

TONY MATELLI

MATTHEW,

JUST USE

THIS

-T



fig. 1 Pieter Aertsen, *A Meat Stall With the Holy Family Giving Alms*, 1551. Oliemaling på træ / Oil on wood panel. 123 x 150 cm. North Carolina Museum of Art



fig. 2 Pieter Bruegel Den Ældre / *The Elder, The Land of Cockaigne*, 1567. Oliemaling på træ / Oil on wood. 52 x 78 cm. München / Munich, Alte Pinakothek Muenchen, Bayerische Staatsgemaldesammlungen

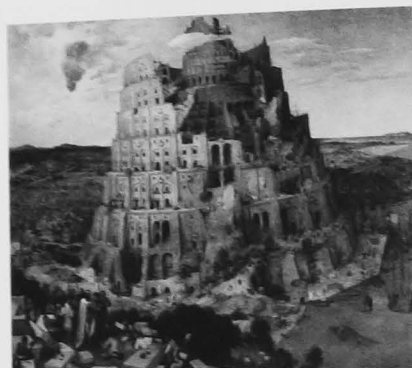


fig. 3 Pieter Bruegel Den Ældre / *The Elder, The Tower of Babel*, 1563. Oliemaling på træ / Oil on wood. 114 x 155 cm. Wien / Vienna, Vienna Kunsthistorische Museum



fig. 4 Duane Hanson, *Janitor*, 1973. Polyester, glasfiber, blandede materialer / Polyester, fiber-glass, mixed media. 167 x 72 x 56 cm. Milwaukee Art Museum, Gift of Friends of Art M1973.91.



fig. 5 Egen tilvirkning af Maslows behovspyramide med de mest basale behov placeret i bunden / An interpretation of Maslow's hierarchy of needs, represented as a pyramid with the more basic needs at the bottom

