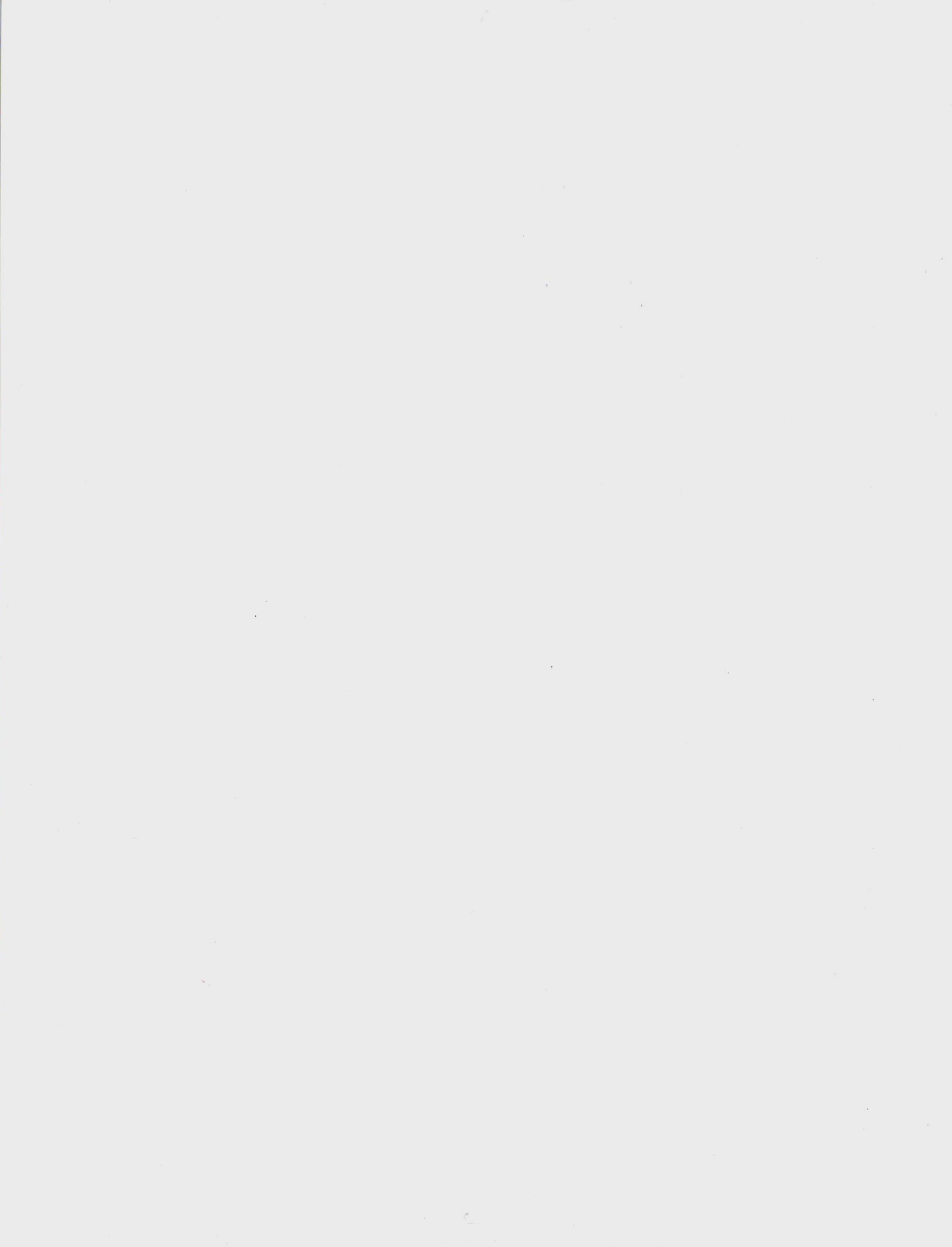


An abstract artwork by Albert Oehlen. The composition is dominated by a large, central figure rendered in vibrant pink and orange, with a black, scribbled face. This figure is surrounded by a dense network of black, gestural lines that crisscross the entire scene. The background is a complex collage of colors and textures, including a prominent section of perforated metal in the lower-left quadrant, and various areas of blue, green, and yellow. The overall style is characteristic of Oehlen's 'Gestalt' series, emphasizing expressive, hand-drawn forms and a rich, layered visual language.

Albert Oehlen



Cet ouvrage est publié à l'occasion de l'exposition de Albert Oehlen au FRAC Auvergne du 10 mars au 14 mai 2005.

Cette publication n'aurait pu exister sans l'aide attentive de Albert Oehlen.
Nous le remercions pour sa disponibilité et son engagement à nos côtés.

Que soient ici remerciées toutes les personnes qui, par leur précieuse collaboration et leur confiance,
ont permis la réalisation de ce livre et de l'exposition :

Pierre-Joël Bonté, Président du Conseil Régional d'Auvergne

Jean-Michel Bérard, Préfet de la Région Auvergne, Préfet du Puy-de-Dôme

Philippe-Georges Richard, Directeur de la DRAC Auvergne, et le Ministère de la Culture, Délégation aux Arts Plastiques

Catherine Henri-Martin, Vice-Présidente du Conseil Régional d'Auvergne, Présidente du FRAC Auvergne

Jean-Philippe Combes, Délégué Régional d'EDF en Auvergne, et EDF, membre du Club d'Entreprises Partenaires du FRAC Auvergne

Ainsi que les membres du Conseil d'Administration du FRAC Auvergne

Enfin, que soient remerciées les galeries Nathalie Obadia (Paris) et Max Hetzler (Berlin) pour leur participation active à la conception de ce projet.

Albert Oehlen



FRAC

FONDS RÉGIONAL D'ART CONTEMPORAIN
D'Auvergne

ALBERT OEHLLEN : LES ECRANS D'UN VIDE-POCHES

Visitant les salles de l'exposition rétrospective d'Albert Oehlen, au Musée Cantonal de Lausanne, en 2004 certains visiteurs crurent qu'il y avait là deux (et même trois) peintres et s'enquirent de leurs noms. Ces personnes n'arrivaient pas, en effet, et on peut les comprendre, à grouper sous la même signature les toiles figuratives de Oehlen entre 1981 et 1989, celles, abstraites, qui suivirent ; et surtout les œuvres où le peintre, dès 1994, utilisa l'ordinateur pour tracer des réseaux de lignes pixelisées. Comment Oehlen a-t-il réussi à passer d'une imagerie explicitement néo-expressionniste (sous la houlette d'un Immendorf) à des diagrammes numériques en apparence a-personnels ? Intitulé, en 2004, « Autoportrait à 50 millions de fois la vitesse de la lumière », un très grand tableau présenté à Lausanne nous donne une réponse : il faut pulvériser le Moi, briser son miroir narcissique, non pas en s'y attaquant selon la sempiternelle plainte et torture de l'expressionnisme, mais dorénavant en affrontant la physique du cosmos. Peindre plus vite que la lumière, cela veut dire que le tableau relève le défi de la vitesse absolue, franchissant son mur, n'ayant aucune crainte de se plonger dans un tout nouveau contexte cosmique. De quoi une peinture doit-elle (peut-elle) témoigner intuitivement, sinon d'une cosmogonie, de l'état du monde tel qu'il se révèle par la science à la pensée de son temps.

Mais comment Oehlen est-il passé, en une petite dizaine d'années, d'une peinture expressionniste tragiquement individuelle à, disons, l'art d'une machine d'abstraction expressive ? On pourrait poser la même question au sujet de Pollock et de quantité d'artistes de la modernité, depuis Cézanne inclus. C'est une affaire de transformation d'éléments moléculaires (d'une microphysique individuelle forcément tragique) en éléments molaires (collectifs, lyriques). Le peintre est l'expression vivante d'une amplification structurante. Il fait passer de petites discontinuités (des dysphories, des désaccords) primitivement subjectives à l'échelle vaste du social. Une telle différence d'échelle ne se dessine pas cependant selon des frontières nettes. Il s'agit de seuils, de gradients, à partir desquels, de toutes façons, le régime de l'expression individuelle et celui de l'expression collective comportent chacun du moléculaire et du molaire. Mais un fait demeure : certains peintres ne se dégagent pas ou trop peu d'une dramaturgie du sujet expressif, d'autres s'en libèrent quasi totalement. Les premiers se mettent en scène, les seconds font fulgurer un état du monde. Ce clivage entre les expressionnistes (Rouault, Dix, Kokoshka, Soutine, Bacon) et les expressifs (Van Gogh, Picasso, Pollock, De Kooning, Basquiat) se joue dès lors selon le trajet spécifique de chacun en quelques années. Il y peut y avoir plus ou moins d'intermédiaires, d'intervenants et de résistances entre le régime moléculaire de l'expression première et son régime second, molaire. Plus de tels obstacles sont denses et persistants, plus s'imposera la loi de la représentation du Moi. Moins il s'en produit, plus vite ils se dissolvent et se métamorphosent, et mieux s'affirmera l'effectuation d'une généreuse (abstraite) altérité expressive.

Quelle sottise de vouloir que l'expression ne soit que ce qui jaillisse d'un Sujet ! Alors qu'elle est une opération structurante qui amplifie tout un réseau, faisant passer au niveau macrophysique (social, continu, composé) des propriétés actives de la discontinuité primitivement microphysique. C'est une question de grandeurs, d'échelle, de seuils, et pas du tout un drame d'un émetteur subjectif et solitaire. Un signe devient expressif, chez Oehlen, non pas parce qu'il aurait été chauffé à blanc et projeté par quelque éruption volcanique du Moi, mais par un jeu très complexe de distributions, d'affects, de connexions. Ce signe expressif concerne une topologie (variabilité des surfaces),

ALBERT OEHLLEN: JUNK SCREENS

Wandering through the Albert Oehlen retrospective at the Musée Cantonal de Lausanne in 2004, some people thought the paintings were by two (or even three) artists and inquired about their names. It's easy to understand why these museum-goers had trouble matching one signature to Oehlen's figurative works (1981-1989), his ensuing abstract works, and especially those done as of 1994 using computer bit-mapped networks. How did Oehlen switch from explicitly neo-expressionistic imagery (guided by Immendorf) to seemingly impersonal digital diagrams? The large painting shown in Lausanne entitled "Selbstportrait mit 50millionenfacher Lichtgeschwindigkeit" *Self-portrait at 50 times the speed of light* (2004) offers an answer: it is necessary to shatter the Self and crack its narcissistic mirror, not along the lines of expressionism's eternal complaint and torment, but rather by braving cosmological physics. Painting faster than light means that the painting takes up the challenge of absolute velocity, breaking through its wall, fearless of plunging into an entirely new cosmic context. And if a painting should (and can) intuitively convey something, it must be cosmogony, the state of the world according to contemporary scientific perception.

But how in barely a decade did Oehlen go from tragically personal expressionistic painting all the way to art of an expressive abstraction machine? The same might be asked regarding Pollock and hordes of other modern artists, Cézanne included. It has to do with transforming molecular elements (microphysics of the individual, necessarily tragic) into molar elements (collective, lyrical). The artist is the living expression of a structuring development. He spins off tiny discontinuities (clashes, discrepancies), primitively subjective, at the vast social scale. Such a difference in scale cannot have clear outlines. It is more a matter of thresholds and gradients that give rise to regimes of personal and collective expression, both of which contain molecular and molar elements. And yet the following holds true: some artists don't, or hardly, break free from dramatizing the expressive subject; others do so wholeheartedly. The former put their selves on show; the latter kindle a 'way of the world'. This split between expressionists (Rouault, Dix, Kokoshka, Soutine, Bacon) and expressives (Van Gogh, Picasso, Pollock, De Kooning, Basquiat) unfolds according to each artist's specific path over several years. Between the molecular regime of primary expression and its secondary molar regime, the amount of intermediary, intervening and resistant obstacles may vary. The more dense and persistent they are, the stronger the law of the Self's representation. The less Self there is, the sooner these obstacles dissolve and metamorphose, bringing about a more generous (abstract) expressive otherness.

It is absurd to try and limit expression to what gushes out from a Subject! When it is a structuring operation that heightens an entire network, fostering active properties of primitively microphysical discontinuity at the macrophysics level (social, continuous, compound). It is a matter of sizes, scale, thresholds, and by no means the drama of a subjective and solitary emitter. In Oehlen's work, it isn't because a sign is smoldering and spewed out by a volcanic eruption of Self that it becomes expressive, but rather due to a complex play of distributions, emotions and connections. This expressive sign involves topology (surface variability), semiotics (signs that influence these surfaces, summoning them as representations), axiology (a system of measurement, selection, dismantling) and above all energetics (lustful thrift, intensities). This sign becomes expressive of its own right, like a self-contained bulk of sensations and emotions.

