

29 WHEN WE KISSED THAT KISS
MICHAEL MÜLLER ZU GAST IM METROPOL KUNSTRAUM

WHEN WE KISSED THAT KISS

Michael Müller zu Gast im Metropol Kunstraum anlässlich Various Others

WHEN WE KISSED THAT KISS

Michael Müller zu Gast im Metropol Kunstraum anlässlich Various Others

7.9.2024 – 18.12.2024



AUSSTELLUNGSANSICHT METROPOL KUNSTRAUM, 2024

EINFÜHRUNG

Zum ersten Mal reiht sich der Metropol Kunstraum in die Various Others Gemeinschaft anlässlich des VO-Wochenendes im September 2024. Gemäß der Intention, durch Gäste von außen ein Licht auf Münchens Kunstszene zu werfen und andere von jenseits der Stadtgrenze zu locken, habe ich den Berliner Künstler Michael Müller und die Kunstsæle eingeladen. Arbeiten von Michael Müller, der in fast allen Medien arbeitet, sind schon lange Teil meiner Sammlung. Zu den dort befindlichen Zeichnungen gesellen sich nun Arbeiten aus dem Studio und Archiv von Michael, die insbesondere auf seine malerischen Positionen eingehen. Zudem stellen wir die von der konzeptuellen Haltung von Michael Müller geprägten Kunstsæle aus Berlin vor, die über ein Jahrzehnt unterschiedliche Sammler- als auch Künstlerpositionen vorgestellt haben.

Ich danke Michael Müller für seine Offenheit, die Einladung in den Metropol Kunstraum angenommen zu haben. Für die professionelle Begleitung der Ausstellung und des Katalogs möchte ich Eva Tillig, Alexander Hahn und Ellie Hochdörfer an dieser Stelle danken.

INTRODUCTION

For the first time, the Metropol Kunstraum is joining the Various Others community on the occasion of the VO-weekend in September 2024. In line with the intention of shedding light on Munich's art scene through guests from outside and attracting others from beyond the city's borders, I have invited the Berlin artist Michael Müller and the Kunstsæle. Works by Michael Müller, who works in almost all media, have long been part of my collection. The drawings there are now joined by works from Michael's studio and archive, which focus in particular on his painterly positions. In addition, we are presenting the Kunstsæle from Berlin, which are characterized by Michael Müller's conceptual approach and have presented various collector and artist positions for more than a decade.

I would like to thank Michael Müller for his openness in accepting the invitation to the Metropol Kunstraum. I would like to take this opportunity to thank Eva Tillig, Alexander Hahn and Ellie Hochdörfer for their professional support of the exhibition and the catalog.

VOR DEM KUSS IST NACH DEM KUSS ZEITENSPRÜNGE VON GELB, ROSA UND GRAU

Abstrakte Malerei bedeutet auch, nackte Tatsachen zu schaffen. Was nicht heißt, dass sich der Künstler seiner Kleidung entledigt. Die nackten Tatsachen beziehen sich nicht auf den Körper des Urhebers. Er legt auch keinen Seelenstriptease hin, bei dem jeder expressive Pinselstrich für eine Neigung des Unterbewussten decodiert werden kann. Dieses Narrativ gehört zur ‚Dichtung und Wahrheit‘ des 20. Jahrhunderts, besonders zum abstrakten Expressionismus. In der Gegenwart ist es vielmehr die Malerei selbst, die sich nackt macht. Die Lesart einer unfigürlichen Bildsprache löst sich im 21. Jahrhundert vom Künstler-Ich. Es geht weniger um ihn, weniger um seine psychischen Impulse und vielmehr um das Bild und das Malerische selbst. Und wenn keine Figuren und keine Geschichten mehr dargestellt werden, dann repräsentiert das Werk auch nichts anderes als pure Malerei. Da, wo Konturen und figürliche Inhalte nicht mehr ablenken, kann man die Grundbausteine und das reine Wesen des Bildes wahrnehmen: Farben, Formen, Kompositionen, Licht, Dynamiken, Spuren, Gesten.

Michael Müller führt uns mit seiner Ausstellung *When we kissed that kiss* in die Grundbausteine seiner Malerei und durch die ästhetischen Fragen, die er in seinen Arbeiten aufwirft. Es gibt mehrere Möglichkeiten, die Ausstellung zu lesen. Man kann dem Rosa und Grau folgen, dem Gelb zuhören. Es sind die für Michael Mül-

ler charakteristischen Farben, die hier ein Spektrum an unterschiedlichen Daseinszuständen aufzeigen. Man kann auch mit den Zeiten und Datierungen springen, oder man spürt die unterschiedlichen Techniken und ihre Möglichkeitsräume für abstrakte Malerei auf. Nicht eine Person wird geküsst, nicht eine Figur steht im Vordergrund, sondern ein Abstraktum, eben wie ein zu küssender Kuss. Um seiner Malerei auf die Spur zu kommen, eignen sich besonders die vielen kleinen Formate, die unterschiedliche Ansätze aufzeigen, die Zeichnungen der Formsuchungen, und wiederum ihre Nähe zu einigen größeren und dichterem, abstrakten Werken.

Der *Beautiful summer* (2016) fällt dementsprechend nicht überdimensional aus. Das gelbe Kleinformat misst gerade einmal 45 x 58,2 cm. Dieser Sommer, falls es denn einer ist und kein halluzinierter Fiebertraum, erinnert an glühende Himmel, die mit dem Meer verschmelzen, an goldene, mit dunkelvioletten Algen durchtränkte Wellen. Oder an die Auflösung des Horizonts durch hitzige exotische Winde. Das Zusammenspiel aus gelben und braunvioletten Tönen könnte auch aus Paul Gauguins Tahiti-Bildern entlehnt sein. So, als wären Gauguins Figuren, Sand und exotische Landschaften ineinandergeflossen, um in Abstraktion aufzugehen. Gauguin träumte von einer menschlichen Ursprünglichkeit, hier in der Abstraktion geht es um eine Ursprünglichkeit der malerischen Autonomie. Konsequenterweise ist die Arbeit nicht durch einen Pinsel entstanden, sondern durch Hand und Finger.