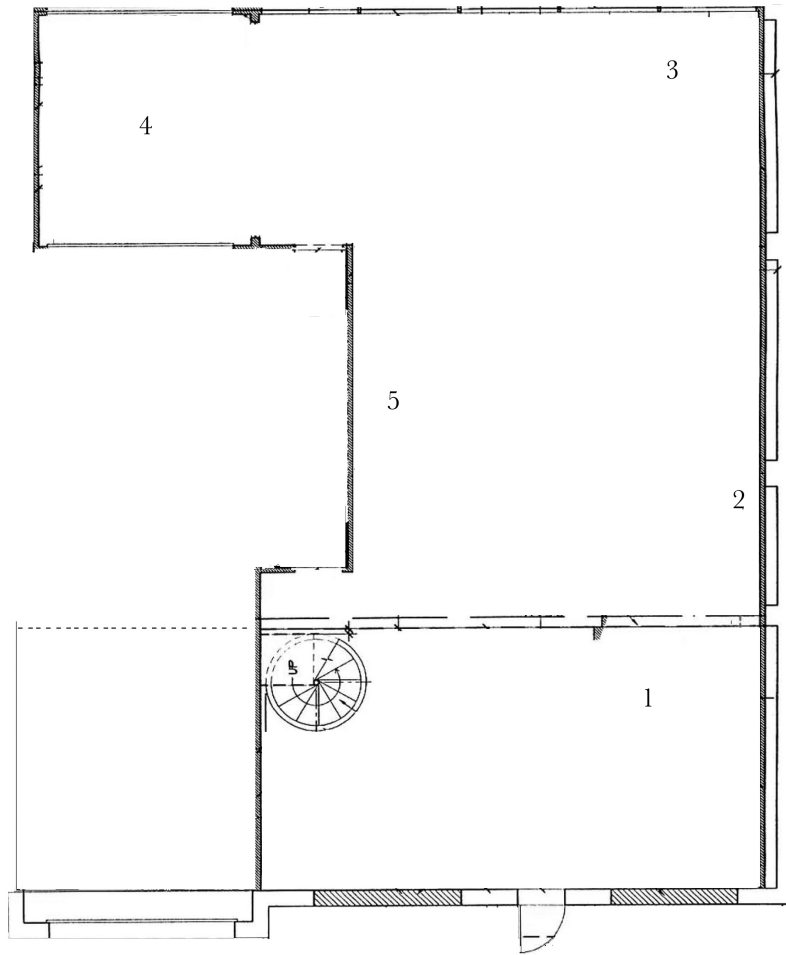


fig. 6 Tony Matelli, *The Idiot (Budweiser)*, 2011

WHITE FLAG PROJECTS

Tony Matelli

March 16 – April 24, 2013



1- *Untitled*, 2013
Painted bronze, 140 x 68 x 48 inches
Courtesy Leo Koenig Inc., New York and Andréhn-Schiptjenko, Stockholm

2- *Hand Drag*, 2013
Urethane on mirror, 36 x 24 inches
Courtesy Leo Koenig Inc., New York and Andréhn-Schiptjenko, Stockholm

3- *Josh*, 2010
Silicone, foam, steel, hair, urethane, 30 x 74 x 22 inches
Hall Collection

4- *Fuck It, Free Yourself*, 2007
Steel, porcelain, china paint, wick, liquid paraffin, tin boxes, 32 5/8 x 32 5/8 x 32 5/8 inches
Courtesy Leo Koenig Inc., New York and Andréhn-Schiptjenko, Stockholm

5- *Glass of Water*, 2010
Blown glass and painted fiberglass, 32 x 20 x 21 inches
Hall Collection



Tony Matelli interviewed by Howie Chen
March 2011

Howie Chen
I am really interested in something you said when you approached me to do this interview: you mentioned that we thought about art very differently, and that it would make for an unexpected conversation about your work—I'm curious how this will unfold.

Tony Matelli
Yeah, you have a background in economics, and a kind of critical art perspective. I have a background in mostly just art—I like playing in the studio. I wouldn't say I'm an intuitive artist, but I probably feel my way around more than you. Since we have fairly different interests, I thought it would be fun to see where they overlapped. Let's try.

First, let's set the stage and talk about the process of selecting the works in this exhibition, and how you see them together in terms of narrative and chronology.

The idea for the exhibition was to codify the last couple years of production, and to indicate a direction forward with my work. The oldest work is **Fuck It, Free Yourself!**, which is the burning money piece from 2007, and the sentiments embedded in it appear throughout the exhibition—I see that work as a kind of emptying out. Actually, the exhibition shows stages of that process.

