

FÜR Lesung mit/Reading with Oliver Corino 16. November 2021

Die Ausstellung *Playlife* zeigt eine Reihe von Malereien des schottischen Künstlers Alan Michael (*1967 in Glasgow, lebt und arbeitet in London), die seit den frühen 2000er Jahren entstanden sind. Alle Arbeiten zeigen dasselbe Motiv: in Straßen geparkte Autos, in deren Fenstern sich der Stadtraum spiegelt. Die Ausstellung versammelt eine Reihe von Gemälden von Gebrauchsgegenständen – Autos aus den 1990er und frühen 2000er Jahren, deren Form auf „klassischen“ Modellen der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts beruht. Das Design dieser Autos ist typisch für eine visuelle Bildsprache der frühen 2000er, eine Retroästhetik, die Mode, Produktdesign und Inneneinrichtung dieser Zeit prägte.

Michaels Bilder zeigen sowohl Sehgewohnheiten als auch Methoden der Bildproduktion, wobei Malerei dabei eine unter vielen ist. Die Kunsthistorikerin Linda Nochlin schrieb 1971 über die fotorealistische Malerei als „neuen“ Realismus: „Der Neue Realismus hat den Mythos der Moderne vollständig gesprengt“ – und damit auch den verbliebenen Glauben an eine lineare Entwicklung der Malerei. Dieser Prozess führte letztendlich zu einer parallelen Gegenwärtigkeit von formalen Strategien. Michaels Praxis schließt formal an die Strategien des Fotorealismus an und beschäftigt sich mit Formen und Problemen des Sehens, wobei er eine ambivalente und höflich-distanzierte Perspektive dazu einnimmt. Seine Arbeiten sind dabei blinde Passagiere in einer Ökonomie, die sie darstellen und an der sie gleichzeitig teilhaben. Auf diese Weise offenbaren sie ökonomische Beziehungen und das Begehren, sich Geschichte und damit mögliche alternative Erzählungen einzuverleiben.

Anlässlich dieser Ausstellung hat Michael Kopien älterer Arbeiten angefertigt. In Bezug auf eine sich über zwanzig Jahre erstreckende Praxis erwägt die Ausstellung, was aussortiert, was wieder aktuell geworden ist, was verändert wird – und legt im Rückblick Strategien der Bildproduktion offen.

Das Jahresprogramm der Halle für Kunst Lüneburg e.V. wird gefördert durch das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur, die Sparkassenstiftung Lüneburg und die Hansestadt Lüneburg. Das Vermittlungsprogramm der Halle für Kunst Lüneburg e.V. wird ermöglicht durch das Niedersächsische Ministerium für Wissenschaft und Kultur. Die Ausstellung *Playlife* wird gefördert durch den Lüneburgischen Landschaftsverband und die Hansestadt Lüneburg.

Halle für Kunst Lüneburg e.V.
Reichenbachstrasse 2
21335 Lüneburg

+49 (0) 4131 402 001
info@halle-fuer-kunst.de
www.halle-fuer-kunst.de

Playlife presents a series of works created by Scottish artist Alan Michael (*1967 in Glasgow, lives and works in London) since the early 2000s. The works centre around one motif: cars parked in streets, their cityscape surroundings reflecting in their windows. The exhibition collects a series of paintings of commodities – renderings of automobiles, the production of which resumed in the late 1990s and early 2000s, based on „classic“ models from the mid-twentieth century. Representing the visual texture of the early 2000s, these cars represent a form of obsession with the past, and the cultural phenomenon of the retro aesthetic which permeated fashion, product and interior design.

Michael's paintings are ways of seeing and ways of image production, one among many. Art historian Linda Nochlin, writing in 1971 on photorealist painting as “new” Realism, stated that “New Realism has exploded the modernist myth entirely,” and with it, the remaining belief in a linear development of painting, resulting in a permanent parallel presence of formal strategies. Michael's work, formally adjunct to strategies of photorealism, has been concerned with forms and problems of vision, while retaining an ambivalent but courteous relation to their formal procedures. Michael's works participate in the economy they depict as stowaways. In this way, they reveal the economies that are at work here: a desire to incorporate history and, with it, potential alternative narratives.