Auch diese Ursprünglichkeit kommt also in *Beautiful summer* zum Tragen, so wie in zahlreichen anderen Arbeiten aus Michael Müllers Werkkomplex. Müller arbeitet oft mit den Händen, setzt Ballen, Finger oder sogar Fingernägel zum Ritzen ein. Der direkte Körperkontakt mit der Farbmaterie und der Leinwand erhöht die direkte Verantwortung für den Malakt, weil der Pinsel als potentieller Sündenbock ausgespart wird. In der Übernahme dieser Verantwortung liegt aber auch die Öffnung für umso mehr Sinnlichkeit und Nähe.

Auch in das *Das Auftreffen* (2013/16) hört man das Gelb wieder. Die hochkantigen Formate lösen sich von Landschaftsassoziationen und trotzen in ihrer Vertikalen. Auf diese Weise bleibt Gelb eben gelb, gänzlich ohne Gedanken an Natur oder gelbe Motive. Gelb wird dann zu einem eigenständigen Protagonisten, der auf seinen Gegner trifft: das Braun. Kaum eine andere Farbe lässt sich in der menschlichen Wahrnehmung so schnell und unangenehm verschmutzen wie das Gelb. Diesem Stresstest ist die Farbe hier ausgesetzt. Viel dunkle Materie setzt sich auf sie, hinterlässt Schlieren, Flecken und Angriffsmöglichkeiten. Dahinter ein Gelb, was durch seine fast giftige Zitronigkeit überdauert.

In *Grau auf Gelb* (2021) scheint es fast verschwunden, ist es aber nicht. Seine kleinen Durchbrüche und der obere wie der untere Rand der Leinwand verraten, dass es eigentlich überall ist. Sogar die Kanten werfen noch einen gelblichen Schatten auf die Ausstellungswand. Zugrunde liegt ein Gelb, auf das sich nur

graue Nebel gedrängt haben. Oder etwa doch nicht? Als ‚shaped canvas‘ tritt die fünfeckige Leinwand auf, wobei die fünfte Ecke fast den Boden berührt und somit eher dezent und auf den zweiten Blick die Unregelmäßigkeit einführt. Die Frage, ob eine rechteckige Leinwand immer die beste Lösung für ein Bild sein muss, schleicht sich also sanft heran, ohne Lärm zu machen. In Wahrheit war die untere Bildebene eine gestische Malerei aus Gelb, Rosa und Grau. Diese Arbeit entstand vor vielen Jahren und landete auf dem Müll. Nicht, weil der Künstler sie als schlecht befunden hatte, sondern aus einer persönlichen Notlage heraus. 2021 malte er sein früheres Werk noch einmal nach. Zuerst wieder die gestische Malerei, dann wieder die graue Übermalung. Das, was heute existiert, nennt Michael Müller eine Reproduktion eines Frühwerkes. Es ist nicht die einzige. Somit zitiert und kopiert der Künstler sich selbst, holt sich zurück, was er verloren hat, obwohl es nie ganz dasselbe sein kann.

Was man sich – bewusst oder unterbewusst – zurückholt, ist allzu oft auch ein Stück seiner Kindheit. Michael Müllers Mutter arbeitete als Buchhalterin in dem ehe-lichen Handwerksbetrieb. Das gängige Material, mit dem sie zu tun hatte, war rosa Buchungspapier. Dieses gab sie ihrem Sohn Michael oft zum Zeichnen. So prägte die rosa Farbe das Kind so stark, dass er es in seinem erwachsenen Künstlerleben, neben Gelb und Grau, als rosa-roten Faden nie aus den Händen verlor. Egal ob großformatige gestische Malerei in Rosatönen, ob mit der Hand oder mit dem Pinsel aufgetragen,

oder als Papier und Hintergrund für Zeichnungen.

Die Arbeiten *Eine Frage der Umgebung* (2005) sind ebenfalls auf diesem Papier entstanden. Wortwörtlich stellen sie die Frage nach den Konturen der Peripherie, die hier zwangsläufig die Gestalt der Nicht-Umgebung, also der (vermeintlich) zentralen Form bestimmen. Beschnitten, also links, wird es zu einer verdichteten Masse aus Strichen, rechts provoziert es die figürliche Lesung von Berg und Gipfel. Abstraktion wird hier durch die leichte Verschiebung eines Passepartouts wie ein schelmischer Zaubertrick vorgeführt.

Die Geschichte des Gelbs in *When we kissed that kiss* zieht sich durch viele Arbeiten. War das Gelb auf den kleinen Formaten stets sehr nah, zieht es sich auf der großen Leinwandmalerei *Mr. Slothrop erwirbt ein Bild in der Bond Street* (2022/23) in andere Dimensionen. Es kommt selten vor, dass Michael Müller seine Bilder bis zum Rand bemalt, meistens bleiben unbehandelten Leinwandstellen frei und ermöglichen eine schwebende Komposition. Anders auf diesem Werk. Es besteht aus vielen Schichten, Untermalungen und Lasuren – Techniken aus alten Malereien, nichts, was typisch für eine gestische, abstrakte Bildsprache der Unmittelbarkeit wäre. Untermalungen fand man beispielsweise bei Gesichtern, die zuerst in rot-rosa Tönen gehalten und später mit weiß übermalt wurden, um visuell den Effekt einer Hautfarbe zu erzeugen.

Auf *Mr. Slothrop erwirbt ein Bild in der Bond Street* wird

das Gelb zur Ferne, zur Weite. Es durchfließt die Perspektive, die ins Tiefere des Bildes führt. In der klassischen und romantischen Landschaftsmalerei wird die Dimension, die in die Ferne führt, durch ein Verblauen dargestellt. Gelbe Himmel treten hingegen oft in der christlichen, spirituellen Motivwelt auf, nämlich dann, wenn Engel durch die Wolken kehren und Gott in Erscheinung tritt. In Müllers abstrakter Welt ist weder Spiritualität noch Landschaft direkt gemeint. Es ist eine Welt nach eigener Physik und in der Dimension, die in die Tiefe führt, mischt sich grün ins Gelb, bevor es von schwarzen, schwebenden Formen hinuntergedrückt wird.

