



ALBERT OEHLLEN, DRAWN DOGS, 2005, oil on canvas, 82 3/4 x 102 1/4" / GEZEICHNETE HUNDE, Öl auf Leinwand, 210 x 260 cm.  
(ALL PHOTOS COURTESY THE ARTIST AND GALERIE MAX HETZLER, BERLIN)

# ALBERT OEHLLEN

# Collage and Program:

JOHN KELSEY

*The miracle is produced with the same exactitude that is required of banking and commercial operations.<sup>1)</sup>*

As his dealers push Oehlen, the master painter, in a market now ready to receive him as such, we wouldn't want to forget the Oehlen who, before and after picking up his brush, is always busy with other, less grandiose, less noble activities, such as tearing up magazines or spending hours in front of the computer screen. It has already been said that collage plays a primary role in the artist's process—as the starting point or foundation of almost every painted canvas. But what kind of foundation is it: a structural base giving rise to towers of paint, or more like a false bottom, ensuring that the painting will always already be confused with and undermined by something else, and never totally itself? While collage serves the painting's compositional process—if only by providing information to paint against, to graffiti over—it also seems to persist and infect the canvas with a certain indifference to the rising up and to the proper time of painting. The wasteful, constant activity of cutting and pasting, appropriating and recombining readymade images produces moments against and also always within the time of painting,

JOHN KELSEY is an artist and writer who lives in New York. His text "My Other Painting Is a Car" recently accompanied an exhibition by Richard Prince at the Astrup-Fearnley Museet in Oslo. He is currently collaborating with Christopher Williams on Radio Danièle, a program broadcasting daily from Bologna, Italy. Other projects include Reena Spaulings Fine Art and Bernadette Corporation.



ALBERT OEHLLEN, *ORIGIN COLLAGE 6*, 2003, 7 3/4 x 5 3/4" /  
*URSPRUNG COLLAGE 6*, 20 x 14,3 cm.

# RISE OF THE READYMETAL MAIDENS

unbalancing it by always getting between the legs of the finished product.

If almost every major Oehlen is to some degree slung over the bones of a collage, it's also true that the painting itself is a collage of different moments and gestures, and that in many cases the moments we would call painterly are often followed and extended by further layers of actual collage. For example, a painted table might be set with appropriated, ink-jetted reproductions of fruit. Or a photographic headshot might be hung on the wall of a painted field of color, decorating and making a canvas room-like. This is all to say that the paintings never seem to depart or finally distinguish themselves from collage, or from the persistence of the readymade image, which has a way of returning as decor or content within an otherwise abstract picture. Meanwhile, in the small collages on paper, painting returns again and again as readymade painting, as art history snipped and sampled from catalogues and magazines, now joining rank with reproductions of nude cyclists, Scandinavian heavy metalists, computer graphics, antique furniture, or tattoos.

We could visualize this constant exchange between collage and painting as a motor that never stops turning over, with the readymade as a kind of drive-shaft at its center:



Collage (bottom) both founds and undermines painting (top), but both procedures lose their specificity as they orbit around the readymade, which

already contaminates even the most spontaneous-looking painterly gesture. Collage could be defined as the guerilla occupation of a prescribed and readymade field, where it sets itself up as a machine for reprocessing the idea of painting in terms of so much other programmed information. Our diagram depicts a cycle whereby collage appropriates readymade images that might serve as the foundation for a coming painting, while painting returns as readymade material in another collage. What remains unknowable about painting, sometimes calling itself abstract as it arises like a zombie from collage, but entirely unsure of its own status now, is indicated by a question mark. But this simplistic schema, while maybe helpful in its grasp of a dynamic relation linking two activities, will not bring us very close either to the specific character of Oehlen's collages or to the influence of digital programs in his recent work.

Glancing at Oehlen's small-format, cut-and-paste collages on paper, we immediately discern two basic types: grids and rooms. The grids are often based on appropriated newspaper or catalogue pages, taken whole in order to exploit their orderly stacking and sequencing of blocs or columns of information, while the page's squareness is sometimes disturbed by the odd, round eyeball or the snaking curve of a flamingo's neck. These grids also recall the didactic charts and layouts of art history or biology textbooks, and so are asking to be vandalized. The rooms, on the other hand, appropriate the order and contents of designer homes, taking reproductions of these from lifestyle magazines and furniture advertisements, and are usually visited by pasted-in figures and other intruding objects. Oehlen begins with readymade systems of display—the real estate of the