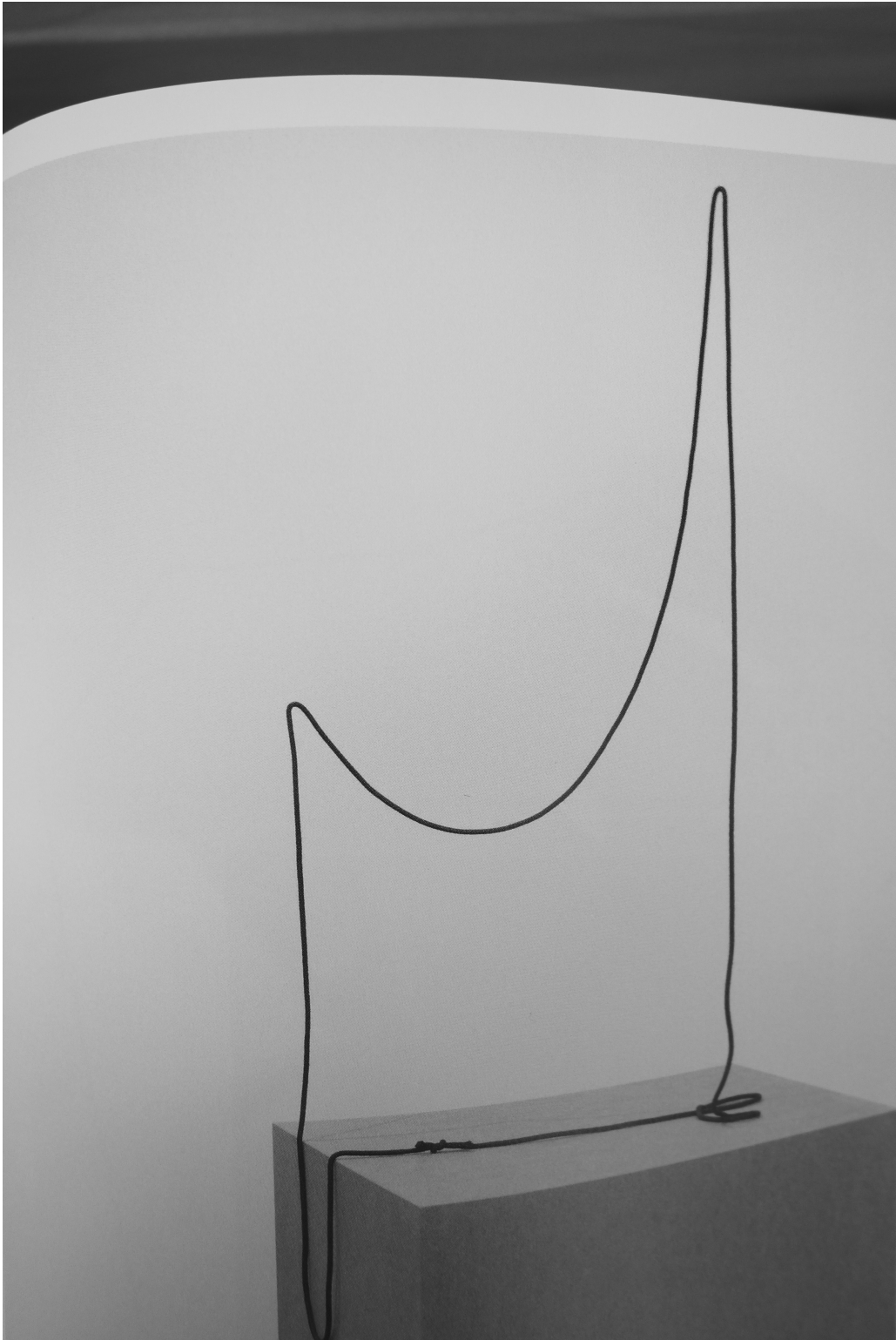
Tony Matelli im Interview
März 2011

Howie Chen
Ich interessiere mich sehr, als Du mich wegen des Interviews hast: Du meinstest, dass wir unterschiedlich denken und auf eine andere Art von Gesprächen beitragen würde—ich bin gespannt, wie sich entwickeln wird.

Tony Matelli
Ja, Du hast einen wirtschaftlichen eher kritischen Blick, ich liebe es, im Atelier zu spielen, als intuitiven Künstler charakterisiert. Da wir ziemlich unterschiedliche Interessen haben, dachte ich mir, es wäre interessant, sich zu treffen und überschneiden.

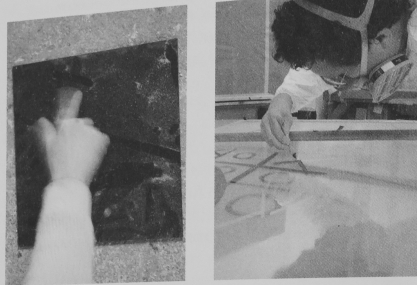
Lass uns zuerst einen Rahmen für den Auswahlprozess der Werke sprechen und darüber, wie sie in der chronologischen Zusammenfassung

Die Grundidee für die Ausstellung ist die Beschreibung der letzten mehrjährigen Produktion und die Angabe einer Richtung für meine zukünftige Arbeit. Die älteste Arbeit ist **Fuck It, Free Yourself!** von 2007, und die in diesem Werk enthaltenen Meinungen sind während der Ausstellung auf—ich würde sagen—'Entleerung' und die verschiedenen Stadien dieses Prozesses



not usually the content—sometimes, but not too often. Each mirror has a sort of dominant text, and that's always my invention. Most of the things are pretty simple anyway: hearts, names, smiley faces, dicks, etc.