Das vorne ausgebreitete Rosa hängt in den letzten Seilen. Denken lässt sich an die Welten von Salvador Dalí. Uhren, die schmelzen und herunterlaufen, noch gehalten auf wackeligen Gerüsten. Ergeht es dem Rosa ähnlich? Nicht als Uhr, nicht als Metapher von Zeit, sondern als konkretes Rosa mit eigenem Fleisch lässt es seine Gliedmaßen nach großer malerischer Anstrengung hängen.

Dem entgegengesetzt ist die kleinformatige Arbeit *Do It! (Setting Up History) #1* (2016). Grundlage ist eine Leinwand, bestrichen mit einer Nicht-Farbe. Michael Müller benutzte eine industrielle Farbmaterie ohne Pigmente, also eine farblose Farbe. In jeder Ausstellung, in der das Bild hängt, wird es in der Farbe der Ausstellungswand überstrichen, nicht von ihm, sondern von Handwerkern, Kuratoren oder Sammlern. Es fügt sich

wie ein Relief in die Architektur ein, fragt, ob es noch Bild oder schon Raumelement ist, aber auf keinen Fall Landschaft oder Dimension. Manchmal verraten die Farbreste der Kanten, so lang diese nicht mitüberstrichen wurden, noch abstrakte Geschichten aus vorherigen Räumen.

Was Michael Müllers Arbeitsweise ausmacht, sind die verschiedenen Techniken und das Aushandeln von Fragen, die er in seine, am Ende doch meistens gestische Malerei einfließen lässt. Mal sind es abstrakte Collagen wie in *When we kissed that kiss* (2013/23), in dem ein Teil von einem älteren Bild herausgeschnitten wurde und in einer neuen Situation seinen Kuss durch ein neues Gegenüber erlebt. Mal sind es auch Fotocollagen, zum Beispiel auf *Zwischen den Kommas* (2010/16/20), wo nackte Beinpartien des Künstlers im grünen Bastrock in einen Strand übergehen. Transparentpapier, Klebestreifen, abstrakte Malerei und Zeichen wie Kommas und Semikolons verwischen zusätzlich die Grenze zwischen konnotierten Bildzeichen und Zeichen des Abstrakten, zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Der *Blaue Malerstab (für Blinky Palermo)* (2012) klebt als Collage in dem Bild. Er ist ein Werkzeug, eigentlich um Farbe umzurühren, der hier in monochromer Übermalung seine Umgebung findet. Das Werk funktioniert als Miniaturmodell für Fragen wie „Ist der Hintergrund die Hauptfigur und das Motiv nur dienendes Werkzeug? Oder wie kommt es überhaupt zur Malerei? Was geschieht, wenn sich alles umdreht?“ So wie auf der Arbeit *No. 7 (Everything slips)*,

Portrait of a Generation (2023). Hierfür fotografierte er Rückseiten von anderen Bildern, druckte sie auf Glas und übermalte sie von beiden Seiten der Glasplatte. Einige Farbebenen öffnete er mit einem Skalpell wieder, so entstanden die feinen, weißen Linien. Und was passiert, wenn man ein Bild mit den Fingern malt und vorurteilbehaftete Erwartungen nicht erfüllt werden? *TSPB* (2016), ein Name der von einem Computerprogramm ausgewählt wurde, das Müller programmierte, um sich die lästige Titelsuche zu erleichtern. Impliziert Fingermalerei nicht die Erwartung an Expressivität oder das Vorurteil der Kindlichkeit? *TSPB* ist daher bewusst konzeptuell gehalten, gerade Linien und Gitter erinnern vielmehr an Bauhaus und De Stijl.

Hören wir mit dem Anfang auf: Das Frühwerk *Fernweh / Jugendwerk* von 1985. Die rosa Kastenform entspringt dem Röhrenfernseher, der den Teenager Michael Müller durch sein Heranwachsen begleitete. Das Bild malte er mit 15 Jahren. Michael Müller lebte in einem Dorf, die Außenwelt kam nur durch Bücher, Zeitungen und eben den Fernseher zu ihm. Eine darunterliegende grüne Landschaftsmalerei scheint noch durch. Darüber siedelt sich eine rosa-rote, abstrakte Situation an, man denke an das Buchungspapier, auf dem seine ersten Versuche entstanden, neue Welten festzuhalten. In der nun bejahten Abstraktion liegen auch die Fragen, wieviel von dem Leben dort draußen, das durch den Fernseher inszeniert, dokumentiert, zusammengezogen wurde, in sein eigenes Leben tritt. Oder wieviel von ihm, dem jugendlichen Michael, wohl nach

draußen gelangen und wie er das anstellen könnte. Die graue, längliche Form, die sich von der rosa Fläche ins umliegende Rot schlängelt, überwindet als Erste vorsichtig die physischen Grenzen. Im Fernweh liegen Träume, gedankliche Versuche des Ausbruchs und der feste Wille zur Kunst, den Michael Müller bereits mit sechs Jahren hegte. Vielleicht küsst das Jugendwerk das Fernweh, oder andersherum, auf jeden Fall ist es erstaunlich, wieviel von Müllers Erwachsenenwerk hier, bzw. in der Ferne, bereits gesucht wurde.

07 / 2024
Larissa Kikol

BEFORE THE KISS IS AFTER THE KISS
LEAPS ACROSS TIME: YELLOW, PINK, AND GRAY

Abstract painting is also about creating naked facts. This does not mean that the artist disrobes: the naked facts do not refer to the body of the creator. Nor does he perform a psychological striptease, in which each expressive brushstroke can be decoded as an inclination of the subconscious. This narrative is part of the “poetry and truth” of the twentieth century, especially in regard to abstract expressionism. Today, it is painting itself that makes itself naked. During the twenty-first century, this way of reading a non-figurative visual language divorces itself from the artist subject. It is less about the artist, less about his psychological impulses, and more about the painting and painting itself. And when the work no longer shows figures or narratives, it represents nothing more than pure painting. When contours and figurative content no longer distract, the fundamental building blocks and pure essence of painting can be perceived: colors, composition, light, dynamics, traces, gestures.

