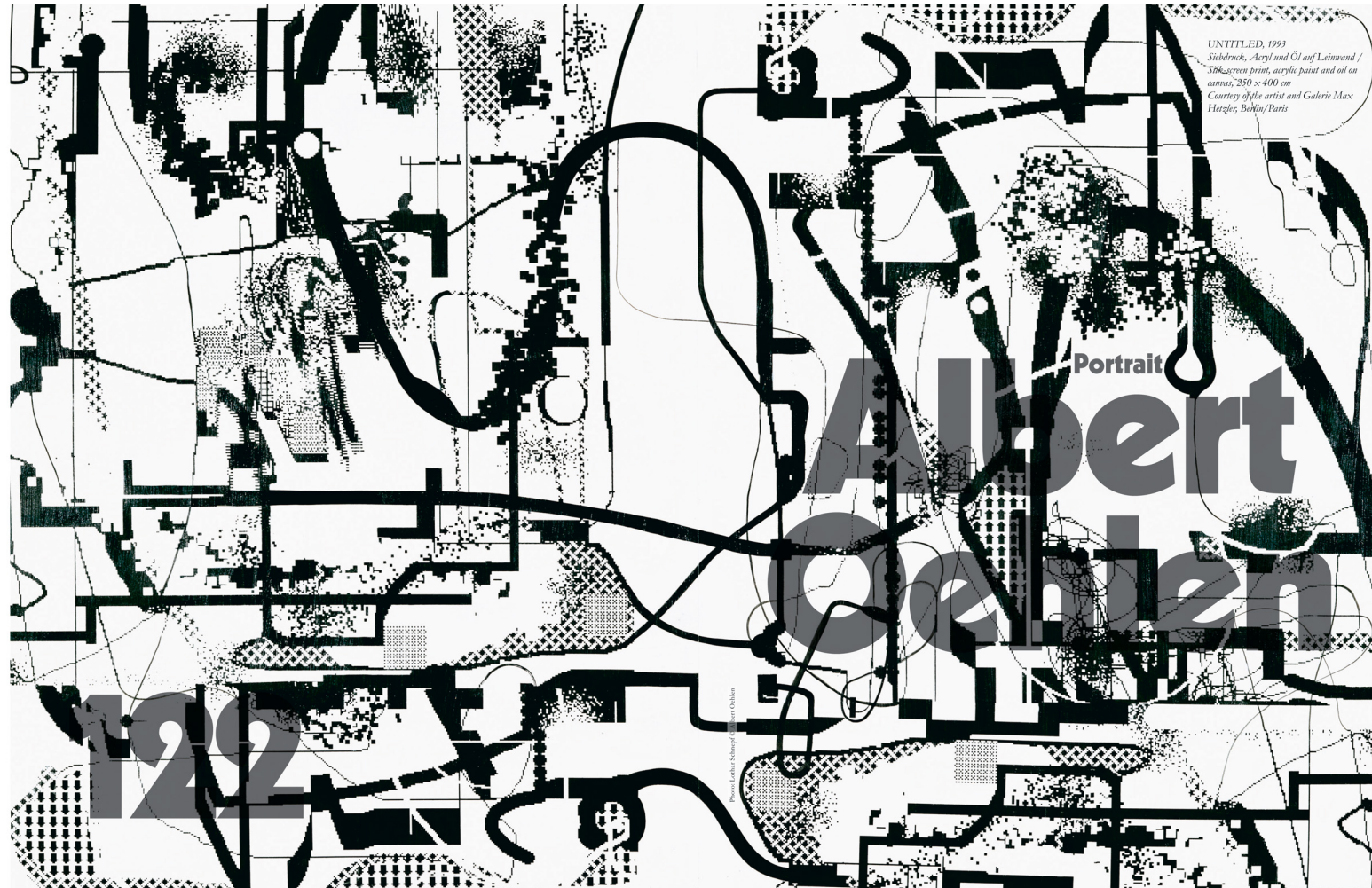


Galerie Max Hetzler Berlin | Paris

Spike Art Magazine

Baumann, Daniel: Portrait: Albert Oehlen

June 2015



maxhetzler.com

Galerie Max Hetzler Berlin | Paris

Spike Art Magazine

Baumann, Daniel: Portrait: Albert Oehlen

June 2015



Alle Abbildungen/All images © Albert Oehlen, Courtesy Gagosian Gallery, Phoenix, Lester Schampf

