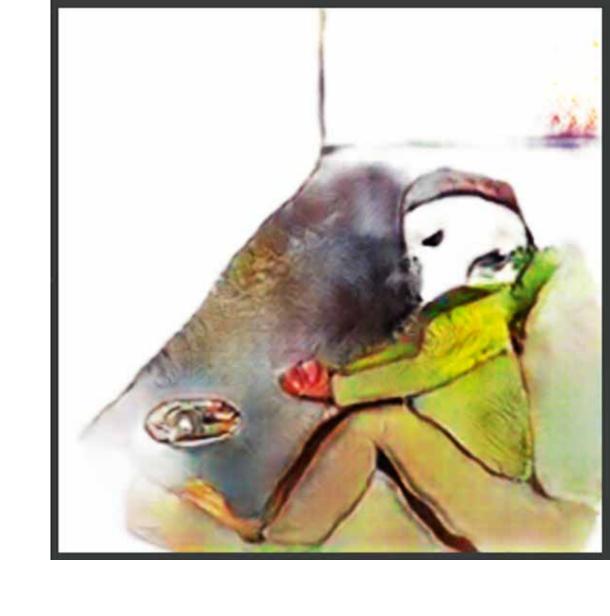
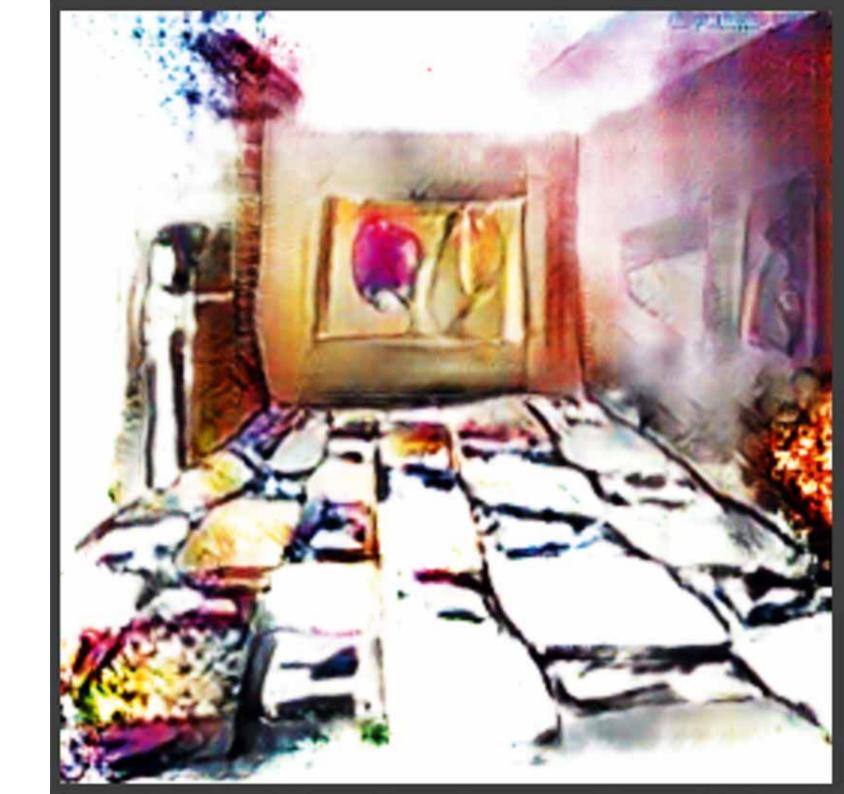
MICHAEL FRANZ

