch betrachtet dieses «we» aus, bzw. was sind die Bedingungen der Zugehörigkeit und Teilnahme an diesem Wir?

MA: Im Fall von WeGrow ist allein der jährliche Beitrag so hoch, dass die Teilnahme eine recht exklusive Form des Wir bedeutet. Aber anfänglich ging es bei Formaten wie WeWork vor allem darum, die Millennials aus ihren elterlichen Garagen und Schlafzimmern und raus aus den wohlhabenden Vororten an den ersten eigenen Schreibtisch in der Stadt zu locken.

DH: Hat sich denn der Fall von Neumann und WeWork, dieser Scam oder Bubble, damals zeitlich überschritten mit deinem Parcours-Projekt, als IRL-Kommentar bzw. -Kritik?

MA: Nicht exakt überschritten, aber im frühen Verlauf des letzten Jahres gab es bereits Gerüchte und Meldungen, dass die Bewertung der Firma zu aufgeblasen sei. Die Bubble ist dann aber erst im September geplatzt, was den Fall von Neumann, der mit einer spektakulären Auszahlung verbunden war, nach sich gezogen hat. Diese sich anbahnende Farce war wie gesagt auch nur ein Teil meines Projekts in Basel. Eine weitere Komponente war eine Soundarbeit, die Spotify-Playlists einbezog, welche algorithmisierte Inhalte bedienen, also «Music to Study», «Music to Work» usw. Ich habe diese mit anderen Arten der Kodierung gekreuzt, von Cloud Rap bis Gen-X-Neunziger-Anthems von Sonic Youth, Shoegaze-Klassikern, sowie Elementen von Meditationsapps wie Calm — die ja momentan Hochkonjunktur haben —, bis aus alledem ein psychedelischer Bastard-Muzak-Mix entstand.

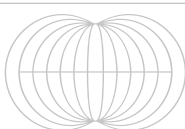
DH: Ich habe die Arbeit in Basel gesehen damals, aber erinnere mich nochmals, wie diese Soundarbeit dort präsentiert war.

MA: Die Kompositionen liefen durchgängig parallel zu den programmierten LED-Arbeiten, den Kreuzen. Allerdings war das Zusammenspiel von Sound und Skulptur nicht als solches programmiert; es gab also ständig unterschiedliche Kombinationen, wie diese von den Besuchern erfahren wurden.

DH: Die Hybridität von zeitgenössischem Sound — eine Art von Muzak, wie du sagst —, welche einen beträchtlichen Teil von Musik ausmacht, ist also nicht mehr durch Sampeln der verschiedenen Genres und ihrer jeweiligen generationellen und sozialen Einordnungen gekennzeichnet. Sondern vor allem durch die eigentliche Zweckhaftigkeit des Formats Playlist, welche einst kennerhaft-persönlich erstellt wurde und nunmehr eben praktisch ohne Autor generiert wird, um bestimmte Anforderungen optimal zu bedienen. Aber zurück zu den LED-Matrix-Screens: Wie siehst du selbst deine Nutzung oder Modifikation dieser Technik der Screens im Hinblick auf deren reguläre Verwendung? Gibt es da auch Bezüge zu früheren und formal unterschiedlichen Verwendungen der Technik wie durch Jenny Holzer oder den skulpturalen Videoassemblagen von Nam June Paik?

MA: Beide könnte man bestimmt als Referenzpunkte betrachten. Die LED-Screens können prinzipiell mit beliebigem Bildmaterial bespielt werden, aber dienen ja in erster Linie dazu, einen Service oder ein Produkt zu bewerben bzw. anzubieten. Ich verwende es als Träger aller möglicher Bildinhalte in Kombination mit den zumeist standardisierten Animationen, experimentiere aber auch mit den Möglichkeiten, wie Text darüber abgespielt wird.

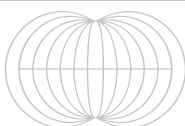
DH: Wie gehst du dann in der Auswahl der jeweiligen Inhalte für die Screens vor? Bestimmt der Ort und/oder die jeweilige Institution die Art und Weise, welches Bild-, Sound- und Textmaterial du zusammenfügst?

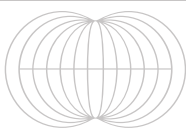


MA: Teilweise ja, aber wohl noch entscheidender ist, wo ich mich gerade befinde und arbeite. Das heisst inhaltlich und visuell haben sich die Arbeiten der letzten Jahren vorrangig mit LA auseinandergesetzt, vor allem dem dortigen rapide voranschreitenden demographischen Wandel verschiedener Viertel im Hinblick auf die Stadtentwicklung, allen voran dem Arts District östlich von Downtown LA, während sich nun die von mir generierten Bilder und Texte vor allem aus dem Alltag in Berlin speisen. Das Format und die Tradition der Street Photography ist ebenfalls ein Referenzpunkt für mich. Und der Ort kann entscheidend sein, daher natürlich auch die Screens in der Kreuzform für diese im postmodernistischen Stil umgebaute Kapelle in Basel vor dem Hintergrund der protestantischen Arbeitsethik. Das ist ein aufgeladener Ort, den bis dahin niemand für den Parcours nutzen wollte, aber ich fand den Space gerade daher sehr relevant für meine Arbeit. Gleichzeitig gibt es diese fortschreitende Nivellierung gerade der Inhalte, die ich sammle in diesen vorrangig westlichen Epizentren der Globalisierung, und dadurch ist es auch nicht wirklich mehr möglich, von ortsspezifischen Arbeiten zu sprechen.

DH: Inwiefern?

MA: Also um auf die Amenities zurückzukommen als Beispiel: Die urbanen Zentren und in erster Linie die Ästhetik und Materialität der Räume von Arbeit und Freizeit gleichen sich ja immer mehr an. Dieses Phänomen wurde vor ein paar Jahren in einem Essay von Kyle Chayka bereits mit dem Begriff «Airspace» beschrieben.





DH: Airspace im Sinne von «Nicht-Orte» also diese generische Ästhetik globaler transitiver Orte, die Marc Augé in seinem gleichnamigen Buch beschrieben hat?

MA: Im Prinzip beschreibt Airspace die konsequente Fortsetzung davon, also die Ausweitung auf alle weiteren, vormalig privaten oder individuellen Bereiche, in Anlehnung an die modellhaften Inneneinrichtungen von Airbnb-Rentals, diese ästhetischen Präferenzen oder Standards der Digital Nomads. Dazu gehört in diesem Sinne auch Uniqlo als Quasi-Uniform oder Patagonia, von Outdoor zu Workplace zu Anyplace.

DH: Wobei Patagonia schon spezifischer ist. Eher die Go-to-Brands für «Techbros» wie etwa Neumann.

MA: Ja sicher, das Branding durch Betonung der Nachhaltigkeit und der Assoziation mit Tesla-Fahrern in San Francisco. Allerdings ist dieser Lifestyle ja inzwischen enorm verbreitet, wenn auch in erster Linie als Look. Denn strikt demographisch betrachtet begrenzt sich dieser Lifestyle auf Libertarians in der entsprechenden Gehaltsskala, die vorzeitig in Rente gehen und gleichzeitig der Gemeinschaft oder dem Planeten durch smarten Konsum etwas zurückgeben wollen, etwa durch «carbon offset».

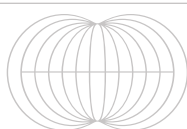
DH: Die Diskussion um Nivellierung, jener Airspace-Sachverhalt, den du erwähnt hast, ist eine ästhetische, aber wirft unmittelbar Fragen auf zu Zugang, Teilhabe, demokratischer wie ökologischer Auswirkung. Uniqlo oder Imitate von Eames-Stühlen sind beispielsweise ein demokratisierendes Phänomen in dem Sinne, dass minimalistische Einrichtung und Mode zu einem drastisch niedrigeren Preis mehr Nutzern zugänglich sind, während gleichzeitig diese Entwicklung ja mittel- bis langfristig nicht nachhaltig sein kann. Die Produktionsverhältnisse, die diese Massenproduktion und damit die Teilhabe ermöglichen, bleiben weiterhin prekär bis verheerend oder einfach nur unprogressiv.

MA: «Demokratisierung» wird eben letztlich als Argument gerade von Grosskonzernen benutzt, um Produkte zu verkaufen und Konsumentengruppen zu erweitern. Dennoch bleiben verschiedene Schichten und Gruppen aussen vor. Das ist eine Strategie, die nicht unähnlich auch im Kunstfeld zu beobachten ist. Einerseits rückt die Didaktisierung hier immer mehr in den Vordergrund, die nicht zuletzt zum Ziel hat, aus allen Besucher*innen von Ausstellungen kunststiftende Teilnehmende zu machen oder als potentielle Förderer*innen zu gewinnen. Gleichzeitig ist das Kunstfeld aber einer der wenigen professionellen Bereiche, in dem man sich diesem Imperativ jener Demokratisierung und der Nivellierung ein Stück weit verweigern oder entziehen kann; dieser Standardisierung, die parallel mit Überindividualisierung der «Alles ist möglich»- und der «Ich mach, was ich will»-Gesellschaft einherzugehen scheint. In diesem pandemischen Moment sind ja all diese Ökonomien von produktiver, temporärer, flexibler Gemeinschaft bis auf weiteres «on hold», und da setzt jetzt hinsichtlich Ausgangssperren und dergleichen wohl ein krasser Wendepunkt ein.