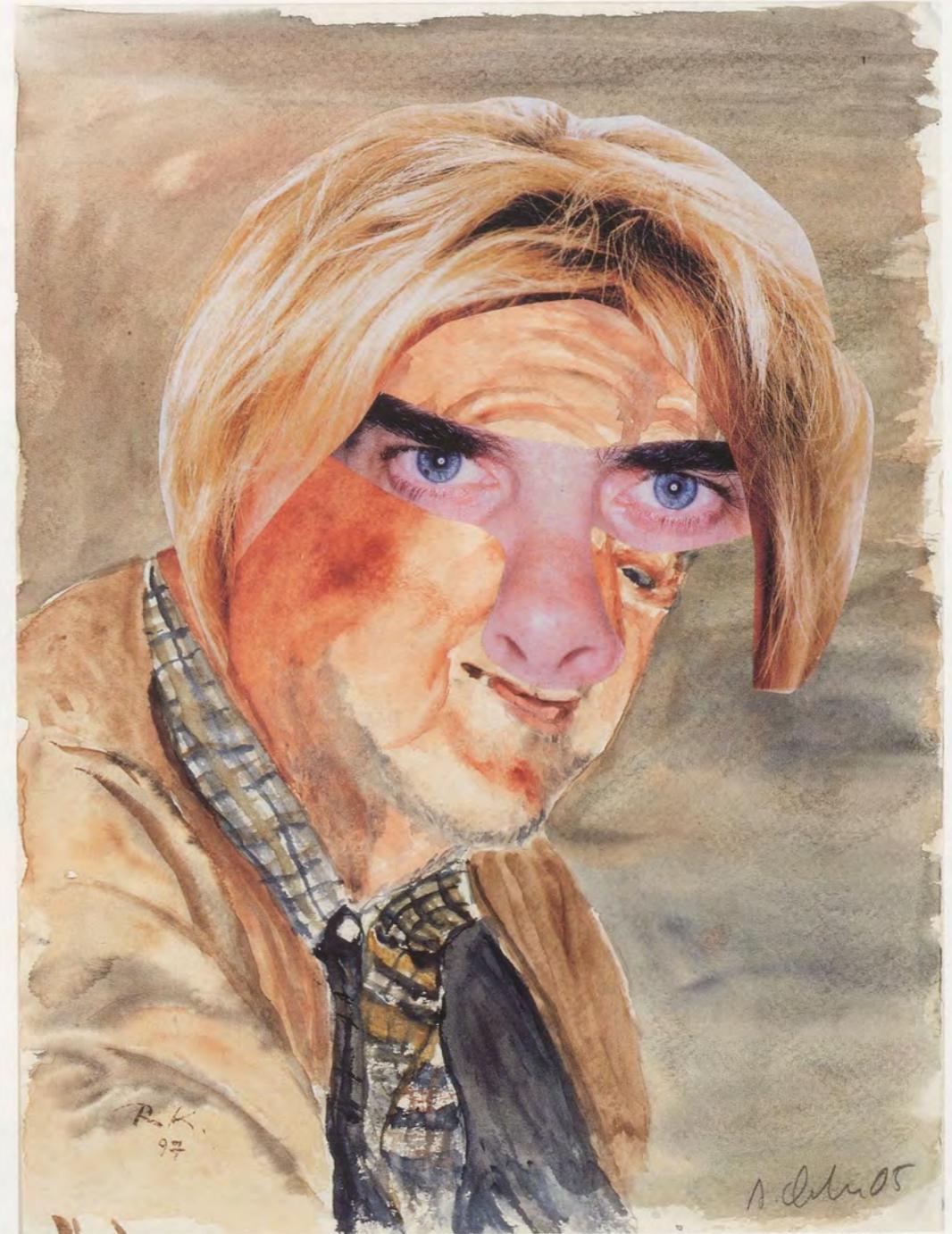


ALBERT OEHLLEN, UNTITLED (5368), 2005, collage,  
mixed media mounted on card, 39<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 14<sup>1</sup>/<sub>4</sub>" /  
OHNE TITEL (5368), Collage, verschiedene Materialien  
auf Karton, 101 x 36,2 cm.

page and the real estate of real estate—and then pirates their logic. Pages and rooms are structuring devices that permeate daily life and are essential to the distribution of value, property, and meaning within a policed, orderly world. Sometimes the most joyful way of attacking bourgeois order, and the systems that maintain it, is simply by redistributing its properties, putting fine art bronzes next to Spandex thongs, Spanish fascism next to gym equipment, or lip gloss next to corpses. Structures of the grid and the domestic interior remain intact but they no longer inform or comfort us; they terrorize us, both with their sudden uselessness and by faking miracles in the face of everyday life's impoverishment.

In one collage, Oehlen simply pastes a picture of an armchair into an image of a tasteful, designer kitchen. The chair is slightly misaligned with the perspective of the room and floats slightly off the floor. It's more of a living room chair than a kitchen chair, but it's not exactly an umbrella on an operating table. In this collage, nothing collides with nothing. Oehlen prefers to add things to a world of things: collage as inventory or as a simple stocking of images in the place where they already belong. So we are a long way from the surrealist chance encounter here. Or rather, in a world where chance is already included in every communications package, bizarre juxtapositions never stop coming anyway. This is collage with an eye on the redundancy of the present.

Elsewhere, a sort of *automaton* rises up within the pictorial field, haunting the inventoried spaces of metropolitan life.<sup>2)</sup> It rises up as a figure, or as figured information. It might come as a heavy metal ghoul or a clay figurine lifted from some lame arts and crafts manual, but it always returns. Painting, too, returns when a drunken Bruegel peasant crashes out on a yuppie bedspread, or when someone else we know from art history, maybe one of Willem de Kooning's Ab-Ex monsters, stalks and squats a picture-perfect interior. As figure and information combined, painting visits the collage like any other customer in the supermarket, dragging its reproduced, drippy, living-dead paint-flesh into our lifestyle, something obscene and nude hogging the photogenic bathroom and raiding our refrigerator. Hanging out with face-painted guitarists, airbrushed



ALBERT OEHLLEN, UNTITLED (RK), 2005, mixed media glued on original watercolor, 12<sup>1</sup>/<sub>2</sub> x 9<sup>1</sup>/<sub>2</sub>" /  
OHNE TITEL (RK), verschiedene Materialien, geklebt auf Aquarell, 32 x 24 cm.



