

LÜTTGENMEIJER
SCHILLINGSTRÄBE 31
10179 BERLIN
MAIL@LUETTGENMEIJER.COM
T.+49 (0)30 2804 5805

OPENING
15/11/08, 19:00–21:00
OPEN
TUESDAY—SATURDAY
12:00–18:00

MATTHEW RONAY

MOUNTING
TOWARD ZENITH



DESCENDING AND
DISAPPEARING

15/11—
20/12/08

MATTHEW RONAY
MOUNTING TOWARD ZENITH /
DESCENDING AND DISAPPEARING
15/11—20/12/08

In June 2002, the New York Museum of Modern Art transferred to a building in Queens due to renovation. The Belgian born artist Francis Alys solemnized this event with a festive procession from the museum's original home to its temporary accommodation. The result was the "Modern Parade", which was recorded on video. While being reminiscent of the traditional parades through the metropolis' avenues (i.e. St. Patrick's Day, Thanksgiving, Gay Pride or Veterans' Day), the march took on the form of a church procession in which relics or religious sculptures are brought out of the church and onto the streets. For this, Francis Alys chose works from the MoMA collection: "I am trying to illustrate the thin line that exists between an icon and an idol and to show the ways in which modern art has discreetly acquired a quasi-religious status for a faction of society." The exhibits chosen were to be touched by the people – it was about art moving up and down above the heads of the marching people. "I fought for a long time to get the original works, but then learned that, traditionally, religious processions were mostly done with replicas called "little brothers" or "ambassadors". This made it acceptable for me to use copies: A reproduction of Picasso's "Demoiselles d'Avignon", Duchamp's "Bicycle Wheel", a Giacometti figure and the artist, Kiki Smith, in a flowing black robe, who sat regally on a throne-shaped chair. Kiki is a bit of an emblem. She doesn't really belong to one generation or another, yet in a way she represents "the New York artist". She has a certain natural majesty in her presence, which inclined me to her in that role. Moreover a "living icon" was essential to the procession precisely to underline the astonishing absence of the performance field, a key practice in the elaboration of contemporary art discourse, from the six departments (including painting and sculpture, drawings, photography, architecture and design, film and media, and reprints and illustrated books) of The Museum of Modern Art."

* * *

"I like America and America likes Me" was a project by Joseph Beuys in May 1974. The artist was persuaded by friend and gallery owner René Block to visit America. The work began with his plane's take off in Düsseldorf and ended there on his return. At the John F. Kennedy airport, the traveller was completely wrapped in felt and was driven in an ambulance to the gallery, where he was supposed to spend three days with the coyote Little John. Only a few visitors witnessed the encounter, which is preserved on a 16mm film. "Wrapped up in a stiff, high cloak, not much of Joseph Beuys, who seemed even taller like this, was recognizable at first. The room was dusky, probably so as not to frighten the coyote, and his face remained shadowed in the cloak, from which the long crosier protruded like a bone. By the time I arrived, the coyote and the artist had already become a bit more familiar with each other. The animal even tried to tear at the cloak. While Little John tried to built himself a den out of the Wall Street Journals that were lying around, Beuys played with the straws – every gesture was a declaration, every movement contained meaning. This seemed to have impressed the coyote as well, who didn't seem tamed, but rather like a noble savage. Surely the coyote was a metaphor: for the indigenous inhabitants of America, for an America east of the political or financial power – but he was, as a pack animal, also an ideal partner for such a dominant actor and settled into his role. He was a willing counterpart for the grandiosely staged performance. Apart from the gallery – and the newspaper pages that the coyote peed on – Beuys did not get to see anything of America. Before being taken back to the airport, he was wrapped up in felt again. It was said later that he also recognised an angel in the animal."

