



mad odor roses

michael kutschbach



strong-minded kiosk roach (1)

fix und flux

Judith Elisabeth Weiss

Schwebend, ohne Fundament präsentieren sich die Formballungen der Fotoserie *mad odor roses* (2013) von Michael Kutschbach. Sie sind Resultate eines geglückten Moments, in dem sich Blickwinkel, Beleuchtung und atmosphärische Absichten zu einer harmonischen Bildganzheit fügen und sich künstlerischer Gestaltungswille in höchster Verdichtung manifestiert. Kristallines in alabasterfarbener Eleganz gesellt sich neben Biomorphes in strahlender Farbopulenz, ein Möbiusband umschlingt organisch anmutende Konglomerate in metallischer Mattheit, und Konstruktionen in technoider Präzision verbinden sich mit oberflächigen Unebenheiten, Verläufen und Eintrübungen. Als „Kombinationen aus Faustkeil und Weltraumschrott“ mag der Betrachter diese Formationen wahrnehmen und sie zwischen „einem kulturellen Hochgefühl und dem Erlebnis der Deformation“ ansiedeln,¹ und doch entziehen sie sich der Wiedererkennbarkeit und dokumentieren vielmehr die Lust an der spielerisch-explorativen Erkun-

In Michael Kutschbach's photo series *mad odor roses* (2013) we encounter free floating formations, agglomerating without any apparent footing. They are the result of fortunate moments in which perspective, lighting and atmospheric intention combine to form a harmonious whole, where artistic will of creation manifests in unique pictorial aggregation. The elegance of alabaster colored crystals consorts with the opulence of biomorphic shapes radiating with color. A Mobius strip winds around organic looking, matted conglomerates, and constructs of technoid precision display their surprisingly furrowed, turbid tarnish. These formations may strike the viewer as “combinations of hand ax and space debris”, to be situated somewhere between “cultural exaltation and the experience of deformation,”¹ but they certainly elude instant recognition. Instead, they document the sheer joy of playfully researching and exploring an as yet undefined formal terrain.

Although Kutschbach uses lighting techniques employed in portrait

dung unbestimmten Formenterrains. Setzt Kutschbach in seinen Studioaufnahmen Licht wie bei einer Porträtaufnahme ein, um den Gebilden ihr jeweils unverwechselbares ‚Gesicht‘ zu verleihen – von weich gestreut durch Frontlicht bis modulierend durch seitliche Punktstrahler – so soll der Betrachter indes nicht über den Effekt in die illusionistische Falle gelockt werden. Was wir hier sehen ist Handwerk im wörtlichen Sinne: So wenig die Fotografien im Nachgang digital bearbeitet sind und sich alleine der aufnahmetechnischen Versiertheit verdanken, so sehr sind auch ihre Bildgegenstände das Ergebnis plastischer Handarbeit. Der Künstler hat sie als autonome Kleinplastiken geschaffen, teils aus Gips geformt, teils aus verschiedenen Materialien – Schaum, gefundenen Objekten, Klebstoffen und den Hinterlassenschaften großzügiger Farbüberzüge – zu kompakten, hier zentral in den Blick gerückten Unikaten zusammengefügt. Vergegenwärtigt man sich die haptische Qualität der Plastiken in ihrer Dreidimensionalität, so vermag auch das Atmosphärische zu Leben erweckt zu werden, das in Form von Nebelgewölk ein Moment des Diffusen und Enigmatischen erzeugt, wenn nicht gar eine Irritation beim Betrachter hervorruft. Dieses Moment des Zusammentreffens disparater Zustände, wenn sich Festes

photography – the mellow diffusion of frontal lighting, or modulating spotlights from the wings – to lend each of his structures its individual ‘face,’ the aim is not to lure the viewer into a visual trap with illusionist effects. Rather what’s on display here is handcraft in the literal sense: Not only are the shots free of post-productive digital trickery, stemming solely from the photographer’s technical adeptness during the shooting process, but their subject-matter is handcrafted, too. The artist has formed each of the compact, miniature sculptures to be autonomous and unique, using material as diverse as plaster, foam, glue and liberal coatings of paint, and placed them smack middle in the viewer’s field of vision. While concentrating on the haptic quality that comes with the sculptures’ three-dimensionality, the pictures awaken an atmospheric quality as well, with vapors clouding rather diffusely around the objects, evocating a moment of enigma if not irritation in the observer. Kutschbach has captured the point in time when two disparate physical states meet; he has held onto this moment of something solid and fixed amalgamating with something gaseous in flux, and preserved it on a two-dimensional pictorial surface.

