

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1992)

Heft: 33: Collaborations Rosemarie Trockel & Christopher Wool

Artikel: Christopher Wool : Wool's word paintings = Wools Wortbilder

Autor: Marcus, Greil / Moses, Magda / Opstelten, Bram

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-681101>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

WOOL'S

WORD PAINTINGS

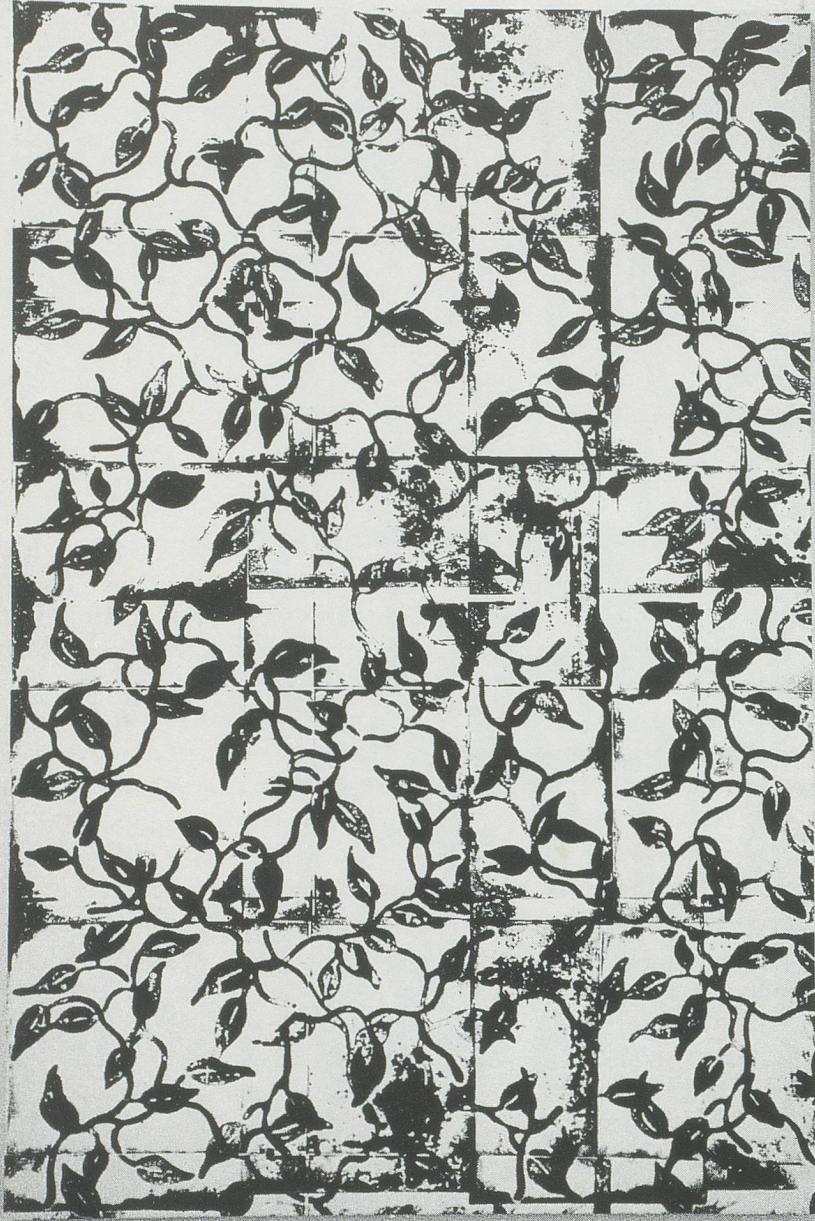
GREIL MARCUS

One of the energy sources in Christopher Wool's word paintings is that they appear not on the street, stenciled and blunt on tenement walls, construction site fences, or hoardings bearing generations of photocopied ads, announcements, and propaganda ("Absolutely Queer"), but rather in galleries, museums, and Wool's own books. It feels as if it ought to be the other way around. The paintings seem to ask for different settings, different media than Wool's usual sign painter's enamel on aluminum. In such pieces as APOCALYPSE NOW ("SELL THE HOUSE SELL THE CAR SELL THE KIDS"), UNTITLED (1989) picturing "AMOK" (rendered as "AM OK," as in "[I] am o.k."), or UNTITLED ("THE SHOW IS OVER THE AUDIENCE GET UP TO LEAVE THEIR SEATS TIME TO COLLECT THEIR COATS AND GO HOME THEY TURN AROUND NO MORE COATS AND NO MORE HOME")—quoted by Situationist Raoul Vaneigem as