With his exhibition *When We Kissed That Kiss*, Michael Müller gives us a tour of the fundamental components of his painting and the aesthetic issues he raises in his works. There are several possibilities for reading the exhibition. One can follow the pink and gray, listen to the yellow. These colors are characteristic for Michael Müller, and here they reveal a spectrum of various states of existence. It's also possible to leap between

the times and dates, or trace the various techniques used and the realms of possibility for abstract painting that they open up. A person is not kissed, no figure is foregrounded, but something entirely abstract, like a kiss to be kissed. The many small formats that show different approaches, the drawings of his search for form, and in turn their proximity to the larger, denser abstract works, are particularly conducive for tracking down his painting.

Beautiful Summer (2016), accordingly, is far from oversized. This small yellow work measures just 45 by 58.2 cm. This summer, if it is one and not a hallucinated fever dream, recalls glowing skies that fuse with the sea, golden waves saturated with dark purple seaweed. Or the dissolution of the horizon by hot, exotic winds. The combination of shades of yellow and brownish-purple could be borrowed from Paul Gauguin's Tahiti paintings, as if Gauguin's figures, sand, and exotic landscapes had flowed into one another, dissolving into abstraction. Gauguin dreamed of a human primordiality; here, in abstraction, the issue is the primordiality of painterly autonomy. It is thus only logical that the work is not created using a brush, but with hands and fingers. This primordiality also comes to bear in *Beautiful Summer*, as in many other works from Michael Müller's oeuvre. Müller often works with his hands, using the balls, fingers, or even his fingernails to scratch. Direct contact with the paint material and the canvas increases the direct responsibility for the act of painting, because the brush is left out as a potential scapegoat. Taking on

this responsibility allows for an opening to even more sensuality and closeness.

In *Das Auftreffen* (The Impact, 2013/16), we hear the yellow yet again. The vertical formats divorce themselves from landscape associations and are defiant in their verticality. In this way, yellow remains yellow, entirely void of thoughts of nature or yellow motifs. Yellow then becomes an autonomous protagonist encountering its enemy, brown. In human perception, there is hardly any other color that gets so quickly and unpleasantly dirty as yellow. Here, the color is subjected to this stress test. A great deal of dark matter settles upon the yellow surface, leaving behind smears, spots, and vulnerabilities. Behind that, a yellow, which endures due to its almost poisonous lemonness.

In *Grau auf Gelb* (Gray on Yellow, 2021), it seems almost to have disappeared, but it hasn't. Its small moments of breakthrough and the upper and lower edge of the canvas reveal that yellow is actually all over the canvas. Even the edges cast a yellowish shadow onto the exhibition wall. The basis is yellow, on which gray mists have imposed themselves. Or not? The shaped, pentagonal canvas' fifth corner almost touches the floor, thus introducing irregularity in a rather subtle way that is only seen on second glance. The question of whether a rectangular canvas is always the best solution for a painting creeps up gently, without making a ruckus. In actuality, the lower edge of the painting was a gestural painting of yellow, pink, and gray. This

work was created many years ago and wound up in the trash. Not because the artist thought it was bad, but due to a personal emergency. In 2021, he repainted his earlier work, starting with the gestural painting, then the gray overpainting. Michael Müller calls the work that exists today a reproduction of an early work. It is not the only one. In this way, the artist quotes and copies himself, reclaiming what he had lost, although it can never be entirely the same.

What is reclaimed, consciously or unconsciously, is all too often an element from childhood. Michael Müller's mother worked as an accountant in the family's small business. The standard material she worked with was pink accounting paper. She often gave her son Michael sheets of the paper to practice his arithmetic. The pink color left such a lasting impression on him that in his adult life as an artist, beside yellow and gray, he never dropped the pink-red thread: in his large-format gestural painting in shades of pink applied by hand or with a brush, or as the color chosen for paper and the background for drawings.

The works *Eine Frage der Umgebung* (A Question of the Surroundings, 2005) were also created on this paper. They literally pose the question of the contours of the periphery, which here necessarily define the shape of the non-surroundings, the (supposedly) central form. Cut on the left-hand side, it becomes a dense mass of lines, on the right it provokes a figurative reading of mountain and summit. Abstraction is performed here

with a slight shift of a passe-partout like a mischievous magic trick.

The history of the yellow used in *When We Kissed That Kiss* runs through many works. If the yellow in the small format works was always very close, in the large-scale painting *Mr. Slothrop erwirbt ein Bild in der Bond Street* (Mr. Slothrop Acquires a Painting on Bond Street, 2022/23) it moves into other dimensions. It is rare that Michael Müller paints his works to the edge of the canvas; usually, untreated parts of the canvas are left blank and allow for a floating composition. This work is different. It consists of many layers, prior painting, and glazes, techniques from old painting, nothing that is typical of a gestural, abstract visual language of immediacy. Layers of paint can be found, for example, in the faces, which were first kept in shades of red or pink, later painted white to visually generate the effect of a skin tone.

In *Mr. Slothrop erwirbt ein Bild in der Bond Street*, yellow becomes distance, it flows through the perspective that leads deeper into the image. In classical and romantic landscape painting, the dimension that leads off into the distance is represented by adding a blue tint. Yellow skies, in contrast, appear frequently in the world of Christian spiritual motifs, when angels traverse the clouds and God appears. In Müller's abstract world, neither spirituality nor landscape are directly intended. It is a world with a physics all its own and, in the dimension that leads to the depths, green mixes

in with the yellow before it is pressed down by black, hovering shapes.

The pink that spreads in the front is on its last legs. This is reminiscent of the worlds of Salvador Dalí. Clocks that melt and drip, still held by wobbly scaffolds. Are things similar for pink? Not as a clock, as a metaphor for time, but as concrete pink with flesh of its own, letting its extremities dangle after great painterly effort.

This is countered by the small format work *Do It! (Setting Up History) #1* (2016). The foundation here is a canvas, covered with a non-color. Michael Müller used an industrial paint material without pigments, a colorless paint. In each exhibition in which the painting hangs, it is painted over in the color of the exhibition wall: not by the artist himself, but by craftsmen, curators, or collectors. It inserts itself into the architecture like a relief, asking whether it is still a picture or already an element of the space, but by no means landscape or dimension. Sometimes remains of paint are betrayed by the edges, as long as they were not painted over, abstract stories from prior spaces.