Technically, how do you achieve such real dust-on-mirror effects? It looks so casual that you almost can't think of it as anything but a neglected mirror.



First I make a basic drawing on the computer. Then, after preparing the glass, I lay a series of resists down in the shape of whatever it is—let's say the word "Bob." Then it's sprayed very lightly with auto paint, and that process is carried out a few more times to create the layers of dust, text, and images. Wherever the resist is, it appears as a negative mark on the mirror—a fingerprint. Once I have what seems like enough paint on the surface, all the resists are removed, and I go in with a brush and start painting all of the fingertip accumulations of dust and whatnot. Also, I go back in with airbrush to push some texts back or emphasize others. The last part is what gives it its character, and makes the dust feel kind of alive on the surface.

The mirrors sort of reveal themselves differently depending on the position of the viewer. From certain angles, you see no painting at all; from other angles, light makes the dust (paint) appear vividly. Also, while you walk around the painting from, say, left to right, you not only see the dust slowly change, but you are also constantly seeing the reflection of the room, of other works, of other people and yourself, all of this combing and layering with the painting.

So it's really not about the actual thing.

To me, the dust isn't the point—the point is the person or the humanity in the thing. It's not time passing that's interesting, it's the effect of time on the human mark that's important.

Nicht wirklich. Der Prozess ist mehr oder minder der selbe, aber die Spiegelgemälde sind iterativ in einer Art und Weise, die den Prozess freier werden lässt. Ich kann mehr Terrain abdecken und mehr werden lassen. Es ist kein großer Verlust, wenn eins davon nicht gut geworden ist—ich kann es einfach vernichten. Bei den Skulpturen verspüre ich einen großen Erwartungsdruck, was sie bewirken sollen. Wenn ein bestimmtes Spiegelgemälde nicht erfüllt, was ich mir für die Serie vorgestellt habe, kann ich einfach noch eines machen.

Dein Ausgangsmaterial sind Graffiti oder irgendwelche Orte, an denen jemand etwas hinterlassen hat?

Meistens ergibt sich das im Verlauf der Arbeit. Ich eigne mir den Stil oder die Handschrift von Bildern oder Graffiti an, aber normalerweise nicht den Inhalt—das kommt zwar vor, aber nicht sehr oft. Jeder Spiegel trägt eine Art dominanten Text und der stammt immer von mir. Die meisten Dinge sind sowieso recht einfach: Herzen, Namen, Smileys, Schwänze usw...

Mit welcher Technik erzeugst Du einen so realistisch anmutenden „staubiger Spiegel“-Effekt? Das sieht so echt aus, dass man sich kaum vorstellen kann, etwas anderes als einen alten, blind gewordenen Spiegel vor sich zu haben.

Zuerst fertige ich am Computer eine einfache Zeichnung an. Dann lege ich auf das vorbereitete Glas eine Reihe von Abdeckschablonen in der gewünschten Form—zum Beispiel das Wort „Bob“. Über das Ganze wird dann eine dünne Schicht Autolack gesprüht, und dieser Prozess wird noch einige Male wiederholt, bis nach und nach die Schichten von Staub, Text und Bildern entstehen. Wo die Abdeckschablone liegt, entsteht ein Negativabdruck auf dem Spiegel—ein Fingerabdruck. Wenn mir die Farbschicht auf der Oberfläche ausreichend dick erscheint, nehme ich alle Abdeckungen ab und bemale mit dem Pinsel die mit den Fingerspitzen angehäuften Staubpartikel und dergleichen. Außerdem nutze ich den Airbrush um Texte abzuschwächen oder hervortreten zu lassen. Letzteres gibt dem Ganzen seinen Charakter und bewirkt, dass der Staub auf der Oberfläche sich lebendig anfühlt.