GREIL MARCUS is the author of *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century* (U.S., Harvard, U.K., Secker & Warburg, 1989; Italy, as *Tracce di rossetto*, Leonardo editore, 1991; Germany, Rogner & Bernhard, 1992). He is a contributing editor of *Artforum* and lives in Berkeley, California.

"the best definition of nihilism" from the writings of the pre-revolution Russian Nietzschean critic Vasili Rozanov—the voices have a quality that falls somewhere between the ranter screaming on the corner ("There are more young African-American men in prison than in college!") and the person a few steps down the block handing out commercial flyers ("Good For one Free visit to Armando's House of Pain").

You walk into a gallery around the corner and come face to face with "CATS IN BAG BAGS IN RIVER," or just "RUN," and they communicate not like facile appropriations of primitivist street discourse, but as a honed, perfectionist idea of that discourse, reduced to the irreducible and then starting up all over again. The overall impression is of a voice struggling against muteness (as a social disease), or against censorship (not our half-hearted, legalistic, carrot-and-stick version, but the real, totalitarian thing), in any case against silence, and keeping the game going. The pieces are dramatic, which is to say loud; they are also cryptic, hushed. With more than two in a room, or with many together in the pages of Wool's books, his 1989 *BLACK BOOK* or the 1991 *CATS IN BAG*



CHRISTOPHER WOOL, *UNTITLED*, 1991, enamel on aluminum, 90 x 60" / 229 x 153 cm.

BAGS IN RIVER, the pieces speak in harsh whispers: "And now," as the Firesign Theater once put it, "the rumors behind the news."

The appearances of Wool's word-pictures off the street, though, have an odd effect on the domain from which they seem to have been lifted, where you think they must have been found: they expose what's missing in the public language, the public space, from which they seem to emanate. Look at the graffiti on the walls of your town, or the billboards, or neon signs—there's nothing like Wool's work there. And yet the work is anything but hermetic, or formalistic, or a conceit. Even in a gallery or a museum—or especially there—the paintings are almost screaming to *get out*, like the figures in Manuel Valdes and Rafael Solbes's *LA VISITA* (1969), a painting that shows *GUERNICA* on a museum wall, missing the nearly prostrate woman and the severed head-and-arm, which are on the floor, reaching for the door. The public dimension of Wool's pictures—their noise—is undeniable. Like dada, they are pure protest, means without ends: self-made sites where the aesthetic turns into the political, and vice versa.

Now, it used to be that if you wanted to send an art-message, you called Barbara Kruger or Jenny Holzer. Through no fault of the artists, they came to be seen not merely to practice political word-art but to stand for it. Kruger's use of the same smooth, sans-serif typeface in every picture became like a trademark, or a signature, an image-in-itself that silenced its message, that one read as "Political" rather than for whatever the typeface, in a given case, did say.¹⁾