On the occasion of this exhibition, Michael created reproductions of older work. In a practice spanning over twenty years, the exhibition considers, what is sorted out, what is brought out again, what is changed – looking back, disclosing strategies of image production.

The annual program at Halle für Kunst Lüneburg e.V. is funded by the Ministry for Science and Culture of Lower Saxony, Sparkassenstiftung Lüneburg and Hansestadt Lüneburg. The educational programme at Halle für Kunst Lüneburg e.V. is funded by the Ministry for Science and Culture of Lower Saxony. The exhibition *Playlife* is supported by Lüneburgischer Landschaftsverband and Hansestadt Lüneburg.

KUNST

Das Jahresprogramm der Halle für Kunst Lüneburg wird gefördert durch / The annual program at Halle für Kunst Lüneburg is supported by



Niedersächsisches Ministerium
für Wissenschaft und Kultur



Sparkassenstiftung
Lüneburg

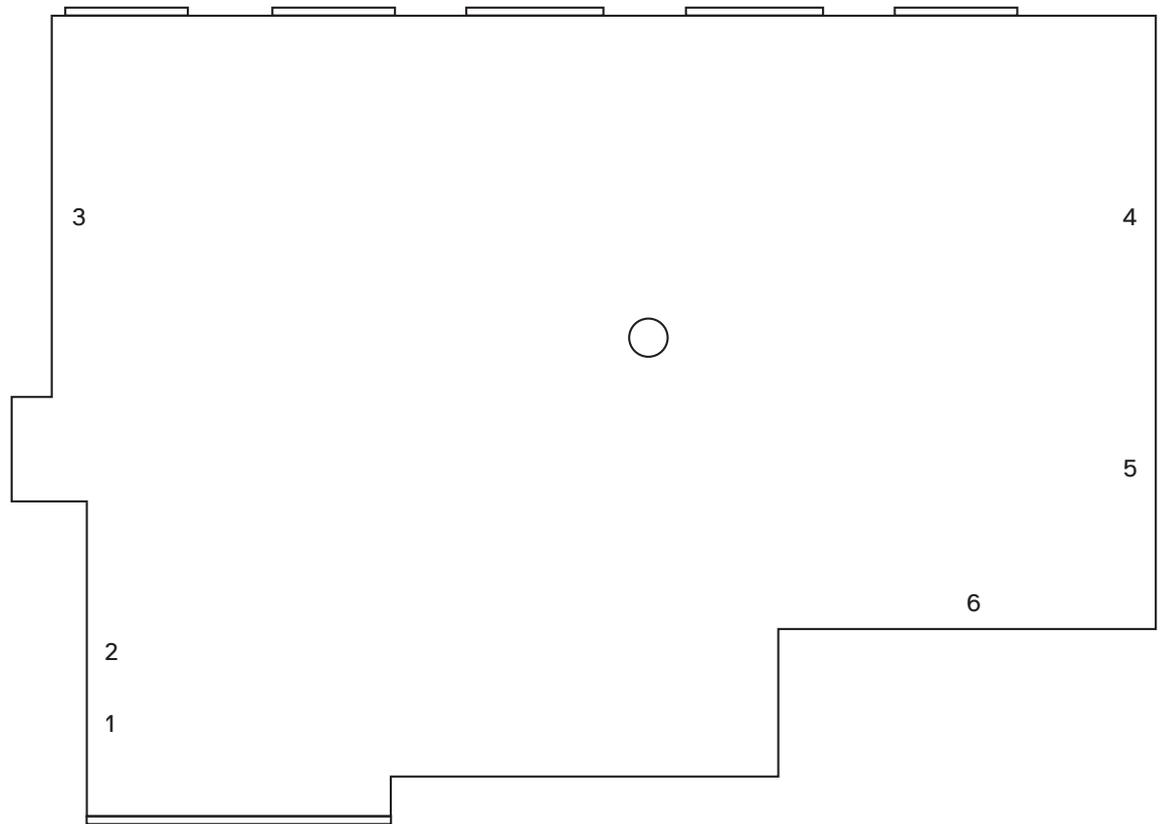


Die Ausstellung wird gefördert durch / The exhibition is supported by



Lüneburgischer
Landschaftsverband





WERKLISTE LIST OF WORKS

VERANSTALTUNGEN EVENTS

- Dienstag, 16. November 2021, 18:00 Uhr
Lesung mit/Reading with Oliver Corino
Lesung in englischer Sprache, im Anschluss Gespräch mit
Ann-Kathrin Eickhoff (Künstlerische Leitung Leitung
Halle für Kunst) in englischer und deutscher Sprache,
Anmeldung unter info@halle-fuer-kunst.de
Reading in English, followed by a discussion with
Ann-Kathrin Eickhoff (Artistic Director Halle für Kunst)
in English and German,
registration via info@halle-fuer-kunst.de
- Samstag, 20. November 2021, 11:00-13:00 Uhr
Kinderclub / Kinder führen Kinder
Für Kinder von 6 - 12 Jahren