Ober/above:
UNTITLED, 2012
Öl, Papier auf Leinwand / Oil, paper
on canvas, 180 x 230 cm

Rechts/right:
UNTITLED, 2014
Öl, Papier auf Leinwand / Oil, paper
on canvas, 230 x 270 cm

Links/left:
UNTITLED, 2012
Öl, Papier auf Leinwand / Oil, paper
on canvas, 230 x 180 cm

Galerie Max Hetzler Berlin | Paris

Spike Art Magazine

Baumann, Daniel: Portrait: Albert Oehlen

June 2015

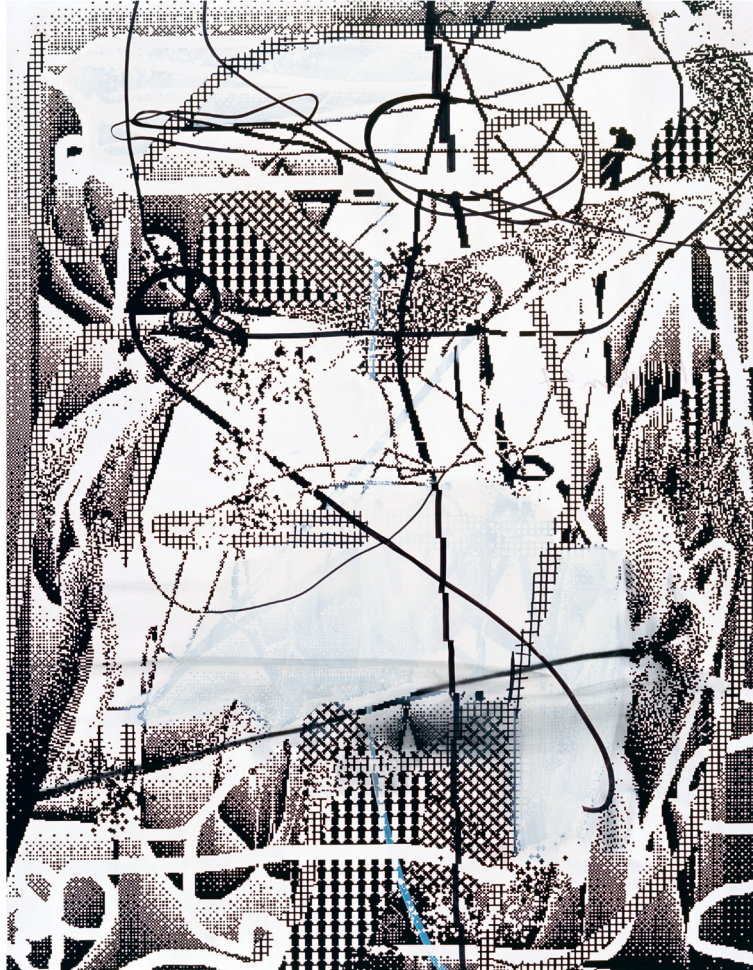


Photo: Stephan Winkler © mumok/Albert Oehlen, Stefan Rabner, © Albert Oehlen, Lukas Schimpf, © Albert Oehlen

Installationsansicht / Installation view „Albert Oehlen. Malerei“, mumok, Wien 2013

Links/Left:
15, 2009
Papier auf Leinwand / Paper on canvas, 190 x 220 cm

Oben/above:
17, 2010
Papier auf Leinwand / paper on canvas, 170 x 230 cm



Quellcode und Stresstest

Wie kaum ein anderer Künstler setzt Albert Oehlen die Malerei einem Stresstest aus. Seit über 30 Jahren arbeitet er am Quellcode des Mediums: Farbe, Auftrag, Linie und Schichtung, Titel und Triumphe, Enttäuschungen und Erwartungen werden gegeneinander ausgespielt, so dass sie sich selbst auf dem falschen Fuß erwischen. Daniel Baumann führt einmal durch das ganze Werk.

Source Code and Stress Test

Like almost no other artist, Albert Oehlen subjects painting to a stress test. For over 30 years he's been tinkering with the medium's source code: colour and paint application, lines and layers, titles and triumphs, disappointments and expectations. These elements are all played against one another and caught off guard. Daniel Baumann leads us through the work.