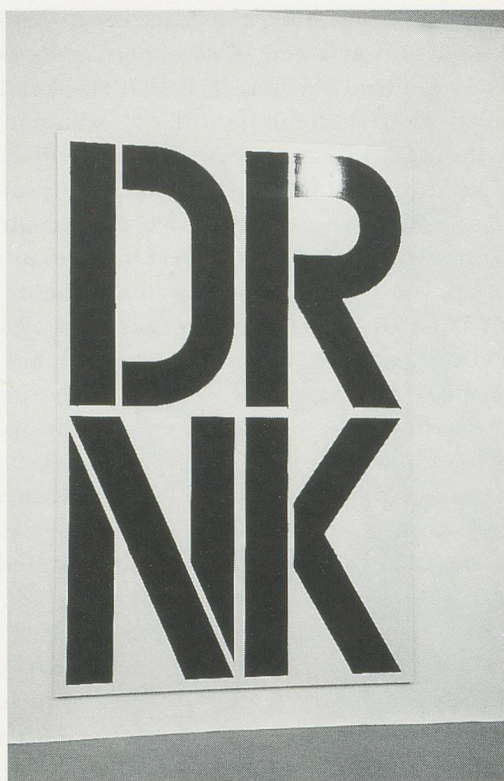
It may be a matter of simple familiarity, but right now Kruger's work communicates glamor more directly than it communicates anything else. This message reads immediately, as a tease, so that, now, when you look at a Kruger work, it seems to promise infinitely more than you can get out of it. Time will tell if such a fate overtakes Wool's work, which features the same trademarking as Kruger's—though Wool's packing-crate stencil alphabet is self-evidently not his own, the only really found element in his paintings, and even that is smeared with drips and errors and out-of-place letters bumping up against each other where they don't belong, unlike the always precise, machine-made lettering Kruger uses.

Kruger's letterings look like advertising: that's her joke, even if it gets her. Wool's lettering looks like work. As you read his "SELL THE HOUSE, SELL THE," you read "PERISHABLE THIS SIDE UP" behind it.

If the work of Kruger and Holzer reads lucidly (that lucidity hopefully working as an entrée into the subconscious of the viewer, where it will become subversion), Wool's work is, at its best, hard to read. Close up, you see that the received statement, "THE SHOW IS OVER..." (and single words used by Wool, like "FOOL" or "RIOT," are no less received), has been subjected to the vagaries of its making. It would not come out the same way twice, even if the spacing were the same. This philosophical statement about the meaning of life is subjective before it is anything else. As an image/message, it is unstable; like any work of art, it is unlikely. Wool's studio is full of outtakes, discarded versions of the same thing. You look at several, one after the other, and realize that "THE SHOW IS OVER" could read as a homily as easily as it might cut your heart. It can be shocking to realize that a word that trumpets its naturalism ("RUN") or a line that preens in its media hipness ("SELL THE KIDS..."—a quote from Frances Coppola's *Apocalypse Now*) might, according to whether or not the painter had a hangover that day, work or not.

Wool's word paintings take place in a realm between theory and accident. They suggest far more than they ever state and never call attention to their own preciousness, which is real and fecund (the *Précieuses* of the 17th century built their movement around an apprehension of words as objects not only of meaning, but of power). It is crucial, in Wool's ambitions, that you see what he does as one person's work (it is not crucial that you see it as necessarily his; the point is, it might not have happened). He is, he says, "the kind of painter who still believes in the aura of painting"²⁾—which, to my mind, has more to do with event than personality, with happenstance than genius. But this is work in which the happenstance is made to happen, and the personality—though not its subjectivity—is made to disappear.

You can see this—read it—in Wool's book *CATS IN BAG BAGS IN RIVER*. ("My vision' of my work," Wool writes.)³⁾ Published as a skewed exhibition catalogue in an edition of 2500, the book is in fact just a bound



collection of color photocopies. Mixing in a lot of Wool's patterned paintings, which range from sheets of rosettes to sheets of gargoyles, the book expands Wool's field of action with detail-blowups in the manner of Michael Lesy's 1973 *Wisconsin Death Trip*, a photo/text documentary history of the 1890s depression as it affected a single, small Midwestern community. Here, though, it's not terrified faces, or sometimes just the eyes, pulled out of nice group photos, but words pulled out of their phrases, or even parts of letters jerked out of their words. Suddenly, as you look at the garishly colored photocopies, language appears as an altogether arbitrary construction and also as an irreducible construct, a fact that we cannot escape. Wool breaks up words, ignoring the dictates of word-shape and even letter-shape: in *CATS IN BAG* the curves of an O or a U can look like parts of bridges, not letters. You can't look at the parts without knowing that they mean to communicate more than Wool is trying to keep them from saying (or pretending to keep them from saying); you can't look at the parts without realizing

that, even stripped and mutilated, bent out of shape, they can say almost anything. *Words cannot be silenced*, Wool might be saying—but *we're working on it!*