Anmeldung unter vermittlung@halle-fuer-kunst.de
- Donnerstag, 25. November 2021, 19:00 Uhr
Ausstellungsführung/Guided Tour
- Samstag, 4. Dezember 2021, 11:00-16:00 Uhr
„Wem gehört die Stadt?“
Foto-Workshop mit Max Weinland
Für Kinder, Jugendliche und Erwachsene
Anmeldung unter vermittlung@halle-fuer-kunst.de
- Donnerstag, 16. Dezember 2021, 19:00 Uhr
Ausstellungsführung/Guided Tour

- 1 *literally show me a healthy person* (2021)
Öl auf behandeltem Papier, Plexi-Rahmen
oil on treated paper, plexi frame
35×26 cm
Courtesy der Künstler/the artist; HIGH ART, Paris
und/and Jan Kaps, Köln/Cologne.
- 2 *Soft Split* (2021)
Öl auf behandeltem Papier, Plexi-Rahmen
oil on treated paper, plexi frame
26×35 cm
Courtesy der Künstler/the artist; HIGH ART, Paris
und/and Jan Kaps, Köln/Cologne.
- 3 *Syn* (2015)
Öl auf Leinwand/oil on canvas
152×105 cm
Courtesy der Künstler/the artist; HIGH ART, Paris
und /and Jan Kaps, Köln/Cologne.
- 4 *Cars and Houses* (2008)
Öl auf Leinwand/oil on canvas
101,7×152,5 cm
Courtesy der Künstler/the artist und/and Sammlung/
Collection Gaby und Wilhelm Schürmann Herzogenrath.
- 5 *Liveblog* (2021)
Öl auf Leinwand/oil on canvas,
152×105 cm
Courtesy der Künstler/the artist; HIGH ART, Paris
und/and Jan Kaps, Köln/Cologne.
- 6 *Essays and Fictions* (2021)
Acrylfarbe, Maße variabel/acrylic paint
dimensions variable
Courtesy der Künstler/the artist; HIGH ART, Paris
und /and Jan Kaps, Köln/Cologne.

DE

INTERVIEW

Ann Kathrin Eickhoff

Während der Vorbereitung der Ausstellung haben wir immer wieder über Texturen oder visuelle Oberflächen des Zeitraums zwischen den späten 1990er Jahren und den frühen 2000ern gesprochen. Was interessiert dich an dieser Zeit?