And this is precisely what expressionism never manages to do: break free from partial objects, rip them away from the body, release them from an impelling infrastructure that is always

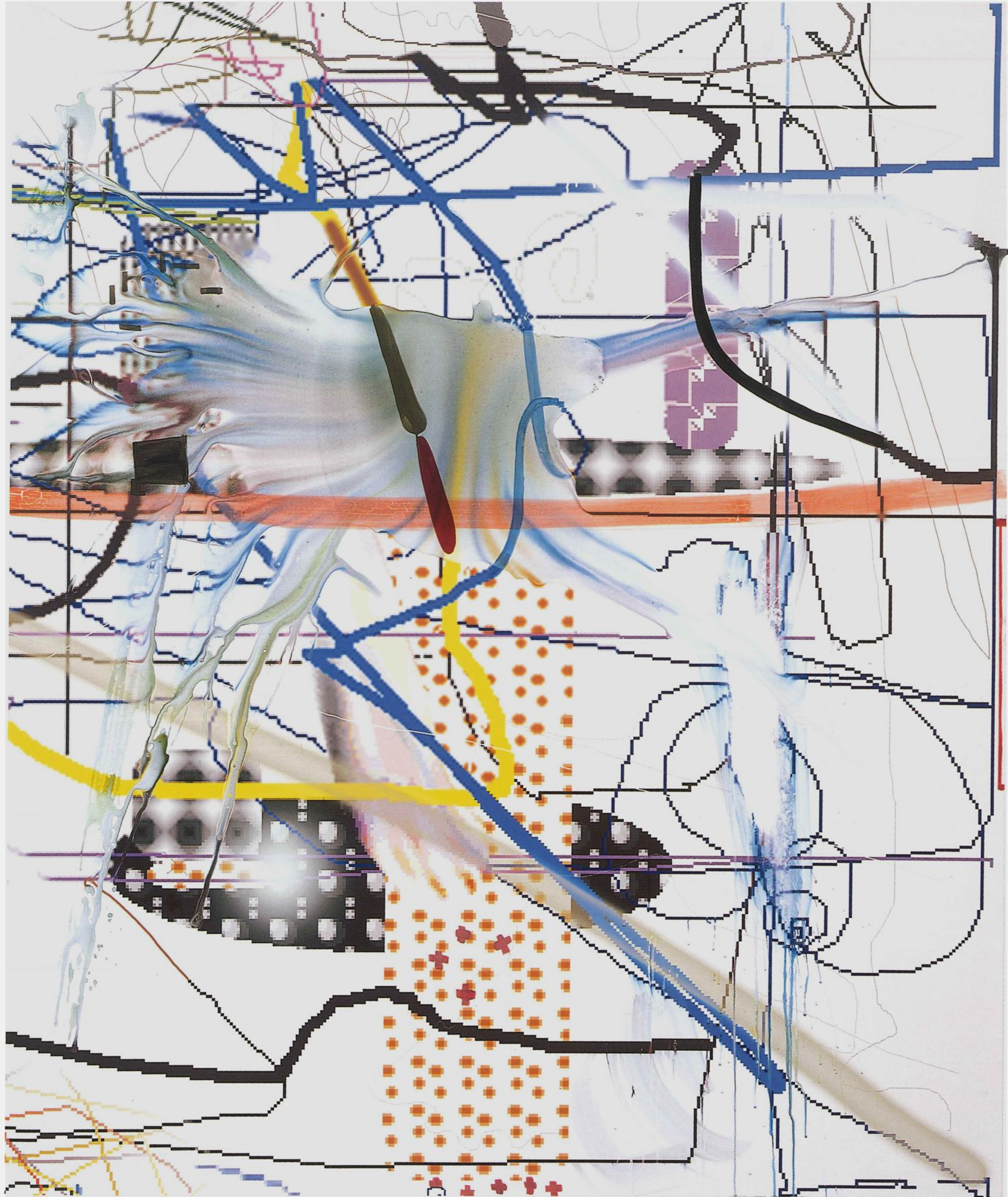


une sémiotique (signes influant les dites surfaces et les sollicitant comme représentations), une axiologie (système de mesure, choix, disjonctions) et surtout une énergétique (économie libidineuse, intensités). Ce signe devient expressif en soi, comme bloc autonome de sensations et d'affects.

Et c'est précisément ce que l'expressionnisme n'arrive jamais à faire : rompre avec les objets partiels, les arracher au corps, les libérer d'une infrastructure pulsionnelle toujours causale (« C'est parce que! ça m'est arrivé... j'en souffre toujours »). Et donc la peinture expressionniste ne cesse de se recentrer sur le Moi et, à défaut de le déterritorialiser en un cosmos et de le disperser au gré de multiplicités astrales (les tessons de Picasso, les facettes de Cézanne, les pétales de Matisse, les astres de Miro, etc.). Elle n'arrête pas d'en écorcher, éventrer, tordre la défroque corporelle. Le fractionnement, chez un expressionniste attardé comme Lucien Freud, mordille le nu par les bords, et seulement en une surface obéissant à l'anatomie et consacrant la forme. Mais dans le cas de Oehlen, une véritable ontologie fractale entre en action et ça se fragmente dans le noyau de l'être au point que celui-ci s'en trouve totalement énucléé. Tous les fragments fonctionnent au même niveau. Et, par conséquent, l'obsession conflictuelle de l'expressionnisme se mue en rapports expressifs. Dès lors se manifestent les singularités intensives préformelles. C'est « ON » qui parle par mille bouches. Tout se prend à devenir œil, bouche. Et ce tout s'exprime comme frontalités surfacières n'ayant pas rompu le contact avec un grand fond indifférencié où se forment des pré-individualités. Mais celles-ci, comme singularités plates, se sont débarrassées de l'effroi dont à tout instant l'accablerait la pensée subjective du héros maudit de l'expressionnisme. A la fois plane et se bombant en connexités oblatives, la peinture de Oehlen répète à sa façon que toute bonne peinture est pelliculaire, que tout y est plat. Mais tout le problème consiste, une fois cette bidimensionnalité conçue et atteinte, à ne pas s'en contenter. Il faut jeter par delà cette surface un jeu de métamorphoses venu du plus profond ; ce qui nécessite de prolonger le plan strict (celui dont l'Art Minimal a cru pouvoir se contenter) par l'aventure (ce qui ad-vient) survenue à la peau pulsionnelle. La planéité de Oehlen, où s'enchevêtrent à égalité des débris de surfaces, est tout sauf une platitude. C'est pourquoi la peinture avait depuis toujours quelque chose de commun avec le concept d'écran. Elle est écranique depuis son origine mythique où la fille d'un potier, selon Plin, inscrit sur un mur le profil de l'ombre de son fiancé en partance pour la guerre. L'écran de la peinture, comme ceux du cinéma, de la télévision ou de l'ordinateur est figurable comme souvenir, en fonction des traces non figurables qu'il contient. Vider ses poches en un tableau, c'est risquer l'écran total d'une mémoire en dissémination, d'une crise mnésique, d'une hypermnésie sans intérêt subjectif, hypermémoire d'un programme qui explose et implose, mêlant la foule et le sujet isolé dans la même éruption disruptive. Les tableaux de Oehlen poussent le fond vers la surface, répartissent les forces au plus profond vers le plan terminal de la peinture qui est une surface (écran) d'effectuation. Le spectateur reçoit cela comme une rétroprojection. Cela va d'arrière vers l'avant. La peinture se joue durant le temps de cet entre-deux, et c'est la surface peinte qui, seule, assure aux hétérogénéités qui se bousculent, d'entrer en phase et donner sens. Bien entendu, il importe d'opposer une telle surface aux planétés uniformes et réductrices à la Greenberg. Les signes restent dépourvus de sens tant qu'ils n'entrent pas dans l'organisation de surface qui assure leur résonance entre deux séries. La surface de la peinture est donc toujours plurielle, au minimum tierce. C'est une membrane, une peau vibrante. Chez Oehlen, elle déborde d'énergies potentielles, de résonances, d'organisations et de bruits, au point qu'elle atteint ce point paradoxal atteint par Uccello, Rubens, Poussin, Goya, de l'impassibilité souveraine de la bataille, du calme dans l'œil du cyclone.

causal ("It's because! that happened to me...that I'm still suffering"). Expressionist painting thus constantly focuses on the Self, failing to launch it into the cosmos at the mercy of astral infinity (Picasso's shards, Cézanne's facets, Matisse's petals, Miro's stars, etc.) It is continuously flaying, disemboweling, and twisting body scraps. Splitting, as in the work of retro-expressionist Lucien Freud, nibbles the nude at the edges, only where the surface obeys anatomy and reveres form. But in Oehlen's case, real fractal ontology comes into play, where fragmentation occurs inside the core of being until it is utterly enucleated. All the fragments operate at the same level. And as a result, expressionism's conflicting obsession is transformed into expressive relations, giving rise to intensive pre-formal peculiarities. The anonymous "ONE" speaks from a thousand mouths. Everything aims at becoming an eye, a mouth. And this everything is expressed as protrusions that still cling to a large undifferentiated background where pre-individualities are formed. They are strikingly flat, and have dispelled the overwhelming fear that stems from the subjective mindset of expressionism's accursed hero. Oehlen's work is both flat and bulging with votive bonds, repeating in its own fashion that all good painting is filmy, that everything in it is flat. But once this two-dimensionality is grasped and fulfilled, the entire problem consists in not just stopping there. Beyond this surface, a deep interplay of metamorphoses must emerge, extending strict borders (with which Minimal Art was seemingly satisfied) through whatever happens at the impulse level. Oehlen's flatness, where surface-debris enmeshes, is anything but a platitude. This is why painting has always had something in common with the concept of screen. It has been screenic since its mythic origin where a potter's daughter, according to Pliny, made a wall drawing, outlining the profile of her fiancé on his way out to war. The screen of painting, like film, television and computer screens, is memory-representable while containing unrepresentable traces. Dumping your junk onto a painting means venturing into the screen of scattered memory, of mnemonic crisis, of hypermnesis without any subjective interest, hypermemory of a program that explodes and implodes, merging crowd and lone subject into the same disruptive eruption. Oehlen's paintings push the background towards the surface, spreading deep forces onto the top layer of the painting, which is a surface (screen) of enactment. It looks like an image from an overhead projector. It goes from back to front, and the paint wells up in its midst. The painted surface is wholly responsible for synchronizing disparate elements and making them meaningful. Such a surface defies smooth simplistic flatness à la Greenberg. Signs are stripped of meaning as long as they don't partake in the surface setup, which ensures a link between two series. The painting's surface is thus always plural, in at least three parts. It is a membrane, an epidermis. In Oehlen's work, the surface is brimming with potential energies, with echoes, setups and noise, until it reaches that paradoxical point reached by Uccello, Rubens, Poussin, Goya: the supreme impassiveness of battle, the calm in the eye of a cyclone.

A painting by Oehlen locates the viewer before and inside a beat, a modulation. There is nothing "prior" to this musical vibration. No landmarks. Especially no canvas, stretcher, style, forms, images, or frame. A surging sound turns into a screen, superimposes and blends screens. The painting is a multi-phased screen. I believe that Oehlen tries to do with painting what others (Coltrane, Zappa) have attempted in jazz or rock: to immerse the listener in a burst of overlapping, saturated and expansive strata, getting rid of any story-line since there is no beginning nor end. This all thrusts forward, like in a cathode with a tremendous current. A kind of machine that transforms signs into intensities. Is this space or sound? Sound or time? Oehlen's painting-machine is a mixer that flings objects, images and traces into outer space. Should painting be about anything else? "Action painting" in Pollock's words; the flash of a storm, as in Turner.









Une toile de Oehlen place le spectateur devant et dedans un battement, une modulation. Il n'y a rien « avant » cette vibration quasi musicale. Rien du tout comme repères. Surtout pas une toile, un châssis, un style, des formes, des images, un cadre. Une sorte de sonorité déferlante fait écran, superpose et mixe des écrans. Le tableau est un écran multi-phasé. Je crois que Oehlen tente de faire en peinture ce que d'autres, en jazz ou en rock (Coltrane, Zappa) ont essayé : immerger l'auditeur dans la pulvérisation en strates accumulées, saturées, expansives de telle façon que cela ne raconte plus rien, parce que sans début ni fin. Tout ça poussé en avant, comme dans une cathode qui balaye large, hyper vaste. C'est de la machine à transformation des signes en intensités. Est-ce de l'espace ou du son ? Du son ou du temps ? La machine-peinture de Oehlen est un mixer qui donne aux objets, aux images et aux traces leur chance d'oublier jusqu'à l'espace. Et quoi d'autre, quand on tente de faire de la peinture ? « Action painting » disait Pollock, le temps d'une tempête, comme Turner.

« Mes vide-poches » dit Oehlen de ses œuvres, avec une belle désinvolture : je déverse pêle-mêle mes intériorités ou propriétés, débrouillez-vous. Aucune des entités peintes par Oehlen dans ses bric-à-brac n'est, en effet, en communication avec une autre, les autres. Tout simplement parce que ces vide-poches visuels ne chutent pas sur une surface donnée où leurs éléments pourraient tenter des dialogues, même incongrus. Par exemple, chez Rauschenberg, il n'y avait pas une maculation, pas une photographie décalquée, pas une surface colorée qui ne fût reliée aux autres par des liens très précis, narratifs et pragmatiques. Rauschenberg ayant ce fameux « fossé » à franchir entre l'art et la vie. Chez Oehlen, par contre, tout est dans tout. Le regard ne cherche pas à se faire langage. Il n'y aurait plus de langage articulé, rien que des bruits en vrac ; la fin de l'art et du monde ? Ou plutôt, au contraire, ce qui est donné au spectateur comme fatras et chaos serait en fait une turbulence en train de, sur le point de se désobscure. On aurait pu parler un instant d'un état terminal de la peinture, de son delta vaseux, de son incapacité à se choisir des compositions, d'élire même une seule image (étant donné que toutes, par milliards, selon les propos désenchantés de Jean Baudrillard, se valent). Mais c'est tout l'opposé qui se produit comme souvent en art moderne et contemporain. Plus c'est neuf et mince, mieux c'est primitif et profond. Oehlen, en prenant le risque (c'est très dangereux, la descente au chaos) de tout déverser pêle-mêle dans et sur une peinture écran, allant jusqu'à mélanger, émulsifier des régimes du visible aussi hétérogènes que des pixels, des photos de pin-up et de l'action-painting..., ne vous dit pas : fermez les yeux, brouillez vos neurones. Il ne bruit le visible que pour le rendre audible.