* * *

At that time in Berlin, "Mounting Toward Zenith / Descending and Disappearing" surely broke the mould – as well as the small gallery room in a former East German kiosk, a pavilion not far from the Alexanderplatz. A hut consisting of stacked sticks, a high grid, and a nest of tables full of carvings and turneries were part of New Yorker Matthew Ronay's installation. Above them hovered a leathern ceiling from which spotlights poured pale light onto the scenery. The roundness of the light cones was trimmed with stencils to resemble moon phases. "The first thing Matthew told me in the interview was that he – not belonging to any religious sect or church – understood this work literally as a search for sense. It was also about building something of which one can become a part as a sculptor. He became engrossed in the construction. In this wooden suit that seemed more like a cocoon than armour, he lay down in the small hut every day and brushed the figures on the altar from the side with a long, thin broom. Especially on a video I made, the movement looked like a temperature curve drawn in the air with wood, somehow painful. One feared for the sculptures which did not look raw or archaic at all but rather softly curved, highly polished and elegant. But the masses with the iron threads that lasted for days left no scratches on their surfaces, only light traces. The interview was one of the most intimate I could have ever had with an artist. However, he nearly refused to describe the installation as a work of art. He was very much looking forward to accompanying "Mounting Toward Zenith / Descending and Disappearing" further. It was supposed to be exhibited next in a Danish Museum – and he was hoping for further stations."

* * *

"Entr' Acte" was actually really filmed as an interlude – the DADA-film's premier was in a Paris revue theatre in 1924 where it interrupted the dancers' scenes. The film is a collage containing much trick photography. Scenes follow documentary material fast and disconnectedly. Among other things, there is a short scene showing Marcel Duchamp and Man Ray playing chess: "When we arrived on the roof top where the scene was supposed to be filmed, the two artists, Marcel Duchamp and Man Ray, had been arguing, apparently for hours already, about the positions of the figures on the board. They were sitting on the balustrade, Duchamp even astride, and the old Parisian building was at least seven storeys high. The fade-in then showed an unusual arrangement of chessmen with many little horses in the middle of the board. Then Duchamp should move. He played black; and in the following scene, we wanted to contrast close-ups of the two artists' faces with the moves on the chessboard squares. Though the opponents' staging was well balanced, for us behind the cameras, it was hard to tell when the two were fooling around and when their uncomfortable quarrels came up again. I think Duchamp wanted to lay out quickly classic arrangements during the change of the film reels. The figures were fetishes for him, their choreography a ritual. This annoyed Man Ray. Maybe because he was a photographer, he was always looking for elegant poses. He nearly always showed himself in profile in front of Paris' panorama. A lighting technician in our team then had the idea that we should blast the board and figures from the ledge with a fire hose in the last scene (because of the strong gas lights, one always had to have a fireman on set back then). For a short while, we had thought about surprising the two Dadaists with this. In the end, they had already gone down via the fire escape and disappeared for dinner, and thus we filmed the disappearance of their game without them."

LÜTTGENMEIJER
SCHLOSSINGSTRÄBE 31
10179 BERLIN
MAIL@LUTTGENMEIJER.COM
T.+49 (0)30 2804 5805

MATTHEW RONAY
MOUNTING TOWARD ZENITH /
DESCENDING AND DISAPPEARING
15/11—20/12/08

Als das New Yorker Museum of Modern Art im Juni des Jahres 2002 für die Zeit der Renovierung in ein Gebäude in Queens umzog, beging der in Belgien geborene Künstler Francis Alys das Ereignis mit einem festlichen Umzug vom Stammhaus in das Ausweichquartier: die „Modern Parade“, die auf Video aufgezeichnet wurde. Der Marsch erinnerte gleichermaßen an die traditionellen Paraden durch die Avenues der Metropole – wie St. Patrick's Day, Thanksgiving, Gay Pride oder Veteranentag – nahm jedoch auch die Form der Heiligenprozession auf, bei der Reliquien oder religiöse Skulpturen aus der Kirche auf die Straße gebracht werden. Francis Alys wählte dafür Werke aus der Sammlung des MoMA: „I am trying to illustrate the thin line that exists between an icon and an idol and to show the ways in which modern art has discreetly acquired a quasi-religious status for a faction of society.“ Aber man musste die Dinge eben auch mit Händen greifen – es ging schon darum, daß die Kunst über den Köpfen der Marschierenden auf- und abhüpft. „I fought for a long time to get the original works, but then learned that, traditionally, religious processions were mostly done with replicas called “little brothers” or “ambassadors”. This made it acceptable for me to use copies: A reproduction of Picasso's “Demoiselles d'Avignon”, Duchamp's “Bicycle Wheel”, a Giacometti figure and the artist, Kiki Smith, in a flowing black robe, who sat regally on a throne-shaped chair. Kiki is a bit of an emblem. She doesn't really belong to one generation or another, yet in a way she represents “the New York artist”. She has a certain natural majesty in her presence, which inclined me to her in that role. Moreover a “living icon” was essential to the procession precisely to underline the astonishing absence of the performance field, a key practice in the elaboration of contemporary art discourse, from the six departments (including painting and sculpture, drawings, photography, architecture and design, film and media, and reprints and illustrated books) of The Museum of Modern Art.“