Alan Michael

Ich hatte das Gefühl, dass das eine Zeit war, in der Luxusprodukte auf den Markt kamen, die einen an etwas „Klassisches“ erinnern, etwas aus der Vergangenheit. Als hätten Designer, oder jemand anderes, ein System ‚geknackt‘, hätten verstanden was Verbraucher wollen. In Großbritannien gab es damals auch viel Werbung mit Verweisen auf das Kinderfernsehen der 60er und 70er Jahre. Ich interessierte mich für die Idee der ‚Silhouetten‘, – die Form ist die gleiche wie früher, aber der innere Mechanismus ist high-tech. Der BMW Mini und der New Beetle auf den Malereien sind Beispiele dafür.

AE

Wie würdest du deine Praxis mit der fotorealistischen Malerei und ihrer Geschichte in Verbindung setzen?

AM

Beides sind in gewisser Weise veraltete Tricks oder Gimmicks. Für mich ist Fotorealismus ein Mittel zur Fetischisierung von Marken und Produkten, obwohl es in seiner klassischen Periode mehr um Darstellung, als um Analyse ging. Fotorealismus ist für mich ein Bezugspunkt, dem ich kritisch gegenüberstehe, nicht etwas, mit dem ich mich identifiziere. Ich interessiere mich definitiv für die symbolische Kraft der Sprache des „Realismus“, für die Aufforderung, „realistisch“ zu sein, die Selbstvergewisserung, dass man „in der realen Welt lebt“...

AE

Wie verhält sich die Zeit, die du mit malen verbringst, zu deiner Kunstpraxis als einer Form von Arbeit und als eine Form von Handwerk?

AM

Die Art und Weise, wie die Bilder aussehen, lässt auf einen arbeitsintensiven Prozess schließen. Ich wollte Kunstwerke erzeugen, die nahe genug an ihren Vorbildern sind, um die ganze Struktur des Arbeitsprozesses vor Augen zu führen. Die Vorstellung, dass Arbeitszeit in der Kunst gleichbedeutend mit Qualität ist, ist offensichtlich völlig tot, oder war es zumindest früher – aber in der übrigen Welt spielt der Wert, welcher der für die Herstellung von Waren aufgewendeten Arbeitszeit zugeschrieben wird, immer noch eine Rolle. Ich wollte mit diesen Unterscheidungen spielen.

AE

Wenn ich über deine Arbeit nachdenke, komme ich immer wieder auf John Bergers Einführung in die Malereigeschichte, „Ways of Seeing“, zurück. „Ways of Seeing“ (1972) wurde ursprünglich als Fernsehserie produziert und als gleichnamiges Buch adaptiert. Kannst du die Art und Weise, wie Berger versuchte, verschiedene Formen von Bildern, Oberflächen und Medien zu integrieren nachvollziehen?

AM

Ich kann mich insofern damit identifizieren, dass ich mich nicht besonders für Malerei als Kunst interessiere, sondern eher als symbolisches Werkzeug. Es ist interessant, dass Bergers „Ways of Seeing“ in den frühen 1970er Jahren entstand, als der Fotorealismus auf seinem Höhepunkt war. Berger spricht viel über Fotografie und Reproduktion, aber in Bezug auf die Malerei alter Meister. Seine Aussagen über Bilder als ‚Botschaften‘ und ‚Informationen‘ bleiben haften.

AE

Bei der Entwicklung der Ausstellung in der Halle für Kunst hast du unseren Ansatz als eine Art „ablegen“ beschrieben – kannst du das erklären?

AM

Ich wollte ähnliche Werke gruppieren und sie zusammen mit Remakes zeigen, Remakes von Werken, die aus verschiedenen Gründen verloren gegangen oder verschwunden sind. Es ist eine Art, die Vergangenheit neu zu erschaffen, und zwar durch diese Werke, die sich auf die Vermarktung der Vergangenheit beziehen. Ich denke, es ist wie eine Art Ablage, bei der ähnliche Themen, Bilder und so weiter in Dateien gespeichert werden. Und es ist wie die ‚Aufforderung‘, eine zusammenhängende Demonstration dieser Nachforschung zu zeigen.

