

Produzione Bayrle

Thomas Bayrle in conversation with Sarah Cosulich Canarutto

S.C.C. ‘Produzione Bayrle’ was one of your first exhibitions. It took place in 1968 in Milano at the Galleria Apollinaire owned by Guido Le Noci. You still consider that project as one of the most significant of your artistic career and this Cardì Black Box re-edition of the original project is a strong statement to prove it. What sparked this first Italian collaboration of yours?

T.B. In 1963 I had the pleasure to meet Lucio Fontana in Frankfurt. The reason of his stay was a rather big show titled *European Avant-garde* organised by Rochus Kowallek and Hermann Goepfert. In the following years – whenever Helke and I came to Milano – we visited Fontana. It happened several times. I showed him some of my work and he spontaneously introduced me to his gallery, Galleria Apollinaire. Guido Le Noci was a wonderful man. In 1967 he came to visit me in Frankfurt and we started to talk – although not very concretely – about a show. Yet when he learned about my coat-project he immediately said “yes, let’s do a show...” and so it happened in the spring of 1968.

S.C.C. The word ‘produzione’ is particularly significant for this exhibition but it is also key to understand the mechanisms, implications and meanings of your work in general. With the word ‘production’ in fact you stress the process by which the artwork comes into being, you talk about what comes before. And you emphasise also the ‘constructive’ part, the putting together of single elements...

T.B. Surprisingly this intelligent title came from Guido Le

Produzione Bayrle

Thomas Bayrle in conversazione con Sarah Cosulich Canarutto

S.C.C. “Produzione Bayrle” fu una delle tue prime mostre. Ebbe luogo proprio a Milano, alla Galleria Apollinaire di Guido Le Noci. Consideri ancora quel progetto come uno dei più significativi della tua carriera artistica e questa riedizione del progetto originale, da Cardì Black Box, è una dichiarazione forte per provarlo. Come nacque quella prima collaborazione italiana?

T.B. Nel 1963 ebbi il piacere d’incontrare Lucio Fontana a Francoforte. Si trovava là in occasione della grande mostra *European Avant-garde* organizzata da Rochus Kowallek e Hermann Goepfert. Negli anni a seguire – ogni volta che Helke e io venivamo a Milano – andavamo a trovare Fontana. Successe diverse volte. Gli mostrai alcuni dei miei lavori e lui, spontaneamente, mi presentò alla sua galleria, appunto la Galleria Apollinaire. Guido Le Noci era un uomo straordinario. Nel 1967 venne a da me a Francoforte e iniziammo a parlare di una mostra, anche se non proprio in termini concreti. Però, appena gli dissi del mio progetto degli impermeabili, immediatamente mi propose “facciamo una mostra...” e così si fece nella primavera del 1968.

S.C.C. Il termine “produzione” è particolarmente rilevante per questa mostra, ma è anche una parola chiave per capire meccanismi, implicazioni e significati del tuo lavoro in generale. Con la parola “produzione” infatti tu poni l’attenzione sul processo attraverso il quale l’opera viene creata, parli di cosa viene prima. E enfatizzi anche il lato “costruttivo”, quello di mettere insieme i singoli elementi...

T.B. Sorprendentemente

Noci! In 1957-58 I did an apprenticeship in a weaving factory so I already knew about industrial production. To me industrial production appeared as a gigantic network composed of simultaneously programmed processes running on frantic assembly lines. Already in the mid Sixties the world of machines in their totality represented some kind of *super matrix*, laying beyond our western societies. Without any doubts we seemed to believe in an endless chain of products... provided day and night. I also felt industrial production as something fundamentally positive, it seemed to me in an ‘ambibolic’ stage between throbbing and fascination. It was rarely seen in a critical way like it happened a few years later – or today.

S.C.C. Your work thrives on seriality, on the notion of the mechanically reproduced, of industrial reproduction. It incorporates these ideas in a way that is unique and sparks infinite questions about our society and its mass mechanisms. What does the concept of series mean to you and how does it relate to your use of Pop imagery?

T.B. Beside weaving – or better, through my experience in the factory – I have developed some long lasting metaphors which function for me like personal parameters. Terms like *boredom, field, grid, meadow, fabric* are steadily de- and re-constructing some sort of ‘mattress’ beyond myself. They function in an alternate way between fantasy and technology. It was not so important for me to follow certain aesthetics, but rather to recognize and materialize the emergence of *forms, patterns* and *ornaments* of the particular *now*. To say it with the coats: in 1967 mass-production in many fields was already overproduction. This was obvious. Walls, floors, streets were already full, completely covered with images, products, people, cars, *everything*. To me this state seemed like measles or scarlet fever overgrowing on the ‘public skin’. So I felt it was just logic to incorporate people’s clothing as well.