Photos: Leander Schimpf © Albert Oehlen; Galerie: Max Hetzler, Berlin

OHNE TITEL, 1997
Oil and Acryl auf Leinwand / Oil and acrylic
paint on canvas, 245 x 191 cm. Courtesy of the
artist and Galerie Max Hetzler, Berlin/Paris

PORTRAIT A.H., 1984
Oil auf Leinwand / Oil on canvas
140 x 140 cm. Courtesy of the artist and Galerie
Max Hetzler, Berlin/Paris



Galerie Max Hetzler Berlin | Paris

Spike Art Magazine

Baumann, Daniel: Portrait: Albert Oehlen

June 2015

PORTRAIT

D Netzwerke seien erfunden worden, um Kommunikation zwischen ungleichen Systemen herzustellen, schrieb der Medientheoretiker, Künstler und Programmierer Alexander R. Galloway in *Spike* 39. Es ließe sich behaupten, dass Kunst eine analoge Funktion erfüllt: Sie entwickelt als Netzwerk zwischen Denken und Leben ihre Bedeutung. Besonders aber blieb mir im Gedächtnis, wie Galloway Software in drei Erscheinungsformen aufteilt: in Quellcode, ausführbaren Code und Interface. Dies wiederum brachte mich auf den Gedanken, dass die Mehrheit sogenannter Post-Internet-Kunst kaum je über das Interface, also über eine Desktop-ähnliche Erscheinung hinauskommt. Das würde erklären, warum man sie immer gleich erkennt, selbst wenn sie in verschiedenen Ausformungen daherkommt: Sie ist eine Kunst der Oberfläche. Dabei gibt es unter der großen Menge an Objekten, Texten, übermalten Prints und verzerrten Scans tatsächlich solche, die sich mit dem Quellcode auseinandersetzen und sich mit der damit verbundenen Tiefe herumbalgen. Sie sind jedoch nicht einfach vom Rest zu unterscheiden – so wie es Anfang der 1980er Jahre auch nicht gleich zu erkennen war, wie und wodurch sich die Malerei von Albert Oehlen von der damals allgegenwärtigen wilden Ich-Pinselei abhob. Blättert man in einschlägigen Katalogen und Büchern wie „Hunger nach Bildern. Deutsche Malerei der Gegenwart“ (Köln, 1982), „Gefühl und Härte. Neue Kunst aus Berlin“ (München 1982) oder „von hier aus“ (Köln, 1984), findet man

E Networks were invented to facilitate communication between dissimilar systems, the media theorist, artist, and programmer Alexander R. Galloway wrote in *Spike* #39. One could say that art has an analogous function: it develops its meaning as a network linking thinking and life. What particularly struck me about Galloway's article, however, was his description of software as existing in three distinct modes: source code, executable code, and interface. This got me thinking that the majority of so-called Post-Internet art barely ever goes beyond the interface – that is, beyond a desktop-like appearance. This would explain why such art is always immediately recognizable even though it comes in many different forms: it is an art of the surface. Among the huge array of objects, texts, painted-over prints, and distorted scans, one can indeed find works that deal with source code and contend with the depths it involves. But it's not so easy to tell them apart from all the rest. Similarly, at the beginning of the 1980s, it wasn't immediately apparent how and why Albert Oehlen's paint-

ings were so different from the "wild" Neo-Expressionism that was everywhere at the time. Leafing through catalogues and books focusing on German art from this era, one finds images of Oehlen's work alongside paintings by Elvira Bach, Werner Büttner, Walter Dahn, Martin Disler, Georg Herold, Martin Kippenberger, Helmut Middendorf, Markus Oehlen, Salomé, Klaudia Schifferle, and Andreas Schulze – and the difference is not always so obvious.

Yet it would have been possible quite early on to see that Oehlen's concerns lay elsewhere. Initial clues were offered by the titles of his paintings: among them *Gegen den Liberalismus* [Against Liberalism, 1980]; *Morgenlicht fällt ins Führerhauptquartier* [Morning Light Falls in the Führer's Headquarters, 1982]; *Treppenhaus Spezial* [Staircase Special, 1984]; and *Selbstporträt mit verschissener Unterhose und blauer Mauritius* [Self-Portrait with Shitty Underpants and Blue Mauritius, 1984]. There is no mode of painting that can cover such a wide range of themes and non-themes, but that was exactly the point. Like Büttner and

Oehlen's Bilder neben jenen von Elvira Bach, Werner Büttner, Walter Dahn, Martin Disler, Georg Herold, Martin Kippenberger, Helmut Middendorf, Markus Oehlen, Salomé, Klaudia Schifferle oder Andreas Schulze, und nicht immer ist der Unterschied augenfällig.