DH: Das Ende von YOLO und Assholism?

MA: Einfach potentiell eine Art Zäsur dieser vorherrschenden spät-neoliberalen Einstellung und auch der Heuchelei bezüglich der Gentrifizierung von Ideen wie Demokratisierung und Gemeinschaft.

DH: Gemeinschaft wird in den Beispielen, die du nennst, ja ohnehin vorrangig als Gemeinschaft von Konsumenten und Kunden verstanden oder kann so verstanden werden,



auch wenn Gemeinschaft ein archaischer Begriff ist, die Urform des Zusammenlebens, bevor diese von dem neuen, vermeintlich entfremdenden Gefüge der Gesellschaft verdrängt wird, was von Ferdinand Tönnies Ende des 19. Jahrhunderts schon exakt beschrieben worden ist. Dieser ganze Komplex ist besonders widersprüchlich im Kunstfeld zu beobachten, wie ich finde. Einerseits dieser Imperativ der Vermittlung, wie du sagst, die breit angelegte demographische Abdeckung, und das stetige Wachstum der Besucherzahlen, den jede Kunsthalle inzwischen vorweisen muss. Andererseits das Festhalten an elitären Mechanismen, diese ganzen pingelig genauen Abstufungen und Rangordnungen von Preview, Special Preview, Pre-Special Preview; First Choice, gewöhnliche VIPs; Angel, Gold Angel, Platinum Angel Member etc. Gibt es da eine Art Selbstverheuchelung? Wie siehst du da die mittel- bis langfristige Entwicklung? Was für eine Art von Gemeinschaft will das Kunstfeld als Organismus? Die Demokratisierung hört ja spätestens auf bei dem Erwerb von Kunst, abgesehen mal vom Museumshop.

MA: Merchandising hat sicher auch im Kunstfeld an Wichtigkeit gewonnen, nicht zuletzt dank Zugpferden wie Virgil Abloh, Gagolian usw. Was die klassische Künstleredition betrifft, da gibt es ja etablierte demokratische Modelle wie die Griffelkunst, wo etliche bekannte Künstler von Oehlen bis Moholy-Nagy beteiligt sind unter der Bedingung, dass die Editionenzahl unveröffentlicht bleibt und die Editionen nicht für den Weiterverkauf bestimmt sind. Am anderen Ende des Spektrums hinsichtlich Demokratisierung ist sicherlich Instagram entscheidend, was Änderungen von Access und des Kunstverständnisses betrifft. Das beginnt bereits mit der Sichtbarkeit und Popularität jener Werke, welche am besten auf Social Media funktionieren. Das sind natürlich die fotogensten Werke, und in grossen Museen und Privatsammlungen ist auch festzustellen, dass die sich nicht nur dementsprechend nach aussen präsentieren, sondern diese Qualitäten inzwischen als Kriterien für Sammlungserweiterung und Ankäufe betrachten.

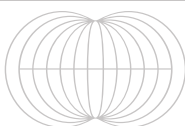
DH: Stichwort Zugang: Und wie geht es jetzt mittelfristig weiter? Die *Art Basel* und die *Liste* sind bereits auf den Herbst verschoben worden, wobei ich von mehreren Seiten Vermutungen darüber höre, ob der Kunstbetrieb 2020 in dieser Form grundsätzlich nicht bereits gecancelt sei.

MA: Die *Swiss Art Awards* sollen stattfinden, da läuft der Prozess wie gewohnt weiter, aber ob das dann wirklich passiert?

DH: Oder eben alles per Online-Viewing-Rooms. Ich hab bei ein paar von den Rooms der Art Basel Hong Kong reingeschaut, aber hatte wohl andere Erwartungen, ich fand es ziemlich unaufregend. Einfach weisse Wände, an denen Arbeiten hängen, wie beim Scrollen durch Galerien-Websites. Ich hatte mir vorgestellt, dass es wie Second Life ist, aber eben zugeschnitten für das Messe- und Vernissage Environment.

MA: Die Verschiebungen der Produktion und Rezeption von Kunst waren bereits festzustellen bei Plattformen wie Contemporary Art Daily, diese Airspace-Präsentation und Erfahrung von Kunst und damit zusammenhängend wie gesagt die ästhetischen Kriterien. Diese Verschiebung sehe ich auch bei den Kunststudenten, mit denen ich arbeite. Sie legen zumeist sehr viel Wert darauf, wie Arbeiten auf dem Bildschirm aussehen werden, ob sie «slick» genug sind bzw. diesem Standard entsprechen. Was Kunst online betrifft, wird VR sicherlich immer stärker in den Möglichkeiten der Erfahrung hervortreten.

DH: Ich wollte zuletzt nochmals auf deine Arbeitsmethode zurückkommen: Ist es inzwischen nicht seltsam, diese Art Street Photography oder Alltagsfotografie zu betreiben, die du erwähnt hattest in Zusammenhang mit L.A. und Berlin? Ist das nicht obsolet geworden hinsichtlich der Bandbreite an Bildmaterial, die als Stock Material zur Verfügung steht, um benutzt und manipuliert zu werden?



MA: Nicht nur obsolet, sondern fast absurd, weil momentan jegliches öffentliche Leben temporär stillgelegt worden ist. Aber ja, ich nutze offenkundig sehr viel Stock-Bilder, oft auch mit Wasserzeichen darauf. Ich konzentriere mich bei den von mir fotografierten Motiven oft aber auf Dinge wie Baustellen oder sagen wir mal «geringwertige» Erscheinungen, das sind oft auch Stills, die ich aus Videos herauslöse, die während der Fahrt im Auto oder den ÖVs entstehen.

DH: Das erinnert an bestimmte Verwendungen der Fotografie im Rahmen der Land Art und der Conceptual Art, das Festhalten von marginalen Orten und Systemen wie die Brachlandschaften Robert Smithsons oder die suburbane Monotonie bei Dan Graham. Diese Ästhetik des Alltäglichen, in deren Banalität sich gerade die Gewaltigkeit des spätkapitalistischen Alltags der USA abzeichnet, sei dies im Zusammenhang mit Ökologie oder mit Architektur. Dieser Aspekt kommt auch in Sam Pulitzers Fotoarbeiten zum Tragen, bei denen allerdings dennoch explizit Wert darauf gelegt wird zu betonen, dass es eben keine Stock-Bilder sind, sondern vom Künstler gewählte und geschossene Motive.

MA: Das interessante an Pulitzers Motiven ist, dass sie trotz ihrer generischen Stockhaftigkeit plötzlich so aktuell erscheinen, diese ganzen leer gefegten desolaten Orte in New York, wie sie nun in den Nachrichten zu sehen sind. Für mich war und ist Fotografie nach wie vor ein zentrales Mittel, um meine Arbeiten zu konzipieren, auch wenn das dann nicht in gross gedruckten und gerahmten Fotoarbeiten geschieht. Ich integriere dieses ganze Archiv vorrangig in meine Skulpturen, oft in Form von Fenster- oder thumbnailartigen Elementen aus Fotos, Zeitungsausschnitten, Flyern usw. Allerdings denke ich, dass diese konventionelle Art der Fotografie und deren Präsentation ein Comeback erleben wird. Ansonsten, nun da in China die Produktion langsam wieder ins Rollen kommt, arbeite ich weiter an neuen Präsentationsstrukturen der LED-Arbeiten. Auch nutze ich mehr Elemente aus der Beleuchtungstechnik und diese ganzen Entertainment-Gadgets und plane eher immersive Ausstellungen — Räume die zwischen Traum-Environments und/oder als gesellschaftliche Bestandsaufnahmen funktionieren.

DH: Danke für das Gespräch!

MATHIS ALTMANN

Mathis Altmann is an artist and currently lives and works in Berlin

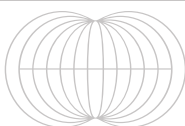
Mathis Altmann ist Künstler und lebt und arbeitet zur zeit in Berlin

DANIEL HORN

Daniel Horn is an art historian and critic based in Zurich and Berlin

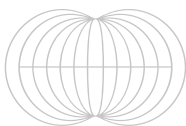
Daniel Horn arbeitet als Kunsthistoriker und Kritiker in Zürich und Berlin

© Brand-New-Life, 2020



F I T Z P A T R I C K

AQNB INTERVIEW, OCT 2019
MATHIS ALTMANN: THE DESK OF LUCY BULL
INTERVIEW BY MARK PIETERSON



Mathis Altmann on the art & fashion overlaps of his show in the intimate artist-run space of From The Desk of Lucy Bull

Mark Pieterston, 31 October 2019
Interviews

Once inside artist [Lucy Bull](#)'s Los Angeles apartment, a low-lying wooden desk sits in the middle of the living-room space, drawing one's central attention to its rectangular, back-lit glass surface. On top of the desk—also the site of Bull's ongoing curatorial project [From The Desk of Lucy Bull](#)—is an elegant display of custom jewelry consisting of necklaces and bracelets by Los Angeles-based artist [Mathis Altmann](#). The arrangement is the subject of the show *Rembrandt Charms*, running through October 20. One visitor asks a friend during the opening, "What do you think of this one?", placing one of Altmann's elaborate mixed-media sterling silver necklaces to her chest. This is the atmosphere during the opening, as streams of people attend throughout the night, sparking an interesting conversation about fashion, place, community and creative experimentation.

