

a contemporary magazine / ISSUE 02 / summer 2009 / FREE

KALEIDOSCOPE

ELAD LASSRY
ADRIEN MISSIKA

THOMAS BAYRLE
ARCHITECTURE AND PARANOIA
ULLA VON BRANDENBURG
AMSTERDAM SPECIAL
ZAK KYES



THE MASS ORNAMENT

ON THE WORK OF THE GERMAN POP ARTIST THOMAS BAYRLE

words by CHRIS WILEY

**Recent exhibitions shed light
on the prescient “super-forms” of an artist
too long under the radar.**

Stalin, 1970
Courtesy: Gavin Brown's enterprise, New York
and Galerie Barbara Weiss, Berlin

Since the beginning of the 1960s, Thomas Bayrle has labored in relative obscurity, creating a vast body of hallucinatory works that blur the boundaries between art and design, Pop Art and Agitprop, aesthetics and allegory. A consummate artists' artist and a foundational member of the German Pop movement, he has gained the respect and admiration of both his peers and the legions of students that he has taught at the Städelschule in Frankfurt over the course of more than thirty years, but the widespread visibility of superstar counterparts like Gerhard Richter and Sigmar Polke has largely eluded him. A flurry of recent exhibitions, however, including a major retrospective at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona, the participation in the Venice Biennale and a solo show at Cardi Black Box in Milan, have made it increasingly clear that Bayrle was not merely passed by in the mad rush of history. Rather, it seems that history has had to catch up with him—many of his works, though they were made nearly forty years ago, look like they could have been made yesterday.

Part of the reason that Bayrle's work seems fresh, or even prescient, is a matter of aesthetics. His early works from his ongoing series of “super-forms,” for instance, appear to be three-dimensional digital renderings that have been texture mapped with grids of endlessly iterated objects—except that Bayrle began making them in the late 1960s, entirely by hand. Yet intermingled with his works' forward-looking aesthetic is a similarly anticipatory set of thematics that often seems to speak directly to our globalized present. Rather than simply attempting to reflect or reproduce the times that he inhabited, as did Pop Art peers like Warhol, Hamilton, or Lichtenstein, Bayrle imaginatively traced the conditions of the postwar world along their logical future trajectories. As such, his works betray an implicit understanding that mass culture would evolve to be all the more massive and encompassing, consumerism would become more pervasive, the cult of the image more prominent, and the world more interconnected.

Bayrle's prognostic tendency was undoubtedly a product of his experiences living and working in Frankfurt in the 1960s, when he began to produce his artwork in earnest. At the time, West Germany was awash in the splendors wrought by Ludwig Erhard's economic miracle. An influx of American-style consumerism, along with many of its attendant attitudes and mores, had transformed the social landscape at a breakneck pace, providing many who had suffered through the atrocities and privations of the Second World War and its aftermath with the hope that these horrors might soon be the stuff of distant memory. But at the same time, the end of the 1960s in West Germany, just as elsewhere in the Western world, was also marked with a tremendous sense of unease and dissatisfaction with the postwar consumerist ethos and the multi-faceted transgressions (racism, sexism, imperialism, income inequality, alienated labor practices, etc.) perpetrated by industrialized capitalist nations. It was an environment marked by deep ambivalence: on the one hand, the newly opened spigot of abundance was a welcome, almost inconceivable joy for those rising up from the rubble after the collapse of the National Socialist regime; on the other, there was a significant amount of trepidation, and even fear, that the rapidly evolving pace of capitalism was taking West Germany (and, perhaps, the whole of the Western world) in a direction that seemed to be both monstrous and nearly unstoppable.