Moi, ça fait des décennies que je recherche et aime des peintres capables de me dire : écoute! Bien sûr cet appel n'est pas nouveau, on a pu l'entendre diversement vécu et pensé chez Malraux (*Les Voix du Silence*), chez Claudel (*L'œil écoute*), chez Marshall McLuhan (*D'œil à oreille*). Mais ce qui advient de très singulier, avec Albert Oehlen, c'est que le son n'est plus celui d'un clavecin ou d'un murmure, pas même celui d'un walkman. Sa peinture émet des fréquences fluctuantes à la limite d'un son-masse. Et ce son-masse n'a rien à cerner, comme le fait l'image-visuelle ou l'image acoustique. Il ne rassemble pas les éléments épars qu'il charrie. Avec ce type d'images sonores (prenons les tableaux de Oehlen comme les membranes vibrantes d'une immense sono) on entre dans les rave parties de l'indomptable. Ça pulse comme seules les machines festives et collectives peuvent le faire. Les gestes des danseurs s'y dissolvent en mégabits. Il n'y a plus de différence entre un corps actant et une intensité électrique. Rien que seuils et degrés qui mènent des uns aux autres. Même les tableaux « scannés » de Gerhard Richter n'avaient mené la peinture contemporaine sur un terrain aussi neuf et premier. Oehlen inaugure sans aucun doute les nouveaux réseaux d'un vaste univers réticulaire où ont œuvré tout d'abord Pollock, Klee, Mondrian, Riopelle, Agnès Martin, Robert Ryman.

Oehlen casually terms his work "my junk pile": I spill out my insides and my traits, now deal with it. Amidst the bric-à-brac, Oehlen's painted items do not communicate with one another. Simply because these junk piles tumble onto a surface, leaving no room for any sort of dialogue. With Rauschenberg for instance, every single spot, photo-print, and colored surface is linked to the rest by very precise, narrative and pragmatic connections. Rauschenberg had to straddle that famous ditch between art and life. With Oehlen, however, everything is mixed up. There is no attempt to turn what meets the eye into words. There is no longer any articulated language, just a jumble of sounds; the end of art and the world? Or on the contrary, what comes across as clutter and chaos might really be turbulence on the verge of clearing up. We could easily delve into the terminal state of painting, its inchoate delta, its inability to choose compositions, to come up with one sole image (given that among billions, one is just as good as another, as Jean Baudrillard wistfully claims). But this totally contradicts what often takes place in modern and contemporary art. The newer and leaner it is, the deeper and more primitive its impact. Oehlen takes the risk (descent into chaos is dangerous) of spilling everything into and onto a screen painting, all the way to blending, emulsifying regimes of the visible as heterogeneous as pixels, pin-up photos and action-painting...without telling you to shut your eyes, burn your neurons. He doesn't clutter the visible in order to make it audible.

For decades now I have been on the lookout for artists who can say: listen! Of course, there is nothing new about this summons. In various guises it crops up in Malraux (*Les Voix du Silence*), Claudel (*L'œil écoute*), Marshall McLuhan (*D'œil à oreille*). But what's different about Albert Oehlen is that the sound doesn't come from a harpsichord, murmur or walkman. His artwork emits fluctuating frequencies that border on sound-mass. And this sound-mass doesn't refer to anything, as do visual or acoustic images. It doesn't cull its horde of scattered elements. With this type of sound image (considering Oehlen's paintings as live membranes of a huge sound system) we've stepped into an unbridled rave party. It has that party-machine beat. The dancers' moves dissolve into megabytes. There is no longer any difference between a body in motion and an electrical intensity. Nothing but interweaving thresholds and degrees. Not even Gerhard Richter's "scanned" paintings were able to bring contemporary art into such new and original terrain. Oehlen clearly sets up new networks within a vast cross-wired universe in the footsteps of Pollock, Klee, Mondrian, Riopelle, Agnès Martin, and Robert Ryman.

Oehlen's paintings confront us with a teeming mish-mash that resembles the making of digital images. (More on the pixel later). But Oehlen doesn't imitate or cite them. He doesn't turn to technology for easy ways of getting fascinating effects. He paints the possible crystallization of visual information that rumbles deep in his memory to wind up on the screen. In such a process, there are infinite potentials. The image is no longer a glimmer, an analogon, a more or less hallucinatory representation, or even a memory. It belongs to a machine-program that is pre-individual and a-personal. A "junk pile" that springs from reserves of an imaginary flea market, directly collective. This explains the painting's booming roar, its motley clamor. It attests to crowds where the Self as Subject hovers anonymously, stresses the impersonal ONE, organizes and outlines the pre-individual, subjectivation always in the midst of becoming. New relations arise between individual and group, as fostered by the web: entertaining, flexible, wandering, metastable. Oehlen's paintings are made up of heterogeneous traces (printed weaves, manual traces, bit-mapped lines, fluorescent spots), conveying what thirty years ago Félix Guattari termed "hétérogenèse", like a perpetual outpouring of otherness, the metamorphosis of a Subject constantly differing from itself.

Deep-rooted expression is spilled onto the surface of a screen painting. And in painting, a surface is about avoiding the geometrical surveyor's commonplace layout, giving way to

Le pêle-mêle surabondant des tableaux de Oehlen, qui déferle frontalement sur nous est proche du processus de production des images numériques. (Il faudra que l'on parle du pixel). Mais Oehlen ne les imite pas, ne les cite jamais, ne cherchant pas du côté de la technologie des solutions faciles pour obtenir des effets de fascination. Il peint l'actualisation possible d'une certaine quantité d'informations visuelles qui se bousculent du fond de sa mémoire pour s'inscrire sur le tableau écran. Il y a une infinité de potentialités, un nombre infini de virtualités (de puissances d'être) en une telle démarche. L'image n'est plus un reflet, un analogon, une représentation plus ou moins hallucinatoire, même plus une mémoire. Elle appartient à un programme machinique pré-individuel, a-personnel. Un « vide-poches », cela est vrai, mais ces poches sont devenues d'énormes vastitudes, les réserves d'un marché aux puces imaginaire directement collectif. Voilà le pourquoi de la rumeur éclatante, du bruit bigarré en cette peinture. Elle témoigne de foules où le Moi, comme Sujet, gît dans l'anonymat, fait poudroyer le ON, organise et esquisse le pré-individuel, le devenir d'une subjectivation toujours en gésine et hors de soi. Nouvelles relations entre l'individu et le collectif que le web encourage : ludiques, flexibles, nomades, métastables. Les tableaux de Oehlen faits de traces hétérogènes (tramés imprimés, traces manuelles, traits pixélisés, tâches fluo) donnent à voir ce que Félix Guattari, il y a trente ans, nommait « hétérogenèse », comme surgissement perpétuel de l'altérité, la métamorphose d'un Sujet toujours en divergence avec lui-même.

L'expression du plus profond (le fond des poches) se vide en la surface d'un tableau écran. Et qu'est-ce qu'une surface en peinture, sinon la dérobade du plan prosaïque tendu par l'arpenteur géomètre, et son remplacement par la frontière insaisissable où l'on passe du corps à l'incorporel et des anecdotes à l'événement ? La peinture de Oehlen s'affirme comme une profondeur qui ne désire rien nous cacher, comme l'art de faire s'exprimer les signes des choses en une clarté paradoxale (car surinvestie, encombrée, débordante). Il lui faudra bien tenter un jour d'appeler à son secours les structures cristallines du pixel pour tenter de réduire la nature visqueuse, molle, larvaire (résidus expressionnistes) de son vide-poches.

Le pixel est apparu pour nous dire que le point de fuite dans la peinture est devenu depuis Seurat et devient de plus en plus un point terminal d'apparition. Chez Seurat, le point est multiplicité d'épiphanyes moléculaires. Ne dérivant d'aucun centre, ni optique, ni manuel (puisque la main du peintre refuse d'en être la trace virtuose). Il est, non pas le trou par lequel la représentation classique pouvait assurer son passage de l'espace géométrique (la perspective et ses points sans étendue) au temps narratif. Désormais, avec Seurat, le point est coloré ; il est la peinture, sa trame optique et tactile, son tissage chromatique. Un énorme héritage va surgir de cet acte (qui, en fait, n'en est plus un puisque Seurat et ses amis pointillistes refusent toute habileté manuelle, annonçant le ready-made duchampien). Le point gris, mobile et germinateur de Klee, c'est déjà celui, la bigarrure des confetti, de Seurat. C'est là que commence le nouvel appareil réticulaire, non seulement de la peinture, mais de toute la machine de perception technologique des XX^e et XXI^e siècles. Tous les effets kitsch imaginables, Disney Land en tête comme référent absolu, ne pèsent rien face à cette révolution-là, qui se passe du côté du diagramme du tableau, des œuvres conçues comme les architectures claires de champs de forces. Seurat fut fasciné par la Tour Eiffel, car le jeu des poutrelles y équivaut à sa grille chromatique. Le pixel apparaît dès lors comme l'apothèse de la plasticité innové par Seurat. On peut appeler cela, avec Paul Virilio, une « Esthétique de la disparition ». Mais le pixel, comme points métastables d'assemblage et de désassemblage de particules lumineuses, est aussi une épiphanye d'un nouveau type, poussant la puissance métamorphique de la forme en des mutations jamais imaginées.

the elusive border between body and disembodiment, between anecdote and event. Oehlen's work stands out as a depth that wants to hide nothing, like the art of letting signs of things express themselves with paradoxical clarity (since it is overdone, overloaded, overflowing). It is only natural that he uses the pixel's crystalline structures in order to curb the viscosity, limpness and amorphousness (expressionist residue) of his junk pile.

The pixel showed up to tell us that since Seurat, the vanishing point has been turning more and more into an appearing point. With Seurat, the point involves variegating molecular epiphanies. It doesn't stem from any optical or manual core (since the painter's hand refuses to be its virtuoso trace). It isn't the hole through which classical representation safely went from geometric space (perspective and its embedded points) to narrative time. From Seurat onwards, the point is colored; it is the painting, its optical and tactile weave, its chromatic fabric. An immense tradition arose from this action (not quite an action, since Seurat and his pointillist friends resisted manual dexterity, foreshadowing Duchamp's 'ready-made'). Klee's grey, movable germinative point was already to be found in Seurat's confetti medley. Thus began the new reticular apparatus, not merely of painting, but of the entire technological perception machine of the 20th and 21st centuries. All imaginable kitsch effects, with Disney Land leading as absolute referent, weigh nothing beside this revolution, which happened alongside the tableau diagram, in the vein of force-field architecture. Seurat was fascinated with the Eiffel Tower because its interplay of girders matched his chromatic grid. The pixel then showed up like an apotheosis of plastic art as invented by Seurat. Along with Paul Virilio, we can call this an "Aesthetics of Disappearance". But the pixel, as metastable points for assembling and disassembling light particles, is also a new kind of epiphany, carrying the metamorphic power of form into mind-blowing mutations.

A pixel glimmers, like all electronic output. It emits its own color-light (as do fluorescent pigments, which are prominent in Oehlen's work). This glimmering of digital images, traits and points sets up a new demiurgy. It has less to do with representing than with presenting; no longer about reflecting real light, but about producing something real (and this comes under "extreme" art), while simulating the workings of micro-universes. When Oehlen asserts his art's "autonomy", he is not pursuing art for art's sake, but rather looking into the sphere of new technologies. "Autonomy" thus no longer points to a self-referring elitist art, but to media magnificence.

This fluid notion of the pixel is confirmed by electronic-image hardware where one speaks of "liquid crystal" plasma screens. Oehlen is obviously situating himself within digital flow dynamics, blending bit-mapped embroidery with pictorial liquefaction. Osmosis is underway, as in videos by Jeremy Blake, who candidly speaks of "floating architecture". In the era of cell phones and their migratory flow of communication bits, it is easy to imagine screen paintings that blend image flux, color flux, pictorial reference flux, as well as urban, psychic, sexual, architectonic, sound, music flux etc. To those suffering from loss of place and body, Jeremy Blake offers off-beat dynamics that are both temporal and virtual. It isn't surprising he worked with Anderson, director of *Punch Drunk Love*, on making the color-flow sequences narrate and double the hero's loss and alienation amidst a too-blue suit, a harmonium fallen off a truck, a pretty woman, bonus jet miles on pudding packages, castrating sisters, a call-girl, etc. This isn't exactly about non-places (Oehlen's paintings don't contain them either). Anderson's film and Blake's videos are rather about brutal deterritorialization and incongruous reterritorialization. These are huge life-rhizomes that go through constant change in pace, sets, speed: airplane, department store, highway, etc. Like a huge junk pile. Every network displays its own connections, blurring the barrier between inside and outside by way of thresholds and leaps. The cell phone has shattered intimacy. All networks empha-



Le pixel scintille, comme toute production électronique. Il émet sa propre lumière-couleur (ce que déjà faisaient les pigments « fluo » et Oehlen les privilégie). Ce scintillement de l'image, du trait, du point numériques définit une nouvelle démiurgie. Il ne s'agit pas tant de représenter quelque chose que de se présenter, plus du tout de refléter la lumière réelle mais produire directement du réel (et c'est cela même qui relève d'un art « extrême »), tout en simulant le fonctionnement de micro-univers. Lorsque Oehlen revendique « l'autonomie » de son art, ce n'est pas du côté d'un quelconque art-pour-l'art qu'il convient de s'en aller rechercher, mais bien plutôt dans la sphère des nouvelles technologies. « Autonomie » ne veut plus dire, dès lors, autoréférence élitiste de l'art, mais magnificence médiatique.

Cette conception fluide du pixel est confirmée par tout le hardware de l'image électronique où l'on parle d'écrans plasma à « cristaux liquides ». De toute évidence, Oehlen se situe d'emblée dans la dynamique des flux numériques, mêlant par ailleurs les broderies pixélisées à des liquéfactions picturales. Une osmose agit là, comme d'ailleurs dans les vidéos de Jeremy Blake, lequel n'hésite pas à parler « d'architectures flottantes ». A l'époque des téléphones portables et leurs flux migratoires de bribes communicationnelles, comment ne pas songer à des tableaux écrans mixant des flux d'images, des flux de couleurs, des flux de références picturales, des flux urbains, psychiques, sexuels, architectoniques, sonores, musicaux, etc. Jeremy Blake propose à ceux qui souffriraient de la perte du lieu et de celle du corps une dynamique temporelle-virtuelle violente totalement décalée. Il n'est pas étonnant que le cinéaste de *Punch Drunk Love*, Anderson, se soit associé avec lui pour que des séquences de purs flux colorés relaient et doublent celles où le héros se perd et s'aliène entre un costume trop bleu, un harmonium tombé d'un camion, une jolie femme, des primes de miles en avion sur des emballages de pudding, des sœurs castratrices, une call-girl, etc. Il ne s'agit pas exactement de non-lieux (les tableaux de Oehlen n'en proposent pas) mais plutôt, dans le film d'Anderson comme dans les vidéos de Blake, de déterritorialisations brutales et reterritorialisations incongrues. Ce sont d'immenses rhizomes de vie où l'on change constamment de régime, de plateau, de vitesse : avion, grand magasin, autoroute, resto à Honolulu, etc. Un vaste vide-poches, en quelque sorte. Tout réseau met en évidence ses propres connexions, franchissant l'interne et l'externe, mêlant le dedans et le dehors par seuils et sauts. Le téléphone portable a pulvérisé l'intime. Tout réseau privilégie les vitesses d'une navigation rapide. On y collecte sur un seul support, une seule surface d'inscription-effectuation des informations multimodales. L'interactivité exigée par le réseau était déjà celle que l'art moderne, dès Cézanne et Duchamp, demandait au spectateur. Le réseau n'étant interactif et multimodal que si l'affect y concerne les diverses strates ou plateaux.