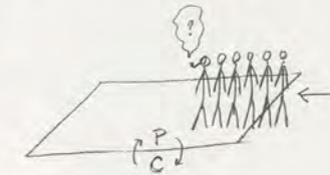
ALBERT OEHLLEN, AB, 2005, acrylic and oil on canvas, 133 3/4 x 110 1/4" / Acryl und Öl auf Leinwand, 340 x 280 cm.

"booty" girls and peppy aerobics instructors, these art historical figures are as naked and strange here as the bald cyber-mannequins that populate so many Oehlen's. And so painting returns as *automaton* to occupy this void, rising up in the collage like the Commandante's ghost at the end of *Don Giovanni*. A psychoanalyst might have something to say about castration at this point, seeing so many figures detached from their paintings and set adrift among all these other sad and ridiculous objects of desire: claw-footed bathtubs, lamps, asses, cannons, gilded frames, palm trees, naked teenagers from the 1930s. But it is not for us to explain the relation between collage and the phallus, or what paint has to do with shit and punishment. We only see creeps and monsters, the eternal return of these invading, severed bodies.

And then, from the gleaming depths of cyberspace, a third type of image comes to join the grids and rooms: the poster or flyer-like pictures that are designed with computer programs and printed onto large sheets of paper. These, too, exploit and occupy readymade systems of display. In the posters, where collage is assisted by graphic design software, or is already (like chance, like Surrealism) absorbed into the smooth operation of a cybernetic program, Oehlen appropriates all the chaos and flashy juxtapositions of rave flyers, porn sites, and cheap travel brochures. These are organizing devices already infected with psychedelic culture and "bad Surrealism" which, for all their mind-bending ambitions, are no less banal than the rooms and grids. Here we are not only dealing with readymade images but with a readymade program and its built-in palette of effects. And the first impulse is to use too much at once, too many colors and too many tools, and to push the program to a creative and functional limit that never seems to come. The artist makes it work and work, forcing it to simulate inspiration. What better way to announce one's upcoming art exhibition, or nothing in particular, to present announcement as such? From now on, the event *is* the announcement—its own poster.

When Oehlen uses a program like Illustrator or Paintbox, with its virtual "brushes" and "spray paint" option, he elaborates another kind of relation between the readymade, painting, and collage. As

collage merges with the readymade program, painting is suddenly put into a threatening relationship with the mid-90s cyborg, a digi-graphic automaton at least as terrifying as its old grandmother, the surrealist mannequin. And this might be a good time to show how the introduction of readymade digital collage-effects and painting-effects complicate the matrix of Oehlen's practice:



When the new mannequins begin to march across the twilight field of painting, they not only lay waste to what was once called gesture (ever more integrated into the program, where it is neutralized as information), they attempt to fill the gap that formerly separated painting and the readymade, the artist and his works. It is no longer interesting to copy a mustache and paste it onto a Mona Lisa, it is as normal as your average pizza box (which in itself is not uninteresting). Painting in the information age has one task and one task only: to seduce the cyborg. To pretend that no gap could ever keep them apart. To fake its orgasms and dope itself. It must get closer to the programs unleashed by digital cameras and computers, and appropriate the logic of these infernal machines. If painting embraces its loss of distinction with the program, and becomes even more committed in this affair, it might discover ways of making itself as smart and effective as any other contemporary device. But it must not lose its stupidity either. Collage is one way of keeping painting opaque to itself, even as the program attempts to absorb and predict it. Collage is an experienced guerilla: having nothing of its own, it infiltrates readymade territories and makes do with the enemy's readymade power.

Salvador Dalí understood immediately that his own painterly capacities were radically thrown into question by the reproduction of museum masterworks on post cards and tea trays. He invented a method called "paranoiac-critique" to counter the speed and intelligence of these new images, and



ALBERT OEHLLEN, *CAPTAIN JACK*, 1997,  
silkscreen print and oil on canvas,  
90 1/2 x 90 1/2" / Siebdruck und Öl auf  
Leinwand, 230 x 230 cm.

was so successful in his efforts that he was eventually able—through the associative precision of his self-induced delirium—to detect the existence of a painted-over child's corpse at the feet of the farmers in Jean-François Millet's *L'ANGELUS*, 1857–1859 (later verified by an X-ray).<sup>3)</sup> In order to get to the bottom of the Millet and steal back its power, Dalí first had to submit to the experience of its threatening new potency as ready-Millet, and to actively uncover the connection between the readymade and his own sexual impotence, the sound of crickets, sunsets, etc. (later he would himself become one of the most reproduced artists ever). Taking this example as a starting point, we might ready ourselves to meet the new mannequins. And it may be that art's job is no longer to produce more surprising images, but to make itself a means of locating today's corpse within the redundancy (or ecstasy) of communication. Collage, in particular, might be a way of getting to the bottom of impotence, of extracting living-dead gestures from information.