SHOW 26 KIENZLE ART FOUNDATION











MICHAEL FRANZ

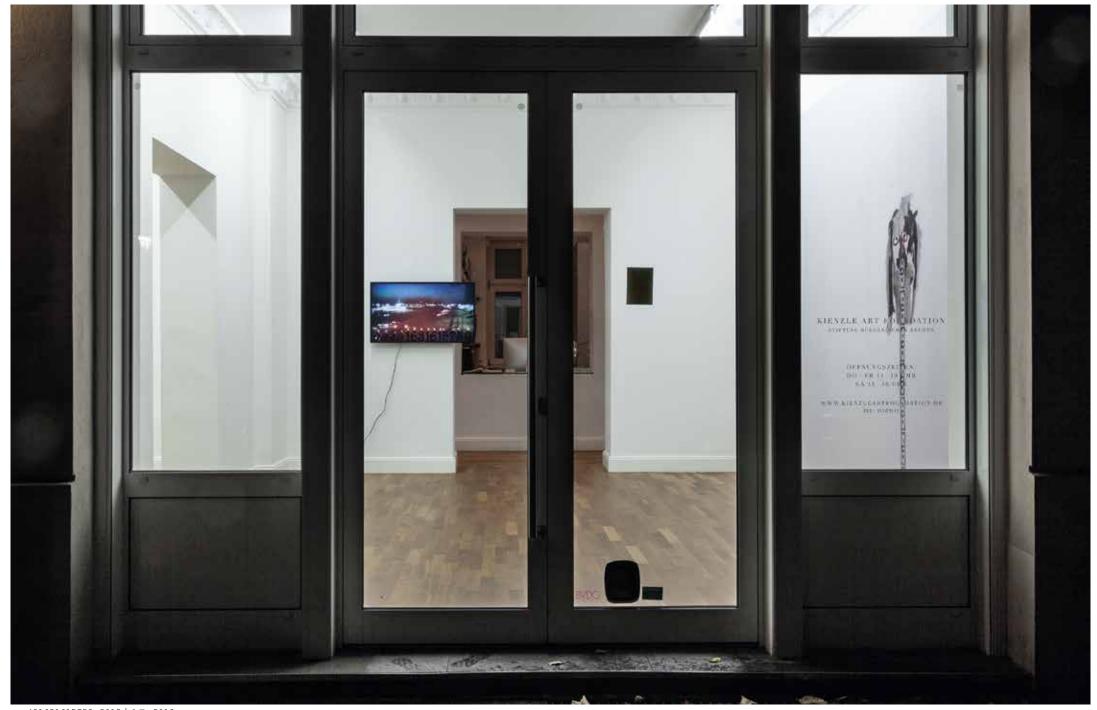
ANKE DYES THE RISE AND FALL OF THE RISE AND FALL S. $_{7}$

FRANZISKA IPFELKOFER HOW DO YOU SEE YOURSELF REFLECTED IN YOUR WORK? S. 19

ANKE DYES THE RISE AND FALL OF THE RISE AND FALL (ENGLISH) S. 3_7

8. SEPTEMBER 2019 BIS 31. JANUAR 2020

SHOW 26 KIENZLE ART FOUNDATION



+491631615759, 2015 | O.T., 2019

Jeder Verfallserscheinung geht ein Aufstieg voran und alles, was wiederkehrt, war auch schon mal da. Nur das, was gerade eben vorbei ist, dem man aber kurz vorher noch beim Aufsteigen zugesehen hatte, ist oft schwer zu erkennen oder zu ertragen. Wie der Moment mit den ersten grauen Haaren, in dem man sich seltsam betrogen fühlt um die einst versprochenen Möglichkeiten, die schon wieder vorbei sind, bevor man sie noch richtig erkannt hatte. Oder wie Minimal Techno. Oder wie die Frage nach den Hipstern. Oder die nach dem emanzipierten Betrachter.

Für *The Rise and Fall of the Rise and Fall* hat Micheal Franz eine Auswahl bestehender Arbeiten zusammengestellt, um den individuellen wie quantitativen Höchstleistungen und Tiefpunkten der Kunstproduktion der letzten Zeit nachzugehen und den ästhetischen Potenzialen der Gipfel und Täler. Allmählich verblassende Trends wie der Spekulative Realismus leuchten darin auf, ebenso wie Skandale von vorgestern und Gesammeltes aus noch früherer Zeit, aktuelle Möglichkeiten künstlerischen Schaffens und eine Übersicht zuweilen wie abgebrochen wirkender Projekte.

Im ersten Raum der Galerie begrüßt das Who is who der Teilnehmer*innen einer Konferenz (buchstäblich, who?), die offenbar einmal interessiert diskutierten, welche Handlungsmacht den Dingen zugeschrieben werden kann und was sie als einzelne benennt und befähigt (o. T. (Drive), 2016). Franz zeigt ausschließlich die Aufnahmen des Publikums (der Tagung "Speculations on Anonymous Materials" im Fridericianum in Kassel im Jahr 2013), unterlegt mit der Musik des R.E.M. Songs "Drive", ein abgeklärter Blick auf diese Debatte und wessen Agency darin verhandelt wird. Maybe you did, maybe you walked. Maybe you rocked around the clock, aber im endlosen Ausweiten der Handlungsmacht scheint das berechtigte Interesse an ihr verloren gegangen.



O.T., 2019, BLEISTIFT AUF PAPIER, 21 X 29,7 CM

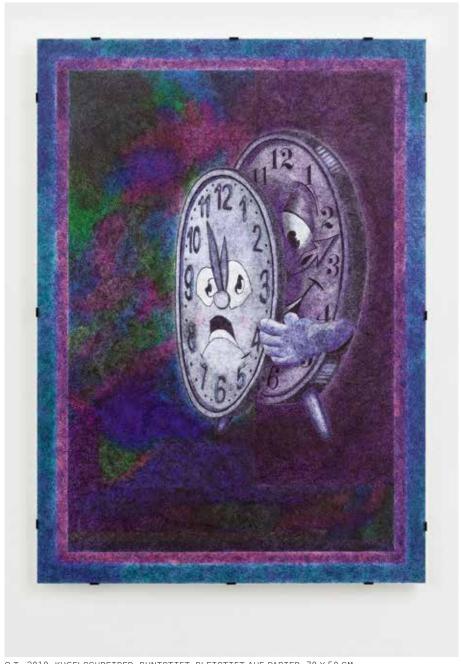
Eine Reihe anonymer Materialien nehmen auch eine seitliche Galeriewand ein (o.T., 2019). Auf der Fototapete ist eine kleine Assemblage abgebildet: eine Fellmaske, die Dollarscheine spuckt, Krampus als Einnahmequelle oder Glücksfee oder ein am Geld erstickendes Monster, integriert ins heimische Interieur, angedeutet durch die ebenfalls gedruckte Raufaser-Struktur, vermittelt eine gewisse Beiläufigkeit bei aller Schwere der Signifikanten. Eine der drei Zeichnungen auf Papier in der Ausstellung, eine Landschaft aus unterbrochenen Kurven, präsentiert im günstigen Clip-Rahmen, hängt der Fototapete gegenüber (o.T., 2019). Spontan bei gleichzeitiger Umsicht im Umgang mit den sprechenden und handelnden Materialien wirkt auch das zweite Video (+491631615759, 2015). Im Wechsel mit der bedrückenden R.E.M.-Kassel-Montage ist die Aufnahme abbrennender Kerzen in Zahlenform, wie man sie auf Geburtstagskuchen finden würde, zu sehen. Der Aufstieg und Fall (des Aufstiegs und Falls) meint hier vielleicht die Popularität des Künstlers selbst, dessen Telefonnummer beispielhaft für Trends und Interessen auch an Anderen da langsam herunterbrennt.