Dabei wäre relativ früh ersichtlich gewesen, dass es ihm um etwas anderes ging. Erste Hinweise lieferten Bildtitel wie „Gegen den Liberalismus“ (1980), „Morgenlicht fällt ins Führerhauptquartier“ (1982), „Treppenhaus Spezial“ (1984) oder „Selbstporträt mit verschissener Unterhose und blauer Mauritius“ (1984). Diese Breite von Themen und Nicht-Themen kann keine Malerei abdecken. Ähnlich wie Büttner oder Kippenberger, vor allem aber Sigmar Polke, trieb Oehlen das Medium Malerei mit solchen Behauptungen in Motiv und Bild an die Grenze der Überforderung, um es bloßzustellen, Erwartungen ins Leere laufen zu lassen und letztlich die Kunst von Ansprüchen zu befreien, die von Sammlern, Institutionen und Verehrern von Joseph Beuys oder Anselm Kiefer hochgehalten wurden. „Also, man müsste das Medium [Malerei] möglichst großen Belastungen aussetzen, dann kommt richtige Schönheit heraus“, erklärte Oehlen 1991 im Gespräch mit Wilfried Dickhoff und dem österreichischen Linguisten Martin Prinzhorn, der sich früh an den Diskussionen dieser Überforderungsstrategien beteiligte.

Im Katalog zur Ausstellung in der Galerie Borgmann Capitain in Köln 1986 legte Prinzhorn genau dar, wie sich

Kippenberger, or above all Sigmar Polke, Oehlen used such statements to push the subject matter and imagery of painting to the limits of its potential, as a way of demystifying the medium, undermining expectations and, ultimately, liberating art from the mission it was purported to have by collectors, institutions, and admirers of artists like Joseph Beuys or Anselm Kiefer. “So, what you had to do was to put an excessive amount of stress on the medium [painting], that's how the real beauty comes out,” Oehlen explained in a 1991 conversation with Wilfried Dickhoff and the Austrian linguist Martin Prinzhorn, who was among the first to participate in discussions of this strategy of making excessive demands.

In the exhibition catalogue for a show at Galerie Borgmann Capitain in Cologne in 1986, Prinzhorn gives an accurate description of how Oehlen's art resists any simple interpretation: “For art criticism, that old game of ascribing form and content is always central. No matter how complex it might be, it ultimately always aims at a form of 'understanding' that presump-

PORTRAIT

D Oehlen's Kunst der einfachen Sinnzuweisung verweigerte: „Das alte Spiel von Form- und Inhaltszuweisung ist für die Kunstkritik immer von zentraler Bedeutung. So vielfältig diese Zuweisung auch sein mag, letztendlich wird immer eine Form von ‚Verstehen‘ angestrebt, die genau eine solche Zuweisung als sinnstiftende Allegorie oder Metapher voraussetzt. Diese Kunst, von der hier die Rede ist, lässt solche Interpretationsmechanismen nicht zu.“

Noch 2005 schrieb die amerikanische Kuratorin Bonnie Clearwater: „Albert Oehlen entzieht sich als Künstler einer einfachen Einordnung. Das geschieht durchaus vorsätzlich.“ Bis heute sind die meisten Texte damit beschäftigt, Oehlen in den Griff zu bekommen. Diesem Ansinnen steht ein Werk entgegen, das Widersprüche nutzt und in die eigene Tiefenstruktur aufnimmt. Weiter wird die Domestizierung dadurch erschwert, dass der Künstler selbst mit eigenen Texten Position bezieht und in zahlreichen Interviews gängige Vorstellungen auf den Kopf stellt.