L'usage de couleurs fluo et d'imprimante pixélisée à jets d'encre ne doit pas être compris comme le simple désir de Oehlen d'être au fait des technologies de son temps (encore qu'il reconnaisse y avoir pensé). Au delà (ou plutôt en deçà) de ce présent revendiqué par la peinture, se profile un autre désir, plus profond et qui concerne les noces du tableau de chevalet et des écrans médiatiques, particulièrement ceux de la télévision et de l'ordinateur. L'effet hypnotique obtenu par les grands formats récents de Oehlen les rapproche du magnétisme électronique. La télévision fait appel au sélénium, l'ordinateur au silicium. Dans les deux cas, l'utilisation de cristaux en semi-conduction produit de l'électricité. Ce travail sur le minéral (on parle aussi d'écrans plats à « cristaux liquides ») comme trame d'émission de lumière bleue et de grain d'images est un défi amoureux lancé à la peinture. Au travers de la technologie s'y joue la co-évolution homme-machine, le désir de dépasser l'enveloppe corporelle, d'accéder à une connaissance sans consommation. On peut voir la peinture de Oehlen évoluer depuis vingt ans dans cette direction.

size speed. One gathers multimodal information using just one prop, one mere surface of input-output. The interactivity required by networks is what modern art, as far back as Cézanne and Duchamp, expected of the viewer. A network is interactive and modal only if emotion runs through the various strata or platforms.

Oehlen's use of fluorescent colors and a bit-mapped ink jet printer does not imply that he is trying to be technologically up-to-date (though he admits the thought crossed his mind). Beyond (or rather within) the current era, underscored by the paintings, arises a more profound desire to merge easel paintings with media screens, especially television and computer. Oehlen's recent large-sized works create a hypnotic effect, much like electronic magnetism. Televisions use selenium, computers use silicon. In both cases, electricity is produced by means of semiconducting crystals. This mineral base (one speaks of flat "liquid crystal" screens), a raster emitting blue light and grained image, lovingly challenges painting. Technology is the playground for the co-evolution of man and machine, the desire to surpass the body's sheathe, to attain knowledge without decay. Over the past twenty years, Oehlen's artwork has been evolving in this direction. At first it explored the violence of fantasy and the despair of expressionism's Self, and then gradually broke free in order to highlight human action as luminous and plentiful, where terror and anguish have switched signs to become pure intensities. The onset of digital images and texts, and their underlying formal unit – the pixel – triggered phenomena that are by now familiar: navigation between different types of texts and images, association of heterogeneous elements (to the detriment of homogenous linear logic), relative autonomy of the ensuing artificial entities (beings), increasing interactivity between viewer and artwork. This had all been foreshadowed by modern art, initially with pioneers like Seurat and Cézanne, and then explicitly through collages by Braque and Ernst, screen paintings by Mondrian, etc. However, painting never relinquished the surface's consistency, its immediate sentience, which have been continuously corroded and disembodied by various media, from photography all the way to digital screen. And that's why painting remains a vital experience, despite the torrent of new media over the last century and a half. Its verging death gets staved off by eternal returns called Stella, Ryman, Basquiat, Richter, Hockney, Polke, Mehretu, Oehlen...

Faced with such a revolution, contemporary art can no longer be confined to collecting or classifying objets-fétiches, those deathly signs of classification found in Becher, Spoerri and Boltanski. Nam June Paik and Michael Snow (just to mention two) had already sensed that the only loving way of braving multimedia was through random entertaining constructions. Alongside artists such as Albert Oehlen, Christopher Wool and younger ones like Julie Mehretu and Jeremy Blake, the digital generation (that amasses effects like fruit, positivity and dissemination) is giving rise to artists whose approach to painting is architectural, embodying the incredible technological upheaval that has been snow-balling these past twenty years. Because architecture is at the root of it all, and baroque at that!

It is very difficult to build something heterogeneous. Either you get stuck doing any-old-thing-any-old-how, which was warily avoided by the assemblers and inventors of great heterogeneous machinery, such as Duchamp et Magritte. Or else (and this is no better) unable to master the details, whatever their size, that clinch a work, you get trapped - like Arman, Spoerri and many others – doing second-rate standardization. However, Oehlen's work is strikingly heterogeneous, taking into account the machinery that goes into subjectivation (functioning as "my" junk pile) to fit them with anonymous and collective elements (a ragbag of clichés). Protruding faces straight out of expressionism are mixed with chromatic video patterns. It was once thought that all technology (machine) was ipso facto cold and insensitive. The robots in James Cameron's *Terminator II* don't cry. It has also been claimed that subjective and

D'abord liée aux violences du fantasme et au désespoir d'un Moi expressionniste, ensuite s'en dégageant progressivement pour valoriser une action humaine lumineuse et ample, où la terreur et l'angoisse, ayant changé de signe, sont devenues pures intensités. L'apparition de l'image et du texte numériques, la définition du pixel, cette nouvelle unité formelle qui les sous-tend tous deux, a suscité des phénomènes qui sont à présent familiers, tels que la navigation entre différents types de textes et d'images, l'association d'éléments hétérogènes (au détriment des logiques linéaires homogènes), l'autonomie relative des entités (êtres) artificiels ainsi créés, l'interactivité accrue du spectateur et de l'œuvre. Tout cela avait été de façon prémonitoire esquissé par l'art moderne, d'abord avec des pionniers comme Seurat et Cézanne, ensuite d'une façon explicite par les collages de Braque ou de Ernst, les tableaux écrans de Mondrian, etc. Sauf que la peinture n'a jamais renoncé à la consistance, la sensorialité immédiate de la surface de l'œuvre que les divers médias depuis la photographie jusqu'à l'écran numérique, n'ont cessé de déréaliser et de désincarner. Et c'est pour cela que, après un siècle et demi de déferlement de ces médias nouveaux, la peinture demeure une expérience vitale dont la mort toujours annoncée se scande par d'éternels retours appelés Stella, Ryman, Basquiat, Richter, Hockney, Polke, Mehretu, Oehlen...

L'art contemporain, face à cette révolution, ne peut plus désormais se borner à accumuler ou classer des objets-fétiches, les signes toujours mortifères des classements des Becher, d'un Spoerri ou d'un Boltanski. Déjà Nam June Paik et Michael Snow (pour n'en citer que deux) avaient pressenti les nouvelles constructions aléatoires et ludiques seules capables d'affronter amoureusement les multimédias. La génération des numériques (celle qui en reçoit les effets comme fruits, positivities, disséminations) voit apparaître avec des peintres comme Albert Oehlen, Christopher Wool et aussi un peu plus jeunes comme Julie Mehretu et Jeremy Blake, les premiers artistes capables d'architecturer en peinture le formidable bouleversement technologique qui déferle et s'amplifie depuis une vingtaine d'années. Car il s'agit bien d'architecture, et baroque!

Il est très difficile de bâtir des hétérogénéités. Ou bien l'on sombre dans le n'importe-quoi-n'importe-comment dont on sait à quel point des assembleurs et inventeurs de géniales machineries hétérogènes, comme Duchamp et Magritte, se sont méfiés. Ou bien, et cela ne vaut guère mieux, n'atteignant pas les petites et grandes différences qui font œuvre, on retombe - tels Arman, Spoerri et bien d'autres - dans les uniformisations les plus consternantes. Mais la peinture de Oehlen s'affirme résolument hétérogène, prenant en compte les composantes mécaniques de la subjectivation (ça fonctionne comme « mon » vide-poches) pour les agencer avec des éléments anonymes et collectifs (voici un fourre-tout de clichés). Des visages exorbités venus de l'expressionnisme sont mixés aux mires chromatiques d'une vidéo. On a prétendu que toute technologie (la machine) était ipso facto froide et insensible. Les robots, dans *Terminator II* de James Cameron, ne pleurent pas. L'on a répété parallèlement que la peinture subjective et existentielle se devait toujours d'être pathique, affective. Déjà Warhol avait perturbé cette vieille dichotomie et Oehlen la bouleverse à sa façon, en mixant les dimensions mécaniques du sujet aux dimensions affectives des médias. Son tohu-bohu baroque pulvérise la vieille opposition du Sujet et de ses Objets.

Dire de Oehlen qu'il fait une peinture baroque mérite des précisions. « Baroque », comme tous les mots qui ont une grande valeur d'usage, finit par ne plus signifier que sa plus facile apparence. On sait que son origine « baroco » désignait une pierre, puis une perle irrégulière. Par la suite, il signifia « inutilement compliqué » et enfin, un certain style surchargé et tumultueux des XVI^e et XVII^e siècles. Et bien évidemment, l'aspect surchargé et enchevêtré des tableaux de Oehlen, leur nature hybride, voire hétéroclite, incite à les

existential painting is inevitably filled with pathos and emotion. Warhol was one of the first to blur that old dichotomy, and Oehlen overturns it in his own way, by blending the subject's machinic aspects with the media's emotional aspects. His baroque bedlam shatters the anti-thesis of Subject versus its Objects.

Calling Oehlen's work baroque merits precision. "Baroque", like all overused words, ends up signifying nothing but its mask. Its root "baroco" first meant a stone, and then an irregular pearl. It later took on the meaning of "unnecessarily complicated", and subsequently referred to a crammed and embellished style of the 16th and 17th centuries. The crammed and entangled aspect of Oehlen's paintings, their hybrid and even bizarre nature, inclines one to describe them as baroque. And baroque they are, mainly in how they liquefy textures, probing each image and trace for an explosive viscosity. This lures Oehlen to explore each nook and cranny, a sort of crinkling (or layered creases) in order to derive meaning and intensity. He is bent on molecularizing all matter and drawing on its power, even in his early work. If Immanuel Kant taught him something vital, it was about such fluid energetics. This current of forces must prove capable of linking, joining, blending and merging extremely varied regimes of matter, forms and icons. For the past twenty years, it has been harboring the invariant that has been structuring his work, the seemingly disjointed and alienated phrases. When Oehlen designed the large pedestrian mosaic (with fountains!) for the Frankfurt world expo, he was asserting his baroque by way of a total and drenching art. The mosaic squares took on the pixel role. Baroque art involves the fugue, the basso continuo. Its swing encompasses architecture, sculpture, painting, decorative arts; gold, mirrors, stucco, marble (especially when veined), column, statue, canvas. All of it curving and coiling, with flying banners. The Baroque spirit streams right through History, from the gothic era right down to Matthew Barney and Wim Delvoye, by way of Monet, Eisenstein, Orson Welles, Pollock, Frank Stella...

Baroque art is a slim depth where things converge and sprawl in harmony (risqué, fragile), a perfect chord underscored by the fury of existence. However, neither Rubens, Tintoretto, Goya, Picasso, nor Pollock ever succumb to the temptation of prior forms, of compulsory images. They continuously probe the vibratory undertow for visible and legible driftwood. When you listen to Oehlen's paintings, you hear the sound of baroque surging from the depths of time. It resounds with the new Nature. Just a few decades ago, Pollock was able to exclaim: "I am nature" and to condense natural phenomena into a meteoric belt. But since then, humanity has undergone rapid mutation. Nature has turned into a web of program-maps and diagrams for accounts, systems and virtual realities. On one hand, the world is becoming depopulated, as its biodiversity enriches the invading predator-sapiens. On the other hand, this same natural reality has opened up new chasms: genetic codes in astro-physical biology, infinitesimal bodies in subatomic physics, inordinate bodies in explored space, and this has unleashed the new Baroques, Albert Oehlen among them. In *The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen delves into the boundlessness of cinema, its ability to encroach on our lives. The virtual realm has the same power over reality. Oehlen's junk-pile is spread over a screen called canvas (of painting, of film). He pierces and engulfs it, heaping its potency (its virtuality) upon us, like a baroque performance. He goes about encroaching like a delta in spate, "jutting out" or distending pictorial space. Delacroix considered this quality to be the supreme virtue of painting, revering Rubens as its master.