That "we" of my imagination, of my response to Wool's work, implying troops and a plan, might be the only possible objective, ideological element in Wool's paintings. Otherwise they are subjective occasions that in antithesis to any hegemonic formation shout out their unnaturalness—as in Wool's *BLACK BOOK*. This is a slim, oversized volume with words on the right hand side (the facing pages are left blank) beginning with

SPO

KES

MAN

rendered as stacked components and following with
INSOMNIAC-PESSIMIST-PRANKSTER-CHAMELEON-
ADVERSARY-COMEDIAN-TERRORIST-HYPNOTIST-
HYPOCRITE-CELEBRITY-AUTHORITY-EXTREMIST-PER-

Right/rechts:

CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1990, enamel on aluminum, 108 x 72" / 274 x 183 cm.

Left/links:

CHRISTOPHER WOOL, DRUNK, 1990, enamel on aluminum, 108 x 72" / 274 x 183 cm.

SUADER-ASSISTANT-ASSASSIN-PARANOIAC. What this is, you might think, is nothing more or less than a directory of basic social roles, of individuals reduced to certain social functions. The title *BLACK BOOK* works wonders. The standard notion of “the little black book,” the book of sex contacts or of future victims, is erased straight off; as a reference to “black propaganda” or “black budgets”—whatever takes place off the books, that is *prima facie* covered up, written out of history, stuff that’s unjustifiable in public but privately necessary, the lifeblood of state policy and control—the *BLACK BOOK* is one person’s directory of secret social agents. You page through it; you wonder what role you’ve been assigned, or accepted.

No sense of art accompanies a reader as s/he moves through this odd artist’s book, published in an edition of 350 but perhaps provoking you to fantasize a much wider distribution: all seventeen words on postcards, on walls—all seventeen words on a single building, or each word on a sequence of seventeen buildings. The sense of the implacable, the irreducible, that’s present in all of Wool’s word paintings—the sense of dread, the free-floating, agentless threat—rises up here. It rises up, and turns into fun: the fun Wool has obviously taken in discovering how much power is secreted in a different vision of an ordinary word, in a car-crash version of an unknown statement, like somebody’s “The show is over” turned into “THESHOWI SOV.” Like all letter-painters—for with Wool’s work you ultimately leave the phrase, the

word, and wonder about the letter, the constituent element, now out of place—Wool is a punner, and a fan. I mean that he is interested in the constituent elements of our everyday talk (“RUN,” or “RU/N”) and also happy about the ways in which they combine. Wool works as the ranter on the street, proclaiming the end of the world (“NO MORE COATS AND NO MORE HOME”), but also as the person handing out the flyers, an anonymous worker in culture. Wool’s *UNTITLED* (1989) with its six lines of “Please”’s,

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

can be read as “the plea of a victim,”⁴) but it’s also a reference to James Brown’s first hit, “Please, Please, Please,” which made the charts in 1956, the year after Wool was born, and which has not been off the radio since. Wool looks you in the face; he says what you’re used to hearing; he disrupts the communicative power of words; he affirms the communicative power of letters. Someone is shouting, but you can’t tell if that person is trying to make you understand or insisting that you don’t have a clue.