Mit diesem Selbstportrait als zeitlich limitiertem Kontaktangebot leitet Franz über zu den vielen Facetten, die er im Folgenden der quantitativen Übersicht über das eigene Leben und Fragen nach dem Zahlenwert von Abstrakta wie Zeichnung an sich und Solidarität überhaupt abgewinnen wird.

Es gibt Untersuchungen dazu, dass Freundschaft vor allem auf der miteinander verbrachten Zeit beruht und weniger auf verbindenden Oualitäten. Dieses Forschungsergebnis mag einerseits optimistisch stimmen, sollten sich so doch für jede*n und überall Freundschaften schließen lassen, und erklärt andererseits, warum man sich zuweilen so überraschend unverstanden fühlt von den Menschen seiner unmittelbaren Umgebung. Etwas Ähnliches gilt für Expert*innen der Kunst, die vielleicht nur genug Zeit mit ihrem Gegenstand verbringen müssen, um Gefühle für ihn zu entwickeln. Der Soziologe Steffen Mau, der zuletzt die Zunahme einer quantitativen Bewertungslogik in beinahe allen sozialen Feldern attestierte, sprach in einem Interview davon, dass der Kunstmarkt noch weitgehend von Fachleuten bestimmt sei. Das heißt, wo es sonst zunehmend um Zahlenwerte und Sternchenskalen geht, die objektiv und quasi-demokratisch veranschaulichen sollen, was gut ist, von der Aufmerksamkeit für ein Posting bis zu den Bewertungen, die auch der Zahnarzt über sich ergehen lassen muss, lägen Qualitätsurteile in der Kunst noch in den Händen einzelner weniger, denen die anderen folgten. Und doch bedeuten die mit der Kunstkritik konkurrierenden Zustimmungsmaschinen und der limitierte Raum für Interaktion, den sie ermöglichen, auch etwas für das Betrachten und Beurteilen von Kunst. Anders als zunächst befürchtet führen Instagram und Contemporary Art Daily aber nicht vor allem zu Repräsentationsproblemen für Kunstwerke – zu helle Galerien, allzu flache Ästhetik/Kritik -, sondern vielmehr zu solchen, die ihre Vermittler*innen und Vertreiber*innen betreffen: Instagram macht als Kuratorenfest endloser Aufbaufotos, Studiovisits, Gallery Dinners und Sammlerhochzeiten endlich diese seit jeher wichtigen Faktoren im Bestimmen des Wertes und der Bedeutung künstlerischer Arbeit als visuelles Material verfügbar. Mit einer so bis weit hinter die Kulissen ausgestellten Kunstwelt tritt zudem die oft als einziger Ausweg aus den Verstrickungen von Geld und Aufmerksamkeit, Freundschaft

und Geschäftssinn erscheinende Transparenz auf. Es muss nur jede*r ganz eindeutig machen, was los ist, finanziell, romantisch und sonst so, dann ist es auch ok. Als Beatrix Ruf im Jahr 2017 aus ihrem Job als Direktorin des Stedelijk Museums Amsterdam gedrängt wurde, unter anderem, weil sie Arbeiten befreundeter Sammler mit Museumsausstellungen adelte, weil sie privat beriet und zugleich mit öffentlichen Geldern kaufte, war der Mangel an Transparenz ein zentraler Vorwurf. Eine offene Liste individueller Unterstützer*innen, die sich mit ihrem Namen, vermerkt in einer Online-Petition, hinter die Kuratorin stellten, dient Michael Franz als Hintergrund (o.T. (Get Beatrix Ruf back VI und VII), 2018/19), auf den er scheinbar zusammenhangslose Zeichnungen setzt. An einigen Stellen ist so nur noch schwer zu erkennen, wer unterzeichnet hat, zumal die Listung keine Superfans ausweist, so, als würde Michael Franz mit eben dieser Transparenz spielen, die er in dem auf Leinwand kaschierten Papierträger aufführt und auflöst. Er selbst hat nicht unterschrieben, die Anzahl der Unterzeichenenden ist auch so beachtlich. Eine unabhängige Jury sprach Ruf im Übrigen ein Jahr später von den gegen sie erhobenen Vorwürfen frei.

Der entscheidendere Unterschied als der zwischen who und who ist eben auch, dass der Algorithmus von allen lernt, egal wer sie sind. In seiner Serie o.T. (Schuhe), o.T. (Handtaschen) und o.T. (Katzen) (alle 2019) zeichnet Michael Franz Taschen, Katzen und Schuhe und beobachtet seine eigene Lernkurve im Vergleich zu der des Algorithmus, der aus den Zeichnungen beim Versuch, fotografische Abbildungen zu emulieren, neue Spezies errechnet. Die Webseite, die diesen Service anbietet, braucht sein spezifisches Zeichentalent ebenso wie jedes andere, kleinere oder größere Können. In einer Art endlosem kollektiven Projekt verbessern die Nutzer*innen die Reaktionen der Seite ebenso wie die aller ihrer Geräte, ohne Autorschaft und ohne Schuld daran. Oder mit endloser Schuld, nie enden wollender Verantwortung. Und es ist auch ein bisschen eine Verschwendung, ist doch auch in diesem Raum wieder an wenigstens einer Stelle deutlich zu sehen, dass Michael Franz dem Medium Zeichnung durchaus etwas abgewinnen kann. Zwischen den Fenstern hängt eine eher dunkle Kugelschreiberzeichnung zweier menschelnder Wecker (o.T., 2019), denen die Zeit abläuft: Time's up für dieses Verhalten, vielleicht auch für diesen Humor, und



O.T., 2019, KUGELSCHREIBER, BUNTSTIFT, BLEISTIFT AUF PAPIER, 70 X 50 CM



O.T. (SCHUHE), 2019, DIGITALDRUCK AUF PAPIER, JE 84 X 59,4 CM

auch für die Darstellungsform ist es 5 vor 12, für die individuellen Fähigkeiten ebenso wie für den individuellen Ausdruck im Gesicht, hingehalten für Beatrix Ruf oder den speculative turn und beliebige andere Auseinandersetzungen.