Bis 1987 betreibt Oehlen gegenständliche Malerei, die keinen Unterschied zwischen Pathos und Banalität kennt und sich hauptsächlich entlang von Grau- und Brauntönen entwickelt. 1984 führt er die drei Grundfarben Blau, Rot und Gelb ein, als gälte es Mondrian in Erinnerung zu rufen. Dabei entsteht „Portrait A.H.“ (1984), ein großformatiges Porträts Adolf Hitlers in den Grundfarben, das noch heute grenzwertig erscheint. Zugleich experimentiert Oehlen in jenen Jahren mit male-

reifremden Elementen, klebt Sticker auf die Malereien, Metallschilder und vor allem Spiegel. Der geschlossene Raum der Leinwand wird mit möglichst banalen Mitteln erweitert. Damit wird ein konzeptuelles Vorgehen vorgetäuscht, angeblich um den Skeptikern der Malerei einen möglichst platten Einstieg zu ermöglichen. 1987 entsteht schließlich eine Reihe figurativer Arbeiten, die alle mit „Abstraktes Bild“ betitelt sind. Was als Seitenhieb auf die überkommenen Gegensätze von Figuration und Abstraktion geplant war, führt dann tatsächlich zu einer langjährigen Auseinandersetzung mit abstrakter Malerei – sofern dieser Begriff überhaupt noch Gültigkeit hat.

Oehlen's Behauptungen, sein Auftreten und seine künstlerische Praxis waren auch der Versuch, sich als junger Künstler einen eigenen Eingang ins Haus „Malerei“ zu schlagen. Dabei ging 1988 allerdings etwas verloren und ist bis heute nicht zurückgekehrt: die Perspektive. Schon 1986 kündigt Kippenbergers Ausstellung „Die Perspektivenscheisse“ bei Gerald Just in Hannover an, dass etwas in der Luft liegt. 1989, zeitgleich mit der Wende, verlieren tatsächlich viele Leute die Perspektive. Im Falle Oehlen's wurde sie ersetzt durch Schichtung: Der vormalig hierarchisch gegliederte Bildraum beginnt sich in die Fläche auszubreiten und in Ebenen zu stapeln. Das bringt die Farbe als Material in den Vordergrund und die Rolle der Linie.

1991 wendet sich Oehlen der Computerzeichnung zu, die er ohne genaueres Verständnis betreibt. Die Resultate werden



E poses such an endeavour as a meaningful allegory or metaphor. The art we are discussing here does not allow for these kinds of interpretative mechanisms.”

As recently as 2005, American cu-

rator Bonnie Clearwater wrote: “Albert Oehlen is a difficult artist to pin down. This is deliberate on his part.” To this day, most of the writing on Oehlen is an attempt to do just that. This endeavour is confronted by

a body of work that exploits contradictions and assimilates them into its underlying structure. In addition, attempts to domesticate Oehlen's work are made more difficult by the artist himself staking out a position in his

PORTRAIT

D ausgedruckt, per Siebdruck auf großformatige Leinwände übertragen und dann malend weiter bearbeitet. Die mit dem Computer gezogenen Linien werden monumental und werfen Fragen nach der Materialität auf. Während das Digitale keinen Widerstand kennt und beliebig veränderbar ist, beharrt die applizierte Farbe auf Eigenleben: Sie glänzt je nach Lichteinfall, sie tropft und ist im falschen Moment matt oder zu dick. Eine Arroganz des Materials stellt sich ein, die das Digitale in seiner unendlichen Nachsichtigkeit nicht kennt. In den folgenden Jahren unternimmt Oehlen weitere Experimente mit dem Digitalen, spielt einerseits Zeichnung und Farbe durch und entwirft andererseits Einladungskarten und Plakate, die aussehen, als würde Photoshop schlecht träumen. Weitere Felder werden erobert, insbesondere Ende der 90er Jahre mit grauen Bildern, in denen sich Oehlen Gerhard Richters berühmter Technik der Verwischung annimmt. Ähnlich wie bei

E writings and giving numerous interviews that turn commonly held ideas upside-down.

Until 1987, Oehlen made figurative paintings that didn't differentiate between the sincere and the banal and primarily worked with a spectrum of greys and browns. In 1984 he introduced the three primary colours, blue, red, and yellow, as if the point were to think back to Mondrian. This is when he painted *Portrait A.H.* (1984), a large-format portrait of Adolf Hitler in primary colours – which still seems borderline today. Also around this time, Oehlen began experimenting with elements foreign to painting proper, incorporating stickers, metal signs, and above all mirrors into his paintings. He opened up the closed space of the canvas using the most banal means possible. In this way, Oehlen's work feigns a conceptual approach that ostensibly provides an easy point of entry for people doubtful of painting's value. Finally, in 1987, Oehlen produced a series of figurative works, each of which was titled *Abstract Painting*. What was originally intended as a dig at the traditional opposition of figuration and abstraction became a long-term engagement with abstract painting – insofar as this is still a valid term.