Michael Müller's way of working is characterized by the various techniques and the negotiating of issues that he allows to flow into his painting, which in the end is usually gestural. Sometimes they are abstract collages, as in *When We Kissed That Kiss* (2013/23), where part of an older painting was cut out and experiences being kissed by a new vis-à-vis in a new situation. Sometimes

they are photocollages, for example in *Zwischen den Kommas* (Between the Commas, 2010/2016/2020), where the bare legs of the artist wearing a green bast skirt gradually become a beach. Transparent paper, adhesive tape, abstract painting, and signs like punctuation marks, such as commas and semicolons, further blur the line separating visual signs with a connotation and signs of the abstract, between the past and the present. In *Blauer Malerstab (für Blinky Palermo)* (2012), a blue paint stirrer is glued to a painting as a collage element. It is actually a tool to mix paints that here finds its place in a monochromatic overpainting. The work serves as a miniature model for questions such: is the background the main figure and the motif only a mere tool? Or how does the painting come about at all? What happens when everything is turned around? An example here is the work *No. 7 (Everything Slips), Portrait of a Generation* (2023): for this piece, he photographed the back sides of other pictures, printed them on glass and painted over them on both sides of the glass plate. He opened several layers of color with a scalpel, resulting in the delicate, white lines. And what happens when a painting is made using fingers and the general expectations are not fulfilled? *TSPB* (2016) is a name that was selected by a computer program designed by Müller to ease the troublesome search for a title. Does not fingerpainting imply an expectation of expressivity or the preconception of the childlike? *TSPB* is thus kept intentionally conceptual—the straight lines and grids are more reminiscent of Bauhaus and De Stijl.

Let us conclude with the beginning: the early work *Fernweh / Jugendwerk* (Longing for the Faraway / Youth Work) from 1985. The pink box shape comes from the tube television that accompanied the teenager Michael Müller when he was growing up. He painted this work at age fifteen. Michael Müller lived in a small village, the outside world came to him only through books, newspapers, and the television. A green landscape painting beneath still shimmers through. On top of it, a pinkish-red, abstract situation settles down: think here of the accounting paper he used to create his first attempts to capture new worlds. The abstraction that is now affirmed also contains the question of how much of the life out there staged, documented, assembled by the television enters his own life. Or how much of the youthful Michael reached the outside world and how he could go about doing that. The gray, longish shape that snakes from the pink surface to the surrounding red is the first to cautiously overcome the physical limits. A longing for the faraway involves dreams, attempts at escape in thought, and the determination to create art that Michael Müller already showed at age six. Perhaps this work from his youth kisses this longing for the far away, or vice versa: in any case, it is astonishing how much of Müller's adult work was already south for here, or in the faraway.

WHEN WE KISSED THAT KISS
AUSSTELLUNGSANSICHTEN, MICHAEL MÜLLER ZU GAST IM METROPOL KUNSTRAUM, 7.9.2024 – 18.12.2024

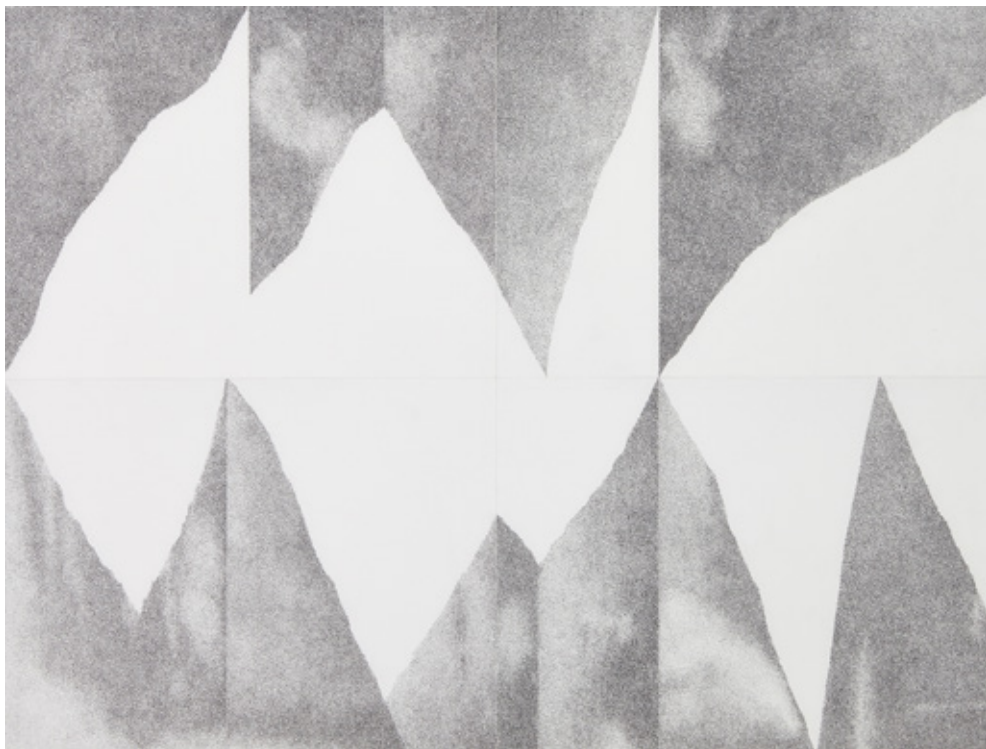






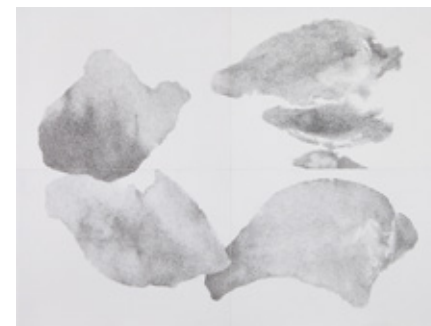
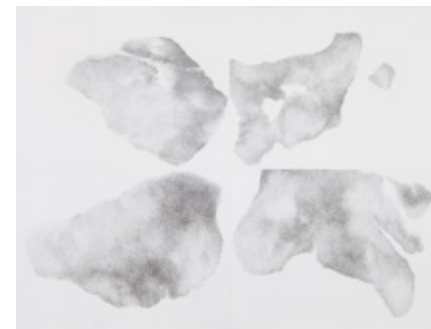