Der Film im letzten Raum schließlich schlägt den Bogen zu Michael Franz' persönlichem Kassensturz, der mit der abbrennenden Telefonnummer begann, und liefert mir das Stichwort für diese alles in allem erstaunlich schlüssige Zusammenstellung verschiedener Arbeiten der letzten Jahre: *Quantities* aus dem Jahr 2019 zeigt vor allem die schiere Menge scheinbar wertloser Memorabilia, ausgelegt auf den verschiedenen Etagen des Hauses der Eltern des Künstlers, wo sie zuvor eingelagert waren, als eine Art Überblick über ein oder zwei Jahrzehnte West Germany, gefilmt mit einer Drohne, deren Perspektive ins Schleudern bringt statt einen Überblick zu verschaffen über Quadratmeter oder Feuerzeuge, Postkarten und Zeug.

Auf die "Quantities" verweist aber nicht nur die Menge der Dinge im Video, sondern auch der Titel der Ausstellung selbst: Der "rise and fall" kann nur bestimmt werden, indem er gemessen wird, sich in irgendeiner Form von Zahlenwert widerspiegelt. Michael Franz scheint sich vor allem für die Tiefpunkte zu interessieren oder für den Tiefpunkt, der die Betonung der Zahlen selbst ist. So deuten die Arbeiten zusammen eine Art Bürokratisierung der Kunstproduktion an, mit der billigen Materialität einer Büroästhetik, die sich von der Raufasertapete über die Kulizeichnung bis zur Supermarkt-Drohne durchzieht; nichts, das aussieht wie bleibende Werte. Damit erweitert Franz die Perspektive auf die Kurven der Begeisterung und der Bedeutung. Mag das Quantitative derzeit auch immer wirkmächtiger werden, verspricht die Verdopplung im Titel auch einen Herbst der Zahlenmacht.



O.T. (DRIVE), 2016, DIGITALES VIDEO, 4:42 MIN.



O.T., 2019, DIGITALDRUCK AUF PAPIER, 280 X 400 CM

HOW DO YOU SEE YOURSELF REFLECTED IN YOUR WORK?

In einem Interview, das Lyn Blumenthal und Kate Horsfield 1984 mit Craig Owens geführt haben, gibt es eine Stelle, in der Owens über sich erzählt, wie entsetzt er war, als ihm jemand nach einem Vortrag ein Kompliment dafür machte, wie persönlich er argumentiert hatte. Er beschreibt, wie er anschließend trotzdem begonnen hat, sich dieses "Subjektive" immer mehr anzueignen. Craig Owens arbeitete unter der Voraussetzung poststrukturalistischer Theorien und Texte. In der Unterhaltung von 1984 beschreibt er, dass sich seine Art, kritisch und in Bezug auf künstlerisches Arbeiten zu schreiben, ausgehend von solchen Ansätzen entwickelt hat. Er betont, dass es sich bei ihnen nicht nur um ein Denken von Strategien handelt, um Werk und Rezeption einander anzunähern und ihre Grenze zu entdifferenzieren, sondern um Verfahren der Institutionskritik, die versuchen, die Bedingungen einer Reflexion darüber zu schaffen, durch welche Kanäle Öffentlichkeiten überhaupt erst erreichbar sind. Für Owens betreffen die wesentlichen Konsequenzen der Ansätze von z. B. Foucault oder Derrida nicht die unterschiedslose Annäherung von literarischen, künstlerischen oder kritischen Arbeiten an ihre Rezeption, sondern die Arbeit mit der Frage, wie dieser Kontakt überhaupt herstellbar ist.

Mich interessiert das poststrukturalistisch beeinflusste Paradigma des Verhältnisses von Dekonstruktion und Identität bzw. Subjektivität, das sich im Gespräch von Owens und Blumenthal in den 80ern zeigt: Das Anerkennen des Wertes der eigenen Situiertheit trotz deren eigentlicher und ursprünglicher Uneinholbarkeit scheint nämlich nicht zuletzt mit dem Effekt verbunden zu sein, dass gerade Formen des Arbeitens mit der eigenen Positioniertheit in Strukturen, die selbst kontextabhängig sind, wiederum auch Effekte starker Subjektivität erzeugen, und es scheint darum zu gehen, gerade diese Wirkungen anzuerkennen, darum, mit ihnen zu arbeiten, unter der Voraussetzung, dass man erwartet, dass sie sich ohnehin einstellen werden – nämlich als starke. Gerade ein von Verfahren der Dekonstruktion informiertes



O.T., 2019, BLEISTIFT AUF PAPIER, 21 X 29,7 CM

Arbeiten kann so zur eigenen, persönlichen und subjektiven Strategie der Affirmation werden. Das eigentlich Objektive bzw. ihr Realitätseffekt zeigt sich dann vielleicht am Wiederholen und Festhalten daran und an der Gewissheit, dass jedes unter diesen Umständen gesetzte dekonstruktive Moment eines unsicheren Wissens ein Gegengewicht bekommen werde, das zwingend speziell und nicht objektivierbar ist. Man rechnet damit, dass die Effekte eines Arbeitens unter der Voraussetzung der Dekonstruktion der eigenen historischen Voraussetzungen notwendig subjektiv sein werden und sich als solche in der eigenen Arbeit einschreiben werden. Man rechnet damit, dass sich immer auch ein nicht dekonstruierbarer Rest herstellt. Ich glaube, dass das Interview von 1984 dafür ein gutes Beispiel ist.