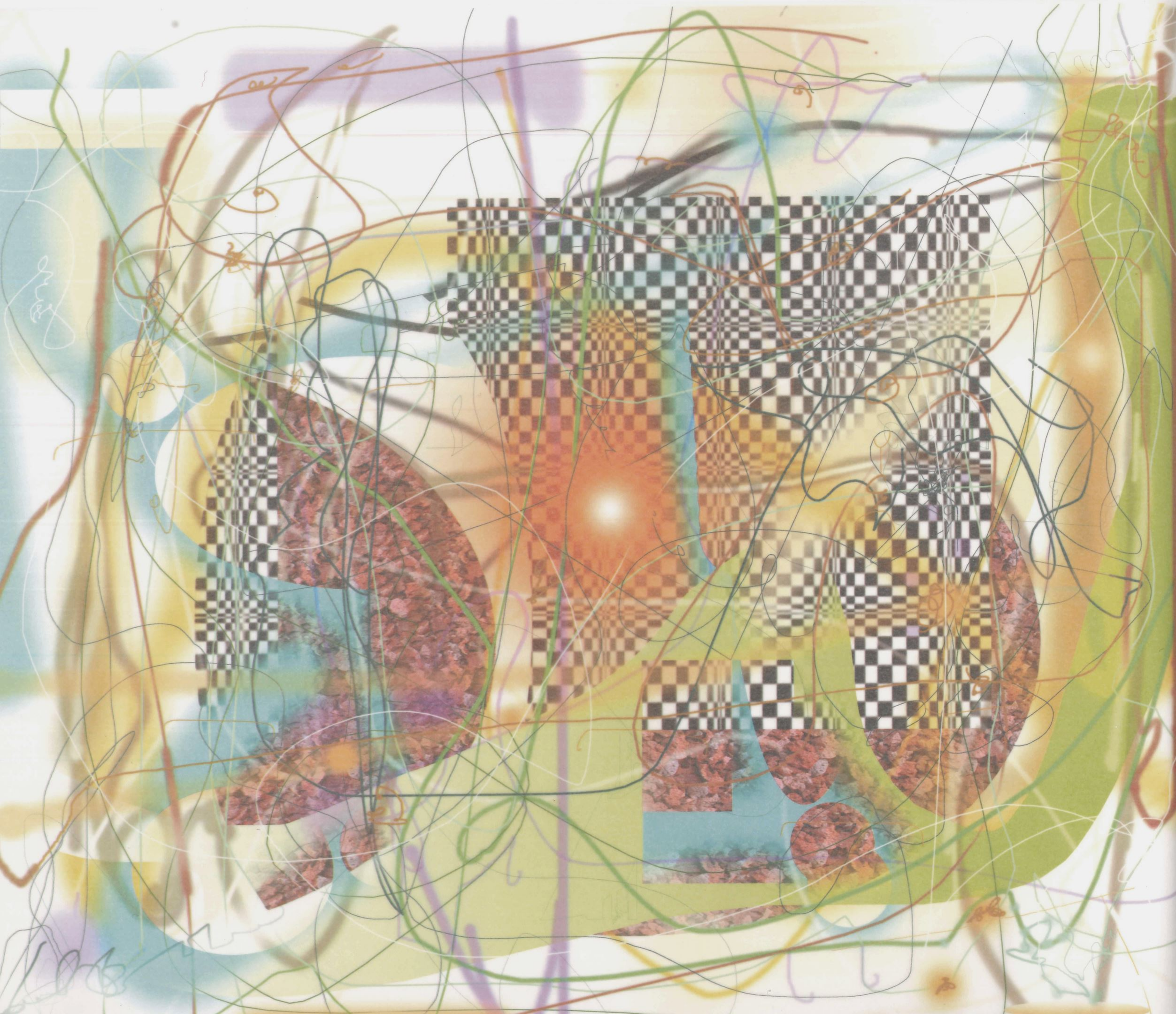
Pierre Sterckx

qualifier de baroques. Baroques, ils le sont, en effet, en premier lieu par leur façon de fluidifier les textures, de rechercher partout, dans chaque image et au fil de tous les tracés, une viscosité explosive. Ce qui nécessite chez Oehlen la recherche de l'accident saillant, une sorte de plissement (ou de télescopage plié) qui fera sens et intensité. Il lui importe de moléculiser toute matière et signer de façon à y capter des forces. Cela est déjà perceptible dès ses débuts et si Immendorf lui a appris quelque chose de vital, c'est cette énergétique du fluide performel. Ce courant de forces doit se révéler capables de connecter, puis unifier, mêler, fusionner, des régimes de matières, de formes, d'icônes extrêmement variés. C'est donc lui qui recèle l'invariant qui structure cette peinture, ses phrases en apparence disjointes et étrangères les unes aux autres, depuis vingt ans. Quand Oehlen conçut sa grande mosaïque pédestre (avec jets d'eau!) pour l'exposition universelle de Frankfort, il affirma sa qualité baroque par un art total où s'immerger. Le carré de mosaïque jouant le jeu du pixel. Le Baroque, c'est l'art de la fugue, de la basse continue. Il enchaîne dans le même swing l'architecture, la sculpture, la peinture, les arts décoratifs ; l'or, les miroirs, le stuc, les marbres (surtout veinés), une colonne, une statue, un tableau. Le tout bombé-torsadé, en torches et nuées. L'esprit du Baroque traverse toute notre Histoire, depuis le gothique jusqu'à Matthew Barney, Wim Delvoye, en passant par Monet, Eisenstein, Orson Welles, Pollock, Frank Stella...

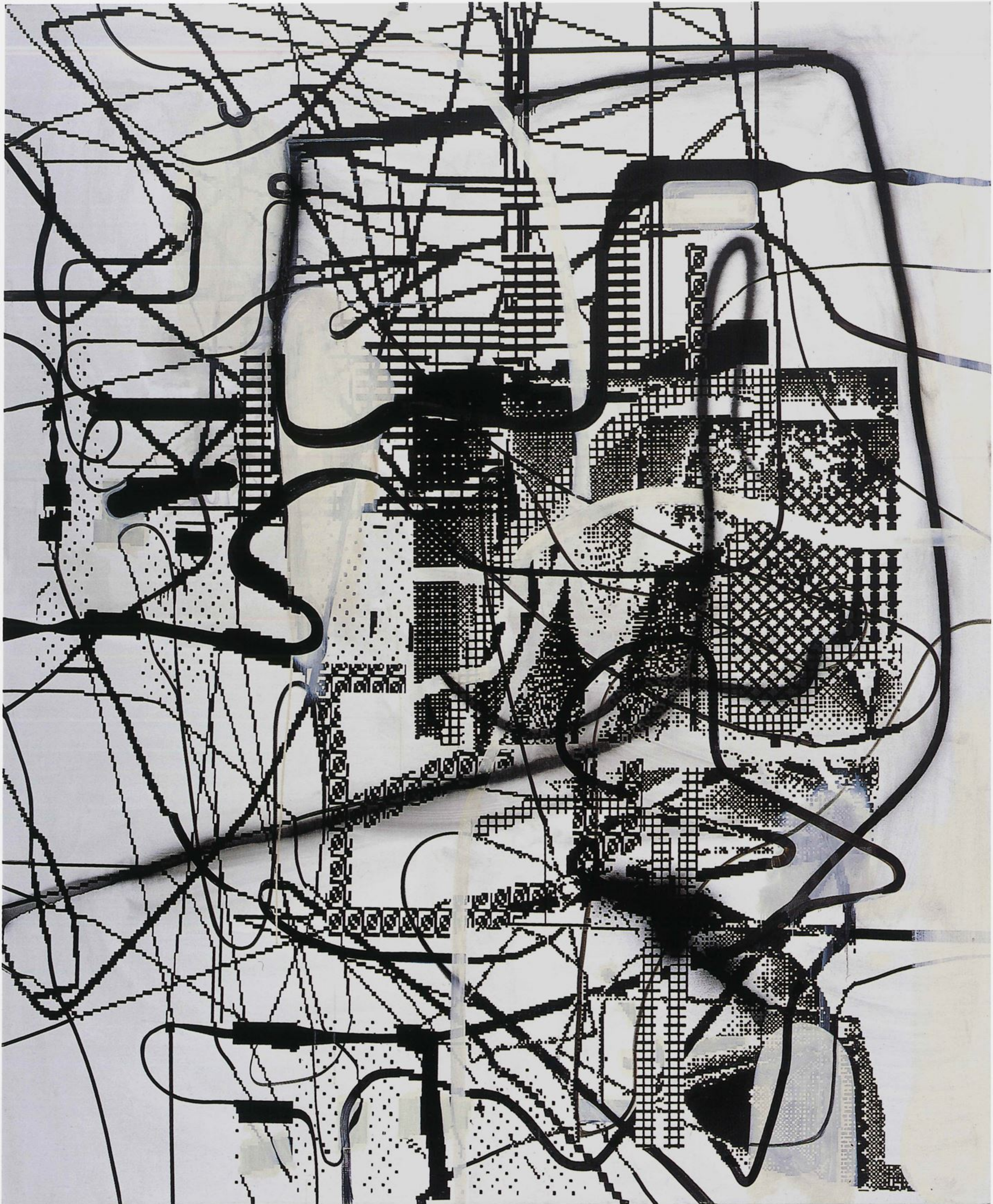
L'art baroque, c'est la profondeur maigre où convergent et s'étalent en harmonie (risquée, fragile) l'ordre des choses, l'accord parfait toujours différé par la fureur de l'existence. Mais jamais Rubens, Tintoret, Goya, Picasso, Pollock ne cèdent à la tentation d'une forme préalable, d'une image imposée. Toujours ils cherchent le fond vibratoire faisant surface qui charrie du visible et du lisible au gré de son déluge. Il faudrait écouter les tableaux de Oehlen, on y entendrait cette déferlante baroque venue du fond des temps. Elle clame le nouvel état de la nature. Il y a quelque décennies encore, un Pollock pouvait s'exclamer : « Je suis la nature » et condenser le phénomène naturel en tapis météoritique. Mais depuis lors, l'humanité a vécu une mutation accélérée. La nature est devenue la cartographie de programmes, le diagramme de comptabilisations, de systèmes, de réalités virtuelles. D'un côté, le monde se dépeuple, pendant sa biodiversité au profit d'un sapiens envahissant, seul prédateur, mais de l'autre, cette même réalité naturelle s'est ouverte sur des abîmes nouveaux : codes génétiques de la biologie astrophysique, corps infinitésimaux de la physique subatomique, corps démesurés dans le vide exploré, et c'est là qu'apparaissent de nouveaux Baroques, parmi lesquels Albert Oehlen. Dans *La Rose pourpre du Caire*, Woody Allen développe le pouvoir de débordement du cinéma, sa capacité emphatique d'empiéter sur notre vie. C'est également la force du monde virtuel sur le réel. Le vide-poches de Oehlen se déverse et se répartit sur un écran nommé toile (de peinture, de cinéma). Il la traverse et en déborde, déversant sa puissance d'être (sa virtualité) vers nous, comme un spectacle baroque. Sa qualité d'empiètement est celle d'un delta en crue, une « saillie », ou capacité de bomber l'espace pictural, que Delacroix disait être la vertu suprême de la peinture et qu'il vénérât chez Rubens.

Pierre Sterckx









Images soniques

(pourquoi l'écoute des œuvres d'Albert Oehlen importe autant que leur vision)

Sonic images

(why Albert Oehlen's work is meant to be heard as much as seen)

Albert Oehlen réalise des œuvres dont certaines, pour des raisons de commodité, peuvent être qualifiées d'*expressionnistes* en raison de leurs textures empâtées, de leur supposée fulgurance gestuelle, de l'absence de tout souci de délicatesse, de virtuosité, de propreté.

Albert Oehlen réalise des œuvres dont certaines, pour des raisons de commodité, peuvent être qualifiées de technologiques ou de *computer paintings* parce qu'elles reposent sur l'utilisation de l'outil informatique, sur la reproduction sérigraphiée sur toile, papier ou bâche plastique des compositions assistées par ordinateur, sur l'usage de lumières artificielles, écraniques, cinématographiques, sur la mise en espace de lignes et de motifs pixelisés.

Albert Oehlen réalise des oeuvres dont certaines, pour des raisons de commodité, peuvent être qualifiées d'affiches parce qu'elles sont la résultante de collages – manuels ou numériques – sur de grandes feuilles de papier, qu'elles reçoivent toujours du texte, en différentes langues selon leur lieu de présentation, qu'elles portent en elles les germes et les principes de messages de propagande et qu'elles servent souvent d'affiches aux expositions du peintre.

L'ensemble de l'œuvre d'Albert Oehlen constitue une vision parfaitement cohérente d'un peintre sur la peinture, d'un artiste mu par la nécessité de déployer une pensée tout autant liée à la création contemporaine qu'aux sujets politiques et citoyens qui sous-tendent l'acte créatif. Il n'est pas question de revenir ici sur l'importance majeure de cette œuvre picturale et je renvoie avec conviction et admiration le lecteur à la grande pertinence du texte de Pierre Sterckx figurant dans ce livre.

L'intérêt profond que je porte à l'œuvre d'Albert Oehlen est quelque peu différent et prend en considération les activités musicales parallèlement développées par l'artiste depuis longtemps, tant du point de vue de ses multiples collaborations avec des groupes de punk rock pour la réalisation de pochettes de disques, qu'au titre de ses participations musicales personnelles au sein de formations, sans oublier l'indéfectible passion qui l'anime en tant que simple auditeur.

L'œuvre d'Albert Oehlen dénote d'un état d'esprit, d'une nature, qui, pour être très comparable au timbre des œuvres d'autres artistes avec lesquels il entretient d'étroites relations – Martin Kippenberger, Jonathan Meese, André Butzer ou Werner Büttner – n'en est pas moins imprégnée d'une intonation particulière qui la place incontestablement dans le registre dual de la peinture et de la musique, du double point de vue du formalisme et de l'attitude.

A vrai dire, j'écoute davantage les œuvres d'Albert Oehlen que je ne les regarde et, ce faisant, mon écoute visuelle et les analogies qu'elle fait naître tendent à me rendre immédiatement familière cette œuvre tout en m'apportant tous les éclairages indispensables à la compréhension de ses modes d'élaboration.

Some of Albert Oehlen's works, for convenience's sake, can be termed *expressionist* due to their impasto textures; their seeming flourish; their utter disregard of delicacy, dexterity, and neatness.

Some of Albert Oehlen's works, for convenience's sake, can be termed technological or *computer paintings* because they are derived from computers; from computer-based compositions of silk-screen prints on canvas, paper or plastic tarpaulin; from artificial, screen or cinema light; from bit-mapped lines and patterns.