Thus his photos present us with solidified images of apparition, singular

und Unbewegtes mit Gasförmigem, Bewegtem amalgamiert und der jeweils eine Zustand zum integralen Bestandteil des anderen wird, hat Kutschbach buchstäblich festgehalten, indem er ihn in den zweidimensionalen Bildträger gebannt hat.

Als singuläre Ensembles sinnlich eindrücklicher Phänomene beruhen die so fixierten Erscheinungsbilder auf unwiederholbaren Inszenierungen. Die Konturlosigkeit und Unkontrollierbarkeit des Dampfes und seine Verflüchtigung im Raum verstärkt rein visuell den Schwebезustand des festen Materials. Und hier kommt nun doch die Illusion ins Spiel. Der Künstler führt uns beiläufig und bildhaft vor Augen, was das Bild als solches zu leisten vermag und was der Trägheit der Plastik verwehrt bleibt: die Aufhebung der Schwerkraft. Die Unwiederholbarkeit der Inszenierung wie auch die Unantastbarkeit des ephemeren Stoffs wird dabei mit ihrer fotografischen Fixierung durchkreuzt. Experimentiert hat Kutschbach mit den Potenzialen des Ephemeren bereits in früheren Arbeiten, etwa in der Videoarbeit *gimble in the wabe* (2011), in dem die Eigenheiten des sich verflüchtigenden Stoffes mit den filmischen Techniken der Verlangsamung und Beschleunigung visuell in die Dimension der Zeit eingebettet werden.²

Seit den späten 1960er Jahren ge-

ensembles of impressive phenomena derived from orchestrations that cannot be iterated. The vapors’ lack of contour and their uncontrollability as they evaporate throughout the image space visually enforce our impression of weightlessness with respect to the solid material. So here illusion does come into the picture after all – for the artist quite casually shows us, *by way of a picture*, what a picture can transport that an inert sculpture cannot: countering gravity. Photographic fixation interlaces with both the irretrievability of the event and the untouchable immateriality of the ephemeral. Kutschbach has already experimented with the potential of the ephemeral in earlier works, such as the 2011 video work *gimble in the wabe*, in which he sought, via filmic means of slow motion and fast forward, to embed the qualities of a volatile substrate within a temporal dimension.²

In fact the creative engagement with different states of aggregation has been part of the established and programmatic repertoire of artistic enquiry since the late 1960s, and as such has assumed manifold forms. Artists have converted and re-converted solid mass into liquids, cold matter into warm matter, inorganic substance into organic substance, or unformed mass into defined shape, for these metamorphoses, fluctuating

hört die Auseinandersetzung mit den Aggregatzuständen zum etablierten und programmatischen Repertoire künstlerischer Fragestellungen. Die Verwandlungen und Rückverwandlungen von Erstarrem in Fließendes, von Kaltem in Warmes, von Anorganischem in Organisches, von Ungeformtem in Geformtes haben vielgestaltige künstlerische Ausdrucksweisen gefunden. Sie befragen im Hin- und Herpendeln zwischen dem Flüchtigen und dem Konkreten die existenziellen und materialen Prozesse von Übergängen und Metamorphosen. Bekanntlich wurden die Dampfinstallationen von Robert Morris 1967 nicht zur *New York Sculpture Exhibition* zugelassen, weil sie mit ihrem Anti-Form-Konzept nicht der gängigen Vorstellung der Bildhauerei entsprachen. 1984 installierte Joseph Beuys indes sein *Thermisch-plastisches Urmeter* in der Baseler Ausstellung *Skulptur im 20. Jahrhundert*. Die dynamischen und energetischen Aspekte von Dampf sollte er dabei als Metapher für das Denken begreifen und in seine Idee der sozialen Plastik integrieren.³ Der Einsatz des Gasförmigen war und ist vornehmlich für jene Künstler von Bedeutung, die die traditionellen Bildgattungen verlassen und eine prozessuale, vom Material her bestimmte Kunst entwickeln. Dampf erscheint als „intelligenter“ Stoff, weil