Another thought: collage, especially in the case of Oehlen, is no longer just an aesthetic activity but a potentially endless file, a filing and sorting that takes over where previous notions of artistic agency lose their meaning. What is so non-Ernst-like here is that the images seem almost bored of their own shock-

value. And this file, deviously imitating the expansion and perfection of the digital program, stores and processes images, but it also stores (reserves, withholds) the potential to go on this way forever. This eternal file could even be an endlessly redeeming procedure, as far as images are concerned. What never stops returning is the potential for images to become separated from any informative, revolutionary, or ultimately painterly task. Just images, with no job to do. Collage is a false program that refuses to ever make itself useful.

1) Salvador Dalí, "Photography: Pure Creation of the Mind," in *Oui: The Paranoid-Critical Revolution: Writings 1927–1933* (Cambridge: Exact Change, 2004), p. 12.

2) "To the reservoir or inventory of this series of stand-ins Jacques Lacan gives the name *automaton* to indicate the quality of uncanniness that surrounds the finding of each of these objects, the sense not only of anxiety the encounter produces but also its aura of happenstance, an encounter one was not prepared for, a meeting that always, one insists, takes place by chance. But the term *automaton* also underscores the inexorability and order that rule this series..." Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious* (Mass: MIT Press, 1993), p. 72.

3) Salvador Dalí, *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet* (Paris: Pauvert, 1963). Lacan's first theories on paranoia were developed at the same time that he encountered Surrealism, in particular Dalí. Oehlen appropriates a Millet in one of his collages: the peasant leans on his hoe, staring blankly across his field at a pasted-in nudist, possibly a Hitler youth.



ALBERT OEHLLEN, *UNTITLED*, 2005, collage, 11 1/2 x 8 1/2" / OHNE TITEL, Collage, 29,4 x 21,7 cm.



ALBERT OEHLEN, *STOLEN THINGS*, 2005, acrylic and oil on canvas, 110 1/4 x 133 3/4" / GESTOHLENEES ZEUG, Acryl und Öl auf Leinwand, 280 x 340 cm.

# Collage und Programm:

JOHN KELSEY

*Ein Wunder vollzieht sich mit der gleichen notwendigen Präzision wie ein Bank- oder Handelsgeschäft.<sup>1)</sup>*

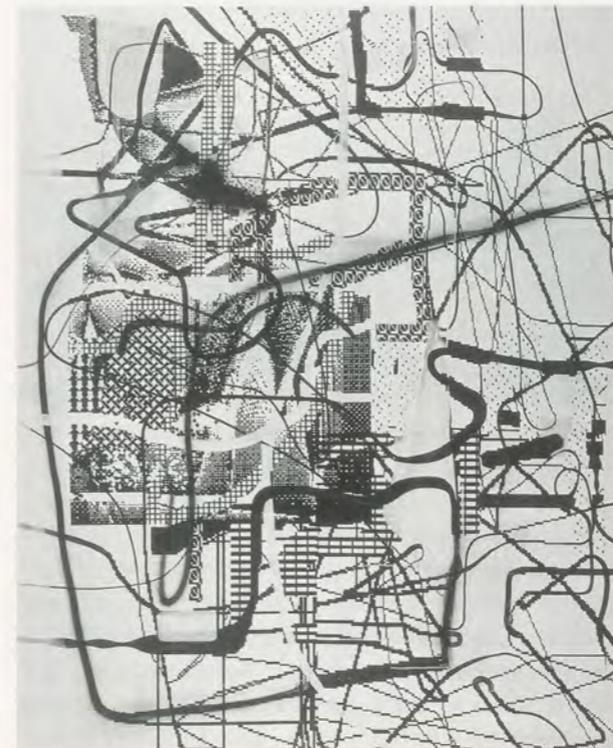
Während seine Galeristen sich für Oehlen starkmachen – das heisst für den Meister der Malerei, den der Markt mittlerweile auch aufzunehmen bereit ist –, möchten wir jenen anderen Oehlen nicht vergessen, der vor und nach dem Griff zum Pinsel immer auch andere, weniger grandiose, weniger hehre Dinge treibt, wie das Zerreißen von Zeitschriften oder das stundenlange Arbeiten vor dem Computerbildschirm. Es ist bereits gesagt worden, dass die Collage in seinem Arbeitsprozess eine zentrale Rolle spielt – als Ausgangspunkt oder Grundlage fast jeder bemalten Leinwand. Aber was für eine Grundlage ist dies? Ein Fundament, auf dem Farbtürme errichtet werden, oder eher eine Art falscher Boden, der dafür sorgt, dass das Bild immer schon mit etwas anderem vermischt und von diesem unterlaufen wird und somit nie ganz es selbst ist? Obwohl die Collage dem Kompositionsprozess dient – und sei es nur, indem sie eine Information liefert, gegen die angemalt oder die übersprüht werden kann –, scheint sie auch selbst Bestand zu haben und die Leinwand mit einer

JOHN KELSEY ist Künstler und Schriftsteller und lebt in New York. Sein Text «My Other Painting Is a Car» erschien jüngst anlässlich der Ausstellung von Richard Prince im Astrup-Fearnley-Museum in Oslo. Gegenwärtig arbeitet er zusammen mit Christopher Williams am Projekt Radio Daniele, ein Programm, das täglich in Bologna ausgestrahlt wird. Weitere Projekte sind Reena Spaulings Fine Art und Bernadette Corporation.

gewissen Gleichgültigkeit gegenüber dem Aufbauprozess und der für das Malen angemessenen Zeit zu infizieren. Das verschwenderische unaufhörliche Zerschneiden und Kleben, Aneignen und wieder anders Zusammensetzen bestehender Bilder erzeugt gegen die Zeit des Malens gerichtete Momente, die jedoch immer auch innerhalb dieser Zeit liegen, und bringt diese aus dem Gleichgewicht, indem es dem Endprodukt fortwährend in die Quere kommt.