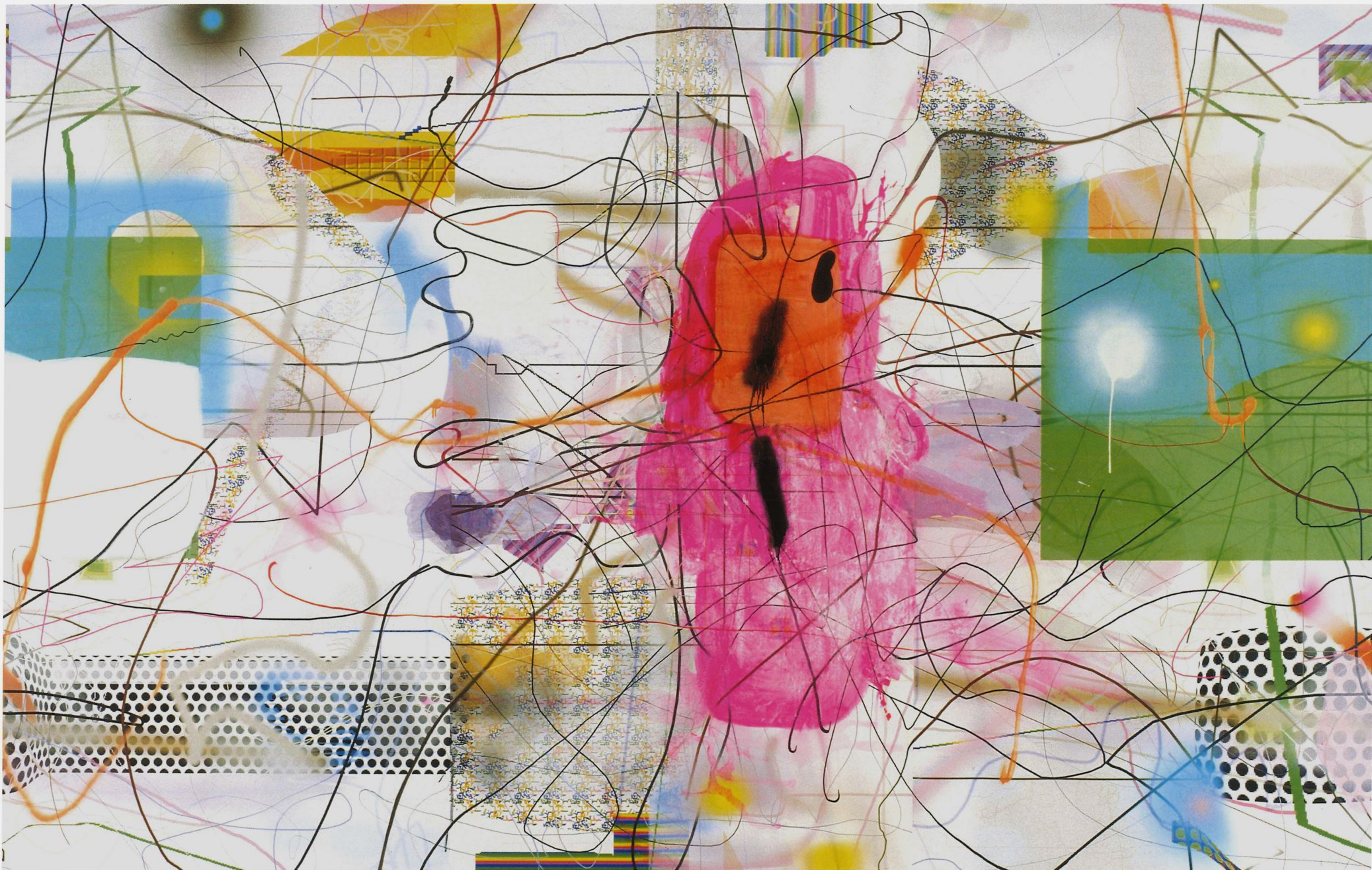
Some of Albert Oehlen's works, for convenience's sake, can be termed posters because they grow out of collages – hand-made or digital – on large sheets of paper; they always bear text in different languages depending on where they're being exhibited; they contain propagandist seeds and messages; they are often used as posters for his own shows.

The ensemble of Albert Oehlen's works involves a perfectly consistent vision of painting, merging ideas on contemporary art with the political and civil notions that underlie the creative act. I won't expand upon the significance of Oehlen's pictorial works. Rather, I heartily refer the reader to Pierre Sterckx's pertinent text in this catalog.

My profound interest in Albert Oehlen's work differs slightly and takes into account the artist's ongoing musical activities: he works with punk rock bands on designing record-jackets, he plays in bands himself and he is an avid music-lover.

Albert Oehlen's work denotes a state of mind, and a way of being, similar in timbre to works by his artistic cohorts – Martin Kippenberger, Jonathan Meese, André Butzer or Werner Büttner – but with strains that are nevertheless unique, straddling the dual register of painting and music, both in terms of formalism and attitude.

To tell the truth, I listen to Albert Oehlen's work even more than I look at it. This visual listening sets up analogies, creating a sense of familiarity with the artwork and shedding light upon how it is constructed.



The Residents, un groupe de rock créé au début des années 70, est en activité depuis trente ans sans que jamais personne n'ait pu voir les visages de ses protagonistes. Sur scène, ils jouent la tête recouverte par un grand globe oculaire sur lequel repose un chapeau haut-de-forme. Clamant leur totale incapacité à jouer d'un instrument, ils ont à ce jour publié plus de trente albums d'une musique totalement innovante, défrichant de nouveaux territoires au sein de registres aussi éclectiques que la trance, la world music, l'electronica, le punk, la musique industrielle ou la musique lounge. Personne ne sait qui ils sont et, pourtant, les vidéos de leurs clips, qui au demeurant entretiennent d'étonnante similitudes formelles avec les affiches d'Albert Oehlen, figurent dans les collections du MoMa.

En 1980, The Residents publient le *Commercial Album*, constitué de quarante morceaux d'une minute aux titres évocateurs (*Perfect Love, Birds in the Trees, La La, Loss of Innocence...*) et doté d'une note d'intention de taille :

Point n°1 : la musique pop est généralement la répétition de deux types de phrases musicales ou vocales : le couplet et le refrain.

Point n°2 : ces éléments se répètent habituellement trois fois dans une chanson de trois minutes.

Point n°3 : enlevez le gras et une chanson pop n'a plus qu'une durée d'une minute. Dès lors, les disques peuvent contenir leur propre Top 40, à raison de vingt minutes par face.

Point n°4 : une minute est aussi la durée de la plupart des spots publicitaires et de leurs jingles musicaux.

Point n°5 : les jingles sont la musique de l'Amérique !

(pour convertir les jingles de ce disque en musique pop, programmez chaque titre trois fois de suite)

L'année précédente, The Residents publiaient l'album *Eskimo*, transposition musicale new age et décalée de contes ancestraux de la tradition orale du peuple esquimau du nord du Groenland, conseillant fermement sur la pochette d'écouter le disque entièrement et, si possible, chaudement vêtu.

Quel rapport avec Albert Oehlen ?
Tous les rapports.
C'est un état d'esprit.

Etre là où l'on ne vous attend pas, démolir le sol sous ses pieds à coups de masse, faire implorer le style par injections furieuses d'autodérision et de pseudo intellectuelisme, feindre la dénonciation fumeuse pour mieux noyauter le système et ses rouages.

The Residents, a rock band founded in the early 70s, have been making music for the past thirty years without ever revealing their faces. They each appear on stage with a huge eyeball over their head, crowned with a top hat. Asserting their total inability to play an instrument, they have so far recorded thirty albums of break-through music, braving new realms as eclectic as trance, world music, electronica, punk, industrial and lounge. No one knows who they are, and yet their video clips, which happen to bear a striking formal resemblance to Albert Oehlen's posters, figure among MoMa's collections.

In 1980, The Residents came out with *Commercial Album*, which consists of 40 one-minute tracks with suggestive titles (*Perfect Love, Birds in the Trees, La La, Loss of Innocence...*) accompanied by an elaborate footnote:

Point one: pop music is mostly a repetition of two types of musical and lyrical phrases: the verse and the chorus.

Point two: these elements usually repeat three times in a three-minute song, the type usually found on Top 40 radio.

Point three: cut out the fat, and a pop song is only one minute long. Then, record albums can hold their own Top 40; twenty minutes per side..

Point four: one minute is also the length of most commercials, and therefore their corresponding jingles.

Point five: jingles are the music of America!

(to convert the jingles to pop songs, program each song to repeat three times)

The year before, The Residents had come out with the album *Eskimo*, a new age musical transposition and reworking of ancestral tales from the oral tradition of North Greenland Eskimos. The record-jacket strongly urges one to listen to the entire album, warmly dressed if possible.

What does this have to do with Albert Oehlen?
Everything.
It's a state of mind.

Being where you're not expected, smashing the ground underfoot, imploding style by way of raging shots of self-mockery and pseudo intellectualism, feigning hazy denunciation in order to infiltrate into the system and its workings.



En 1999, Albert Oehlen réalise une affiche d'environ deux mètres par un mètre cinquante, conçue sur le principe d'un collage numérique reproduisant, sur un fond abstrait, le portrait d'un homme affublé d'une barbe blanche maculée de taches couleur de goudron. L'affiche est barrée, sur toute sa surface, de la phrase

ABSTRACT

PAINTINGS

MUST DIE

NOW

L'œuvre est reproduite dans un livre publié en 2000, intitulé *Inhaltsangabe* (Sommaire), dans lequel figurent de nombreuses affiches aux côtés de peintures *expressionnistes* aux tonalités grises oscillant entre figuration et abstraction. Le livre contient aussi, en insert dans un étui, un cd audio sur lequel est enregistré un morceau de plus de sept minutes mixant

bruits urbains
sons de charleston jazzy
klaxons style musique concrète
percussions du type timbales symphoniques jouant le Zarathoustra de Richard Strauss
applaudissements à tout rompre
cornemuse
fréquences d'ondes sinusoïdales à la groupe-de-rock-expérimental-découvrant-Pierre-Henry
dialogues de films à la bouche-trou-de-musique-expérimentale
guitares noisy du type Sonic Youth ou The Melvins
cris de bébés
chant d'opéra
clarinette
breaks de batterie sur tomes et échauffements sur caisse claire
piano
voix déformées au micro HF (voir « dialogues de films »)
pizzicati de violons

In 1999 Albert Oehlen designed a poster, roughly two meters by one meter fifty, based on the principal of digital collage. On an abstract background, it shows the portrait of a man donning a thick white beard with tar-black patches. The following words are slashed across the poster's surface

ABSTRACT

PAINTINGS

MUST DIE

NOW

This poster is reproduced in a book published in 2000 entitled *Inhaltsangabe* (List of contents), that pairs posters with expressionist paintings in grayish tones. In addition to these works, which vacillate between figuration and abstraction, the book also contains an audio cd of a 7-minute-long piece mixing

urban noise
charleston jazz sounds
car horns recorded concrete-style
timpani-like percussion playing Richard Strauss' Zarathoustra
thundering applause
bagpipes
sinusoidal wave frequencies à la experimental-rock-band-discovering-Pierre-Henry
film dialog à la experimental-music-stopgap
noisy guitars à la Sonic Youth or The Melvins
baby-crying
opera-singing
clarinet
solo drumming and warming-up on a snare drum
piano
voices deformed by a HF mike (see "film dialog")
violin pizzicati



Le morceau musical de *Inhaltsangabe* est un long cluster musical, une grappe de sons serrés au sein de laquelle les bruits et les notes s'enchevêtrent, entrent en intermodulation les uns avec les autres, usant d'agencements bancals et de bégalements drolatiques citant avec la plus grande ironie les pires boursouflures de la création musicale contemporaine mal maîtrisée. Le titre musical est à l'image du contenu du livre et constitue en soi un manifeste raillant l'obésité stylistique et le maniérisme ampoulé, comme a pu le faire en son temps Frank Zappa, sautillant du rock le plus scabreux à la musique savante en passant par le free jazz et la chanson nunuche, utilisant une virtuosité maximale au service d'une musique dégraissée de tout embonpoint dogmatique – voir à ce sujet l'exceptionnel album de 1986 *Jazz from Hell* et son morceau au titre évocateur *G-Spot Tornado*, ou l'histoire de l'esquimau assoiffé de *Don't eat the yellow snow* (!) dans l'album de 1974 *Apostrophe* ('), sans oublier, dans un autre registre, l'interprétation des œuvres de Zappa magistralement orchestrées par Pierre Boulez.