MICHAEL MÜLLER, SHIFT (DICTIONARY OF THE POSSIBLE), 2014, PENCIL ON PAPER, BLACK WOODEN FRAME, 52 × 68,5 cm (*SM)

MICHAEL MÜLLER, UNTERSUCHUNG ZU VIER FORMEN, NR. 4, NR. 7, NR. 3, 2014, PENCIL ON PAPER, BLACK WOODEN FRAME, 52 × 68,5 cm (*SM)





MICHAEL MÜLLER, DO IT! (SETTING UP HISTORY) #1, 2016, FROM THE SERIES: DO IT YOURSELF,
ACRYLIC AND WALL PAINT ON CANVAS, 70 x 50 x 3 cm

MICHAEL MÜLLER, GRAU AUF GELB, 2021, FROM THE SERIES: REPRODUKTION VON FRÜHWERKEN,
ACRYLIC AND LACQUER ON BELGIAN LINEN, 236 x 179 x 4,5 cm





MICHAEL MÜLLER, BLAUER MALERSTAB (FÜR BLINKY PALERMO), 2012, FROM THE SERIES: PAINTER'S STICKS,
ACRYLIC ON GREYBOARD AND WOOD, GREY WOODEN FRAME AND GREYBOARD DISTANCE BAR, 57,6 x 84,6 x 6 CM (FRAMED)
MICHAEL MÜLLER, WHEN WE KISSED THAT KISS, 2013 / 2023, ACRYLIC AND LACQUER ON ALU-DIBOND,
LIGHT PINK WOODEN FRAME AND DISTANCE BAR, 51,6 x 37,6 x 3,5 cm (FRAMED)

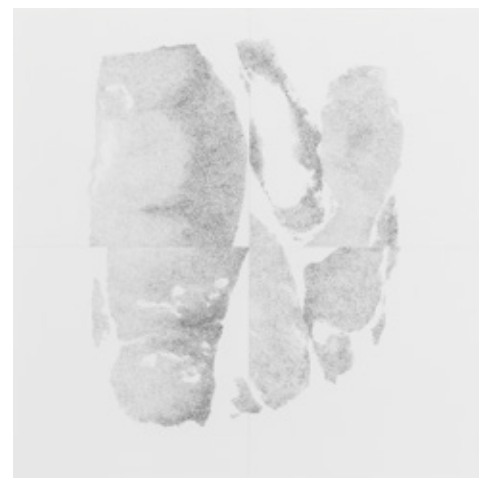
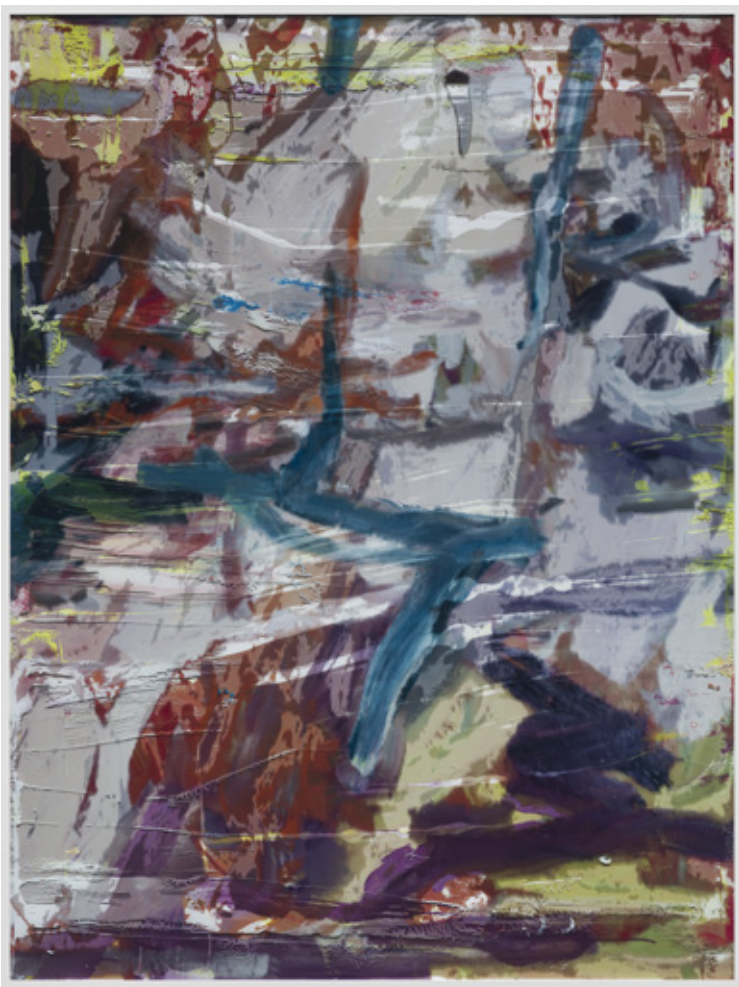




MICHAEL MÜLLER, EINE FRAGE DER UMGEBUNG, TEIL 1. UND TEIL 2., 2005, FROM THE SERIES: THE MOUNTAINS ARE BLACK,
PENCIL ON PINK PAPER, WHITE WOODEN FRAME AND DISTANCE BAR,
PART 1: 38 x 27 x 3,5 cm (FRAMED), PART 2: 34 x 27 x 3,5 cm (FRAMED)



MICHAEL MÜLLER, ZWISCHEN DEN KOMMAS, 2010 / 2016 / 2020, FROM THE SERIES: ANTON IM BASTROCK,
PENCIL, ACRYLIC AND TAPE ON DIFFERENT PAPERS AND ALU-DIBOND, 55 x 41 x 3 CM (FRAMED)