Die Spiegel zeigen sich in Abhängigkeit vom Standpunkt des Betrachters auf ganz unterschiedliche Weise. Aus gewissen Blickwinkeln sieht man überhaupt keine Malerei; aus anderen Perspektiven lässt das Licht den Staub (die Farbe) sehr plastisch erscheinen. Wenn man um das Gemälde herumgeht, sagen wir mal von links nach rechts, sieht man nicht nur, wie der

Returning to the myth of Echo, the mirror also plays a central role. Echo loved Narcissus, a beautiful youth who falls hopelessly in love with his own reflection in a pool of water. In the futile attempt to embrace the reflection he sees, he drowns, spawning, in popular legend, the first narcissus flowers. The idea of the superficial, narcissistic subject, who often aspires in vain to power and material comfort, has been a source of inspiration for artists including Caravaggio (1571–1610) and Salvador Dalí (1904–1989) (figs. 9–10). Matelli connects the idea of the egocentric individual to the symbols of modern materialism in *Untitled (99¢)* (2010) a sort of inverted wishing well in which an assortment of American coins float inexplicably on the surface of the water. Interacting with this work necessitates not only confronting our own reflection in the water but also contemplating societal structures of power and finance and our necessary implication in them.



fig. 9 Caravaggio, *Narcissus*, ca. / c. 1597–99. Oliemaling på lærre Oil on canvas. 113 x 95 cm Rom / Rome, Galleria Nazionale d'Arte Antica

Matelli's work has developed from lifelike reproductions of the human body, to sarcastic and ironic interpretations of the figure, to a final phasing out of the subject. With technical perfection, he examines existential themes and considers the absurdities of life with a touch of sophisticated humor. Although he often takes European art history as a point of departure, Matelli's investigations into perception and self-perception offer a critical and distinctly contemporary account of man and his world.

Es ist geplant, die Besucher so hereintreten zu lassen, dass sie Glass of Water zuerst sehen und sich anhand dieser Arbeit auf die gesamte Ausstellung einstellen können; sie ist so etwas wie das ‚Portal‘ zur Ausstellung—wie die Linse einer Kamera—von dieser Arbeit aus geht man durch die Ausstellung.



9
Falkenrot Preis 2011
Künstlerhaus Bethanien,
Berlin, Germany, 2011

?
rep-
actor
c?
!
ly
ctu-
in
ng
eel
erent,
ly.

Warum dann nicht die tatsächlichen Materialien verwenden—und *basta*?

Wegen der spekulativen Distanz, die durch die Abbildung einer Sache entsteht—ganz einfach. Warum ist der Tractor von Charles Ray aus massivem rostfreiem Stahl? Warum nicht aus Plastikguss? Eben weil es so unglaublich ist, dass er aus massivem, rostfreiem Stahl besteht! Das hat eine gewisse Poesie und bringt uns zu dem wirklich simplen, dummen Zeug, das Kunst manchmal sein kann, in dem aber tatsächlich eine Menge Power steckt. Wir haben einen Bezug zu gewissen Materialien und zu der Arbeit, die darin steckt. Ein bemaltes Ding aus Plastik prägt sich nicht so ein wie ein bemaltes Ding aus Bronze—das ist eben so. Nicht weil es anders aussieht, sondern weil wir die Materialien ganz unterschiedlich begreifen. Alles um uns herum ist doch aus Plastik.

Als ich Glass of Water gemacht habe, sprach ich mit verschiedenen Glasherstellern, die mich überzeugen wollten, für die Arbeit Plastik zu verwenden—der Unterschied sei nicht zu sehen, es wäre schneller herzustellen und wesentlich billiger. Aber ich wusste, es musste aus solidem, geblasenem Glas sein, sonst hätte das Werk nicht die Autorität gehabt, von der ich vorhin sprach. Darüber hinaus gibt es eine poetische und konzeptuelle Resonanz auf die Reinheit seiner materiellen Umsetzung: weißt Du, Glass of Water musste aus Glas gemacht werden, weil die ursprüngliche Sache aus Glas ist. Darin liegt eine gewisse Schönheit. Optische Linsen werden aus Glas gemacht—diese Arbeit ist wie eine Linse.