AE

Man könnte deine Malereien als Signifikanten bezeichnen. Ein zeitgenössisches Logo einer kulturellen Marke ist Teil der Ausstellung in Lüneburg – wie verhält sich dieses Logo zu dem Netzwerk von Bedeutungen und Sinn, das sich durch die Ausstellung zieht?

AM

Die Ausstellung ist eine Sammlung von Arbeiten aus einem Zeitraum von mehreren Jahren, und ich wollte eine andere Art von Arbeit aus dieser Zeit mit einbeziehen. Ich habe das Logo von Boiler Room in einer anderen Ausstellung im Jahr 2014 verwendet. Im Sinne der Archivierung und der Remakes, über die wir oben gesprochen haben, habe ich es der Ausstellung hinzugefügt. Ich interessierte mich für die Unternehmenssprache von Boiler Room – wie mit der Reichweite der Marke, der Expansion und allen möglichen Arten der Selbstmythologisierung agiert wird. Ich interessiere mich für diese Art der Historisierung.

Ann Kathrin Eickhoff

Preparing the show, we would recurrently talk about the texture or visual surface of the period between the late 1990s and the early 2000. What interests you about this period?

Alan Michael

I felt it was a time where I noticed expensive products appearing in high-street life, where the idea was to make you think of something “classic” from the past. It was like the designers or someone had ‘cracked it’, and could access consumers with these tastes. In the UK, at that time, there was also a lot of advertising with references to kids TV from the 60s and 70s. I was interested in the idea of ‘silhouettes’ where the shape is the same as the past but the internal mechanism is high-tech modern. The BMW Mini and New Beetle for me are examples of this.

AE

How would you refer your practice to photorealist painting and its history?

AM

They’re both kind of outmoded tricks or gimmicks in a sense, but I think of photorealism as a vehicle for fetishising brands and products. Although in its classic period it was more about display and not analysis. I am relating to it as a reference point I’m critical of, rather than as something I identify with. I’m definitely interested in the symbolic power of the language of ‘being realistic’, being ordered to ‘get real’, to make sure you’re ‘living in the real world’...

AE

How does the time spent painting relate to your art practice as a form of labour and as a craft?

AM

I think the way the paintings look suggests a labour-intensive process. I wanted to make work that was close enough to its model to bring that whole structure to mind. The idea that labour-time equates to quality in art is obviously completely dead, or used to be dead—but in the wider world the value ascribed to the labour-time expended on the production of commodities still matters. I was keen to mess with those distinctions.

AE

Thinking about your work, I would come back to John Berger’s introduction to painting, „Ways of Seeing“. „Ways of Seeing“ (1972) was originally produced as television series and adapted into a book of the same name. The way Berger tried to integrate different forms of images, surfaces, media—do you identify to that?

AM

I relate in the sense that I’m not particularly interested in painting as art but more as a symbolic device. It’s interesting that it was created in the early 1970s when photorealism was at its height. Berger speaks a lot about photography and reproduction but in relation to old master painting. His statements about images as ‘messages’ and ‘information’ landed.

AE

Developing the exhibition at Halle für Kunst you described our approach as a way of „filing“—could you elaborate on that?

AM

I wanted to group together similar works and show them with remade works, remakes of works that for various reasons got lost or disappeared. It’s a way of remaking the past, through these works that are about references to commodifying the past. I think it’s like filing in the way of making files of similar topics, images and so on. And it’s like the ‘command’ to perform a cohesive demonstration of research.

AE

One could describe your works as signifiers. For the show in Lüneburg you did include an actual logo by a cultural brand—how does this relate to the network of significations and meaning that is underlying the show?

AM

The show is a collection of works from a spread of several years and I wanted to include another type of work from this period alongside. I used the logo from Boiler Room in another show in 2014. In the spirit of the filing and remakes we talked about above I’m including it here. I got interested in Boiler Room’s use of corporate company language to boast about brand reach, expansion, all sorts of self-mythologising. I’m interested in that kind of historicization.

INTERVIEW