Wenn fast jeder bedeutendere Oehlen mehr oder weniger auf das Grundgerüst einer Collage geschleudert wurde, so trifft es auch zu, dass das Gemälde selbst eine Collage aus verschiedenen Momenten und Gesten ist und dass jene Momente, die wir malerisch nennen würden, in vielen Fällen wiederum durch weitere Schichten echter Collagen erweitert und ergänzt werden. So könnte ein gemalter Tisch beispielsweise mit übernommenen Ink-Jet-Reproduktionen von Früchten gedeckt sein. Oder das photographische Porträt eines Kopfes könnte an der Wand eines gemalten Farbfeldes hängen wie eine Dekoration, die der Leinwand eine raumartige Wirkung verleiht. Damit will ich sagen, dass die Bilder sich nie endgültig von der Collage verabschieden oder sich von ihr distanzieren, genauso wenig, wie von der beharrlichen Existenz des Readymade-Bildes, das sich irgendwie immer wieder als dekoratives oder inhaltliches Element in ein ansonsten abstraktes Bild zurückschleicht. Indes tritt die Malerei in den kleinen Collagen auf Papier immer und immer wieder als Readymade-Malerei in Erscheinung, als aus Katalogen und Zeitschriften ausgeschnittene und gesammelte Kunstgeschichte, die sich nun in

# AUFSTIEG DER READY-METAL-MÄDCHEN.



ALBERT OEHLLEN, DISCO 2100, 1996, oil and acrylic on canvas, 91 x 75 1/4" / Öl und Acryl auf Leinwand, 231 x 191 cm.

eine Reihe stellt mit Reproduktionen von nackten Radfahrern, Heavy-Metal-Typen aus Skandinavien, Computergraphik, antiken Möbeln oder Tattoos.

Man könnte sich diesen fortwährenden Austausch zwischen Collage und Malerei als eine Art Motor vorstellen, der läuft und läuft und läuft, und das Readymade wäre gleichsam die zentrale Antriebswelle:



Die Collage (C, unten) trägt die Malerei (P, oben) und unterläuft sie gleichzeitig, aber beide Vorgänge verlieren ihren spezifischen Charakter, indem sie um das Readymade kreisen, das jede noch so spontan wirkende malerische Geste bereits kontaminiert hat. Die Collage könnte als guerillamässige Besetzung eines vorgegebenen, bereits bestellten (engl.: *readymade*) Feldes definiert werden, denn sie funktioniert als Maschine zur Wiederaufbereitung der Idee der Malerei angesichts des Übermasses an anderer programmierter Information. Unser Diagramm (1) zeigt eine zyklische Bewegung, in deren Verlauf die Collage sich bestehende Bilder aneignet, die das Fundament eines zukünftigen Gemäldes bilden könnten, während die Malerei als bestehendes Material in eine weitere Collage eingeht. Ein Fragezeichen verweist hier auf das Unergründliche der Malerei, die sich manchmal abstrakt nennt, wenn sie wie ein Zombie aus der Collage auftaucht, ohne sich



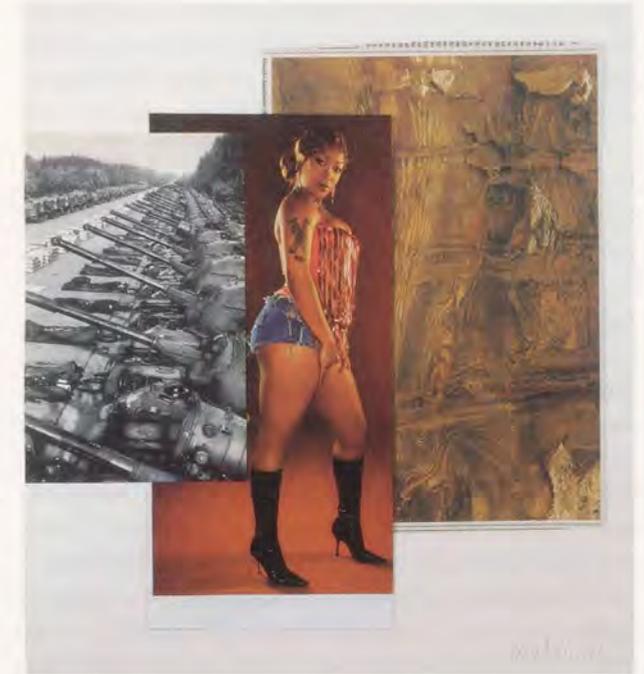
ALBERT OEHLLEN, ORIGIN COLLAGE 5, 2003, 11 3/4 x 18" / URSPRUNG COLLAGE 5, 30 x 46 cm.

auch nur im Geringsten über ihren eigenen Status im Klaren zu sein. Doch obwohl dieses stark vereinfachende Schema die dynamische Beziehung zwischen den beiden Aktivitäten zum Ausdruck bringt und in dieser Hinsicht hilfreich ist, wird es uns die spezifische Besonderheit von Oehlers Collagen oder die Bedeutung digitaler Programme für seine neueren Arbeiten nicht wirklich näherbringen können.