For Bayrle, this ambivalence was embodied in the manifold demonstrations of the masses, which seemed to be the paradigmatic form of a still inchoate world order. It was an aesthetic that was equally present on both sides of the ideological divide—present in the masses that congregated in protest just as much as it was present in the masses that congregated in shopping malls. Throughout the 1960s, Bayrle investigated the increasingly pervasive presence of the mass aesthetic through a series of ingenious “kinetic portraits,” which were fashioned out of collections of individually cut and painted wooden parts, and designed to come creaking to life at the touch of a button. On the whole, these works appear to be by turns acerbic and propagandistic, representing both the mechanized rituals of consumerism and the fluid, purposeful integration of the Chinese masses under Mao, who showed up as a sympathetic figure in Bayrle's work well before more well known artists, like Warhol, ensconced him in the Pop lexicon. Despite the seemingly partisan nature of these early works, Bayrle insists that they were primarily concerned with aesthetic equivalence, stating simply that “For me, the external forms of mass products in the West and mass demonstrations in the East were optically ‘the same.’ And beginning in 1965, I mixed communist and capitalist patterns together without qualms, simply under the aspect of accumulation.”

UNA SERIE DI MOSTRE GETTA NUOVA LUCE SULLE PREVEGGENTI
“SUPER-FORME” DI UN ARTISTA RIMASTO TROPPO A LUNGO
NELL'OMBRA.

Dall'inizio degli anni Sessanta, Thomas Bayrle ha faticato in una relativa oscurità, creando un vasto corpus di opere allucinatorie che dissolvono i confini fra arte e design, Pop Art e Agit-Prop, estetica e allegoria. Tipico artista ammirato dagli altri artisti, esponente del movimento Pop tedesco, ha guadagnato il rispetto e l'ammirazione tanto dei suoi colleghi quanto delle legioni di studenti della Städelschule di Francoforte a cui ha insegnato nel corso di più di trent'anni, ma la visibilità diffusa di artisti a lui analoghi divenuti superstar, come Gerhard Richter e Sigmar Polke, lo ha largamente escluso. Tuttavia, una raffica di mostre recenti – compresa una grande retrospettiva al Museu d'Art Contemporani di Barcellona, una partecipazione alla Biennale di Venezia e una personale a Milano presso la galleria Cardi Black Box – ha reso sempre più chiaro che Bayrle non è stato semplicemente superato dalla folle accelerazione della storia. Sembra piuttosto che sia stata la storia a doverlo raggiungere – molti dei suoi lavori, benché siano stati creati quarant'anni fa, hanno l'aria di essere stati fatti oggi.

Alcuni dei motivi per cui il lavoro di Bayrle sembra fresco, o addirittura preveggen- te, riguardano l'estetica. Le sue prime opere dalla serie, tuttora in corso, delle “super- forme”, per esempio, sembrano rendering tridimensionali coperti con una texture formata da reticoli di oggetti ripetuti senza fine – non fosse per il fatto che Bayrle incominciò a realizzarle nei tardi anni Sessanta, interamente a mano. Mescolata con questa innovativa estetica c'è una gamma di temi ugualmente anticipatrice, che spesso sembra parlare direttamente al nostro presente globalizzato. Invece che tentare semplicemente di riflettere o riprodurre il tempo in cui viveva, come fecero colleghi della Pop Art quali Warhol, Hamilton o Lichtenstein, con fervida immaginazione Bayrle tracciò le condizioni del mondo postbellico lungo le linee del loro logico sviluppo nel futuro. Come tale, la sua opera tradisce l'implicita intuizione che la cultura di massa sarebbe diventata sempre più compatta e avvolgente, il culto dell'immagine sempre più importante, e il mondo sempre più interconnesso.

