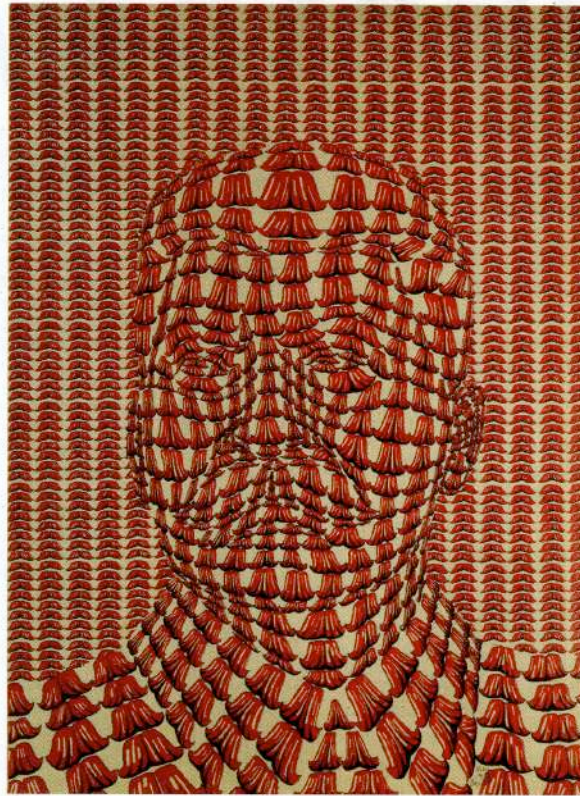


GLADSTONE GALLERY

Chris Wiley, "The Mass Ornament: On the Work of the German Pop Artist Thomas Bayrle,"
Kaleidoscope, June, 2009

KALEIDOSCOPE



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

GLADSTONE GALLERY

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 Städtelschule 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.

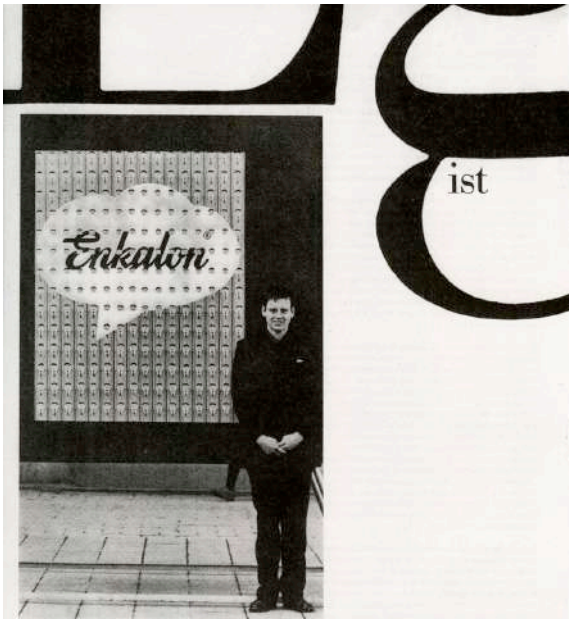
Dall'inizio degli anni Sessanta, Thomas Bayrle ha faticato in una relativa oscurità, creando un vasto corpus di opere allucinatorie che dissolvono i confini fra arte e design, Pop Art e Agit-Prop, estetica e allegoria. Tipico artista ammirato dagli altri artisti, esponente del movimento Pop tedesco, 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 Museo 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 preveggenza, riguardano l'estetica. Le sue prime opere della 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.

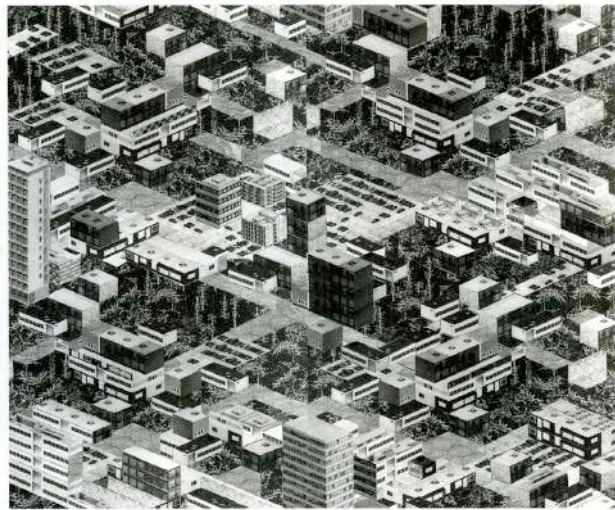
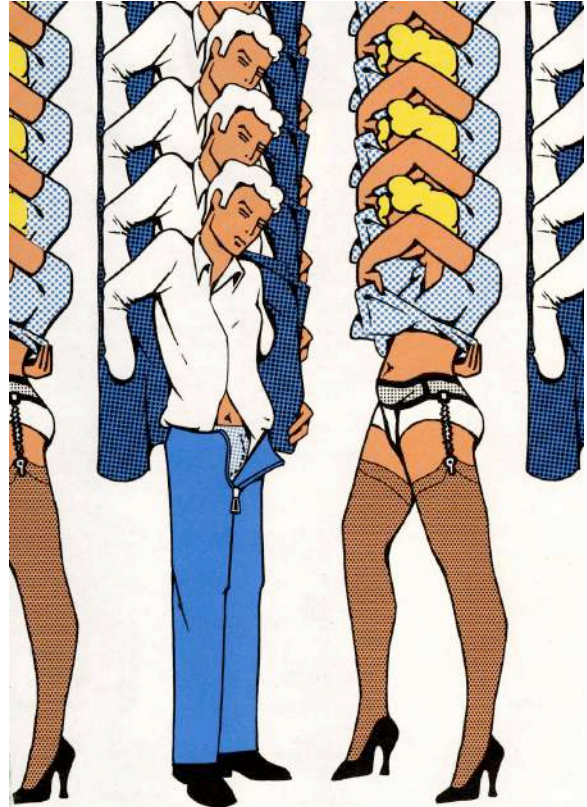
La tendenza profetica di Bayrle fu indubbiamente un prodotto della sua esperienza di vita e di lavoro nella Francoforte degli anni Sessanta, quando cominciò a creare seriamente opere come artista. A quei tempi, la Germania occidentale era immersa negli splendori operati dal miracolo economico di Ludwig 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'Occidente 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."

GLADSTONE GALLERY



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



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