Altmann's presentation isn't his first venture into the world of wearables specifically. In correspondence, Altmann relays to me his creation of similar pieces as a way to think about and meditate on bigger questions. In fact, the visually striking body of work that comprise the majority of his practice directly informs his interest in jewelry. "I started to assemble chains and bracelets while waiting for components of my sculptures to dry," he writes via email at a later date. "It was just stuff I wanted to wear, and helped to let my mind idle, as it requires a very calm hand and fingers. If you look closely, you spot overlapping techniques in my practice and the materials I use lately. In general, assemblage is the baseline."



Mathis Altmann, *Rembrandt Charms* (2019). Exhibition view. Image courtesy the artist + From the Desk of Lucy Bull, Los Angeles.

Vital to the success of Bull's project, which she inaugurated last year, is the space she allows each of the artists she invites to experiment and create intimate conversations, not only with the desk but her living area. *Rembrandt Charms* builds off the collapsed landscapes of studio, exhibition and domestic space. In conversation outside her apartment, she informs me the shows are "an important exercise when constraints are presented in this format, obliging the artists who contribute to make work they would not do otherwise." As much as art augments, it also takes away, which is an interesting dynamic when considering the limitations of creating objects for a table-top that introduces new ways of seeing and processing ideas for both audience and artist(s).

Having already shown prominent emerging artists like [Ficus Interfaith](#), [Gretta Johnson](#), [Kayla Ephros](#), as well as [Aleksander Hardashnokov](#), I caught up later with Bull and Altmann to talk further about the desk-top project and recent show.

"Why the interest in this project?"

Mathis Altmann: I'm a big advocate of artist-run projects. It provides a platform disentangled from certain boundaries you sometimes can face in the gallery or institutional context. Ideas start to flow in an experimental way somehow quicker. Don't get me wrong, this should always be the case—either it's the gallery or the institution of course. But you know it's just a smaller platform, easier to access.



Mathis Altmann, *Rembrandt Charms* (2019). Exhibition view. Image courtesy the artist + From the Desk of Lucy Bull, Los Angeles.

I didn't want to exploit the Desk as another platform for just presenting a result on behalf of my practice I'm known for. From the Desk... is a small project in Lucy's apartment, living-room, studio, even bedroom. It's very intimate and personal. There're Lucy's paintings around. Somehow everything you present there stands in relation, which occupies the spaces. Showing jewelry seemed appropriate. Pure pleasure. Also I've never shown anything related to this, so it was cool.

"You mentioned earlier about how there are specific overlaps between the work you make generally and what you created for Lucy's project. Can you talk more on that?"

MA: Yes there's actually a lot. I like purchasing things at thrift stores in order to create my objects. A lot of stuff accumulated over the years. All sorts of materials. Miniatures, figurines, etcetera, and a lot of charms, chains which usually end up on my art. It was my intention to continue exploring this aspect of my practice for personal reasons.



“Is this your formal entry into wearables? Do you have bigger plans for this?”

MA: I’ve never shown my jewelry before. I just wore it myself and people expressed their interest in them. Bigger always seems appropriate to the majority, but these pieces are all unique. They actually take a while to be executed. Art and fashion overlaps so heavily lately and it provokes a lot of desires. Fashion triggers with limited editions combined with good branding and marketing. A limited drop of some t-shirts, sneakers or whatever is cheap to produce and creates big profit margins. You know it’s limited but hopefully some influencer also owns the same piece.



Mathis Altmann, *Untitled* (2019). Installation view. Image courtesy the artist + From the Desk of Lucy Bull, Los Angeles.

Truly unique pieces appear more stubborn and don’t oscillate in this sort of realm, and branding isn’t required necessarily. Fashion is meant to appeal and be liked quickly; art actually should not, in order to maintain its resistance.

“Why did you decide to use the desk as an exhibition site?”

Lucy Bull: I’ve always been wary of talking about my work and more interested in conversations surrounding it. The table becomes a place for people to congregate and take in work more organically. There’s less pressure to have an immediate reaction to the work. There’s more of an opportunity for a time-release. I’ve also worked in the service industry for some time, waiting tables, so I think the idea of the table-top as a focal point was a natural progression for me.

“I noticed how minimal your apartment is. How does this lend itself to your curatorial approach?”

LB: I like to keep my space clear of clutter. It’s my painting studio, but I work off the wall, so the table was the space that was available for me to lend to others. There’s a great quote from Thierry Mugler that I came across in a magazine. He said something about how a good apartment only needs a few things: a bed, a table and a good light. And I couldn’t agree more! Mathis’ application of light to the desk is a new addition that lends itself to not only centering one’s attention to the jewelry on display but also dramatizing the setting as light shifts in the apartment from day to night.



Mathis Altmann, *Untitled* (2019). Installation view. Image courtesy the artist + From the Desk of Lucy Bull, Los Angeles.

“Light plays an important part not only in the documentation process for the show—making the pieces at once harrowing and beautiful. Are you always attuned to light as an expressive sensorial component?”

LB: Light is a subject I think about more than anything. And probably the reason I moved to Los Angeles. Coming from New York City where you’re walking through the shadows of a building, it’s hard to not think of how Los Angeles feels stage-lit—it’s otherworldly, when I consider it. The shifts of light can be very visceral. This is a huge reason why I started the desk... In observing my own paintings over the course of a day, you start to have different entry points. The fact that this seems almost unachievable in a gallery setting is frustrating to me, so to create a situation where people can spend more time around work and actually experience this seems to me to what makes the project most effective.

“This definitely translates in the documentation of the pieces.”

LB: Totally! The setting of the table becomes this hyper-space. And because there’s no fixed orientation to viewing the work, it seems unfair for me to shoot the shows myself, which is why I like to invite others to do it. A new conversation around the work starts to shine through in its documentation.



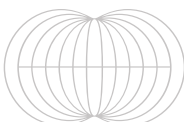
Mathis Altmann, *Rembrandt Charms* (2019). Exhibition view. Image courtesy the artist + From the Desk of Lucy Bull, Los Angeles.

It’s always interesting to see how each photographer attacks the job of documenting shows. With the ability to present so many views of a given show, you start to see how someone is looking—what they are honing in on and their process of putting it together as a whole. Mathis decided to shoot this show himself and I think it offers a very unique perspective. We are able to get a real sense for the intimacy involved in his process and his attention to detail (and drama) really comes to the fore. The images are wild!

“How has From The Desk of Lucy Bull impacted how you view or make your work?”

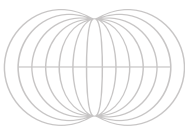
LB: It’s had a huge impact! I mean it’s bizarre to invite all of these people into my home, which also happens to be my studio. It’s a very private domain, but I’ve gotten more comfortable with people seeing aspects of my own process that before I might have been more self-conscious about, just by letting people in on a regular basis. It’s given me the space to experiment and fail on my terms. And then each show allows me to become more acutely aware of the mechanics of space and how people navigate viewing work. I think this also translates to the artists who I have invited to the desk. It becomes a space that lends itself to experimentation. And in a time when professionalism forces young artists to orient themselves towards more market-based dynamics, the opportunity to fail and learn is incredibly refreshing.”

Mathis Altmann’s exhibition *Rembrandt Charms* was on at From The Desk of Lucy Bull, Los Angeles, running September 15 to October 20, 2019.