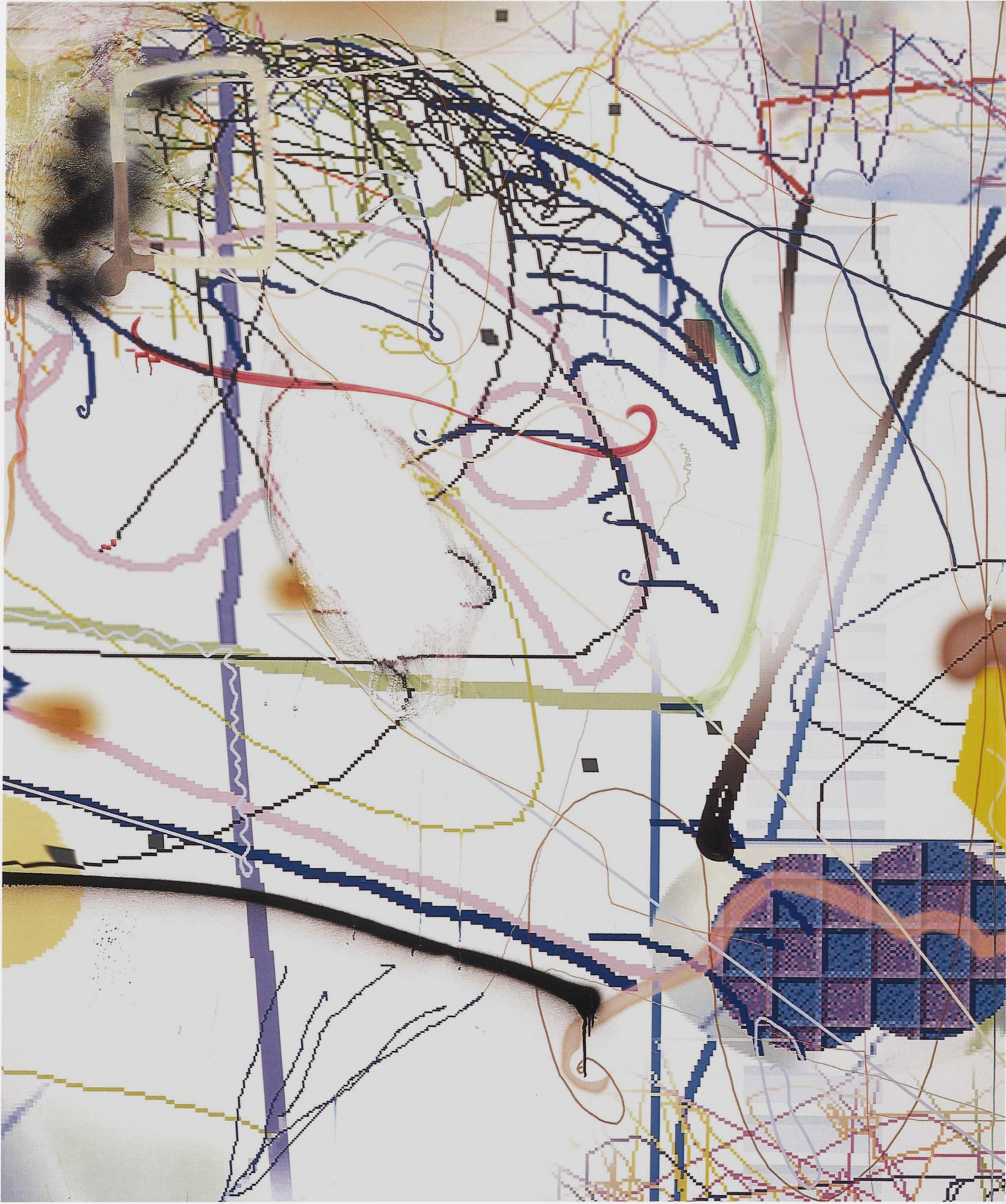
Les peintures *expressionnistes* d'Albert Oehlen entretiennent aisément l'analogie avec la musique punk. Je songe par exemple à la célèbre peinture de 1980 intitulée *Gegen den Liberalismus* (Contre le libéralisme) représentant une sorte de quadrupède schématique et mal fichu sur un monticule de terre, lorgnant un arbre famélique coiffé d'une bouteille de vin. L'œuvre est visiblement peinte d'un jet, sans projet préalable apparent si ce n'est celui de préserver une énergie maximale et m'évoque, pêle-mêle, les disques de punk primitif des Sex Pistols, ceux de Fugazi ou le titre *Youth against fascism* de Sonic Youth. Durant la même période, Albert Oehlen réalise plusieurs peintures formellement similaires qui représentent des dinosaures, des castors ou autres petits rongeurs dont l'un est peint faisant du ski nautique au milieu d'un paysage montagneux royalement bâclé et sale comme un morceau des Melvins.

Si les *computer paintings* renvoient inéluctablement à la musique électronique, elles ne constituent en aucun cas la seconde facette d'un travail schizoïde matérialisé par d'incessants allers-retours entre une peinture violente et dionysiaque et la mise en œuvre modélisée d'une réflexion théorique sur les possibles développements syntaxiques de la peinture contemporaine. Elles seraient plutôt la manifestation d'une appétence à vouloir explorer et expérimenter différents aspects d'une même chose, attitude qui n'est pas sans rappeler celle des Beastie Boys passant du style rap dans *Licensed to Ill* en 1986 au punk le plus primaire avec l'album *Some old Bullshit* en 1994, pour revenir la même année à un rap teinté de free jazz et de hip-hop avec *Ill Communication*. La même année, les Beastie Boys publient un album de punk et un album de hip-hop ; la même année Albert Oehlen peint des œuvres *expressionnistes* et réalise des *computer paintings*.

The *Inhaltsangabe* track is a long musical cluster, a tight bundle of sounds where noise and notes intertwine and intermodulate with one another in a haphazard way, comically stuttering and ironically citing highfalutin and bungled up snatches of contemporary music at its worst. This piece of music is in line with the book's content and is a manifesto of its own. It mocks stylistic pomposity and inflated mannerism, much in the vein of Frank Zappa, who jumped around between obscene rock, classical music, free jazz and brainless ditties, offering a super-virtuoso rendition of music stripped of all dogmatism – such as the exceptional 1986 album *Jazz from Hell* and its suggestive title number *G-Spot Tornado*, or the story of a thirsty Eskimo in *Don't eat the yellow snow* (!) in the 1974 album *Apostrophe* (') and in quite another style, Zappa's brilliant performance of works orchestrated by Pierre Boulez.

Albert Oehlen's *expressionist* works have a lot in common with punk. I am thinking for instance of that famous 1980 painting entitled *Gegen den Liberalismus* (Against Liberalism) of a schematic homely quadruped atop a mound of earth, eyeing a skinny tree that is capped with a wine bottle. The work was clearly done in one shot, with no obvious plan other than conserving maximum energy. It brings a jumble of things to mind: records of primitive punk by Sex Pistols and Fugazi or the Sonic Youth number *Youth against fascism*. During that same era, Albert Oehlen was doing formally similar paintings of dinosaurs, beavers or other rodents, one of them water-skiing amidst a mountainous landscape as slapdash and filthy as a Melvins song.

While the *computer paintings* unfailingly recall electronic music, they are by no means the second facet of a schizoid process that takes shape by endlessly shifting between distorted dionysiac painting and the embodiment of theoretic thought about possible syntactical developments of contemporary painting. Rather, they display a penchant for exploring and checking out different aspects of one and the same thing. This attitude is shared by the Beastie Boys, who go from rap style *with Licensed to Ill* in 1986 to primal punk with the album *Some old Bullshit* in 1994, returning that very year to rap tinged with free jazz and hip-hop with *Ill Communication*. That same year, Beastie Boys come out with a punk album and a hip-hop album; that same year Albert Oehlen paints *expressionist* works and creates *computer paintings*.



En 2004, lors de la rétrospective qui lui est consacrée au Musée des Beaux-Arts de Lausanne, le principe d'équivalence précédemment énoncé est magistralement formalisé par trois articulations scénographiques d'importance :

- une salle, conçue avec l'artiste autrichien Heimo Zobernig, contient une dizaine d'œuvres expressionnistes. La salle est nimbée d'une lumière rouge qui réduit les peintures colorées à des images en noir et blanc. Comme s'il s'agissait du remastering d'un album dont on aurait choisi de changer radicalement la production. Comme s'il s'agissait de l'arrangement live d'œuvres que l'on aurait décidé de jouer différemment en public. Comme si l'exposition était unplugged, acoustique.
- une salle, également conçue avec Heimo Zobernig, contient une *computer painting* monumentale de trois mètres cinquante par presque neuf mètres intitulée *Selbstportrait mit 50millionenfacher Lichtgeschwindigkeit* (Autoportrait à 50 millions de fois la vitesse de la lumière). Les murs de la salle sont intégralement recouverts de plaques d'isolant phonique semblables à celles que l'on trouve dans les studios d'enregistrement ou les chambres sourdes. L'œuvre repose dans un sanctuaire conçu pour qu'aucun autre son que le sien propre ne vienne parasiter la vision auditive de l'autoportrait en fulgurance.
- deux *computer paintings* de cinq mètres par six mètres chacune accrochées côte à côte portent les noms de Mel et Vins.

Mel + Vins = Melvins
deux parties techno donnent le punk rock
le punk rock contient les germes de l'electro
le punk peut être electro (Nine Inch Nails)
l'electro peut être punk (Aphex Twin, Autechre...)
le punk et l'electro possèdent le même degré de subversion
(The Melvins vs Mindless Self Indulgence)
les *computer paintings* sont l'alter ego des peintures expressionnistes
et certains de leurs titres – Krisiun, Annihilator – se réfèrent au death metal et annoncent la couleur.

During the Oehlen retrospective at the Musée des Beaux-Arts de Lausanne in 2004, the previously stated equivalence principle was brilliantly formalized by means of three major theatrical devices:

- a hall, designed with Austrian artist Heimo Zobernig, contains ten or so expressionist works. The hall is haloed in red light, reducing the color paintings to black and white images. As if this were an album being remastered in order to radically alter the production. As if this were a live arrangement of songs in order to play different versions for the public. As if the show were unplugged, acoustic.
- a hall, also designed with Heimo Zobernig, contains a monumental *computer painting*, three meters fifty by almost nine meters, *Selbstportrait mit 50millionenfacher Lichtgeschwindigkeit* (Self-portrait at 50 times the speed of light). The walls are entirely covered with soundproofing boards similar to the kind found in recording studios or silent rooms. The work is located in a sanctuary that was specifically designed to bar any sound, except one's own, from hampering the auditory vision of this dazzling self-portrait.
- two *computer paintings*, five meters by six meters each, hanging side by side and bearing the names Mel and Vins.

Mel + Vins = Melvins
two techno parties playing punk rock
punk rock contains the seeds of electro
punk can be electro (Nine Inch Nails)
electro can be punk (Aphex Twin, Autechre...)
punk and electro have the same amount of subversion
(The Melvins vs Mindless Self Indulgence)
The computer paintings are the alter ego of expressionist paintings and some of their titles – Krisiun, Annihilator – refer to death metal and herald color.



Les *computer paintings*, dans leurs bégaiements, leurs saccades, leurs interruptions et leurs irruptions inopinées de motifs, utilisent de multiples cut up, chevauchements, collisions, superpositions improbables, tout en préservant l'unicité de l'œuvre et la singularité de chaque élément pictural. Chaque élément possède son cycle, son évolution sur la surface de l'œuvre, indépendamment des autres motifs, tout en s'inscrivant dans une logique de continuum.

C'est dans la mesure où les différentes composantes des *computer paintings* rivalisent, se recouvrent, se traversent, qu'elles tracent un chemin jonché d'obstacles dans l'espace visuel en même temps qu'elles font lire l'image comme une partition matérialisant une musique spatialisée, ponctuée d'effondrements, de déflagrations hardcore, de riffs suraigus, de larsens dévoreurs de tympanes, de plages ambient, de pics virtuoses, de défaillances voulues, de passages noisy, de bruits blancs, mêlant tous les styles et toutes les postures, de la plus savante à la plus déjantée.

Les *computer paintings*

n'opèrent pas la synthèse de leurs éléments constitutifs mais instaurent une tension
laissent visibles leurs composants
créent des systèmes polymorphes cohérents
sont des clusters picturaux à part entière qui sont le corps de la peinture
sont impossibles à mémoriser
(aucune « mélodie » picturale n'émerge à la surface)
fuient par tous les bouts tout en étant parfaitement fermées sur elles-mêmes
s'écourent autant qu'elles se regardent

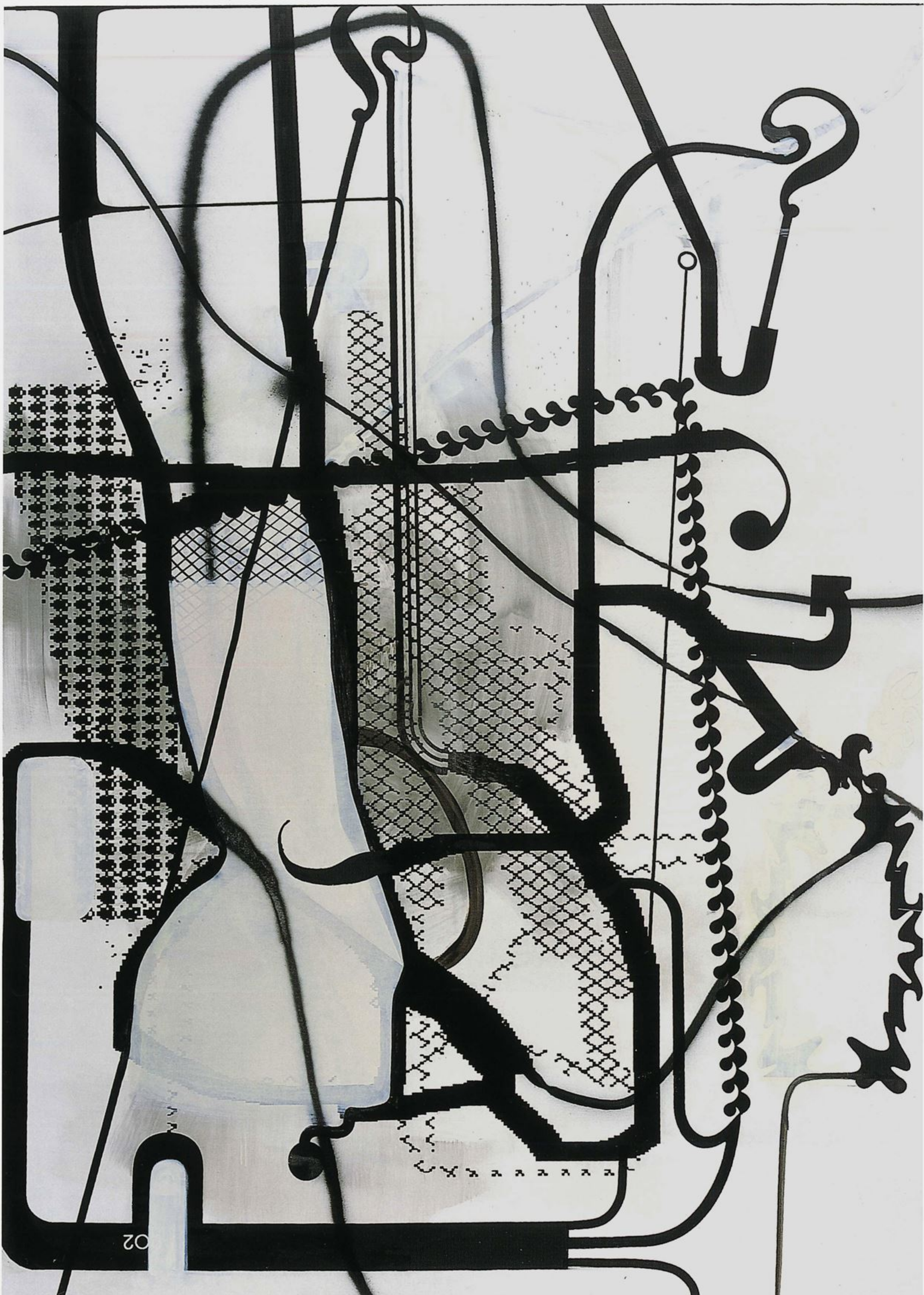
The *computer paintings*, in their stuttering, their fits and starts, their breaks and unexpected bursts of motifs, are teeming with odd cut-ups, layers, collisions and overlaps. And nevertheless, the work maintains an overall uniqueness while each pictorial element remains distinct. Each element has its own cycle and evolution across the work's surface, independently of other motifs, while partaking of the logic continuum.