* * *

“I like America and America likes Me” war eine Aktion von Joseph Beuys im Mai des Jahres 1974. Der Künstler hatte sich von seinem Freund und Galeristen René Block überreden lassen, Amerika zu besuchen und die Arbeit begann mit dem Abflug in Düsseldorf und endete dort mit der Rückkehr. Am John F. Kennedy Airport wurde der Reisende komplett in Filz eingewickelt und von einem Ambulanzwagen in die Galerie gefahren, wo er drei Tage gemeinsam mit dem Kojoten Little John verbringen sollte. Nur wenige Besucher bezeugten die Begegnung, die als 16-Millimeter-Film erhalten ist: „Eingewickelt in einen steifen, hohen Stoffmantel war von Joseph Beuys, der so noch größer wirkte, zunächst nicht viel zu erkennen, der Raum war dämmrig, wohl um den Kojoten nicht zu erschrecken, und sein Gesicht blieb in dem Umhang verschattet, aus dem der lange Krummstab herausragte, wie ein Knochen. Der Kojote und der Künstler waren zu dem Zeitpunkt, als ich eintraf, schon etwas vertrauter miteinander geworden, immerhin versuchte das Tier sogar, ihn am Mantel zu zerren. Während sich Little John aus dem Papier der herumliegenden Wall Street Journals ein Lager zusammenscharre, spielte Joseph Beuys mit den Strohhalmen – jede Geste war eine Aussage, jede Bewegung hatte Bedeutung. Das hatte wohl auch den Kojoten sehr beeindruckt, der nicht gezähmt wirkte, sondern eher wie ein edler Wilder. Sicher war der Kojote eine Metapher, für die Ur-Einwohner von Amerika, für ein Amerika jenseits der politischen oder finanziellen Vormacht – aber er war, als Rudeltier, auch ein idealer Partner für einen so dominanten Akteur und fand sich in die ihm zugeschriebene Rolle: war williger Widerpart für den groß inszenierten Auftritt. Außer der Galerie – und den vom Kojoten verpinkelten Zeitungsseiten – hat Beuys nichts von Amerika gesehen, denn er ließ sich vor dem Abtransport wieder in Filz wickeln. Später hieß es übrigens noch, er habe in dem Tier auch einen Engel erkannt.“