Aktuelle Auseinandersetzungen zu identitätspolitischen Anliegen scheinen dagegen oft davon geprägt zu sein, dass es einerseits unmöglich geworden ist, einen solchen subjektiven Rest einfach stehen zu lassen und ihn nicht noch weiter aufzuschließen, zu differenzieren, zu

kategorisieren - und andererseits, und das auch nur im besten Fall, von der Schwierigkeit, gerade dabei noch auf einer strukturellen Ebene zu argumentieren, die individuelle Affekte und Gefühle zwar nicht ausschließt, aber doch auf später verschiebt, so zumindest ist es in meiner Beobachtung. Der (indirekte) Effekt dieser Unmöglichkeit ist eine Verfestigung der Kategorie der Identität, der gegenüber auch das Argument für die Notwendigkeit des Einnehmens einer strukturellen Perspektive dringender wird. Die Frage ist, was dann noch Struktur sein kann, wenn sie in diesem Sinne auf die Ebene oder Kategorie von Identitäten bezogen ist und der "uneinholbare Rest" dieses Verhältnisses nun Affekte und persönliche Gefühle sind, die als unmöglich dekonstruierbar gelten, während die eigentliche Frage bleibt, was unter diesen Umständen tatsächlich eine Form der Veränderung sein kann, die diese "Struktur" betrifft. Diese Frage nach der Struktur müsste schließlich die Frage danach betreffen, was für einen Begriff des Politischen man damit permanent mit voraussetzt und welche Konsequenzen aus diesem für konkretes Handeln folgen müssen bzw. können. –

Hier finde ich es interessant, aktuelle Formen eines möglichen Selbstverständnisses einer "kritischen" oder im Bezug auf das Feld oder den Begriff von "Kultur" arbeitenden Subjektivität zu betrachten und zu fragen, wie diese Formen sich im Vergleich zu denen, die in den 80ern möglich waren, verändert haben. Auch Craig Owens' Persona als Kritiker kalkuliert mit der Unmöglichkeit von Selbsttransparenz, wenn er die Bedeutung des Subjektiven für seine Arbeit betont, und doch setzt er sie auf eine absolute Art, die gerade darin eher anachronistisch wirkt. Mit den praktischen und theoretischen Voraussetzungen und Konsequenzen aktuellerer Identitätspolitiken scheint ein solches Verhältnis dezentrierter Subjektivität zu kritischen Strategien, die gerade mit dieser rechnen, nicht mehr denkbar. Was heißt es aber, unter diesen Voraussetzungen Subjektivität dennoch weiterhin als notwendigen, aber auch als strategischen Faktor zu benutzen bzw. benutzen zu müssen – zu wollen? Welches Paradigma des Bezugs von Kritik und Identität, Dekonstruktion und Affirmation ergibt sich daraus? Welche Spannweiten zwischen solchen Registern ergeben sich, worin haben sie sich selbst bzw. in ihren jeweiligen Verhältnissen und Effekten verändert?

Solche Fragen müsste man unter der Voraussetzung beantworten, dass jene "Veränderungen" selbst noch von den Bedingungen ausgehen, die durch poststrukturalistische Theorie und ihre Auswirkungen auf Formen von Kritik und Praxis geschaffen worden sind bzw. von diesen bedingt sind. Dass es solche Veränderungen tatsächlich gibt, zeigt sich nicht zuletzt deutlich an aktuellen Formen der Kritik am Poststrukturalismus bzw. an deren Agenda. Um sie vielleicht verstehen zu können, würde ich hier auf zwei Ebenen fragen: Einerseits nach sich im Register von Theorie/Philosophie/Kritik selbst vollziehenden Entwicklungen, die sich aus dem Historischwerden des Poststrukturalismus ergeben und dazu führen, dass der Umgang mit seinen Voraussetzungen und Konsequenzen nur noch aus einer (historischen) Distanz erfolgen kann, also in einer Distanz, die auch Abweichungen in den Zielsetzungen einer solchen Bezugnahme auf poststrukturalistische Paradigmen hervorbringt. Andererseits sind solche Abweichungen auch durch gesellschaftliche und politische Veränderungen bedingt. Wie haben sich also Formen der Theorie oder Kritik entwickelt, die Bezug nehmen auf die auch als solche selbst veränderten Register des Sozialen und des Politischen? Ich frage also nach "inneren" und "äußeren" Bedingungen dieser Entwicklung und möchte so fragen nach Veränderungen im Selbstverständnis von Subjektivitätsformen, die sich aus Arbeitsformen konstituieren, die sich auf den Bereich oder Begriff von Kultur im weiteren oder Kunst im engeren Sinn beziehen.