1) In 1989, at the Institute of Contemporary Art in Boston, as the show *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957–1972* was going up, designer Christophe Egret was appalled to see that the situationist slogans he’d given to an assistant for placement on a pillar had all been rendered in Kruger-type. “Do you see what’s happened?” he said, instinctively translating words and images. “People think the only way they can make political art, the only way anyone could have ever made it, is by speaking her language!” The situation became so generic, which is to say so depoliticized, that by 1991 a movie so cheesy it premiered on video—Dennis Hopper’s *Backlash*, where Jodie Foster played an artist who was Holzer in every way save her name and Hopper played a hit-man on her trail—could get the joke that art many had been pleased to call subversive had become indistinguishable from fashion. Having witnessed a mob killing, Foster’s artist changes identities

and goes to work for an advertising agency; Hopper’s hit-man, who’s been poring through back issues of *Artforum* in hopes of getting a fix on his prey, tracks her down when he opens a glossy magazine to a two-page ad for cosmetics, headlined “Protect Me From What I Want.” You can stop the tape, freeze the frame of the advertisement, all lipstick-red, and realize that there has been no loss of meaning in the transfer of Holzer-Foster’s once blank, uncontextualized line from art to commerce; instead you realize it is more effective selling makeup than shaking anybody up.

2) Christopher Wool in correspondence with GM, 3 August 1991.

3) *Ibid.*

4) John Caldwell, “Christopher Wool—New Work.” San Francisco Museum of Modern Art, exhibition catalogue, 1989.

SELL THE
HOUSE S
ELL THE C
AR SELL
THE KIDS

WOOLS

WORTBILDER

GREIL MARCUS

Eine der Quellen, aus denen Christopher Wools Wortbilder ihre Kraft schöpfen, ist die, dass ihre Bühne nicht die Strasse ist, wo man sie schabloniert und grob gestaltet an Mietshauswänden, Bauzäunen oder auch an Reklamewänden anträfe, welche die Last ganzer Generationen von photokopierten Werbeanzeigen, Ankündigungen und Propaganda tragen («*Absolutely Queer*»; Total schräg), sondern vielmehr Galerien, Museen und Wools eigene Bücher. Man hat das Gefühl, es müsste genau umgekehrt sein. Die Bilder schreien geradezu nach einem anderen Kontext, verlangen nach einer anderen Technik als der, welcher sich Wool üblicherweise bedient, nämlich der für den Reklamemaler typischen Emailfarbe auf Aluminium. In Arbeiten wie APOCALYPSE NOW («*Sell The House, Sell The Car, Sell The Kids*»)

Von GREIL MARCUS stammt das Buch *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century* (1989 in Amerika bei Harvard University Press, in Deutschland Rogner & Bernhard 1992). Er ist *contributing editor* der Zeitschrift *Artforum* und lebt in Berkeley, Kalifornien.

(Verkauf das Haus, verkauf den Wagen, verkauf die Kinder), OHNE TITEL (1989) mit dem Wort «*Amok*» («AM OK» geschrieben, wie in «*[I] am o.k.*») oder OHNE TITEL («*The Show is Over The Audience Get Up To Leave Their Seats Time To Collect Their Coats and Go Home They Turn Around No More Coats and No More Home*») (Die Vorstellung ist zu Ende Die Zuschauer erheben sich von ihren Sitzen Zeit, ihre Mäntel abzuholen und heimzugehen Sie drehen sich um Keine Mäntel mehr da, kein Heim mehr da) – als «die beste Definition des Nihilismus» von dem Situationisten Raoul Vaneigem aus den Schriften des vorrevolutionären russischen Nietzscheaners Vasilij Rozanov angeführt –, in Arbeiten wie diesen sind die Stimmen von einer Art, die irgendwo zwischen dem marktschreierischen Agitator an der Strassenecke («In Amerika sitzen mehr junge Schwarze im Gefängnis als auf der Universität!») und der Figur liegt, die einige Schritte weiter Reklamezettel verteilt («*GOOD FOR one FREE visit to ARMANDO'S HOUSE of PAIN*») (Berechtigt zu einem kostenlosen Besuch in Armandos Haus der Schmerzen).



CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1990, enamel on paper, 74 x 37" / 188 x 94 cm.