Betrachten wir Oehlers kleinformatige Collagen auf Papier, so lassen sich sofort zwei Grundtypen unterscheiden: Raster und Räume. Die Raster beruhen oft auf übernommenen Zeitungs- oder Katalogseiten und machen sich deren geordnete, senkrechte und waagrechte Aneinanderreihung von Informationsblöcken oder -spalten zunutze; manchmal wird die rechteckige Form der Seite auch von einem seltsamen runden Augapfel oder der schlangenhaften

Schwingung eines Flamingohalses gestört. Die Raster erinnern auch an Diagramme und Tabellen in Kunstgeschichts- oder Biologielehrbüchern und schreien deshalb geradezu nach einer Verunstaltung. Die Räume wiederum machen sich mit Hilfe von Abbildungen aus Lifestyle-Zeitschriften und Möbel-Werbeanzeigen die Strukturen und Inhalte von Designerwohnungen zu eigen und sind gewöhnlich mit eingeklebten Figuren und weiteren sich aufdrängenden Objekten bevölkert. Oehlen beginnt mit bestehenden Präsentationsformen – dem Grundstück der Seite und dem Grundstück der Immobilie – und torpediert dann deren Logik. Seiten und Räume sind im täglichen Leben allgegenwärtige Strukturelemente, die eine entscheidende Rolle bei der Verteilung von Wert, Besitz und Bedeutung in einer kontrollierten, geordneten Welt spielen. Manchmal

ALBERT OEHLLEN, UNTITLED, 2005, collage, 17 3/4 x 13" / OHNE TITEL, Collage, 45 x 33 cm.



besteht die lustvollste Art, die bürgerliche Ordnung und die sie aufrechterhaltenden Kontrollsysteme anzugreifen, darin, einfach ihre Bestandteile neu verteilen und edle Bronzen mit elastischen Tangas zu kombinieren, den spanischen Faschismus mit Gymnastikgeräten oder Lippengloss mit Leichen. Die Grundstrukturen des Rasters und der Wohnräume bleiben intakt, aber sie vermitteln keine Information mehr und spenden nicht länger Trost; stattdessen erschrecken sie uns mit ihrer plötzlichen Nutzlosigkeit und ihrer Vorspiegelung von Wundern inmitten eines zunehmend verkümmerten Alltagslebens.

In einer Collage kleistert Oehlen einfach das Bild eines Lehnssessels in das Bild einer geschmackvollen Designerküche. Der Sessel fügt sich nicht nahtlos in die Raumperspektive ein und schwebt ganz leicht über dem Boden. Es ist eher ein Wohnzimmersessel als ein Küchenstuhl, aber es ist auch kein Regenschirm auf einem Operationstisch. In dieser Collage prallt nichts mit nichts zusammen. Oehlen zieht es vor, einer Welt der Dinge weitere Dinge hinzuzufügen: Collage als Bestandesaufnahme oder als einfaches Lagern von Bildern an einem Ort, an dem sie bereits zu Hause sind. Wir sind hier also weit entfernt von der surrealistischen Zufallsbegegnung. Besser gesagt: In einer Welt, in der der Zufall bereits in jedem Kommunikationspaket mitgeliefert wird, ergeben sich sowieso unentwegt bizarre Kombinationen. Es handelt sich hier um eine Collage, die die Redundanz der Gegenwart im Blick hat.

An anderer Stelle macht sich auf der Bildfläche eine Art *Automat* stark und spuckt durch die inventarisierten Räume des Grosstadtlebens.<sup>2)</sup> Er steht aufrecht wie eine Figur oder eine Form gewordene Information. Er kann in Gestalt eines Heavy-Metal-Monsters auftreten oder als Tonfigurchen aus irgendeinem müden kunsthandwerklichen Lehrbuch, doch er taucht immer wieder auf. Auch die Malerei taucht wieder auf, wenn ein betrunkenener Bauer von Breughel auf einer Yuppie-Bettdecke schlapp macht oder sonst jemand, den wir aus der Kunstgeschichte kennen, vielleicht eines von De

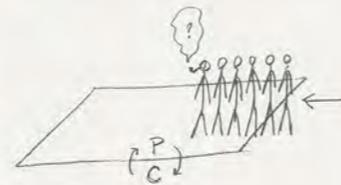
Koonings abstrakt-expressionistischen Monstern, ein rundum perfektes Interieur heimsucht und besetzt. Als Figur und Information in einem betritt die Malerei die Collage wie ein x-beliebiger Kunde den Supermarkt und schleppt in reproduzierter Form ihr tropfendes, lebendig-totes Farbfleisch in unsere Lifestyle-Welt ein wie etwas Obszönes und Nacktes, das sich in unserem photogenen Badezimmer breitmacht und unseren Kühlschrank plündert. Wenn sie mit Gitarristen herumhängen, deren Gesichter bemalt sind, oder mit Airbrush-geschönten Sexbomben und knackigen Aerobic-Trainern, wirken diese Figuren aus dem Kunstbereich genauso nackt und fremd wie die kahlen Cyberspace-Mannequins, die so viele Bilder Oehlers bevölkern. So kehrt die Malerei als Automat zurück, um diese Leere zu besetzen, und steigt in der Collage aus ihrem Grab wie der Geist des Komturs am Ende von *Don Giovanni*. Ein Psychoanalytiker würde an dieser Stelle vielleicht von Kastration reden, angesichts so vieler Figuren, die aus ihren Gemälden herausgelöst und unter all diesen anderen, traurigen und lächerlichen Objekten des Begehrens ausgesetzt wurden: Badewannen mit

Klaufenfüßen, Lampen, Ärsche, Kanonen, vergoldete Bilderrahmen, Palmen, nackte Teenager aus den 30er Jahren. Doch es ist nicht an uns, die Zusammenhänge zwischen Collage und Phallus zu erklären oder was Farbe mit Scheisse und Bestrafung zu tun hat. Wir sehen nur Widerlinge und Monster, die unentwegt wiederkehren um sich zerstückelter Körper zu bemächtigen.