between the fleeting and the concrete, serve to question the existential and material processes of transformation. As is well known, the *Steam* installations by Robert Morris were not accepted into the 1967 *New York Sculpture Exhibition*, since their anti-form conceptualization did not correspond with the then prevalent idea of sculpture. In 1984 it was however possible for Joseph Beuys to install his *Thermal/Plastic Standard Measure* as part of Basel's *Sculpture in the 20th Century* exhibition. Beuys considered the dynamic and energetic aspects of steam as a metaphor for thinking, an integral part in his concept of Social Sculpture.³ The creative employment of vapors was and is predominantly linked to artists who seek to step outside traditional art genres to develop a “processual” form of art dictated, as it were, by its material. Steam here appears as an “intelligent” substance because it unfolds its volume-shaping independent of artistic assistance and, moreover, transcends the traditional prioritization of *shape*.

The processual is an important element in Michael Kutschbach's oeuvre. Visualizing the transformative powers of the material and surface structures employed, he thinks of himself less as a creator than as a facilitator – as initiator of autonomous productive processes.⁴ In a separate work com-

er seine Volumenbildung ganz ohne künstlerisches Zutun entfaltet und darüber hinaus die traditionelle Priorisierung der Form überwindet.

Das Prozessuale gehört auch in Michael Kutschbachs künstlerischer Arbeit zu den elementaren Prinzipien, wenn nämlich transformative Kräfte verwendeter Materialien und Oberflächen visualisiert werden. Weniger als Kreator seiner Werke verstehe er seine Rolle als Künstler, als vielmehr als Initiator selbst ablaufender, produktiver Vorgänge.⁴ In einem eigenen Werkkomplex, den Zeichnungen, wird das Fließen und Arretieren im steten Changieren zwischen Formverweigerung und Formfindung zum *modus operandi*. Die „Prozesszeichnungen“, wie Kutschbach sie nennt, sind Resultate des Zeichnens, Verwischens, Ausradierens, Kratzens, Schabens und steten Überzeichnen in einer Art und Weise, dass die vorgängigen Linien sichtbar bleiben, vielleicht einem Palimpsest vergleichbar, bei dem die Spuren des Originaltextes erhalten geblieben sind. Der Prozess des beharrlichen Aufbringens und Löschens von Linien, Konturen und Schattierungen entspringt weniger einer obsessiv-aggressiven Geste als vielmehr einer archäologischen Praxis, mit deren langwierigen Arbeitsvorgängen die zuletzt gefundene Form aus den unbewussten Schichten des Künstlers

plex therefore, his drawings, fluctuation and arrest, the oscillation between form denial and form finding emerge as *modus operandi*. These “process drawings,” as Kutschbach calls them, are the result of drawing, smudging, erasing, scratching, scraping, and constant overdrawing, in a way that antecedent trails remain visible, comparable to a palimpsest where we can still see traces of the original text. The process of persistently applying and deleting lines, contours, and shades is not so much motivated by obsession or even denoting gestures of aggression but rather corresponds to an archeological practice, where the artist slowly and painstakingly peels the eventually remaining shape from layers situated deep within his unconscious. Akin to how a certain history of geological strata, marked by erosion and tectonic peaks, is unraveled, the traces of scraping and foregoing lines on the artist's sheets lead like trails to an inexhaustible well of form. Again, what we have here is the attempted arrest of the ephemeral and transitory into a picture, the gradual metamorphosis of powdered graphite to wondrously poignant and elegant formal concretion, fragments so precise and clear-cut they seem born into this world from larger contexts.

Presence and absence are, as a result, components of how the *mad odor*

gleichsam herausgeschält wird. Wie in Ausgrabungen die durch Erosion und tektonische Einbrüche geformten Gesteinsschichten Vorhergegangenes sichtbar werden lassen, führen die Kratzspuren und vorgängigen Linien auf den Blättern gleich Pfaden zu einem unerschöpflichen Formenfundus. Auch hier geht es wieder um die Bannung des Ephemeren und Transitorischen ins Bild, um die allmähliche Verwandlung von Grafitstaub in wundersam-schnittige und elegante Formverdichtungen, die in ihrer Präzision und Klarheit wie Fragmente größerer Zusammenhänge in die Welt gekommen sind. Präsenz und Verschwinden sind mithin Komponenten in der Präsentationsweise der Serie *mad odor roses*. Auf drei mal drei Meter große Wandtapeten, die in ausschnitthaften Vergrößerungen das Formenrepertoire seiner plastischen Objekte näher an das Betrachterauge heranrücken, hat Kutschbach sie gehängt. Das Bild auf dem Bild verliert in camouflierender Wirkung zwar seine Prägnanz. Im Mit- und Zueinander von Ganzem und Detail und ihrem phänomenalen Zusammenwirken widerstrebt die Installation allerdings avantgardistischen Überzeugungen, wonach Ganzheiten anschaulich nicht mehr gegeben sind. Mikro- und Makrobild haben in Kutschbachs Arbeiten verweisenden Charakter. Die Gestaltung