La tendenza profetica di Bayrle fu indubbiamente un prodotto della sua esperienza di vita e di lavoro nella Francoforte degli anni Sessanta, quando cominciò a creare seriamente opere come artista. A quei tempi, la Germania occidentale era immersa negli splendori operati dal miracolo economico di Ludwig Erhard. L'influsso del consumismo American-style, insieme con molti degli atteggiamenti e costumi relativi a esso, avevano trasformato il paesaggio sociale a un ritmo frenetico, offrendo a molti di coloro che avevano sofferto le atrocità e le privazioni della seconda guerra mondiale e del periodo immediatamente successivo, la speranza che quegli orrori sarebbero stati presto un lontano ricordo. Allo stesso tempo, la fine degli anni Sessanta nella Germania occidentale, come quasi in ogni altro luogo del mondo occidentale, fu contraddistinta anche da un tremendo senso di disagio e insoddisfazione nei confronti dell'ethos del consumismo postbellico e delle molteplici violazioni (razzismo, sessismo, imperialismo, sperequazione sociale, pratiche di lavoro alienato ecc.) perpetrate dalle nazioni capitaliste industrializzate. Era un ambiente segnato da una profonda ambivalenza: da una parte, il rubinetto appena aperto dell'abbondanza era una gioia benvenuta, quasi inconcepibile per coloro che uscivano dalle macerie del crollo del regime nazionalsocialista; dall'altra, era forte il timore, e perfino la paura, che il ritmo crescente del capitalismo stesse portando la Germania occidentale (e forse l'intero mondo occidentale) in una direzione che sembrava al tempo stesso mostruosa e inevitabile.

Per Bayrle, questa ambivalenza si incarnava nelle diverse espressioni delle manifestazioni di massa, che sembravano essere il paradigma di un incipiente ordine mondiale. Era un'estetica ugualmente presente da entrambe le parti della barriera ideologica – presente nelle masse che si radunavano per protestare tanto quanto in quelle che si radunavano nei centri commerciali. Nel corso degli anni Sessanta, Bayrle investigò la presenza via via più pervasiva dell'estetica delle masse attraverso una serie di ingegnosi “ritratti cinetici”, realizzati con componenti di legno tagliate e dipinte una per una, e concepite per animarsi cigolando al tocco di un bottone. Nel complesso, queste opere sembrano talvolta acri, talvolta propagandistiche, raffigurando sia i rituali meccanici del consumismo sia la fluida e intenzionale integrazione delle masse cinesi sotto Mao, che compare nel lavoro di Bayrle come figura simpatica assai prima che artisti più noti, come Warhol, lo mettessero in salvo nel lessico pop. A dispetto della natura apparentemente partigiana di questi primi lavori, Bayrle insiste sul fatto che la loro prima preoccupazione era l'equivalenza estetica, affermando che, semplicemente, “per me, la forma esteriore dei prodotti di massa dell'Ovest e delle dimostrazioni di massa dell'Est era visivamente la stessa. E a partire dal 1965 ho mescolato insieme motivi comunisti e capitalisti senza scrupoli, semplicemente con il principio dell'accumulo.”

ist



This page:
Rapport, 1997
 Courtesy: Galerie Barbara Weiss, Berlin
 Previous page:
 Thomas Bayrle in front of the Enkalon ad, 1969
 Page 29:
One or the Other (detail), 1970
 Courtesy: Galerie Johann Widauer, Innsbruck

16
 mit einer Monographie für Thom
 von Franz Mon, Peter Iden, He

Of course, Bayrle's assertion of the political neutrality of his early work is somewhat of a dissimulation—he was undeniably sympathetic to the Maoist cause, if never fervently so. It does, however, provide an interesting avenue for the exploration of his later work, which more subtly examines the dialectical tensions of modern life through the lens of the masses. Unlike his earlier works, whose strident critique of consumer culture is readily apparent, these works, of which his “super-forms” are perhaps the most emblematic, share much of their theoretical underpinning with Siegfried Kracauer's seminal 1927 essay *The Mass Ornament*.

Like Bayrle's work, Kracauer's essay deals principally with the agglomeration of discrete units into a larger, decorative whole—in this case, the choreographed assembly of chorus girls into geometric patterns in performances by then-popular dance troupes like the Tiller Girls. Kracauer argues that these spectacular displays can be read as visual synecdoche that are representative of the structuring rationale of capitalist production as a whole—an argument that could be easily made about Bayrle's work as well. Surprisingly, however, Kracauer does not form this analogy in order to construct a wholesale indictment of the rationalizing force of capitalism. Rather, he approaches the phenomenon of the mass ornament ambivalently, as merely a representation of a single phase in the dialectical movement of history away from an irrational state of nature and towards enlightenment, stating that capitalism “rationalizes not too much but rather too little.”