F I T Z P A T R I C K

RAN DIAN, MAR 2019
"THE SNAKE THAT EATS ITSELF"
REVIEW BY MING LIN



randian 燃点

2019.03.01 Fri, by

The Snake that Eats Itself

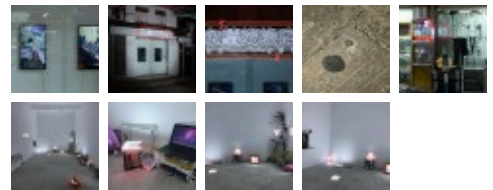
[>> print](#)

by Ming Lin

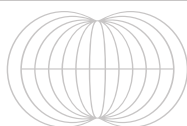
“Forever X Change”, Précédée, Hong Kong, January 17 to Feb 2

“More Than Yesterday”, bottomspace, Guangzhou, January 6 to April 7, 2019

The first appearance of the ouroboros—the mythological snake that eats its own tail—appears in an ancient funerary text discovered in the tomb of Tutankhamen in 14th century BC. Across cultures, this act of autophagy has symbolized the cyclical processes of life and death, whose union can be seen formulating pre-modern conceptions of eternity. In the small alleyway of Hi Lung Lane in Yau Ma Tei, Kowloon, such iconography gains unexpected meaning cast in the bright LED awning hanging over a currency exchange shop. In the window display, two video monitors depict the trek made by hundreds daily, back and forth across the Hong Kong-Shenzhen border, at some point honing in on a pair of hands fervently exchanging Chinese yuan for Hong Kong dollars, and back again. “Forever X Change” at Précédée artspace is a currency exchange bureau where seemingly nothing is gained and nothing is sold.



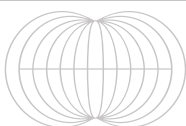
See all photos (10)





Ip Wai Lung, “Forever X Change” (Courtesy: Précédée; photography by Harry Chan)

The repeated task of exchanging minuscule amounts of cash between Hong Kong dollars and Chinese yuan may appear Sisyphean. In the context of Hong Kong, however, it's political. A Special Administrative Region, Hong Kong is constantly negotiating its slow eclipse by the mainland (with whom it shares both its history and landmass); the latter seeks to rein in the territory's existence as both a free market economy and bastion of democracy. For the Mainland-born, Hong Kong-raised artist, Ip Wai Lung, each day continues an ongoing exploration of identity on rapidly shifting and heterogenous terrain. Proposing that what distinguishes one side of the border from another might simply be a difference in currency, the artist considers the arbitrariness of such divisions while making a sarcastic jab at the economics that often take precedent over attitudes and lived experiences of a population. Hong Kong and China, the work suggests, are united precisely by that which sets them apart: In both identity and economy, it is a relationship of interdependence that drives and is driven by an imperative to keep things circulating.

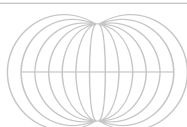




Ip Wai Lung, "Forever X Change" (Courtesy: Précédée; photography by Harry Chan)

But what happens to the surplus?

Nearby in Guangzhou, the inaugural exhibition of bottomspace, an artist residency and exhibition space experimenting with a format it describes as "semi-public", gathers together the excesses of the immediate environment. "More Than Yesterday", a solo exhibition of the work of Mathis Altmann, is situated adjacent to a rapidly gentrifying district, and it is in this context that the artist finds a microcosm through which to explore the residual effects of the economic opening and reform of China 40 years ago. Scattered along the wall are collected bits of debris—an abandoned, wheel-less bike from the now bankrupt Ofo bike-share app, which now litter the streets in dozens, a Burberry-plaid patterned ukulele, a Macbook. "If new money is made, it also requires itself being spent on new things": the exhibition text reads in an aphoristic tone that resonates with the government slogans posted throughout the city to encourage good civil behavior. There is a growing paranoia of what might happen once consumption stops. Paradoxically, as we've witnessed more and more recently—despite talk of walls, borders, and ongoing trade wars—we get nowhere unless things keep moving.

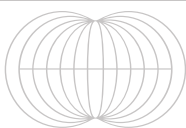




Mathis Altmann, "More Than Yesterday", installation view (Courtesy: bottomspace)

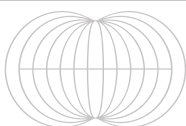


Mathis Altmann, "More Than Yesterday", installation view (Courtesy: bottomspace)



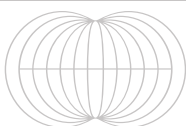


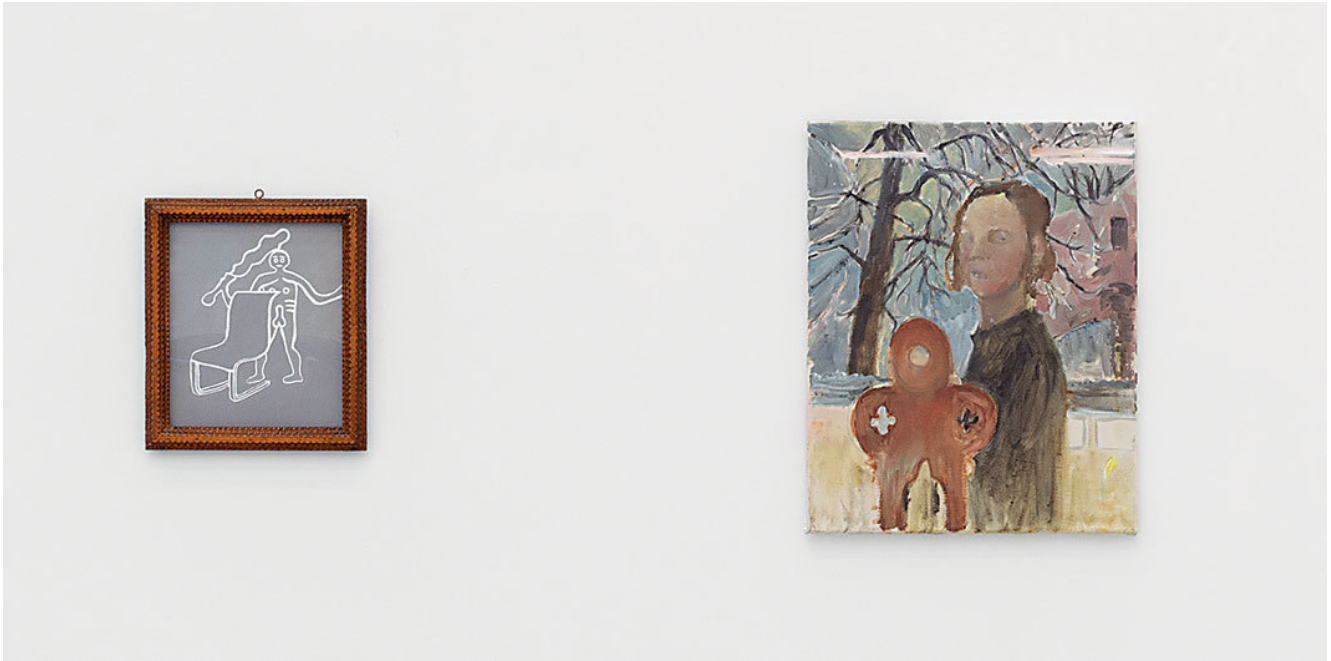
Mathis Altmann, "More Than Yesterday", installation view (Courtesy: bottomspace)



F I T Z P A T R I C K

ARTFORUM PRINT, JAN 2019
MATHIS ALTMANN MEYER KAINER
REVIEW BY KRISTIAN VISTRUP





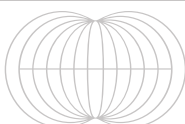
View of “Mathis Altmann, Bonnie Camplin, Salvo, Lucie Stahl, Amelie von Wulffen,” 2018. From left: Bonnie Camplin, *Cerne Abbas Giant!*, 2018; Amelie von Wulffen, *Untitled*, 2014. Photo: Marcel Koehler.

Mathis Altmann, Bonnie Camplin, Salvo, Lucie Stahl, Amelie von Wulffen

GALERIE MEYER KAINER

Arguing against reductive reason, the German Jewish art historian, poet, and anti-fascist of the interwar period Carl Einstein wrote, > “Every structuring is a complex function.” Whether that structuring takes the form of a city or a group show, his statement (included in the press release to this exhibition) continues to ring true. Since 2009, as part of the “Curated by” initiative, Viennese galleries have invited guest curators to mount exhibitions under a given theme—last year’s was the somewhat unwieldy “Viennaline.” In response, Melanie Ohnemus assembled an international five-artist lineup as eclectic as the Austrian capital itself.

In the text accompanying her display, Ohnemus cited Einstein as a riposte to congealing and streamlining identities, advocating instead for using such structures to enable internal difference, uncertainty and open-endedness. The exhibition was designed as a sequence of

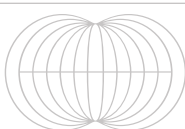


pairs, most including an example from Bonnie Camplin's extraordinarily varied oeuvre. This was no slick bourgeois cotillion with smiling couples making their entrance two by two at the top of the stairs, but a collection of duos that was variously gory, uncanny, kitschy, and trashy. Vienna is Freud country, after all, and each work had its own dark subconscious: irreducible, but not for that reason hermetic.

The late Italian painter Salvo's escapist and unpeopled land- and cityscapes are like paintings afflicted with tuberculosis—moribund but seductive, in line with the nineteenth-century belief that the disease was a sort of aphrodisiac, rendering its victims more beautiful as they withered. *Paesaggio* (Landscape), 1983, showed trees blushing in the feverish light of a setting sun, while another work, *Lampioni* (Street Lamps), 1980, took us to an empty gray street fantastically bathed in colored light. The latter was paired with Camplin's *Marcus Brown*, 1988, two identical black-and-white photographs of a young person cradling a pineapple while smoking a cigarette. Despite the evident ridiculousness of its subject matter, and in tandem with Salvo's wistful swan song, there was a sad profundity to the very triviality of the images and their implicit intimacy. A sense of loss emerged in this pairing, but still, together the works conveyed something like the stuff of life.