Oehlen claims that his behaviour and artistic practice as a young artist were also an attempt to break into the temple of painting. In 1988, something went missing as part of this process and hasn't returned since

perspective. Kippenberger's 1986 exhibition "Die Perspektivenseiche" [The Perspective-Shit] at Gerald Just in Hannover already signalled that something was in the air. In 1989, the same year as the fall of the Berlin Wall, many people did indeed lose perspective. In Oehlen's case, it was replaced with layering: the pictorial space, which had previously been structured hierarchically with foreground, middle ground, and background, began to spread across the picture plane and stack up in multiple layers. This gave a new prominence to colour as a material as well as to the role of line.

In 1991 Oehlen began making drawings on the computer without knowing too much about the technical details. The resulting images were printed out, silkscreened onto large canvases, and worked on some more with paint. The computer-drawn lines became monumental, raising questions around the nature of materiality. While the digital knows no resistance anything and can be modified at will, paint insists on a life of its own: its sheen varies, depending on the way the light falls; it drips or is too matte or thick in all the wrong places. There is a certain arrogance to its materiality – a quality foreign to the digital, which is so endlessly compliant. In the following years, Oehlen conducted further experiments with the digital, working through various possibilities for drawing and colour, and creating invitation cards and posters that look

Richter entstehen Bilder von großer Suggestion und formaler Eleganz. Man könnte denken, dass diese Wirkung unvermeidlich sei: Verwischtes Grau ist immer ein Volltreffer. Das würde Walter Robinsons These des „Zombie Formalism“ stützen, nach der zurzeit eine Malerei dominiert, die sich mehr oder weniger verholen auf im Markt etablierte Kunst wie die von Christopher Wool oder Albert Oehlen bezieht.

In den Jahren nach 2000 expandiert Oehle's Malerei mit noch größerem Tempo. Es entstehen Collagen, wie in der Secession 2004; Collagen auf Malerei, wie in der Galerie Max Hetzler 2011; Malerei auf Collagen, wie bei Gagosian in New York 2014; aus Werbeplakaten zusammen geklebte großformatige Bilder, Fingermalerei, großformatige Kohlezeichnungen und, seit 2014, Bilder mit dunklen Baumsilhouetten vor rot-weißem Hintergrund, gemalt auf Dibond-Aluplatten. Das Baummotiv taucht bei Oehlen bereits seit Ende der 80er Jah-

as if Photoshop were having a bad dream. He then continued to broaden his territory, especially in the late 90s, with a series of grey paintings that adopt Gerhard Richter's famous blurring technique. As in Richter's works, this process resulted in images that were both suggestive and formally elegant. One might think that such an effect is inevitable: blurry grey is always a big hit. This would seem to support Walter Robinson's theory of "zombie formalism", which claims that contemporary painting is dominated by work that refers in more or less covert ways to art that is well established on the market, like the work of Christopher Wool or Albert Oehlen.

After the turn of the millennium, Oehlen's practice expanded at an even faster pace. This period saw the emergence of collage, such as that shown at the Vienna Secession in 2004, collage on paintings, as shown at Galerie Max Hetzler in Berlin in 2011; and paintings on collage, as shown at Gagosian in New York in 2014. He has also made large pictures by gluing advertising posters on top of one another; finger paintings; large charcoal drawings; and, since 2014, paintings on aluminium Dibond that depict the dark silhouettes of trees against a red and white background. Trees first appeared in Oehlen's work in the late 80s; now, 25 years later, they have been given their own extensive series. According to Oehlen, the tree works well as a form because it is both ab-

Photo: Esther Freund

PORTRAIT

D re auf. Jetzt, 25 Jahre später, widmet er ihm einen umfangreichen Zyklus. Die Form des Baums bietet laut Oehlen den Vorteil, dass sie sowohl abstrakt wie figurativ ist, dass sie Fläche und Raum zulässt, Detail und Masse, Dichte und Linie. Als Struktur verbindet, verdeckt und unterteilt sie das Bild. Und sie hat die Macht, sich den roten und weißen Schichten entgegenzustellen. Diese Bilder haben etwas Monströses, sie sind von überraschender Kälte und Härte und beeindruckender Unversöhnlichkeit. Die Details sind fantastisch, das Matte, das Glänzende, die Pinselstriche, die Verläufe Richtung weiß, die Klebspuren, die Kleinpartikel des Sprays, die Linien. Überhaupt: die Linien. Wenn etwas, dann sind sie der Inhalt von Oehle's Malerei. Sie fordern dazu auf, genau hinzuschauen und die Farbaufträge zu studieren, die Kanten, die Aufteilungen und Verläufe. Im Grunde steht man vor Oehle's Bildern wie vor Gedanken. Sie heben die Unterscheidung