Doch dann taucht aus den glühenden Tiefen des Cyberspace ein dritter Bildtypus auf und gesellt sich zu den Rastern und Räumen: die an Plakate oder Flugblätter erinnernden Bilder, die mit Hilfe von Computerprogrammen gestaltet und auf grosse Papierbahnen gedruckt wurden. Auch sie bedienen sich bereits bestehender Präsentationsformen und besetzen diese. In den Plakaten, wo die Collage durch Graphiksoftware unterstützt wird oder bereits (wie der Zufall, wie der Surrealismus) in die glatte Funktionsweise eines kybernetischen Programms Eingang gefunden hat, macht sich Oehlen das ganze Chaos und die grellen Kontraste von Rave-Flyern, Porno-Websites und Billigreiseprospekten zu eigen. Es sind Organisationsinstrumente – und sie wurden bereits von der psychedelischen Welle und vom «schlechten Surrealismus» infiziert –, die trotz ihrer geistig hochgesteckten Ziele nicht weniger banal sind als die Räume und Raster. Hier haben wir es nicht nur mit Readymade-Bildern zu tun, sondern mit einem Readymade-Programm und seiner eingebauten «Effekte»-Palette. Der erste Impuls ist dabei immer, zu viel auf einmal anzuwenden, zu viele Farben und zu viele Werkzeuge, und das Programm bis an seine kreativen und funktionalen Grenzen auszuschöpfen, was man nie zu schaffen scheint. Welch bessere Möglichkeit gäbe es, um seine bevorstehende Kunstausstellung anzukündigen, oder auch gar nichts Spezifisches, sondern schlicht die Ankündigung als solche zu präsentieren? Ab sofort ist das Ereignis die Ankündigung – sein eigenes Plakat.

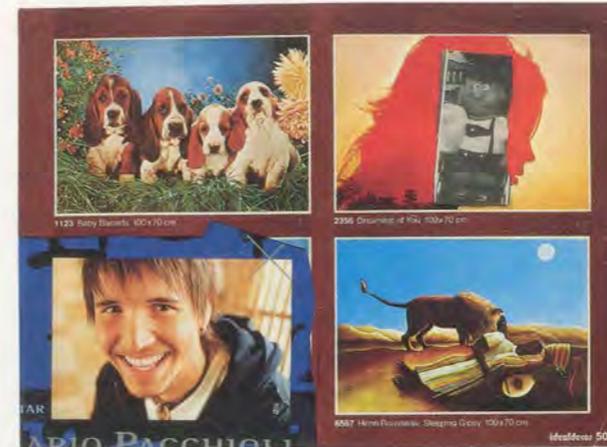
Wenn Oehlen ein Programm wie Illustrator oder Paintbox mit seinen virtuellen «Pinsel»- und «Sprühdosen»-Optionen anwendet, setzt er Readymade, Malerei und Collage in ein neues Verhältnis zueinander. Während die Collage mit dem Readymade-Programm verschmilzt, gerät die Malerei plötzlich in bedrohliche Nähe zum Cyborg aus der Mitte der

90er Jahre, einem digi-graphischen Automaten, der mindestens so Furcht erregend ist wie die surrealistische Marionette. Und das könnte ein günstiger Zeitpunkt sein, um zu zeigen, wie die Einführung vorgegebener digitaler Collage- und Malerei-Effekte das Grundgerüst von Oehlen's Kunst komplizieren:



Wenn die neuen Marionetten durch das zwielichtige Gebiet der Malerei zu marschieren beginnen, zerstören sie nicht nur das, was einst Geste hiess (und heute zunehmend ins Programm integriert und dort zu neutraler Information wird), sie versuchen auch den alten Graben zu schliessen, der früher die Malerei vom Readymade trennte und den Künstler von seinen Werken. Es ist nicht mehr spannend, einen Schnurrbart zu kopieren und ihn der Mona Lisa ins Gesicht zu kleben, denn das ist heute etwa so normal wie eine durchschnittliche Pizzaschachtel (die an sich nicht uninteressant ist). Die Malerei hat im Informationszeitalter einzig und allein die Aufgabe, den Cyborg zu verführen: so zu tun, als ob kein Graben sich je zwischen ihnen auftun könnte; ihre Orgasmen vorzutauschen und sich selbst aufzuputtschen. Sie muss sich den Programmen annähern, die von digitalen Kameras und Computern in die Welt gesetzt wurden, und sie muss sich die Logik dieser Höllenmaschinen zu eigen machen. Wenn die Malerei den Verlust der Differenz zum Programm freudig begrüsst und sich noch stärker auf diese Affäre einlässt, könnte sie Mittel und Wege finden, selbst ebenso gerissen und effektiv zu werden wie jedes andere zeitgenössische Instrument. Dennoch darf sie ihre Dummheit nicht verlieren. Collage ist eine Möglichkeit, damit die Malerei für sich selbst undurchschaubar bleibt, obschon das Programm sie zu absorbieren beginnt und vorhersagbar werden lässt. Die Collage ist eine erfahrene Guerillakämpferin: Ohne etwas Eigenes zu besitzen, infiltriert sie bestehende Gebiete und begnügt sich mit den bereitgestellten (engl.: *readymade*) Kräften des Feindes.