roses series is presented. Kutschbach hangs his photographs against three by three meter photographic wall prints, which depict blown-up details from the formal repertoire of his objects, bringing them closer to the viewer's eye. Admittedly, there is some loss of vigor in this camouflaging effect of a 'picture on a picture'; yet the phenomenal concurrence of part and whole, their inter- and correlation make the installation contradict vanguard convictions that the whole can no longer be visually depicted. Micro and macro images in Kutschbach's work have a referencing character. When he lays out a site, small format drawings find themselves echoed in their gigantically blown-up counterparts applied directly onto the walls, or capacious wall cladding that is close to the ornamental and decorative picks up figural elements from his world of sculptures. Sometimes photo wallpaper-like in his present work – invites the viewer to enter the work's realm by its sheer size alone, yet what all of these treatments of space and surface also signify is indeed the need to step outside the picture, to take a step back from the work and distance oneself from the medium for only this way can the beholder experience both part and whole.

Another 'work in progress'-element at play here is Kutschbach's odd

von Raumsituationen, in denen sich kleinformatige Zeichnungen in ihren gigantisch vergrößerten Widerparts auf Wänden wiederfinden, in denen raumfüllende Wandverkleidungen, die nah am Dekorativen und Ornamentalen Figurenwelten plastischer Arbeiten aufgreifen und in denen Fototapeten – wie in der aktuellen Arbeit – alleine durch ihre schiere Größe zu einem Eintreten in das Werk einladen, impliziert zugleich das Heraustreten aus dem Bild, das Zurücktreten vor dem Werk und die Distanznahme zum Medium, denn nur so können Teil und Ganzes erfahren werden.

Zum „work in progress“ gehören auch Titelfindungen, die Paul Klee mit ihren evokativen und vieldeutigen Bedeutungsübergängen einmal treffend als „sprachliche Schwebungen“ bezeichnet hat. Und so appelliert auch der widersinnige Titel *mad odor roses* nicht etwa an die olfaktorische Wahrnehmung des Betrachters, sondern dient der poetisch-humorvollen Verschlüsselung. Die Serie ist eine Hommage an einen Künstler, dessen Name sich anagrammatisch in der Titulierung verbirgt: Medardo Rosso. Die Aufhebung der Gattungsgrenzen zwischen Malerei, Skulptur und Fotografie kennzeichnet das künstlerische Schaffen des italienischen Bildhauers, dessen Ringen um einen stimmigen Ausdruck für die

custom of finding titles (Paul Klee once fittingly called titles “linguistic levitations” due to their evocative and multifaceted powers to transfer signification). In this case the odd title *mad odor roses* does not indeed hint at the olfactory perception of the viewer but serves as the poetically-humorous code for the artist's reverence of one of his role models, whose name is hidden anagrammatically here: Medardo Rosso. The Italian sculptor, famous for transcending the limitations of genre in terms of painting, sculpture and photography, has struggled hard during a lifetime to achieve harmonious expression of the fleetingness of occurrence – a struggle that would generate the most terrific oeuvre. Seemingly floating portraits without contour as well as figure heads on the brink of dissolution populate Rosso's pantheon of form, while his photography contrapuntally displays a pictorial fusion of object and space. Another artistic authority is referenced when we turn to Kutschbach's individual photographs and their titles' composition: *Strong-Minded Kiosk Roach*, *Thick-Skinned Orgasm Odor*, *Rest Room Dockband Skiing* etc. They are anagrams as well, combining Rosso's name and that of Nick Knight, the fashion photographer whose ecstatic and eccentric pictures are distinguished by a transitory momentum