* * *

Im Berlin dieser Zeit sprengte “Mounting Toward Zenith / Descending and Disappearing” sicher den Rahmen – wie auch den kleinen Galerieraum, in einem ehemaligen DDR-Kiosk, einem Pavillon unweit des Alexanderplatzes. Zu der Installation des New Yorkers Matthew Ronay gehörte eine aus Stöcken geschichtete Hütte, ein hohes Gitter, ein Stufentisch voller Schnitzereien und Drechselarbeiten. Darüber schwebte ein lederner Himmel, aus dem Scheinwerfer fahles Licht über die Szenerie gossen, das Rund der Lichtkegel wurde von Schablonen auf Mondphasen zurechtgestutzt: „Das erste, was mir Matthew bei dem Interview erzählte, war, daß er, nicht in irgendeine religiöse Sekte oder Kirche eingebunden, diese Arbeit ganz wörtlich als Sinnsuche begriff. Es ging wohl auch darum, als Bildhauer etwas zu bauen, von dem man selbst Teil werden konnte. Er ging in dem Aufbau auf – in diesem Anzug aus Holz, der mehr wie ein Kokon als eine Rüstung wirkte, legte er sich jeden Tag in die kleine Hütte und bürstete mit einem langen, dünnen Stockbesen stundenlang die Figuren auf dem Altar – von der Seite – vor allem auf einem Video, das ich gedreht habe, sah die Bewegung aus, wie eine mit Holz in die Luft gezeichnete Fieberkurve, irgendwie schmerhaft. Man fürchtete um die Skulpturen, die teilweise gar nicht roh oder archaisch aussahen, sondern weichgeschwungen, hoch poliert und elegant. Doch die tagelange Massage mit den Eisenfäden hinterließ auf ihrer Oberfläche keine Kratzer, sondern nur leichte Spuren. Das Gespräch war eines der innigsten, das ich je mit einem Künstler führen konnte – nur weigerte er sich fast, die Installation als Kunstwerk zu beschreiben. Er freute sich unbändig darauf, “Mounting Toward Zenith / Descending and Disappearing” weiter zu begleiten. Es sollte als nächstes in einem dänischen Museum ausgestellt werden – und er hoffte auf weitere Stationen.“

* * *

“Entr'Acte” war tatsächlich als Zwischenspiel gedreht worden – Premiere feierte der DADA-Film im Jahr 1924 in einem Revuetheater in Paris, wo es Szenen der Tänzerinnen unterbrach. Der Film ist eine Collage, in der viel getrickst wird, schnell und unverbunden folgen Spielszenen auf dokumentarisches Material – und unter anderem gibt es eine kurze Szene, die Marcel Duchamp und Man Ray beim Schachspiel zeigt: „Als wir auf dem Hausdach ankamen, auf dem die Szene gedreht werden sollte, stritten die beiden Künstler – Marcel Duchamp und Man Ray – wohl bereits seit Stunden um die Stellung der Figuren auf dem Brett. Dabei saßen sie auf der Brüstung, Duchamp sogar rittlings, und das alte Pariser Gebäude hatte mindestens sieben Stockwerke. Die Aufblende zeigte dann eine ungewöhnliche Konstellation mit vielen Pferdchen in der Mitte des Brettes. Dann sollte Duchamp am Zug sein, er spielte Schwarz – und im folgenden wollten wir Großaufnahmen der Gesichter der beiden Künstler mit den Zügen auf den Feldern kontrastieren. Das Gegentüber war zwar ausgewogen inszeniert, es war für uns hinter der Kamera jedoch kaum auszumachen, wann die beiden herumalberten und wo ihre ungemütlichen Streitereien wieder aufflammten. Ich glaube, Duchamp wollte zwischen dem Wechsel der Filmrollen rasch klassische Konstellationen aufbauen, die Figuren waren ihm Fetische, ihre Choreographie ein Ritual. Man Ray ging das auf die Nerven, er suchte, vielleicht weil er Fotograf war, auch immer nach eleganten Posen; vor dem Panorama von Paris zeigte er sich fast nur im Profil. Ein Beleuchter aus unserem Filmteam hatte dann die Idee, daß wir in der letzten Einstellung mit der Wasserspritz (wegen der starken Gaslinien mußte man damals immer einen Feuerwehrmann am Filmset haben) Brett und Figuren vom Sims spülen sollten. Kurz hatten wir überlegt, die beiden Dadaisten damit zu überraschen – schlussendlich waren sie aber schon über die Feuerleiter hinabgestiegen und zum Diner verschwunden und so filmten wir das Verschwinden ihres Spieles ohne die beiden.“

LÜTTGENMEIJER
SCHLOSSINGSTRASSE 31
10179 BERLIN
MAIL@LUTTGENMEIJER.COM
T.+49 (0)30 2804 5805





[http://www.
youtube.com/
watch?v=eUZm_
Wja_-o](http://www.youtube.com/watch?v=eUZm_Wja_-o)