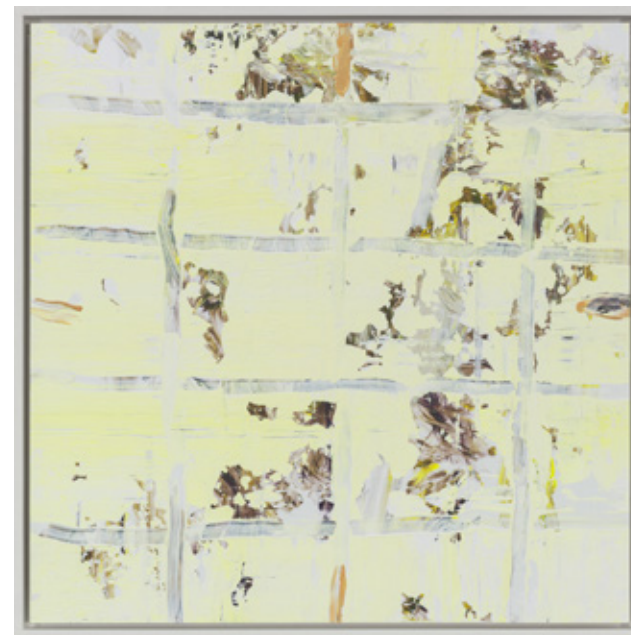


MICHAEL MÜLLER, NO. 7 (EVERYTHING SLIPS), PORTRAIT OF A GENERATION, 2023, FROM THE SERIES: VERSO / RECTO, ACRYLIC AND LACQUER ON PRINTED ALU-DIBOND AND PRINTED GLASS, WHITE WOODEN FRAME AND DISTANCE BAR, 164 x 124 x 4 cm (FRAMED)

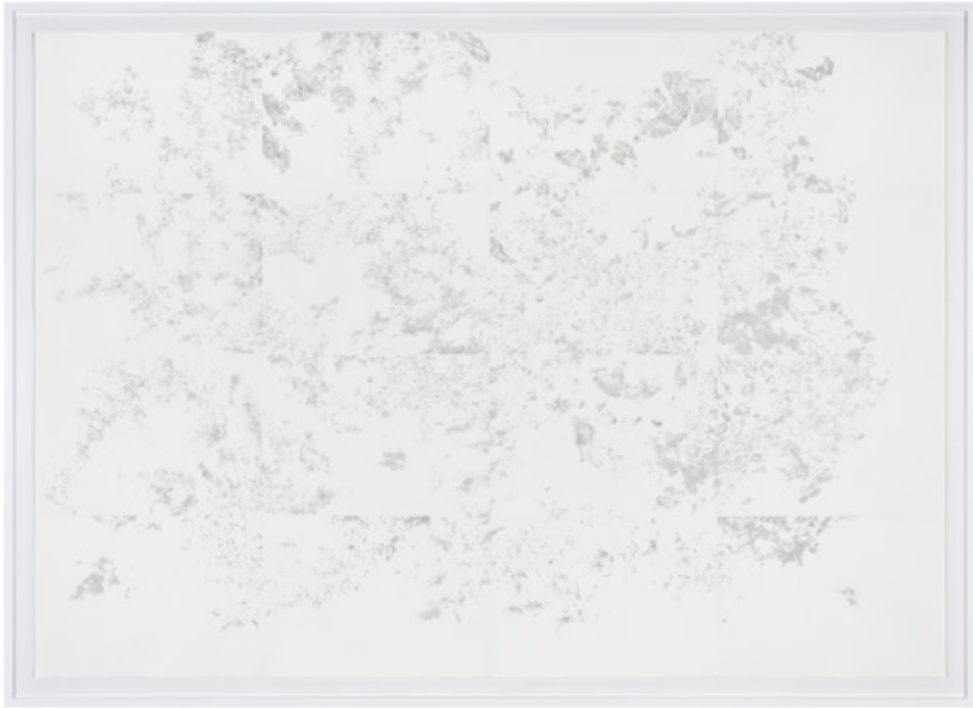
MICHAEL MÜLLER, FREIE AUSRICHTUNG, NR. 3, NR. 1, 2017, PENCIL ON PAPER, WHITE WOODEN FRAME, EACH: 49,5 x 49,5 cm



MICHAEL MÜLLER, AT 4 AM, 2016, LACQUER ON ALU-DIBOND, 53 x 40,6 x 4,6 cm (FRAMED)
 MICHAEL MÜLLER, BEAUTIFUL SUMMER, 2016, LACQUER ON ALU-DIBOND,
 ACRYLIC GLASS COVER AND WHITE BACKSIDE, 45 x 58,2 x 4,6 cm (FRAMED)



MICHAEL MÜLLER, TSPB, 2016, ACRYLIC, GESSO AND LACQUER ON ALU-DIBOND,
 WHITE WOODEN FRAME AND SHADOW GAP, 51 x 51 x 3 cm (FRAMED)



MICHAEL MÜLLER, GEFÜHL UND GEFÜGE, 2012, PENCIL ON PAPER, WHITE WOODEN FRAME, 166 x 236 cm (*SM)



MICHAEL MÜLLER, TRRK, 2016, ACRYLIC, GESSO AND LACQUER ON ALU-DIBOND, WHITE WOODEN FRAME AND SHADOW GAP, 40,1 x 61 x 3 cm (FRAMED)



MICHAEL MÜLLER, NO MATTER HOW MANY TIMES I SHATTER, 2016, ACRYLIC, GESSO AND LACQUER ON ACRYLIC GLASS,
WHITE WOODEN FRAME AND SHADOW GAP, 58 × 84,5 × 3 CM (FRAMED)



MICHAEL MÜLLER, MR. SLOTHROP ERWIRBT EIN BILD IN DER BOND STREET, 2022 / 2023,
FROM THE SERIES: THE AVANTGARDE WAS STRAIGHT, ACRYLIC AND LACQUER ON PRINTED BELGIAN LINEN, 170,2 × 240,1 × 2,3 cm



MICHAEL MÜLLER, FORMEN UND FARBEN (REPRODUKTION VON FRÜHWERKEN), 2004 / 2013 / 2023,
FROM THE SERIES: THE AVANTGARDE WAS STRAIGHT, ACRYLIC, LACQUER AND OIL ON ALU-DIBOND,
GRAY WOODEN FRAME AND GRAY BOOKBINDER LINEN BACKSIDE, 62,5 × 124 × 4,5 CM (FRAMED)



MICHAEL MÜLLER, DAS AUFTREFFEN, 2013 / 2016, ACRYLIC ON WHITE ALU-DIBOND,
ALUMINUM FRAME AND WHITE DISTANCE BAR (PART 1), NEON YELLOW DISTANCE BAR (PART 2),
TWO-PART WORK, EACH: 64,5 × 47 × 3 cm (FRAMED)

KUNSTSÆLE

Alien Athena Foundation for Art, Berlin, www.alienathena.org

KUNSTSÆLE

Mehr als 150 Ausstellungen haben die KUNSTSÆLE seit ihrer Gründung im Jahr 2010 realisiert. Die beiden Mitbegründer, der Künstler Michael Müller und die Kunstsammlerin Geraldine Michalke, führen das Projekt heute als Teil der Alien Athena Foundation for Art kontinuierlich fort. Sie laden Künstlerinnen und Künstler ein, ihre Arbeiten zu präsentieren, und bieten Kuratorinnen und Kuratoren eine Plattform, um thematische Ausstellungen zu realisieren.