There was a certain melancholy to Amelie von Wulffen's strange paintings as well, even if it was persistently undercut by the artist's predilection for cliché. Hers is a fairy-tale world of gloomy children and unhappy endings so farcical as to be almost silly—but only almost, and that *almost* is everything. The hazy woman in a graveyard in von Wulffen's *Untitled*, 2014, kept company with Camplin's full-on silly gouache drawing of a caveman with a club and an ikea-style chair, *Cerne Abbas Giant!*, 2018. But her Wednesday Addams eyes were evidently not drawn to the troglodyte's primordial erection. Rather, she seemed to gaze at Mathis Altmann's haunted-house sculptures on the floor nearby.

Altmann's works here amounted to a show within the show, a dramatization of the penchant for fantasy, theatricality, and alternate realities that characterized most of the works on display. *The Bleeding Edge*, 2018, was a wrecked dollhouse propped up on wooden sticks, complete with lightning-bolt wallpaper and red Christmas lights. It made for a cartoonish variant of

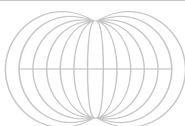


what the glass box full of mundane mess titled *Retail, Restaurant, Gallery, Living*, 2018, staged with dry realism: urban life's unglamorous clutter. Altmann's contributions were the only ones that were not presented alongside Camplin; they evoked a pair of freaky twins—two gnarly brains, opened up and placed on plinths.

Inside the various worlds Ohnemus set up for us, a different kind of time seemed to be at work: When was the time of von Wulffen's eerie domesticity, or Salvo's eternal sunset? The beauty of the show's tight, repetitive structure was that it created a nonlinear, nonprogressive temporality. Its pairings like waves hitting the shore—each one both the same and different—the exhibition did not move forward but simply went on, expanding temporally. This rhythmic simplicity allowed space for the complex functions named by Einstein to develop between the works: dark, jagged, and genuinely bizarre.

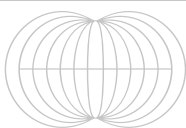
— Kristian Vistrup Madsen

All rights reserved. artforum.com is a registered trademark of Artforum International Magazine, New York, NY.



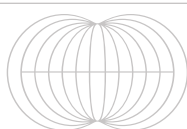
F I T Z P A T R I C K

DOMU, OCTOBER 2018
TRAGICOMEDY PROTOTYPES AT ISTITUTO SVIZZERO
REVIEW BY GINEVRA BRIA



Mathis Altmann. Tragicomedy prototypes at Istituto Svizzero

The first solo presentation in Italy by the German artist encompasses layered stages of the Absurd, at different scales.



As usual, for Mathis Altmann's practice, there is no a literal current English translation for the title of his solo show. In Milan, "Delve of Spade" (*Spatenstich*) should just describe the ceremonial act of breaking the soil to celebrate the construction of a new building.

It is an artisanal first dig, executed by hands before heavy machinery takes over. But on another side, yet it evokes a sort of an hidden, unconscious and obscure desire, a nostalgic act that harkens back to bare naked human effort and the suffering blistered hand.

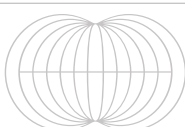
The Istituto Svizzero's ground floor hall has never been so methodically and confusedly filled up for a long time.



"Delve of Spade", installation views at Istituto Svizzero, Milan

Since 1997, the Milanese premises of the Istituto Svizzero have served as a platform for Swiss art and culture in the capital city of the region of Lombardy, the nerve centre of the Italian economy with a particularly dynamic role in the fields of creation and innovation. Located in the proximity of Piazza Cavour, the Istituto Svizzero occupies a historical building of the 1950s and its programme includes exhibitions, conferences, concerts and meetings, always with the intent of fostering artistic and scientific exchange between Switzerland and Italy.

"Delve of Spade" appears as an exception from the main rule of offering only young Swiss artists and scientists the opportunity to continue and develop their research and activities in Italy. Altmann was born in Munich, in 1987, while he actually lives and works in Los Angeles and Zurich.



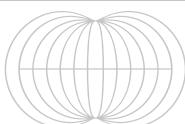


Mathis Altmann, view from the exhibition's bottom, "Delve of Spade", Istituto Svizzero, Milan, 2018

Thus his approach always recalls a symptomatic, stratified travelogue on his several dwelling and studio-working experiences. The hugest installation of his last solo show is also the one lending the title to the whole exhibition. *Delve of Spade* (2018) arises as if it were structurally floating, in the middle of the hall; an open environment composed of room dividers, frowning and disquieting mannequins, pillow, shovels, chairs, pouf, electric skateboard, debris and then glass doors.

All around, concerned with modes of architectural projection, the artist shows forms of collective memory perpetuation. Central to this exhibition are new sculptures and their setting which mock open workspace environments, a common aesthetic turned global phenomena throughout trade-oriented metropolitan centres. These areas designed for the needs of cognitive workforces and new form of mobile, transient labour. Homogenous and repetitive, so recognizable so as not to distract.

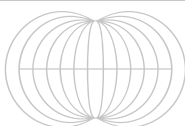
Related to this concept, *Teutonic Disaster* (2018, wood, plastic, glass, metal, chair, shelf, paint, foam, acrylic glass, laser-engraving, LEDs, miniatures) looks like a distorted downtown Los Angeles mock-up, a supposed reproduction of the Arts District. Each single sculptural aggregate assumes the language of a urban reconversion and a re-narration.



Indeed, Altmann finds the stories told and listened as part of this process of redesigning entire urban areas disturbing and fascinating in equal measure. Since the beginning, "Delve of Spade" first piece, *Same Old, Same Old* (2018, plastic, metal, acrylic-glass, laser-engraving, ink-jet prints, sweater, LEDs, miniatures, vinyl-decals) is deeply hinged on its own derelict materiality. In the exhibition, whole of the urban models are not made from typical neutral white foam board but from a combination of raw materials and domestic detritus: sections of facades and pieces of furniture embedded within aluminium, plastic, bronze, glass, and concrete.

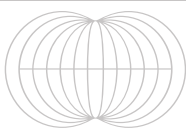
Each assemblage incorporates the materials and vernacular associated with the mixed-use urbanism that is an Altmann's stylistic hallmark, focused on underlining community engagements. As a contorted map of new urban realities, "Delve of Spade" suggests optional narratives re-constructing a sardonic, doubtful, hoarder present.

Exhibition Title: Mathis Altmann. Delve of Spade **Opening dates:** 22 September - 27 October 2018 **Curated by:** Samuel Gross **Venue:** Istituto Svizzero **Address:** via Vecchio Politecnico 3, Milan



F I T Z P A T R I C K

INROCKUPTIBLES, JULY 2018
“LES 5 EXPOS À NE PAS RATER EN JUILLET”
REVIEW BY INGRID LUQUET-GAD



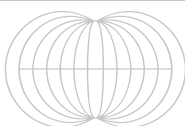


Mathis Altmann, "Potency in the wake of its decline", 2018

Derniers jours : Mathis Altmann

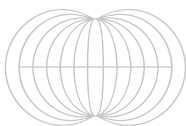
Denses et ultra-précises, les miniatures de l'allemand Mathis Altmann sont un condensé de la vie moderne. Tout n'est pas beau à voir, mais rien n'y manque, depuis la basket Balenciaga dégoulinant de matière jaunâtre jusqu'au temple de la nuit dont les éclairs roses et bleus révèlent par intermittence les déchets toxiques qui en constituent les piliers. Ainsi est la matière du contemporain, inexorablement contaminée, brouillée, mêlée à jamais d'organique et de synthétique mais n'en générant non moins des émotions à fleur de peau, quelque chose comme le sublime d'antan dont les images contemporaines, les équivalents des vitraux des cathédrales et des verres renversés des natures mortes, manquaient encore. A la galerie angeleno Freedman Fitzpatrick récemment installée au 8 rue Saint Bon à quelques encâblures de Beaubourg, le sublime radioactif et griffé s'expose – et c'est l'une des grandes découvertes du printemps.

- *Mathis Altmann. Shovel of the Garbage Collector*, jusqu'au 21 juillet à la galerie Freedman Fitzpatrick à Paris



F I T Z P A T R I C K

FLASH ART, SUMMER 2017
MATHIS ALTMANN, FREEDMAN FITZPATRICK
REVIEW BY DARIUS SABBAGHZADEH



Mathis Altmann

Freedman Fitzpatrick /
Los Angeles

Between dismantled dollhouses and assemblages comprising golf clubs, Porsche-branded trainers and children's strollers, Mathis Altmann's solo exhibition "Wir sind das Volz" is a sweeping portrait of a bourgeoisie sucked into an abyss of its own making. Named after a portmanteau of the German terms for "wood" and "people," this show draws on the cabinet houses of eighteenth- and nineteenth-century Europe that once symbolized wealth and social mores in miniature. Altmann's gutted cross sections of model homes frame materialistic aspirations as political carcinogens.