Similarly, Bayrle's later work does not strictly position itself as critique of consumer culture, but occupies an ambivalent position somewhere between embrace and rejection, which is, not coincidentally, congruous with the one he himself occupied in the late 1960s as a Maoist sympathizer who made a living in the advertising business. It is also, as Bayrle often notes in his interviews, a position that can be traced to his training as a weaver, a craft that involves the integration of the orthogonal strands of warp and weft in to a flat, unified whole. “There is nothing special as far as I'm concerned,” he once remarked, “With me, everything is flat.” While this may be an example of Bayrle wryly overstating his case, this statement is indicative of the almost steely air of remove that can often be found creeping in around the edges of his seemingly ecstatic work.

Of course, it's not enough to simply state that Bayrle's work evades a position in regards to the environment of consumer culture in which his work is so obviously immersed—it would be ill-fitting of work that is seemingly so emphatic, so exactly rendered, so hard-edged and crystalline. In this regard, an anecdote from Bayrle's advertising days might prove instructive. Back in 1969, the advertising firm that Bayrle ran with his friend Hans Jörg Kellermann was contracted by the chocolate maker Ferrero to produce a campaign for a popular brand of cherry liqueur-filled chocolates called Mon Chéri. As a part of his work, Bayrle was sent to visit the Ferrero factory, where he witnessed these bite-sized confections being churned out by the thousand. “All those Mon Chéris that came flying out of those machines! Who eats that?” he marveled. As he watched row after row of sweets—each one individually wrapped, each one awaiting a hungry mouth—being spewed forth into the world, he remembers, “I felt astonishment, excitement, and horror all at once.”

Confronted with the seemingly inexorable march of consumer plenty, Bayrle's reaction was neither one of exaltation nor condemnation, nor even their conjunction. Rather, this mesh of emotions most closely approximates the feeling of the sublime. Realizing this, we begin to see that almost everything he has produced in his remarkably consistent career—from his lysergic “super-forms” and frenetic photomontages of urban space, to his recent sculptures of interlacing superhighways and his throbbing, fractal-like videos—has been marked by a similar sublime feeling. His works do not simply dredge up the hoary old ambiguities between art and commerce, critique and complicity, ambiguities once troubling which have since become banal. Bayrle's works, like that of much younger artists like Andreas Gursky and Tara Donovan, deal with a more fundamentally contemporary tension between the seductive sights and splendors of the networked world and the visceral horror of its hypertrophic growth.

—Chris Wiley is an artist and writer based in New York. His writing has appeared in *Abitare* and *Cabinet*, and he has recently worked as an editor of a publication that accompanied the exhibition “Younger Than Jesus” at the New Museum in New York.

Naturalmente, le affermazioni di Bayrle circa la neutralità politica dei suoi primi lavori sono in qualche modo una finzione – era innegabilmente un simpatizzante della causa maoista, sebbene non lo sia stato mai in modo fervente. Quelle affermazioni forniscono però una via maestra per l' esplorazione del suo lavoro successivo, che esamina con maggiore sottigliezza le tensioni dialettiche della vita moderna attraverso la lente delle masse. A differenza delle sue opere precedenti, la cui stridente critica della cultura consumistica è immediatamente visibile, queste opere, di cui le “super-forme” sono forse le più emblematiche, condividono in buona parte la loro base teorica con il seminale saggio del 1927 di Siegfried Kracauer *La massa come ornamento*.

Come il lavoro di Bayrle, il saggio di Kracauer si occupa principalmente dell' unione di parti discrete in unità decorative più grandi – in questo caso, i coreografici raggruppamenti di ballerine di fila in forme geometriche, da parte di compagnie di danza allora celebri come le Tiller Girls. Kracauer sostiene che queste spettacolari esibizioni possono essere lette come la sinecdoche viva della logica che struttura la produzione capitalista nel suo insieme – un' affermazione che si potrebbe facilmente applicare anche al lavoro di Bayrle. Sorprendentemente, tuttavia, Kracauer non forma questa analogia per mettere sotto accusa all' ingrosso la forza razionalizzatrice del capitalismo. Affronta piuttosto il fenomeno della “massa come ornamento” in modo ambivalente, come mera rappresentazione di una singola fase del movimento dialettico della storia dall' irrazionale stato di natura, verso la ragione, affermando che il capitalismo “non razionalizza troppo, ma troppo poco.”