Markus Michalke war mit seiner Kunstsammlung immer wieder gern gesehener Gast der KUNSTSÆLE. Er stellte einzigartige Werke als Leihgaben zur Verfügung oder vermittelte in bemerkenswerten Sammlungspräsentationen einem breiten Publikum seine Leidenschaft für Werke der Minimal und Post Minimal Art – so etwa in der Ausstellung *Conceptual Space* (2014).

Die eigens für die Ausstellung *When we kissed that kiss* und *VARIOUS OTHERS* installierte Wandtapete und ausgewählte Kunstwerke, die in enger Verbindung zur Historie des Projekts stehen, vergegenwärtigen das Schaffen der KUNSTSÆLE in den letzten 14 Jahren und liefern umfangreiche Informationen zu jeder Ausstellung, die auch in einer fast 1.000 Seiten umfassenden Publikation festgehalten wurden – und zeigen die enge Verbindung zwischen den Gründern der KUNSTSÆLE und Markus Michalke.

KUNSTSÆLE

KUNSTSÆLE has realized more than 150 exhibitions since its foundation in 2010. The two co-founders, artist Michael Müller and art collector Geraldine Michalke, continue to run the project today as part of the Alien Athena Foundation for Art. They invite artists to present their work and offer curators a platform to realize thematic exhibitions.

Markus Michalke and his art collection were always welcome guests at the KUNSTSÆLE. He has made unique works available on loan or shared his passion for works of minimal and post-minimal art with a wide audience in remarkable presentations of his collection – such as the exhibition *Conceptual Space* (2014).

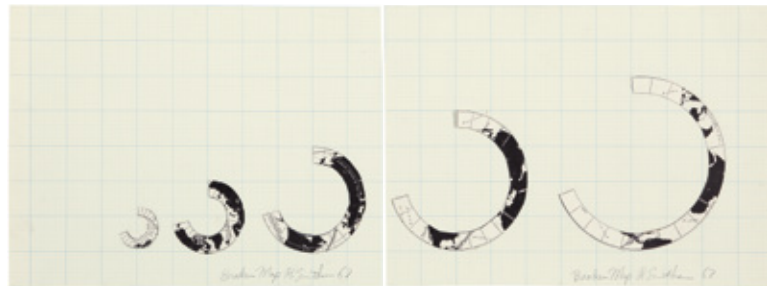
The wallpaper installed especially for the exhibition *When we kissed that kiss* and *VARIOUS OTHERS* as well as selected artworks that are closely linked to the history of the project visualize the activities of KUNSTSÆLE over the past 14 years and provide extensive information on each exhibition, which has also been recorded in a publication comprising almost 1,000 pages – and show the close connection between the founders of KUNSTSÆLE and Markus Michalke.



MICHAEL MÜLLER, DAS AUFTREFFEN, 2013 / 2016, ACRYLIC ON WHITE ALU-DIBOND,
ALUMINUM FRAME AND WHITE DISTANCE BAR (PART 1), NEON YELLOW DISTANCE BAR (PART 2),
TWO-PART WORK, EACH: 64,5 x 47 x 3 cm (FRAMED)
VLADO MARTEK, PRIDE, 1976, READY MADE, PHOTOGRAPHY, LETTERING AND STRING 3 Ø 63,5 cm (*AAFA)
DONALD BERNHOUSE, UNTITLED, 1965, PENCIL ON PAPER, 28 x 21,5 cm (*SB)
VLADO MARTEK, SUNTJA (SILENCE), 1980, CARDBOARD, RUBBER, 30 x 23 cm (*SB)
VLADO MARTEK, ABECEDA S PERFORACIJOM (ALPHABET MIT PERFORALIA), 2012, PENCIL, FOUND PAPER, 30 x 21 cm (*SB)
CHANNA HORWITZ, POSITIONS OF BEAMS IN TIME + SPACE + LIGHT INTENSETYS, 1968, 50,5 x 35,3 cm (*AAFA)



MICHAEL MÜLLER, FERNWEH / JUGENDWERK, 1985, DIFFERENT PAINT AND PENCIL ON SHEETS, 84,5 x 63 x 5 cm (FRAMED)



ROBERT SMITHSON, BROKEN MAP 1 AND 2, 1967, PENCIL AND COLLAGE ON GRAPH PAPER, 20,2 x 26,9 cm (SHEET 1), 20,2 x 27,6 cm (SHEET 2)

TEXT Larissa Kikol

REDAKTION Eva Tillig

GESTALTUNG Ellie Hochdörfer

FOTONACHWEIS Maximilian Rossner, Mathias Schormann

ÜBERSETZUNG Brian Currid

LEIHGEBER

Werke gekennzeichnet mit (*SM) sind Teil der Sammlung Michalke

Werke gekennzeichnet mit (*SB) sind Teil der Sammlung Bergmeier

Werke gekennzeichnet mit (*AAFA) sind Teil der Sammlung Alien Athena Foundation for Art

Alle weiteren Werke, wenn nicht anders benannt, sind Leihgaben von Michael Müller

© 2024 Metropol Kunstraum, München und Studio Michael Müller, Berlin

METROPOL KUNSTRAUM

Georgenstrasse 42

80799 München

ÖFFNUNGSZEITEN

Mittwochs 13.30 – 17.30 Uhr

und nach Vereinbarung

+49 176 7067 5153

info@metropolkunstraum.de

www.metropolkunstraum.de