Accompanied by Mr. Flagio's 1983 disco hit "Take a Chance" played on repeat, the exhibition takes collector culture as its point of departure. This is most striking in a work entitled *Indulge* (2017), which includes a hot-pink toddler push car filled with furniture and design magazines situated next to a framed portrait of a Miami collector couple ripped from the pages of *Patron*. This motif is echoed in *All human waste to be stored in the privacy of one's home* (2017), a sprawling arrangement of human hair, LED lights and a rotating luxury sneaker, while a nearby stack of wood leaning against the wall presents itself in raw form. In his exhibition text, Altmann writes, "History taught us, the fainting of the bourgeoisie caused fascists to disinhibit their darkest desires." Through his focus on wood — a material designed to fence off as much as to construct — Altmann links our retreat into private space to the isolationism of right-wing populism. This is literally so in the aptly titled *EUROZONE* (2017), in which a blue-tinted lantern dangles above a hole bored into a dollhouse floor.

For an art world in which political interventions are made at the level of high-end biennials, Altmann warns that exempting ourselves in such bourgeois safe spaces only serves to amplify the unencumbered Right.

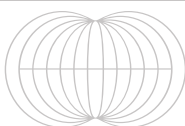


From top, clockwise:
Mathis Altmann
Indulge (detail; 2017)
Courtesy of the Artist
and Freedman Fitzpatrick,
Los Angeles
Photography by
Mathis Altmann

Eliza Douglas
Sun Spilling Everywhere
On Me (2017)
Courtesy of the Artist
and Overlun & Co.,
Los Angeles

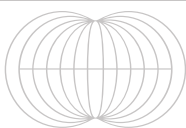
Alexandre Da Cunha
"Booms," Installation
view at PIVÓ,
São Paulo (2017)
Courtesy of the Artist
and PIVÓ, São Paulo
Photography by
Eduardo Ballardin

by Darius Sabhochzadeh



F I T Z P A T R I C K

FLASH ART, DECEMBER 2016
HOUSE OF MIXED EMOTION, ZURICH
INTERVIEW WITH DANIEL HORN



House of Mixed Emotions Zurich

by Daniel Horn

Hanging outside Zurich's trashy but steadily gentrifying Langstrasse the other night, an older artist, who had grown up in the city but was now visiting from Berlin, opined that nothing much had changed since her days out on the town. No doubt the faces are fresher, but their attitudes are apparently the same, as is the style code (still endless variations of bomber and sportswear). Youths still frequent the same small handful of venues, and gather just as they always had in the so-called Piazza Cella. A junkie hangout by day and a bustling patch of neon-lit concrete by night, surrounded by the gritty neighborhood's lurid bars and strip joints, it is also a public extension of the action going on inside the Longstreet Bar, an intimate two-story club housed in a generic-looking, almost suburban building. Small city? No doubt. And yet, House of Mixed Emotions (H.O.M.E.) — the sporadic club night at Longstreet that Mathis Altmann, Lhaga Koondhor and Jan Vorisek have hosted since 2011 — has certainly evolved as it celebrates its fifth anniversary this year.

As H.O.M.E. has matured, it has become reflective of the ever-solidifying monetized cross-fertilization between art worlds and club scenes, as well as everything in between. Just as some of the performers invited by H.O.M.E. over the years — often at early stages in their careers, still enjoying insider status — went on to shape the mainstream proper (Arca's collaborations with Kanye West and Björk are a prime example), so have the respective artistic careers of Vorisek and Altmann taken off and expanded. This fall, Altmann had his New York debut at the Swiss Institute, while Vorisek mounted a well-received first gallery solo show at Zurich's Galerie Bernhard last winter. Koondhor, meanwhile, an established presence on the local scene, not least due to her role as manager of Longstreet, gets frequently booked to play art-fair parties across the globe while further partaking in the fashion world with notable projects such as a collaboration with the young Swiss label Ottolinger during New York Fashion Week last September.

Until now, H.O.M.E.'s identification, outreach and collaboration with other artists and performers have been borne of stylistic kinship, often established online via social media. (In fact, H.O.M.E. can be credited with bringing acts like Total Freedom or Mykki Blanco to Switzerland in the first place.) Through playing these nights together, a stage has been created for what in this city may still be considered decidedly niche and unapologetically exuberant, thereby pushing local norms of sound and identity, propositions that may go on to gain commercial acceptance and value. As H.O.M.E. retains its knack for the new, Koondhor, Vorisek and Altmann continue to locate and promote emerging talent. One such example is Lumpex, aka Rafał Skoczek, a young Zurich-based artist and musician whose first EP is being released at H.O.M.E. in conjunction with the label Forbidden Planet, run by the indefatigable Jurg

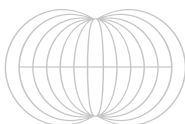
Haller, himself a DJ, as well as the European half of art gallery Off Vendome. At the same time, H.O.M.E. is also currently looking back to the early 1990s, a personally formative period when house, techno and hip-hop fully emerged as forms of resistance to a mainstream pop culture gone stale. While these genres now represent hybridized mainstays of the music industry often confectioned for mass appeal, it is their foundationally explicit messages about race, class, gender, sexual identity and historical subjection that still communicate strongly with the party-as-actualization programming H.O.M.E. has pursued since night one. It's therefore only fitting that, following a tip-off from Haller, they've tracked down The Mover, aka Marc Acardipane, a Frankfurt-based hardcore techno and trance pioneer whose 1993 sci-fi ghetto-tech track "Waves of Life" with Planet Core Productions has remained an eerily timeless killer. It's ironic, or unsurprising, that The Mover's commercial zenith came and went with "I Like it Loud," a 2000s stadium anthem coproduced with Scooter, the German Eurotrash act mostly remembered for its front man resembling an Octoberfest-rave transmogrification of Billy Idol. H.O.M.E. knows history's a bitch, but that doesn't hold them back from digging out and reanimating its initial promises gone awry.

What does it mean for an avant-garde to come of age at a moment of ever-accelerating productions of youth? When the choice between personal investment in hardcore or to wholly diversify and get hired out is no longer a dichotomy but the schizo way of doing things, reflective as it is of the accepted impotence of everything that smacks of "middle" or "moderate," in politics as much as in economics? Not long ago Hood By Air's Shayne Oliver was quoted lamenting the quickening pace of the industry's pick-and-mix tactics, with idiosyncrasies being lifted from his brand's distinct styling and PR and sold back as marketable wholesale trends, all within the same season. Vorisek recently also pointed out to me MikeQ's critique of Apple's liberal "inspiration" by the now-mainstream sound of ballroom culture to promote their latest iPhone. Being the microcultural engine that it is, with its corresponding potential to yield new audiences/consumers, these processes of co-optation and transvaluation are not lost on H.O.M.E. since they also partake in them. Yet while Altmann, Koondhor and Vorisek may have their hands and stakes at any given moment in any of the following enterprises, H.O.M.E., since its inception, has never existed as a venue (like Berghain, for example), an institution (like PS1), an energy drink (like Red Bull) or a brand (like Nike). Rather, it is an event. Home is the place you left, as they say, while H.O.M.E. is as far away from the nuclear family, in spirit at least if not in geography, as it is consuming and energizing.

"Cutting the Bullshits" is how H.O.M.E. titled the party they threw during this year's Art Basel,

cohosted with Y&H[matter]HYLE. Vorisek's show at Galerie Bernhard was titled "Rented Bodies," while Altmann's show at the Halle für Kunst Lüneburg last fall was titled "The Sewager: Zwischen Krieg und Party" (Between War and Party). All of these titles evoke the transference of symbolic capital and actual environments that H.O.M.E. deals in and within which it operates. Headquartered in a mixed neighborhood rife with parallel economies, social friction and litter, the police presence around Langstrasse is increasing, as are the city's street-cred-style campaigns to address noise and pollution. As one local club owner has stated, "The nightlife is an expression of progressing globalization." The same is true of art fairs, whose defining current feature is their fast-paced and largely inscrutable economy that feeds on toxic levels of consumption and partying, as if the latter served as a cathartic release of everyone's pressure to perform, to stay relevant, to not only sell but sell right, an intoxicating detox. (It is no wonder that R.A.T., the name under which Vorisek DJs, stands for Radical Anxiety Termination.) It explains why H.O.M.E.'s "Cutting the Bullshits" held at the Kaschemme was Art Basel's most transportative night. The cavernous place was not just lit but ablaze until long past the crack of dawn. Naturally, the hustle and bustle would return again — albeit on the fair's official opening day, when most deals are already closed and social energy is all but effectively wasted.

Daniel Horn is an art historian based in Zurich and Berlin.