S.C.C. Repetition is a funda-

questo titolo così intelligente fu un’idea di Guido Le Noci! Tra il 1957 e il 1958 feci un apprendistato in una fabbrica tessile, quindi ne sapevo di produzione industriale. A me la produzione industriale sembrava una gigantesca rete, composta di processi programmati in simultanea che correvano su frenetiche catene di montaggio. A metà anni Sessanta il mondo dei macchinari nella sua totalità rappresentava già in un certo modo una *super matrice*, ben oltre le nostre società occidentali. Senza ombra di dubbio pareva che credessimo in una catena infinita di prodotti... disponibili giorno e notte. Percepivo anche che la produzione industriale fosse un qualcosa di fundamentalmente positivo, mi sembrava in uno stadio “anfibolico” tra bombardamento e fascinazione. Veniva visto raramente in modo critico, come invece accadde qualche anno più tardi – o adesso.

S.C.C. Il tuo lavoro si basa sulla serialità, sulla nozione della riproduzione meccanica, della riproduzione industriale. Incorpora queste idee in un modo davvero unico, generando infiniti interrogativi sulla nostra società e sui suoi meccanismi di massa. Cosa significa per te il concetto di serie e come di relaziona al tuo utilizzo di un immaginario Pop?

T.B. Oltre alla tessitura, o meglio, attraverso l’esperienza diretta nella fabbrica tessile, ho sviluppato alcune metafore che mi porto ancora dietro, e che sono per me come parametri personali. Parole come *noia, campo, griglia, terreno, tessuto* costruiscono e decostruiscono continuamente una sorta di “materasso” oltre la mia comprensione. Funzionano come un’alternativa tra fantasia e tecnologia. Non era poi così importante per me il fatto di aderire a certe estetiche, lo era di più riconoscere e rendere concreto l’emergere di *orme, motivi* e *ornamenti* di quel particolare *adesso*.

Per spiegarlo attraverso gli impermeabili: nel 1967, la produzione di massa era già sovrapproduzione in molti campi. Questo era lampante. I muri, i pavimenti, perfino le strade erano già pieni, coperti completamente di immagini, prodotti, gente,

mental concept that springs up again and again in front of your work. From the silkscreens to the wallpapers, the image takes shape from its own repetition. Repetition is implied in your highway imagery as well as in the idea of the conveyor belt running endlessly; repetition is the process which lies at the base of the theoretical thinking of your work; and it’s the force driving this very exhibition being itself the repetition of another project. How does creation derive from repetition?

T.B. Leaving Walter Benjamin out for once – the good old frightening, fatal dimension of reproduction still runs on and on via seed. But that would not be sufficient – in any long lasting perspective – if there was no steady change. At least philosophically, I fell deeper into the ‘meadow’ or ‘mattress’ our spiritual existence is built on. From early times on, I have always felt like a component, a detail, a *dot* existing within an immense grid. A dot which – on the one hand – can be recognized as a constituent of a ‘small-scale wholeness’. On the other hand, it represents a tiny device within a larger ‘super wholeness’. Procedures like zooming, driving, diving, weaving, breathing seem endless. As organic circulations they brought me to their ‘technical’ opposite: the ‘conveyor belt’. In their primitive, fatal appearance they reminded me of gigantic, never ending trashing machines – of dinosaurs – in total contrast with our enormous, fragile, personal and ever doubting collective bio machines.

S.C.C. Your work deals in a playful way with issues such as science, policy, globalisation, religion, consumerism, technology. Yet it digs deeper into the struggles of contemporary society. What do you feel is your role as artist into passing a certain message to the spectator?

T.B. To artists it may be allowed to follow some strange looking tracks, threads or suspicions into materials, dreams, nightmares, history. While passing through so many fields, it happens to find similarities and to start

automobili, *tutto*. Per me questo stato di cose era come il morbillo o la scarlattina che proliferavano sulla “pelle pubblica”. Così mi è sembrato logico incorporare anche i vestiti della gente.