king
to
rence,
knew
would
Also,
purity
be
ng is
glass—

67
Glass of Water, 2010



About the Artist

Recent one-person exhibitions of Tony Matelli's work have been held with ARoS Aarhus Kunstmuseum, Aarhus, Denmark; Andréhn-Schiptjenko, Stockholm; Leo Koenig Inc, New York; Green Gallery, Milwaukee; Kunstraum Bethanien, Berlin; and Palais de Tokyo, Paris. Group exhibitions include *Personal Structures*, the 54th International Venice Biennale, Venice; *December*, Mitchell-Innes and Nash, New York; *he is transparent*, Renwick Gallery, New York; *Sculptures*, Galerie Loevenbruck, Paris; *Another Mythology*, State National Centre of Contemporary Art Moscow, Moscow; *N'importe Quoi*, Musée d'art Contemporain de Lyon, France; *Blind Sculpture*, Greene Naftali, New York; *Fuck You Human*, Maribel Lopez Gallery, Berlin; *Into Me, Out of Me*, P.S.1/MoMA, New York; *The Uncanny*, Tate Liverpool, Liverpool; *Greater New York 2000*, P.S.1/MoMA, New York; *The Greenhouse Effect*, Serpentine Gallery, London; and *Undone*, Whitney Museum at Altria, New York. Matelli earned his MFA from the Cranbrook Academy of Art, Michigan. He lives and works in New York.

Photographs illustrating this publication by Tony Matelli.

White Flag Projects

Matthew Strauss
Founder/Director

Sam Korman
Assistant Director

B.J. Vogt
Installations Manager

Rebecca Daniel, Deo Dieparine, Melissa Gollance, Gaia Nardie-Warner, Taryn Sirias
Interns

WHITE FLAG PROJECTS
4568 Manchester Avenue
Saint Louis, Missouri 63110

www.whitflagprojects.org

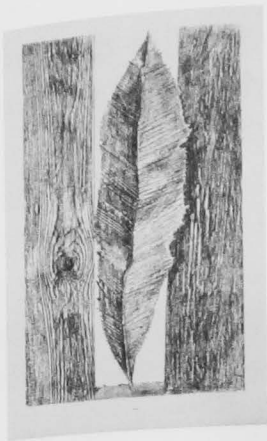


fig. 7 Max Ernst, *Les moeurs des feuilles* (*The Habit of Leaves*), ca. / c. 1925. Frottage på papir / Frottage on sheet. 50 x 32 cm. New York, Museum of Modern Art (MoMA)



fig. 8 En pige laver aftryk af en gravsten på en kirkegård / A girl makes a rubbing of a gravestone in a cemetery. New Orleans, Louisiana, 1983

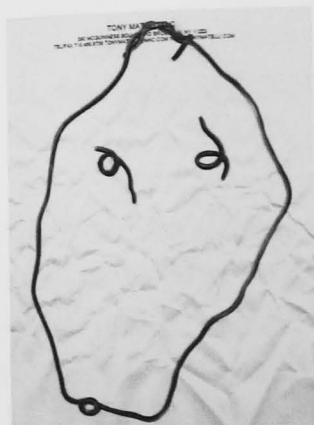


fig. 9 Tony Matelli, *Letterhead (Face)*, 2010 Aluminium, UV print, oliemaling / Aluminium, UV inks, oil paint. 61 x 75 cm



fig. 10 Tony Matelli. Værk under udførelse / Work in progress



fig. 11 Johan Christian Dahl, *View of Pillnitz Castle*, 1823. Oliemaling på lærred / Oil on canvas. 70 x 46 cm. Museum Folkwang, Essen



fig. 12 Caspar David Friedrich, *Woman at the window*, 1822. Oliemaling på lærred / Oil on canvas. 44 x 37 cm. Berlin, Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin

Tony Matelli

Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln



künstlerhaus bethanien

ISBN 978-3-86335-034-5



9 783863 350345

WHITE FLAG PROJECTS