FEATURE

FATHERHOOD

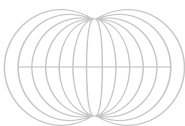
SAT FEB 23 11PM
LONGSTREET

PRO DUCT
100% DESIGN

HOUSE OF MIXED EMOTIONS

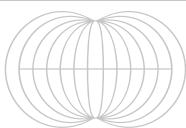
Flyer designed by Mathis Altman

67 — NOVEMBER / DECEMBER 2016



F I T Z P A T R I C K

ARTFORUM, OCTOBER 2016
MATHIS ALTMANN, SWISS INSTITUTE
REVIEW BY ALEX KITNICK



Mathis Altmann

SWISS INSTITUTE

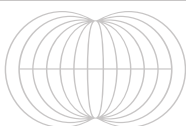
I had seen a few of Mathis Altmann's works online—spooky things hanging in darkened rooms, made out of lots of junk and schmutz, nothing if not weird—so I went to the Swiss Institute prepared to see some grody riff on Halloween aesthetics by an artist in Zurich who had gone deep inside his head. (As the art world gets ever more globalized, meshing more and more with corporate culture, a surprising number of artists are responding by plumbing the depths of “interiority.”) Lined up in the basement gallery were eight little models of architectural spaces, more or less hung at eye level; a big brown sofa was propped up against the opposite wall, coated with epoxy resin and covered in mealworms—weird, but also somehow neat—which had the effect of turning the gallery into a kind of model itself.

Most of the works offered cutaway views of some sort of room and a gunky world beneath, the contents of which occasionally swelled to the top. There was one with a wooden floor, some kind of early-twentieth-century storefront, a knockoff Adidas sneaker plopped in the middle, and a macabre scene of gray nastiness festering below. Another work consisted of a wooden box housing an electric chair—perfect for a Barbie collector keen on capital punishment—with more of the ashen underworld haunting it; this one also has a tiny armchair stuffed with trash above. Most of the work had a fecal feeling, and some of it was downright scatological (a little sculpture contained two beds, each with its own turd). Since all the sculptures basically double as dollhouses, it was hard not to think of them as stages for the artist to play with his own shit (at least metaphorically, if not literally).

The use of the model has a rich history, and a bunch of thoughts ran through my head while looking at these things: I remembered Daniel McDonald's exhibition of maquettes, “Bohemian Monsters,” displayed at Broadway 1602 in 2008, but that project had a specificity to it, keyed to economic transformations in New York and the threats they posed to artistic life. I also thought of Isa Genzken's *Fuck the Bauhaus (New Buildings for New York)*, 2000, and any number of works by Dan Graham, including his seminal *Alteration to a Suburban House*, 1978. In these works, the model is used to critical effect, portraying the impoverishment of the present by picturing a world that cannot take place on terra firma: It has to scale down, get on a pedestal, and do its incisive work in the mind. By contrast, Altmann's contributions to



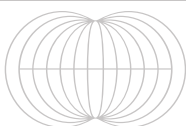
Mathis Altmann,
Histoire de la merde,
2016, wood,
miniatures, lightbulb,
cloth, plastic,
metal, paper,
34¾ × 11½ × 8½".



this history appear as mental spaces *avant la lettre*, but they try to tie the space of the psyche back to the body, and from there to a larger system of infrastructure that is almost gothic in its state of decay. For him, the model is neither a place apart nor an allegory, but a diffuse, haunted version of our own patchwork present: the world seen through (or as) a wacked-out teenage brain. These were nonsites for vague minds.

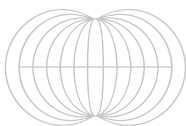
Altmann's work paired interestingly with a concurrent exhibition by artist Sam Lewitt in the gallery above. For his part, Lewitt created an installation that hooked up to infrastructure quite literally: Using a flexible material that can be found in any number of advanced technologies, he crafted a series of transportable heaters that siphoned off the power typically used for lighting and maxed out the institution's electrical load. (In the already hot summer months the work's presence was all but oppressive.) If Altmann's work is invested in representation, Lewitt's trades in the real, but both betray a desire to feed some kind of darkness back into the system, if only to mark its end. If Lewitt meshes phenomenology with the techniques of the present, however, Altmann tells a ghost story about the world at large. The only thing is that it isn't very scary—it's just "weird."

—Alex Kitnick



F I T Z P A T R I C K

SPIKE ART DAILY, AUTUMN 2015
MATHIS ALTMANN, SWISS INSTITUTE
REVIEW BY HARRY BURKE



Mathis Altmann
 "Foul Matters"
 Swiss Institute
 23.6. – 24.7.2016

The leading image for Mathis Altmann's exhibition "Foul Matters", the German artist's (*1987) first solo show in the United States, is a sixteenth-century woodcut that depicts people swerving in the street to (just) avoid buckets of shit thrown out of windows above. In this coprological vein, a series of miniaturist wall-mounted sculptures lined one side of the gallery, presenting the artist's interest in waste management in the domestic sphere. A miniature door, with stained-glass windows and enticingly ajar, serves as the entrance to a plastic trash can. A pair of immaculate beds are couched by immaculately tidy turds. A carpeted room is empty save for rolls of tiny toilet paper, a PVC drainpipe its dominant architectural feature. At first pass, these seem to offer a miscellany of one-liners: shit is exhausting. Yet the indelicacy of the subject matter finds



Untitled, 2016
 Sofa, mealworms, resin
 200 x 83 x 86 cm

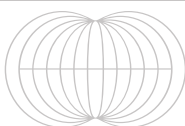
a contrast in the precision of the artist's hand, suggesting a deeper tension in these dioramas of home life, where the scatological provides the only trace of the living body. There's humour in Altmann's humanism, as well as a cool defiance.

Switching scales, a life-size sofa was angled against the opposite wall, populated by a colony of resin-coated mealworms. Mealworms are the larval form of the mealworm beetle, which is known for breeding rampantly, hatching five hundred eggs at a time. They have been found to survive off Styrofoam, turning this significant waste source into compost. Here, occupying a couch built for humans, these larval allies provided a blithely realistic corrective to the vanity under attack throughout this show.

Harry Burke

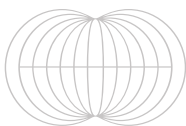


LO*KUS LAB, 2016
 Wood, sneaker, plastic, cotton, metal,
 paper, acrylic glass
 48 x 29 x 44 cm



F I T Z P A T R I C K

FRIEZE D/E, AUGUST 2016
MATHIS ALTMANN, SWISS INSTITUTE
REVIEW BY BOSKO BLAGOJEVICK





1

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 schillerter 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 Plastikkeimers 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 hinzudeuten scheint, zunichte.

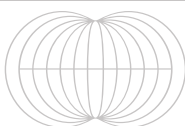
Religiöse Referenzen hin oder her, das wahre Glaubensbekenntnis, das Altmann hier ablegt, ist weniger konfessionell als vielmehr ästhetisch. Die Ausstellung scheint das zeitgenössische Design zu „trollen“:

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 räkelnd 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. Welch 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 *gurdyloo* 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 „Undoolay“ 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

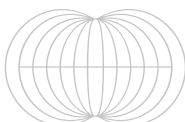
Tunika, ein Lebeamann in pinkfarbenem Anzug und ein kräftiger Seemann mit weißer Matrosenmütze, der neben einer Königin Victoria im Kinderwagen sitzt. Die Szene wirkt extrem absurd, ist aber gleichzeitig merkwürdig wirklichkeitsnah – mit all den Charakteren, die sie zusammenbringt. Nonchalant wirken 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 Bauplattform 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-

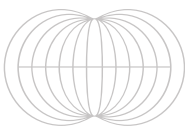
1
Mathis Altmann
*LO*KUS LAB*
2016
mixed media
48 × 29 × 44 cm

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



F I T Z P A T R I C K

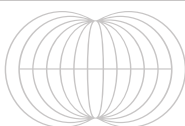
SPIKE ONLINE, JANUARY 2016
IN THE STUDIO OF MATHIS ALTMANN



IN THE STUDIO OF MATHIS ALTMANN



In Zürich Mathis Altmann was involved in founding a number of artist-run spaces, such as Paloma Presents and New Jersyy, whose influence spread far beyond Switzerland. From his temporary home in sunny California, and before his upcoming presentation at Paramount Ranch 3, he reminisces about studios past and shows us his cement-covered current space in Los Angeles.



My studio situation is always pretty vague. I mostly sublet temporary studio spaces.

Last winter I sublet a place in Frog Town City, Los Angeles. In the early 1900s the streets were covered in frogs, but no one has seen them in decades. Then it became known for the Varrio Frog Town Rifa Gang (v.F.T.R.), one of the oldest hispanic gangs in Los Angeles. However, with all the new design studios, gang tags are about as rare as the frogs.