ALBERT OEHLLEN, UNTITLED, 2005,  
collage, 8 1/4 x 11 1/4" / OHNE TITEL,  
Collage, 20,8 x 28,7 cm.



Salvador Dalí hat sofort gesehen, dass seine eigenen Möglichkeiten als Maler durch die Reproduktion musealer Meisterwerke auf Postkarten und Teetablen radikal in Frage gestellt wurden. Er erfand die sogenannte «paranoisch-kritische» Methode, um der Geschwindigkeit und Intelligenz dieser neuen Bilder etwas entgegenzusetzen, und er war in seinen Bemühungen so erfolgreich, dass er – dank der assoziativen Präzision seines selbstinduzierten Deliriums – schliesslich in der Lage war zu entdecken, dass sich zu Füßen des Bauern in Jean-François Millets L'ANGELUS (1857–1859) eine übermalte Kinderleiche befinden musste (was sich später in einer Röntgenuntersuchung bestätigte).<sup>3)</sup> Um Millet auf den Grund zu gehen und ihm seine Kraft wieder zu entreissen, musste Dalí sich zuerst der Erfahrung seiner bedrohlichen neuen Macht als Ready-Millet aussetzen und den Zusammenhang zwischen dem Readymade und seiner eigenen sexuellen Impotenz, dem Gesang der Grillen, den Sonnenuntergängen usw. aktiv aufdecken. (Später sollte er selbst zu einem der meist reproduzierten Künstler aller Zeiten werden.) Anhand dieses Beispiels könnten wir uns vielleicht für die Begegnung mit den neuen Marionetten rüsten. Und es kann sein, dass die Aufgabe der Kunst nicht mehr darin besteht, immer überraschendere Bilder zu produzieren, sondern sich selbst zu einem Werkzeug zu machen, um die Leiche in der Redundanz (oder Ekstase) der heutigen Kommunikation ausfindig zu machen. Gerade die Collage könnte ein Mittel sein, um der Impotenz auf den Grund zu

gehen und die lebendig-toten Gesten aus der Information herauszufiltern.

Ein anderer Gedanke: Die Collage ist, besonders im Fall von Oehlen, keine rein ästhetische Technik mehr, sondern eine potenziell unendliche Datei, ein Ablegen und Sortieren, das überall dort greift, wo frühere Begriffe künstlerischen Tuns ihre Bedeutung verlieren. Anders als bei Max Ernst scheinen die Bilder hier von ihrer eigenen Schockwirkung gelangweilt zu sein. Und diese Datei, die auf abwegige Art die Ausbreitung und Vervollkommnung des digitalen Programms imitiert, speichert und bearbeitet Bilder, doch sie speichert (behält sich vor, enthält uns vor) auch die Möglichkeit, immer so weiterzumachen. Was die Bilder angeht, könnte diese ewige Datei ein endloser Tilgungsvorgang sein. Was unaufhörlich wiederkehrt, ist das Potenzial der Bilder, sich von jeder informativen, revolutionären oder am Ende auch malerischen Aufgabe zu verabschieden. Einfach nur Bilder ohne bestimmte Funktion. Die Collage ist ein Scheinprogramm, das sich jeder nützlichen Verwendung dauerhaft entzieht.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Salvador Dalí, «Die Fotografie, reine Schöpfung des Geistes», in *Gesammelte Schriften*, Rogner & Bernhard, München S. 26.

2) «Das Reservoir oder Inventar dieser Serie von Stellvertretern nennt Lacan *Automat*, um die Qualität des Unheimlichen anzuzeigen, die mit dem Auffinden jedes einzelnen dieser Objekte verbunden ist, das heisst nicht nur das Gefühl der Angst, das die Begegnung hervorruft, sondern auch die Aura des Zufälligen einer Begegnung, auf die man nicht vorbereitet war, ein Zusammentreffen, das immer, wie ausdrücklich betont wird, per Zufall zustande kommt. Doch der Ausdruck *Automat* unterstreicht auch die Unerbittlichkeit und Systematik, die in dieser Serie herrschen...» Rosalind Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, Mass., 1993, S. 72. (Deutsche Ausgabe noch in Vorbereitung, Zitat hier aus dem Engl. übersetzt.)

3) Salvador Dalí, *Le mythe tragique de l'Angelus de Millet*, Pauvert, Paris 1963. Lacans Entwicklung seiner ersten Paranoia-Theorien fällt in die Zeit seiner Begegnung mit dem Surrealismus, insbesondere mit Dalí. Oehlen verwendet in einer seiner Collagen einen Millet: Millets Bauer steht auf seine Hacke gestützt und starrt mit leerem Blick über sein Feld auf einen dort aufgeklebten Nudisten, wahrscheinlich ein Hitlerjunge.