Flüchtigkeit von Erscheinungen ein grandioses Gesamtœuvre hervorgebracht hat. Scheinbar schwebende, konturlose Porträts und nahezu in Auflösung begriffene Bildnisköpfe bevölkern das Gestaltenpantheon Rossos, während sich die bildhafte Verschmelzung von Figur und Raum kontrapunktisch in seinen Fotografien ereignet. Kutschbach bringt eine weitere Referenzfigur für seine Werke ins Spiel, wenn er in gleicher Weise die Tituli der einzelnen Fotografien wohlklingend komponiert: *Strong-Minded Kiosk Roach*, *Thick-Skinned Orgasm Odor*, *Rest Room Dockband Skiing* usw. Auch sie sind Anagramme, entwickelt aus den beiden Namen Medardo Rosso und Nick Knight. Ekstatisch und exzentrisch sind die Modefotografien Knights, das Moment des Transitorischen verbindet ihn wiederum mit dem Pionier der Moderne. Kutschbachs Titel entspringen der Lust des Künstlers an alogischen Kalauern, Nonsense-Gedichten und Palindromen und lassen mit dem überbordenden Ertrag entfesselten Fabulierens eine scheinbare Systematik entstehen. Alles andere als explikatorische Absichten stecken hinter diesen Werktiteln, sie fungieren vielmehr als Parallelen zum bildnerischen Werk und weisen auf die Unmöglichkeit, sich, sein Werk oder Kunst schlechthin zu erklären. Was in Michael Kutschbachs Arbeiten

that puts him in immediate neighborhood with the Italian pioneer of the modern era. Clearly these titles spring from Kutschbach's delight in illogical gags, nonsense-poetry and palindromes, all of which testify to the unrestrained power of fabulation which eventuates in its very own, albeit illusory systematic. Definitely far from any intent of explication, these working titles serve as parallels to the work itself and point to the impossibility to explain oneself, one's oeuvre, or art in general.

The concurrences in Michael Kutschbach's work are dialectic on many levels: the malleable and the amorphous, the spontaneous and the conceptual, the comprehensible and the elusive, the sensual and the notional, intuition and ratio. Art's capability to invert matter, to conjoin the paradoxical and to transform actual states of existence is linked to the qualities of clarity, stillness and depth in his oeuvre, which permit for the viewer to be momentarily led into regions of contemplation – and lightheartedness.

Translated by Tine Kutschbach.

zusammenwirkt, ist dialektisch auf verschiedenen Ebenen: Formbares und Formloses, Spontanes und Konzeptuelles, Fassbares und Unfassbares, Sinnliches und Begriffliches, Intuition und Ratio. Die Möglichkeit der Kunst, die Dinge zu verkehren, Gegenstrebiges zusammenzufügen und Zustände zu transformieren, ist in seinem Werk mit einer Klarheit, Stille und Tiefe verbunden, die den Betrachter für Momente in Regionen des Kontemplativen und der Unbeschwertheit zu geleiten vermögen.

1. Vgl. Christoph Tannert, „Harmonieentwürfe in Mikro und Makro“, in: Michael Kutschbach, *Calloob! Callay!*, Ausst. Kat. Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2010, o. S.

2. Siehe zu dieser Video-Arbeit das Interview mit Michael Kutschbach in: *Sculpture and the Enemies Magazine*, Juli-September 2011, Sydney, S. 28-32.

3. Siehe Theodora Vischer, „Joseph Beuys. Thermisch-plastisches Urmeter – ein Spätwerk“, in: Volker Harlan u.a. (Hg.), *Joseph Beuys-Tagung*, Basel 1991, S. 214-219.

4. Siehe zum Aspekt der Transformation Varga Hosseini, „Surface in Flux: Michael Kutschbach“, in: *Australian Art Collector*, Issue 34 (Oktober/November), Sydney 2005, S. 241; zur Rolle des Künstlers siehe Interview (wie Anm. 2).

1. See Christoph Tannert, „Harmonieentwürfe in Mikro und Makro“, in: Michael Kutschbach, *Calloob! Callay!*, Exhibition Catalogue Künstlerhaus Bethanien, Berlin 2010, n. p.

2. See the interview with Michael Kutschbach regarding this video work in: *Sculpture and the Enemies Magazine*, July-September 2011, Sydney, pp. 28-32.

3. See Theodora Vischer, „Joseph Beuys. Thermisch-plastisches Urmeter – ein Spätwerk“, in: Volker Harlan a.o. (Eds.), *Joseph Beuys-Tagung*, Basel 1991, pp. 214-219.