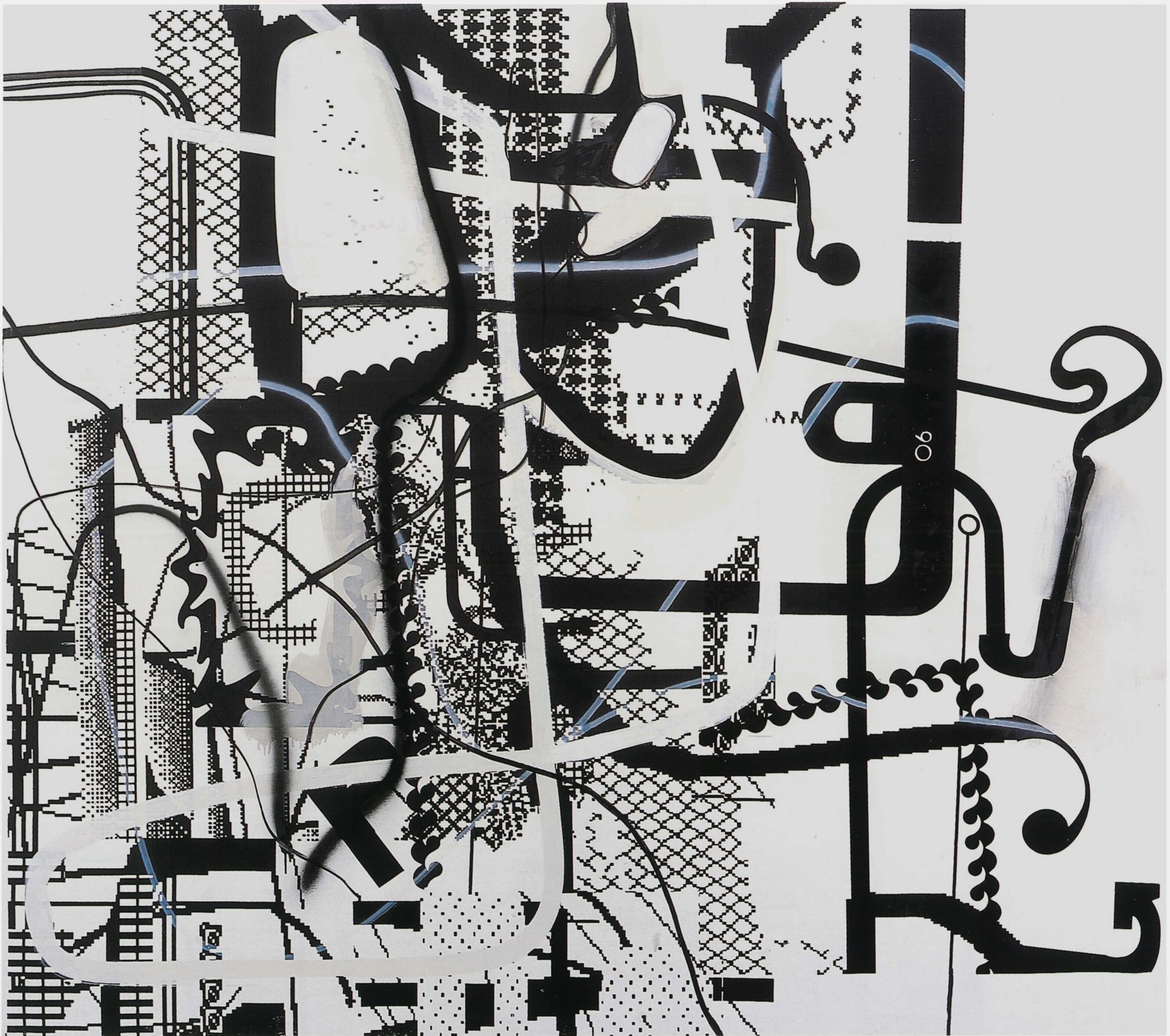
The different components of the *computer paintings* vie with one another, overlapping and intertwining, and thus map out a path strewn with obstacles within the visual space. At the same time, they convey the image like a score embodying spatialized music, punctuated with breakdowns, hardcore explosions, high-pitched riffs, ear-splitting larsens, virtuoso crests, intentional lapses, clanging passages, white noise, blending all sorts of styles and attitudes, from extreme classical all the way to totally crazed.

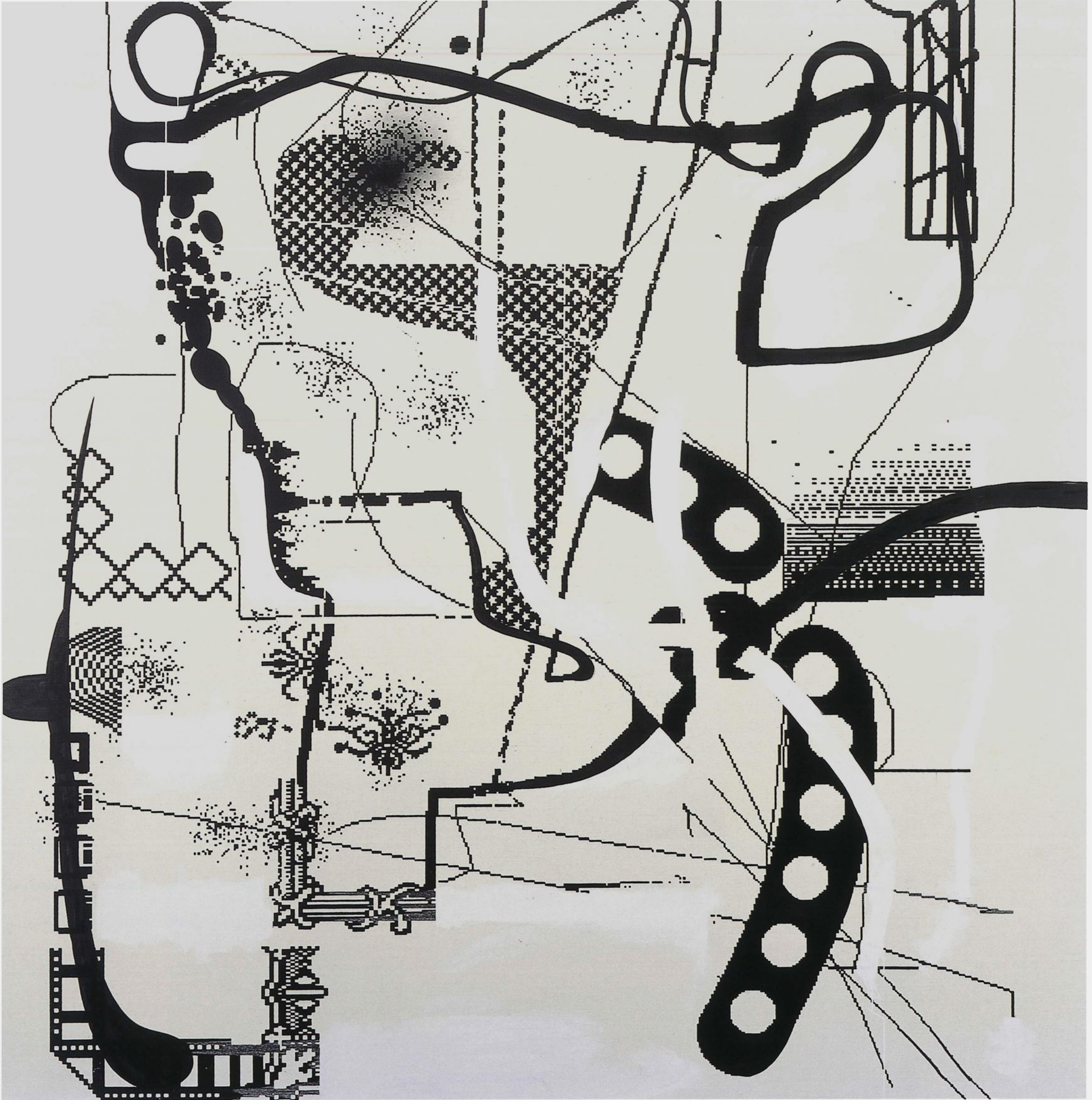
The *computer paintings*

don't try to harmonize their distinct parts but rather set up a tension
disclose their components
create consistent polymorphic systems
are integral pictorial clusters that make up the body of the painting
are impossible to memorize
(none of the pictorial "melodies" rise to the surface)
escape every which way while remaining utterly encased
are meant to be heard as much as seen











Exposition de Albert Oehlen au FRAC Auvergne

du 10 mars au 14 mai 2005

Commissariat : Jean-Charles Vergne
Assistante : Séverine Faure
Chargé des publics : Eric Provenchère
Assistant technique : Luc Tarantini

Conception du livre : Albert Oehlen, Jean-Charles Vergne
Textes : Pierre Sterckx, Jean-Charles Vergne
Traductions : Natalie Lithwick
Crédits photographiques : Daren Almond, Jörg von Bruchhausen, Régis Nardoux, Lothar Schnepf, Thomas Struth
Réalisation : Un, Deux... Quatre Editions, Clermont-Ferrand

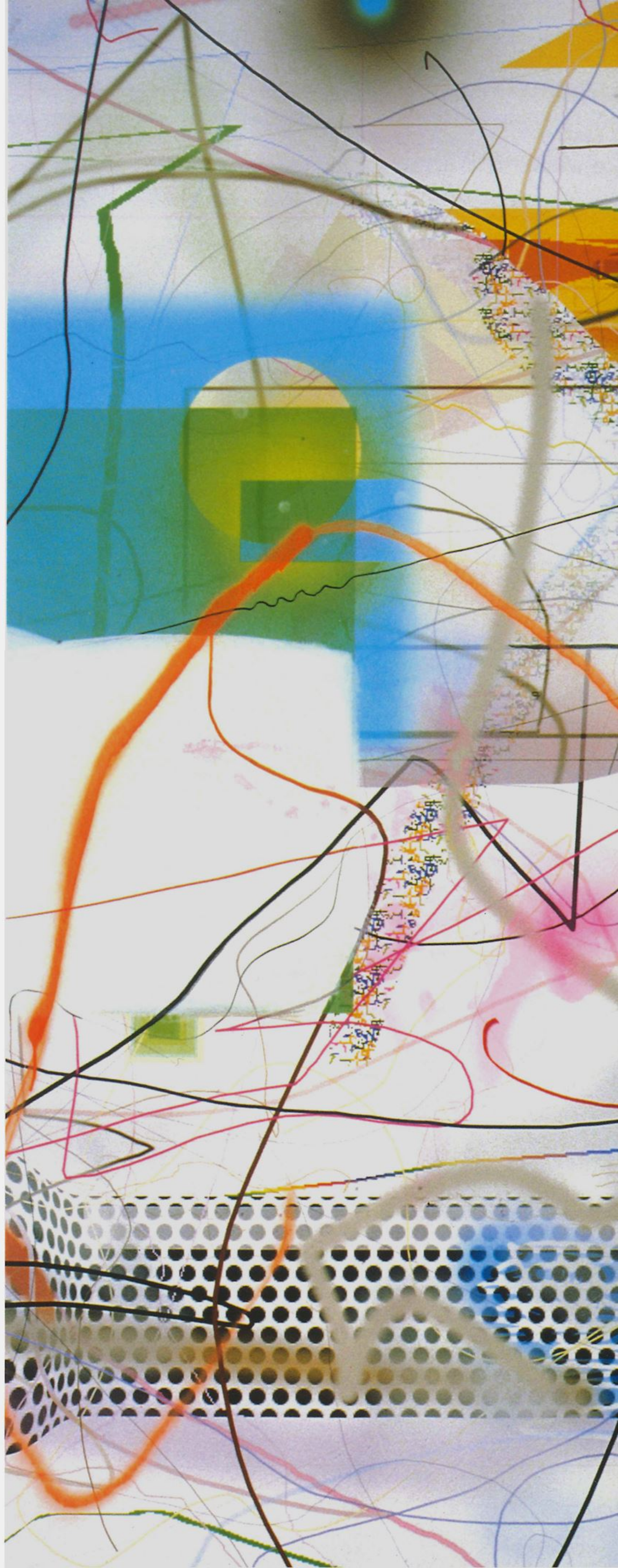
FRAC Auvergne

Espace d'exposition :
Ecuries de Chazerat – 4 rue de l'Oratoire – 63000 Clermont-Ferrand – France
Tél. : 04 73 41 27 68

Administration :
FRAC Auvergne – Conseil Régional – Rue de la Sellette – 63000 Clermont-Ferrand – France
Tél. : 04 73 31 85 00 – Fax : 04 73 31 84 68 – E-mail : frac.auvergne@wanadoo.fr

Cet ouvrage a été achevé d'imprimer en mars 2005

Copyright : FRAC Auvergne, Albert Oehlen, les auteurs
Dépôt légal : mars 2005, Clermont-Ferrand
ISBN : 2-913323-98-7





ISBN 2-913323-98-7



9 782913 323988

25 €