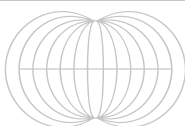


In spring I rented an abandoned factory building with friends in the heart of Zürich. It was dark - without sunlight - and the backyard was squatted by young gigolos and their pimps caught up in drug and human trafficking. The place got demolished during summer and will be replaced by an apartment complex *für Alle*.



Over summer I sublet a rent-controlled studio in a high modernist co-operative building designed to combine living and workspace for artists. Designed by Ernst Gisel in the early 1950s for artists by artists, it is an iconic piece of utopian architecture located in Zürich's center, and rumored to be haunted.

But the best thing is the infamous "Brocki" next door. It's the best thrift store in Zürich. Built inside a former underground garage it's not one of those overpriced flea markets, where people charge you hundreds of dollars for a lumpy piece of shabby nostalgia. You can find weird stuff for next-to-nothing.





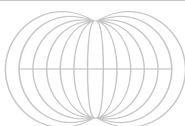
Currently I have access to a generic shared studio building in Boyle Heights, Los Angeles. Every studio looks actually like a gallery space, white walls and fluorescent light.

The art scene here is more or less quite similar to what we know from EU, especially right now when nearly everyone from Europe is coming to check it out and are curious about what's really going on here right now. On the other hand the scene is also quite small and pretty much fixed to LA. In Europe you can hop around different countries and cities super quick, here it's a bit more complicated, you can go to NYC with a 5-6 hour flight and that's pretty much it.

The rhythm of LA is more during the day; it's very ruled by the sun. Bars are also closing at 2am. In Zürich it can be literally darker so it means more activity at night.

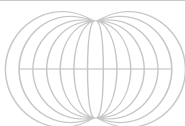


I opened a solo show at Halle für Kunst, Lüneburg in October 2015. Since I've been trying out new processes, let's call it constructive diminishment, aimed at my sculpted works, and use of heavy materials like concrete, for example. Often after finishing a show or a series I try to find ways to deconstruct certain steps or elements of existing pieces. It's a question of how to liberate headspace, and develop parallel contexts within my practice. This usually ends up in kind of discomfort (or irony) about myself, and my work. I have something new for Paramount Ranch but until the opening on Saturday it's confidential. So far I only know what my friend Bea Schlingelhoff is doing which I'm looking forward to seeing of course.

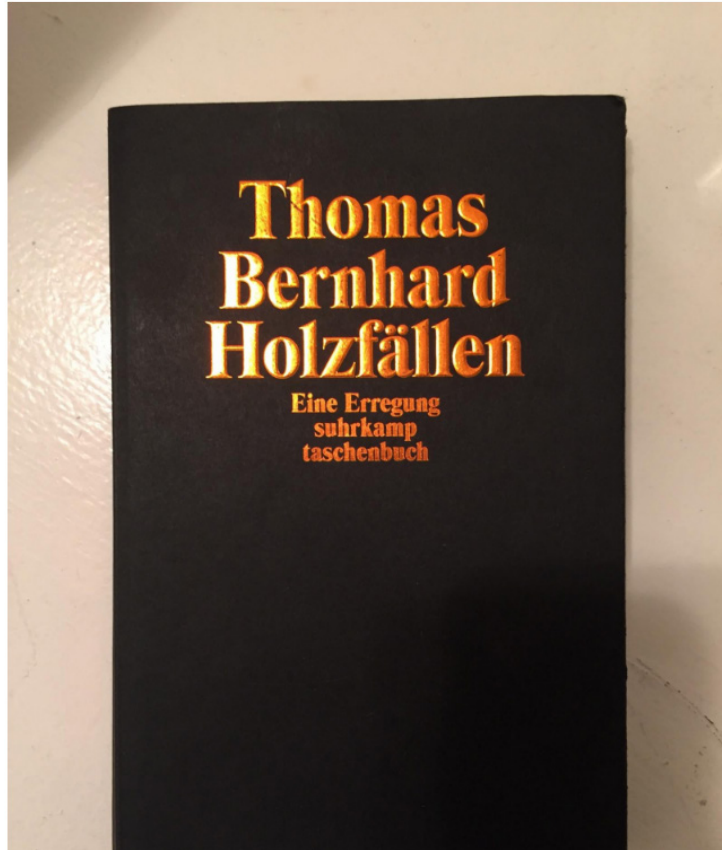




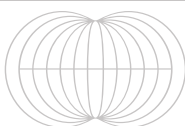
I listen to a lot of music in the studio. It's a good chance to discover new stuff. I don't listen too many sounds that I would DJ in a club, the studio is a space for some alternatives. Right now Bourbonese Qualk's Album *Unpop* is playing. It was a British experimental music group active from 1979-2003.



There's a lot of books lying around at the moment, but worthy of mention is Thomas Bernhard's *Holzfällen* [woodcutters]. Told in monologue by Bernhard's distinctive Alter Ego seated in a wing-chair about an "artistic-dinner" he's invited to, it's a razor sharp polemical piece of literature.

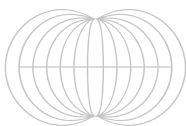


Another to mention is Mo-Leeza Roberts' sci-fiction novel *Head*, which has just been published by Book Works. It's a self-identified "unreliable narrative" that operates around Head Gallery between the present and a future set in 2078.



F I T Z P A T R I C K

ARTFORUM, OCTOBER 2014
MATHIS ALTMANN, FREEDMAN FITZPATRICK LOS ANGELES
REVIEW BY ELI DINER



ARTFORUM

Mathis Altmann

FREEDMAN FITZPATRICK

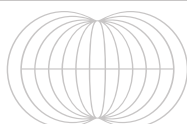


Mathis Altmann, *Common Pressure*, 2014, concrete, chicken and pork bones, metal, plastic, LED light, wire, miniature, paper, 7 × 6 × 6".

Amid the rubble lay a bottle of booze. A toilet was wedged in the wreckage. The pope, perched atop an ash heap, spread his arms in benediction. These were just a few of the chintzy plastic miniatures lodged among the crags and craters of Mathis Altmann's dozen grapefruit-size assemblages that dangled from the ceiling, over a thick carpet of mulch, in his recent exhibition "Psycho Bombs." The viewer, once drawn in to scrutinize these ruptured concrete-and-detritus globes, might have looked quizzically upon the seeming incongruity between the whimsical toys and the desolation of their settings. Maybe this perplexity was evidence of literary critic Susan Stewart's claim that the "reduction in scale which the miniature presents skews the time and space relations of the everyday lifeworld"?

Or maybe it was just the lights. Fluorescent grow lamps, their light filtered through a plastic tarp, slowly fried the viewer's eyes and mind, giving off an aura of diffuse toxicity. This blariness-inducing ultraviolet mood lighting seemed to offer a couple of nods to the city outside: one toward the marijuana dispensaries that now grace every block in Hollywood; the other, perhaps sarcastically, to Los Angeles's Light and Space artists of the 1960s. The installation felt, for a moment, like the work of James Turrell's evil twin out to explore the phenomenology of clouded perception and the impurity of light.

Still a third Los Angeles resonance was evident, as the work seemed mired in the city's seemingly inescapable complex of shibboleths: post-apocalyptic sci-fi and dystopian noir. Viewed as a whole, the installation resembled a junkyard planetarium, each sculpture a model for a devastated planet. And, in a sense, they are. Altmann cast his sculptures in spherical plastic terraria that cracked and broke like eggshells, so that the globes' surfaces are alternately transparent plastic and scabrous concrete. From the bombed-out grottoes of Altmann's little worlds spill guts of metal, plastic, and stray electric wires; chicken bones and chicken wire, jagged metal bolts, and LED lights serve as trim. Shreds of newspaper also peek through the debris. *IMAGINE . . . PUTTING THE WORLD ON STANDBY* reads the clipping in *Cockroach Brained*, 2014. *The world on standby*: The phrase reads like a weepy reminder of the moment just before the plague, war, zombies, or robots arrive—of humanity's unheeded last chance to avert disaster.



Yet Altmann ultimately seems less concerned with archaeologies of the future than with confusions of the present. In his terraria—swaying beneath the glow of grow lights—he cultivates a jumble of the organic and the inorganic, the living and the lifeless, perhaps in mockery of the apparent tension between the cult of sustainability and the sheer mass of crap we've accumulated. According to the bromides of environmentalism, we need only find new styles of consumption in order to fend off impending doom—as though hybrid cars and farmers' markets could save us from ourselves. But, of course, the commodity form itself is what has brought about calamity, and we may not be able shop our way out of this one.

All of this junk serves another function. Altmann privileges visceral strangeness over the cool estrangement of those of his peers fascinated with the glistening seductions of the digital image. His is an art of eruptions and leakages—of oozing and belching and coarse materiality. A tangle of electric wires connected the dozen spheres, lighting up LED bulbs in each; the clutter wasn't a network so much as an electric grid, exposed and unruly. The wires, low-grade plastics, and concrete offered a humorous reminder—to anyone who needed it—that we do still live among these materials. We're still surrounded by this crap. "Psycho Bombs" was definitely not wireless.

—*Eli Diner*