4. Regarding the aspect of transformation see Varga Hosseini, „Surface in Flux: Michael Kutschbach“, in: *Australian Art Collector*, Issue 34 (October/November), Sydney 2005, p. 241; on the role of the artist see 'Interview' (n. 2).



mad odor roses, installation view





shocked tornado smirking



deodorant shocking smirk

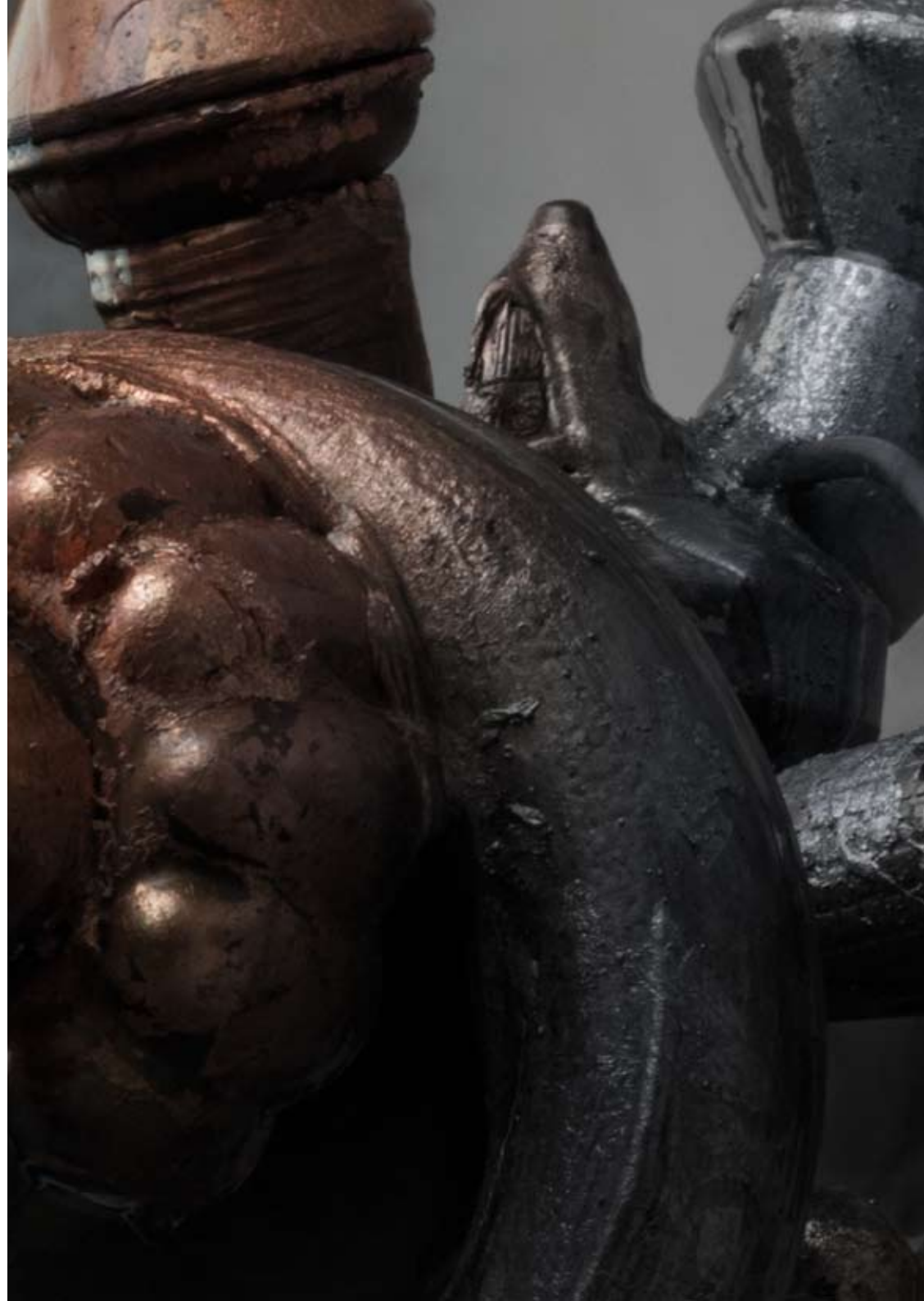


thick-skinned orgasm odor



odd kashmir rocking stone





notched darkroom kissing



restroom dockband skiing



Strong-Minded Kiosk Roach (2)



SEMJON CONTEMPORARY
GALERIE FÜR ZEITGENÖSSISCHE KUNST