zwischen Form und Inhalt auf, zwischen Figuration und Abstraktion. Sie können gut sein oder nicht, falsch oder schlecht, sie kennen ihre eigene Tiefe, aber Perspektive spielt keine Rolle. Details hingegen schon – sie sind der Quellcode, aus dem sich das Bild ergibt und welcher die Malerei zerlegt. Es sind die Details, in denen sich der Raum öffnet, der auch Zeit ist, die man sich nimmt, ohne je verführt zu werden, ohne je belehrt zu werden, ohne je mit Schabernack gekitzelt zu werden, ohne lieben zu müssen. Mich erinnern diese Bilder an die jüngeren Filme von Jean-Luc Godard, deren Distanz insgesamt sucht. Es sind Bilder wie ein Internetprotokoll, das sich um Austausch kümmert. ✓

Daniel Baumann ist Direktor der Kunsthalle Zürich.



ALBERT OEHLLEN, geboren 1954 in Krefeld, lebt in der Schweiz. AUSSTELLUNGEN: *Home and Garden, New Museum, New York (solo); An Old Painting in Spirit, Kunsthalle Zürich (solo) (2015); Fabric Paintings, Skarstedt Gallery, New York (solo); Variations: Conversations in and around Abstract Painting, L.A.C.M.A., Los Angeles; Die 5000 Finger von Dr. Ö, Museum Wiesbaden (solo); Gagosian Gallery, Los Angeles (solo); Galerie Max Hetzler, Paris (solo); do it Moscow, Garage Museum of Contemporary Art, Moscow; No Problem: Catalogue/ New York, 1984–1989, David Zwirner, New York (2014); mmmk, Wien (solo); La Biennale di Venezia; Albert Oehlen / John Spangona, Studio, Zürich (2013). VERTRETEN VON Gagosian Gallery, New York; Galerie Max Hetzler, Berlin/Paris*

E stract and figurative, while allowing for flatness and depth, detail and mass, density and line. As a structure, it engenders connections through the image, as well as obscuring it and partitioning it. And it is powerful enough to hold its own against the layers of red and white. These paintings have a somewhat monstrous quality. They are astonishingly cold and harsh, and leave a striking impression of irreconcilability. The details are fantastic: the mattness, the sheen, the brushstrokes, the fade-to-white, the traces of glue, the tiny particles of spray paint, the lines. Above all: the lines. If anything, these lines are the content

of Oehlen's work. They invite the viewer to look closely, to study the application of paint, the edges, sections, and progressions. Standing in front of an Oehlen painting is like standing in front of an idea. These paintings cancel out the division between form and content, figuration and abstraction. Whether they are good or bad or wrong, they are aware of their particular depth, but it has nothing to do with perspective. Instead, it has everything to do with the details – they are the source code that produces the image and breaks down painting. It's in the details that a space opens up, space that is also time – the time one takes to look, without ever being seduced, without ever being instructed, without ever being tickled by tricks, with-

ALBERT OEHLLEN, born 1954 in Krefeld, lives in Switzerland. EXHIBITIONS: *Home and Garden, New Museum, New York (solo); An Old Painting in Spirit, Kunsthalle Zürich (solo) (2015); Fabric Paintings, Skarstedt Gallery, New York (solo); Variations: Conversations in and around Abstract Painting, L.A.C.M.A., Los Angeles; Die 5000 Finger von Dr. Ö, Museum Wiesbaden (solo); Gagosian Gallery, Los Angeles (solo); Galerie Max Hetzler, Paris (solo); do it Moscow, Garage Museum of Contemporary Art, Moscow; No Problem: Catalogue/ New York, 1984–1989, David Zwirner, New York (2014); mmmk, Vienna (solo); La Biennale di Venezia; Albert Oehlen / John Spangona, Studio, Zürich (2013). REPRESENTED BY Gagosian Gallery, New York; Galerie Max Hetzler, Berlin*

Daniel Baumann is director of Kunsthalle Zürich.

Translated by Bonnie Beguch