Zur Beantwortung dieser Frage müsste man dann noch den Umstand berücksichtigen, dass innerhalb der historischen und aktuellen Kritiken am Poststrukturalismus dessen tatsächliches oder strategisches Missverstandenwordensein immer auch tatsächliche Effekte hat. Man müsste berücksichtigen, dass man diese Frage innerhalb eines Netzes beantworten müsste, das sich ergibt daraus, "dass mal falsch verstandene Formen von Poststrukturalismus gut gefunden wurden, mal falsch verstandene Formen von Poststrukturalismus schlecht, mal eine falsch verstandene Identitätspolitik gut und so weiter". – Man müsste einen Rahmen finden, innerhalb dessen sich solche Missverständnisse und ihre Effekte fassen ließen, gerade dann, wenn man unter diesen Voraussetzungen eigentlich wirklich nicht mehr dahinter zurück kommt, damit umzugehen, wie in der "Vermittlung" von "Positionen" immer



O.T., 2019, KUGELSCHREIBER, BUNTSTIFT, BLEISTIFT AUF PAPIER, 70 X 50 CM



O.T. (GET BEATRIX RUF BACK VII), 2018/19, INKJET/PAPIER AUF LEINWAND KASCHIERT, 112 X 190 CM

wesentlich "Missverständnisse" entstehen - während ein wesentlicher Teil der Auseinandersetzungen über Identitätspolitik gleichzeitig (notwendigerweise?) über stereotype Argumentationen formalisiert ist, die eben gerade nicht Individuen markieren, sondern ganz wesentlich Kategorien festigen. Zumindest wenn man sich hier zunächst beschränkt auf das, was man medial vermittelt mitbekommt und sich darauf bezieht, wie die Debatte z. B. in Kommentarspalten online, bei Twitter etc. geführt wird. – Gerade in Bezug auf solche Beobachtungen interessiert mich, wie das Paradigma der Dekonstruktion und ein daran geknüpftes eher poststrukturalistisch geprägtes Verständnis von Subjektivität, der Beziehung von Werk und Rezipierenden oder einfacher, das Verhältnis einer (kritischen) Aussageposition gegenüber einer Öffentlichkeit noch im Bezug stehen zu bzw. sich unterscheiden von den Diskursen über eine Kategorie der Identität, die selbst vermittelt wird über formalisierende Netzwerke persönlichen Geschmacks, über die sich ihr vermeintlicher Charakter des extrem Eigenständigen erst katalysieren kann. Man kann hier die Frage wiederholen, was das für ein Begriff des Politischen ist, der damit mitgesetzt ist, sei es strategisch oder nicht.

Ich glaube, dass sich die Antwort auf die Frage nach der Form dieses Begriffs, oder die Antwort darauf, welche Form des Begriffs des Politischen man sich wünschen würde, erst dann wirklich entwickeln lässt, wenn sie auf die Frage nach einer damit verbundenen Dimension konkreter Praxis bezogen wird. Wenn also mit der Frage nach Identität und Repräsentation die Notwendigkeit verbunden ist, Entscheidungen treffen zu müssen und nicht mehr nur abwarten zu können. Wenn man mit Deadlines, Budgets und mit Formen ganz konkreter Produktion und den Ökonomien zu tun hat, innerhalb derer diese dann zu Setzungen werden, die einen Unterschied machen sollen.

Lyn Blumenthal, Kate Horsfield, *Craig Owens: Portrait of a Young Critic*, New York: Badlands Unlimited, 2018.



O.T., 2019 | O.T. (SCHUHE), 2019 | O.T. (GET BEATRIX RUF BACK VII), 2018/19



O.T. (GET BEATRIX RUF BACK VI), 2019 (RÜCKSEITE) | O.T., 2019 | O.T. (SCHUHE), 2019

FOR THAT AWFUL PARTNER, WITH DIRE LOVE AND GREAT DESIRE (WHEN IT MAKES SENSE)

A little bit of wind was sucked into place. The cupped hand's negative matter suddenly emptied, it hung in mid air inane and dull. The recoiling head was blood smeared when an outstretched right followed straight past the empty left and chased the clenched fist's dry white knuckles. Those white knuckles, so awfully dry and white, they turned their surroundings painfully red and straight and calm and convicted. They were five in the end. Four that met the bone first and the fifth – convinced of its rightfulness – drove the skull against anatomy through space.

It all went very fast. There was a bit of struggle. In the eyes and the stiff neck. In a knee that pushed forward into a crotch, tearing denim, and brown gums biting atmosphere. It was idle. Soaring sideways, the upper part of the body still electric and tense with rigor and resistance and an opinion which was soon to give in. Retreating cowardly. Subsiding blow upon blow to make room for a new reality.

The left hand dropped. Grabbing fabric and arm in one painful pull of skin and muscle. It stopped the spin and another hard hit followed from the right. The turned aggressor's display of authority, conviction and direction was a triangle of force that bled off into dirt. Taut and loud. Of such evil. The defeated hung in panic sweat signaling fear and impending release. Wet stains on the neck, in the pits, in all the usual parts where biology rules. Slippery and sluggish. Pathetic. An awful mouth drooled over the forced pirouette of a silent cry as the yet upright body tumbled dumbly.

In the dark, a hand sat curling close by the scalp and pulled hard and relentless until the head was near the shoulder of the other and the brown teeth and gums sank in. The skin ripped and the red breached awfully when the base of the neck was struck and knees gave way. The

body went limp and flaccid. Resting against the other it greeted death with a hymn of solemn revelation, coming stronger with every revolution of the fist punching the same spot over and over and over again. Hard. In rapid succession. The right arm did not tire did not cease its action did not pause to observe the transition from opponent to victor. The formerly awesome figure held in place only by the awesome other.