S.C.C. La ripetizione è un concetto fondamentale che riappare continuamente nei tuoi lavori. Dalle serigrafie alle carte da parati, l’immagine si forma grazie alla propria ripetizione. La ripetizione è implicita nel tuo immaginario di autostrade, come anche nell’idea di un nastro trasportatore che corre all’infinito; la ripetizione è il processo alla base del pensiero teorico dietro al tuo lavoro; è la forza che guida questa mostra che è, essa stessa, ripetizione di un altro progetto. Come fa la creazione a derivare dalla ripetizione?

T.B. Lasciando fuori Walter Benjamin per una volta – la buona vecchia dimensione fatale della riproduzione si basa ancora sul seme. Ma quello non sarebbe sufficiente, in una prospettiva duratura, se non ci fosse un’evoluzione costante. Per lo meno dal punto di vista filosofico, sono sprofondato nel “terreno” o nel “materasso” su cui è costruita la nostra esistenza. Fin dall’inizio, mi sono sempre sentito come una componente, un dettaglio, un *puntino* all’interno di un’immensa griglia. Un puntino che, da un lato, può essere riconosciuto come una “totalità in piccola scala”. Dall’altro, rappresenta un minuscolo elemento di una più grande “super totalità”. Azioni come zumare, guidare, tuffarsi, tessere, respirare sembrano azioni senza fine. Come circolazioni organiche mi hanno portato al loro opposto “tecnico”: il “nastro trasportatore”. Nella loro fatale aparenza mi ricordavano delle macchine trituratrici - dei dinosauri - totalmente in contrasto con le nostre bio-macchine collettive, così enormi, fragili, individuali e costantemente nel dubbio.

S.C.C. La tua opera affronta in modo giocoso temi importanti come la scienza, la politica, la globalizzazione, la religione, il consumismo, la tecnologia. Però scava ancora più profondamente nelle difficoltà della società contempo-

weaving these diverse threads into a personal fabric. Without ever trying to reach abridgement. So you work in details, by ‘weft and worf’, line by line, day by day, on and on... Humour is the oil of this composing machine. It keeps you away from delusions like politics. It’s an important component to stay on the ground.

S.C.C. ‘Produzione Bayrle’ involves the production of a new series of raincoats, a new revisited edition of the 1968 project. What is your idea of fashion?

T.B. Fashion? I learned some butterflies fly a thousand miles. Unbelievable... such fragile creatures are so strong. Fashion is more than skin: it makes or fantasies fly on and on.

S.C.C. And what does it mean for you to be modern?

T.B. I have to watch out to give an intelligent answer. And that’s the moment when I conk out regularly... But I assume, I am not modern.

S.C.C. With this project the spectator doesn’t just look at the work, he can wear it. The images stretch on his body ‘covering’ it with the paradoxes and contradictions of society. How much is humour and how much is critique?

T.B. Hopefully half and half.

S.C.C. And, since we are talking about quantity... how many cups does it take to make a woman?

T.B. 1857.

anea. Quale ritieni sia il tuo ruolo, come artista, nel trasmettere un certo messaggio allo spettatore?

T.B. Agli artisti è permesso seguire delle piste strane, dei fili conduttori o dei sospetti attraverso materiali, sogni, incubi, storia. Mentre si attraversano così tanti campi, si trovano similitudini e si inizia a intessere questi diversi fili in un tessuto personale. Senza mai provare a raggiungere la sintesi. Quindi si lavora sui dettagli, attraverso “catene e trame”, linea dopo linea, giorno dopo giorno e così via... L’umorismo è l’olio di questa macchina assemblatrice. Ti tiene lontano dalle delusioni come la politica. E’ un componente essenziale per stare coi piedi per terra.

S.C.C. “Produzione Bayrle” include la produzione di una nuova serie di impermeabili, una nuova edizione rivisitata del progetto del 1968. Qual’è la tua idea di moda?

T.B. La moda? Ho sentito che alcune farfalle volano mille miglia. Incredibile... alcune creature così fragili sono così forti. La moda è più della pelle: permette alle nostre fantasie di volare e volare.

S.C.C. E cosa significa per te essere moderno?

T.B. Devo stare ben attento a darti una risposta intelligente. E quello è il momento in cui regolarmente mi blocco... E poi, penso di non essere moderno.

S.C.C. In questo progetto lo spettatore non guarda solamente le opere ma le può indossare. Le immagini si sviluppano sul suo corpo “coprendolo” con i paradossi e le contraddizioni della società. Quanto è umorismo e quanto è critica?

T.B. Speriamo metà e metà.

S.C.C. E, visto che stiamo parlando di numeri... quante tazzine servono per fare una donna?

T.B. 1857.