In modo affine, il lavoro di Bayrle non si presenta come critica della cultura consumistica in senso stretto, ma occupa una posizione ambivalente a metà strada fra adesione e ripulsa, il che, non a caso, è coerente con la posizione in cui l' artista stesso si trovava nei tardi anni Sessanta, in quanto simpatizzante del maoismo che si guadagnava da vivere nell' industria pubblicitaria. E anche, come Bayrle nota nelle sue interviste, una posizione che può essere fatta risalire alla sua formazione come tessitore, una pratica artigianale che richiede l' unificazione di fili ortogonali di ordito e trama in un tutto piatto e unitario. “Niente è speciale, per quel che mi riguarda” – ha detto una volta – “per me, tutto è piatto”. Anche se potrebbe essere un esempio del modo ambiguo in cui Bayrle era solito esagerare parlando di se stesso, questa affermazione è indicativa dell' aria di distacco, fredda quasi come l' acciaio, che definisce i contorni delle sue opere apparentemente estatiche.

Naturalmente, non basta dire semplicemente che il lavoro di Bayrle evita di prendere posizione riguardo alla cultura consumistica nella quale è evidentemente immerso – sarebbe inappropriato nei confronti di un' opera che è all' apparenza così enfatica, così esattamente resa, ben definita e cristallina. A questo riguardo, un aneddoto del periodo in cui Bayrle faceva il pubblicitario può essere istruttivo. Nel 1969, la compagnia pubblicitaria che Bayrle gestiva con il suo amico Hans Jörg Kellermann fu ingaggiata dal produttore di cioccolato Ferrero per una campagna promozionale della nota marca di cioccolatini al liquore di ciliegia Mon Chéri. In relazione al lavoro, Bayrle fu mandato a visitare la fabbrica della Ferrero, dove vide i bocconi di cioccolato incartati sputati fuori a migliaia. “Tutti quei Mon Chéri che escono al volo dalle macchine! Chi li mangia?” si meravigliò. Mentre guardava i dolci, fila dopo fila – ognuno confezionato individualmente, ognuno in attesa di una bocca affamata – ognuno vomitato fuori nel mondo, “sentii stupore, eccitazione e orrore allo stesso tempo”, ricorda.

Messo di fronte alla marcia apparentemente inesorabile dell' abbondanza consumistica, la reazione di Bayrle non fu né di esaltazione né di condanna, e nemmeno fu l' unione della prima e della seconda. Quel suo rimescolio di emozioni si avvicina semmai al sentimento del sublime. Se comprendiamo questo, cominciamo a vedere che quasi tutto ciò che ha prodotto nel suo coerente percorso artistico – dalle “super-forme” lisergiche e dai frenetici fotomontaggi dello spazio urbano, alle recenti sculture di mega-autostrade che si intrecciano e ai video pulsanti, simili a frattali – è caratterizzato da un simile sentimento del sublime. Il suo lavoro non si limita a riesumare la veneranda ambiguità fra arte e commercio, critica e complicità, ambiguità un tempo conturbante e ormai banale. Il lavoro di Bayrle, come quello di artisti molto più giovani come Andreas Gursky e Tara Donovan, ha a che fare con la tensione essenzialmente contemporanea fra le vedute seducenti e gli splendori del mondo come network, e l' orrore viscerale della crescita ipertrofica.

—Chris Wiley è un artista e critico che vive a New York. Collabora con *Abitare* e *Cabinet* e recentemente ha lavorato come editor di una pubblicazione che accompagna la mostra “Younger than Jesus”, prossimamente al New Museum di New York.