A competition over effort, stamina and power of supremacy. Tentatively negotiating an agreement, reaching an elite state of healthy self-entertainment. A friendly game of ping pong like 'a figuring out' of morals, just between the two of them, in a mosh pit of corporal excitement also known as rage.

The stifled sob remained unheard when the left let go and cold fury brought the other body down to the ground and kicks commenced. Only the first broke two and a half ribs driving the splintered bones deep into vital organs. Badly bruised, the body would have eventually succumbed to internal bleeding if it hadn't been for the final facial crush of a right heel coming down which would mean the ultimate.

But the near dead body was dragged over shrubbery and dirt to be rolled onto the road where for the hard concrete the aforementioned closing scenario had been conceived. If deliberate and planned or just a mere change of scenery, who can say. That's how it was.

Now, deserted, the road deferred the last hope for the sensation of roadkill, for wheels on wheels, for a flattened body squished to pulp and biological matter mashed thin on black tarmac.



O.T. (GET BEATRIX RUF BACK VII), 2018/19 | QUANTITIES, 2019



QUANTITIES, 2019, DIGITALES VIDEO, 8:57 MIN.

All moments of decline are preceded by an ascent, and everything making a return has already been there before. The phenomena that have only just passed, however, whose rise one had just observed shortly before, are often hard to recognize, or even bear. Like the appearance of those first few grey hairs, when you feel strangely betrayed by some once-promised possibility that's already expired before you're even able to notice. Like minimal techno. Or what was the hipster. Or the emancipated spectator.

For *The Rise and Fall of the Rise and Fall*, Michael Franz investigates particular peaks and valleys manifest in recent artistic production – both individual and quantitative – alongside the aesthetic potential of such highs and lows. Gradually fading trends like speculative realism are highlighted alongside yesterday's scandals, even older detritus, options for current artistic creation, and an overview of seemingly abandoned projects.

The first room of the gallery greets us with a who's who of people (but literally, Who?) evidently once engaged in a discussion over what, if any, agency could be ascribed to things, and what in fact might identify or qualify them as individual (*Untitled (Drive)*, 2016). Franz's video shows this symposium audience (during the conference "Speculations on Anonymous Materials," held in 2013 at the Fridericianum in Kassel), overlaid with the R.E.M. song "Drive" – a sober gaze onto the debate and the question of whose agency is being negotiated within. Maybe you did, maybe you walked. Maybe you rocked around the clock, but the legitimate concern for agency has been lost somewhere in the wake of its endless expansion.

In the same gallery, a succession of anonymous materials occupies a side gallery wall, partially covered by a photo wallpaper (*Untitled*, 2019). Depicted within the print is a small assemblage: a fur mask spitting out dollar bills – Krampus as an ATM, a good-luck fairy, or a



QUANTITIES, 2019, DIGITALES VIDEO, 8:57 MIN.

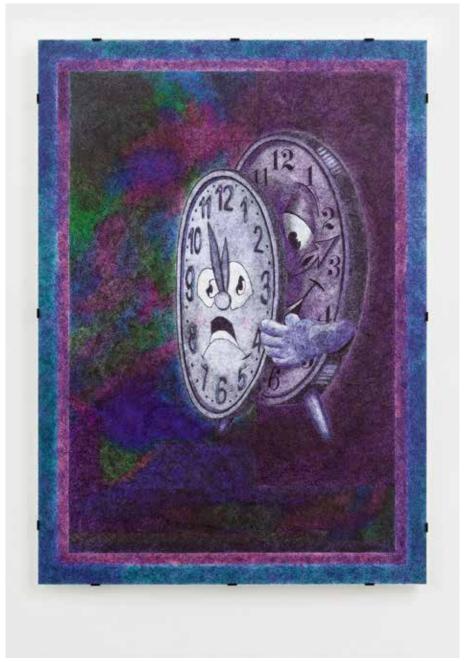
cash-asphyxiated monster – is embedded in a field printed with the texture of the faux-stucco Raufasertapete wallpaper ubiquitous to German interiors, conveying a certain nonchalance amidst all the severity of the signifiers. One of the three drawings on paper featured in the exhibition, a landscape of intermittent curves presented in a cheap clip frame (Untitled, 2019), hangs opposite the photo wallpaper. Alternating on a monitor with the gloomy R.E.M./Kassel montage, in a second video (+491631615759, 2015) Franz circumspectively enters the realm of speaking and acting materials: a row of lit number-shaped candles, like those one would find on a birthday cake, burning down in real-time. Here, the rise and fall (of the rise and fall) might refer to the popularity of the artist himself, the gradual melting of the numbers comprising his phone number as a metaphor for the fickleness of public interest. With this self-portrait as limited-time contact offering, Franz guides the viewer towards multiple facets present in his work: performing a quantitative overview of one's own life and the numerical value of abstracta such as drawing as a medium, or the general idea of solidarity.

Existing studies assert that friendship largely derives from time spent together, while less based on particularly binding qualities. On the one hand, these findings may sound optimistic, claiming that one can make friends anywhere; on the other hand, it could explain why at times we can feel so astonishingly misunderstood by others in our immediate presence. Something similar holds true for art specialists, who need only spend sufficient time with their subject matter before they develop feelings for it. The sociologist Steffen Mau, who recently attested to the increasingly omnipresent reliance on quantifiable metrics of validation in almost all social fields, noted in an interview that the art market is still largely determined by those deemed to be its experts. In other words, markers of merit like star rating systems are ubiquitously used to objectively and quasi-democratically convey what is good – ranging from likes on a social media post up to accepted systems of populist assessment that even dentists are subjected to. Judgments on the quality of art, however, remain in the tight grips of a few; participation for the rest is limited to following. And yet, the approval machines competing with art criticism, and the limited space for interaction they allow, still have an impact on the viewing and judging of art. Counter to initial anxieties, Instagram and Contemporary Art Daily bear no monumental threat to the representation of artworks themselves - the blown-out whites of the gallery wall/iPhone screen or the shallowness of aesthetics/criticism afforded by the format - but rather to the mediators and distributors of art. Instagram, the stage for a curator's orgy of endless installation shots, studio visits, gallery dinners and collectors' weddings, finally renders visible these all-important factors in determining the value and significance of artistic activity. Such a deep-behind-the-scenes view of the art world produces a transparency that can seem to be the sole exit from the web of money, attention, friendship and business savvy that entangles it. If only everyone could just own up to what was going on: financially, romantically and otherwise. In 2017, Beatrix Ruf was ousted from her job as director of Amsterdam's Stedelijk Museum - for, amongst other reasons, ennobling works of befriended collectors via museum exhibitions and simultaneously working as a private advisor while acquiring work with public money. A lack of transparency was at the center of the allegations. An online petition for her exoneration provided a publically available list of individual supporters, in service

here as a backdrop for Franz's at first glance seemingly unrelated drawings (*Untitled (Get Beatrix Ruf back VI and VII)*, 2018/19). In places it's difficult to make out who has signed, especially with no recognizable names jumping out. Franz's canvas-mounted works on paper, with their simultaneously proposed and refuted transparency, seem to play with precisely this. One won't find his name, but the number of signatories is still considerable. One year later, an independent jury released Ruf from the allegations against her.

But the more decisive distinction than that between who and who else, is that the algorithm learns from everyone: it doesn't matter who you are. In his series Untitled (shoes), Untitled (handbags), and Untitled (cats) (all 2019), Michael Franz draws bags, cats and shoes in observation of his own learning curve in comparison to that of an algorithm he employs. The software attempts to emulate these mostly simple line drawings via computationally produced photographic imagery, inventing new species in the process. The website offering this service is in need of his specific drawing abilities as much as that of any other contributor, whether skilled draftsman or untrained tinkerer. In some kind of endless collective project, the site's users refine its reactions, feeding the tool to improve its performance (and thus that of all their devices in parallel). No authorship, no guilt. Or endless guilt, never-ending accountability. It somehow manifests as a misguided endeavour, as within this room it's apparent in at least one instance that Franz kind of gets a kick out of drawing. Between a pair of windows hangs a dark ballpoint pen drawing of two humanized alarm clocks running out of time (Untitled, 2019). Time's up for this kind of behaviour, perhaps also for this humour, and for these modes of presentation. Celebration of unique capabilities and individual expression has expired. The clock face reads 5 to 12: stalled for Beatrix Ruf, the speculative turn, or any number of other arbitrary disputes.

The film found in the last room continues the arc which began with the melting telephone number, a sort of stock-taking of Franz's resources, delivering me the cue for this diverse yet strikingly coherent compilation of recent works: *Quantities*, a work from 2019, presents a vast volume of seemingly worthless memorabilia the artist had been storing



O.T., 2019, KUGELSCHREIBER, BUNTSTIFT, BLEISTIFT AUF PAPIER, 70 X 50 CM



O.T. (HANDTASCHEN) | O.T. (KATZEN), BEIDE 2019, DIGITALDRUCK AUF PAPIER, JE 118,8 X 84 CM

in his parent's house, here all splayed out and recorded by drone over multiple levels of their home: promising a sort of overview of a decade or two of West Germany. But the perspective produces a dizzying noise rather than an overview per se as the camera swerves over this massive accumulation of lighters, postcards, and stuff.

"Quantities" not only refers to the sheer number of things in the video but also to the title of the exhibition itself: the "rise and fall" can only be determined in measurement and reflected in some form of numerical value. A keen interest in such numbers risks indemnifying itself as a low point, an aspect Franz seems to relish engaging in. Considered together, the works in the exhibition add up to uphold a sort of bureaucratized art production, cast in a cheap materiality of office aesthetics ranging from the textured Raufasertapete, to Bic pen drawings, to the supermarket drone: nothing guarantees enduring value. Here, Franz warps and expands the curves around the buzz of enthusiasm and cultural engagement. While the quantitative may gain more and more agency, the doubling of the exhibition's title points to the promised fall of the current hegemonic reign of numbers.

IMPRESSUM

Herausgeber / Editor Kienzle Art Foundation

Texte / Texts

Anke Dyes, Franziska Ipfelkofer und / and Vera Palme

Übersetzung / Translation
Douglas Boatwright und / and Norbert Witzgall

Gestaltung/Design Michael Franz

Gestaltung der Publikationsreihe | Design of the Publication Series Studio Lambl | Homburger

Fotos / Photos Michael Franz

Kuratorische und redaktionelle Mitarbeit | Curatorial and editorial assistance Julia Eichler

© 2019 Michael Franz und/and die Autorinnen/the authors

Kienzle Art Foundation | Stiftung bürgerlichen Rechts

Anerkannt durch die Berliner Senatsverwaltung für Justiz vom 19.01.2009 Steuernummer 27/605/58152

Bleibtreustraße 54
10623 Berlin
T +49 (0)30 896 276 05
F +49 (0)30 896 425 91
office@kienzleartfoundation.de
www.kienzleartfoundation.de

Berlin, 2019