Du betrittst um die Ecke eine Galerie und siehst dich Worten wie «CATS IN BAG BAGS IN RIVER» (Katzen im Sack Säcke im Fluss) gegenüber oder auch einfach «RUN» (Lauf), und sie kommunizieren nicht wie bequeme Aneignungen primitivistischen Strassendiskurses, sondern wie eine ausgefeilte, perfektionistische Vorstellung eben dieses Diskurses, reduziert auf das nicht weiter Reduzierbare, um dann mit völlig neuem Ansatz aufzuleben. Der Gesamteindruck ist der einer Stimme, die gegen das Verstummen (als gesellschaftliches Übel) ankämpft oder gegen Zensur (nicht unsere halbherzige, legalistische Peitsche-und-Zuckerbrot-Version, sondern die echte, totalitaristische Art), in jedem Fall aber gegen das Verstummen, und die das Spiel im Gang hält. Die Arbeiten stecken voller Dramatik, was heissen will: sie sind laut; zugleich sind sie kryptisch, gedämpft. Zu zweit oder zu mehreren in einem Raum bzw. auf den Seiten von Wools Büchern, seinem *BLACK BOOK* (Schwarze Liste) von 1989 oder *CATS IN BAG BAGS IN RIVER* von 1991 sprechen die Arbeiten in scharfem Flüsterton: «Und nun», wie das Firesign Theater es einmal ausgedrückt hat, «die Gerüchte hinter den Nachrichten».

Das Auftauchen von Wools Wortbildern in einem anderen Kontext als dem der Strasse hat allerdings einen merkwürdigen Effekt auf den Bereich, dem sie entnommen zu sein scheinen, in dem sie, so meint man, gefunden worden sein müssen: sie decken auf, was in der Sprache der Öffentlichkeit im öffentlichen Raum, dem sie entsprungen zu sein scheinen, fehlt. Schaut euch die Graffiti auf den Wänden eurer Stadt, die grossformatigen Werbetafeln oder die Neonreklame an – ihr werdet dort nichts finden, was Wools Arbeiten ähnlich wäre. Und doch sind diese Arbeiten alles andere als hermetisch oder formalistisch oder gar ein reines, überdrehtes Sprachspiel. Selbst in einer Galerie oder einem Museum – oder dort ganz besonders – schreien die Bilder förmlich danach, hinaus auf die Strasse zu kommen («*get out*»), ganz wie die Figuren in dem Bild *La Visita* von Manuel Valdes und Rafael Solbes, das Picassos *Guernica* an einer Museumswand zeigt, und zwar ohne die niederstürzende Frau und den abgetrennten Kopf und Arm, die auf dem Boden der Tür zustreben. Die öffentliche Dimension der Bilder Wools – ihr Lärm –

lässt sich nicht weglegen. Wie Dada sind sie reiner Protest, Mittel ohne Zweck: selbstgefertigte Schauplätze, an denen sich das Ästhetische ins Politische wandelt und umgekehrt.

Nun war es bislang so, dass, wollte man eine Kunst-Botschaft verschicken, man sich an Barbara Kruger oder Jenny Holzer wandte. Ohne dass sie etwas dafür konnten, wurden diese Künstlerinnen nicht mehr nur als Betreibende einer politischen Wort-Kunst gesehen, sondern geradezu als Inbegriff derselben. Krugers Verwendung der immergleichen glatten, serifenlosen Schrift in jedem ihrer Bilder wurde zu einer Art Markenzeichen oder Logo, zu einem Symbol für sich, das die Botschaft der Bilder, die man praktisch schon als «Politisch» deutete, unabhängig davon, was die Schrift im gegebenen Fall ausdrückte, verstummen liess.¹⁾ Es mag eine Frage der Vertrautheit sein, aber im Moment vermitteln die Arbeiten Krugers nichts so eindeutig wie Glamour. Diese Botschaft liest sich ganz direkt, wie ein eingängiger Werbeslogan, so dass, wenn man heute eine Arbeit von Kruger betrachtet, diese unendlich viel mehr zu versprechen scheint, als sich herausholen lässt. Die Zeit wird lehren, ob ein derartiges Schicksal auch Wools Schaffen widerfahren wird, das ja in ähnlicher Weise mit einer Art Markenzeichen-Schrift arbeitet wie das Krugersche – wobei freilich Wools schabloniertes Transportkisten-Alphabet ganz eindeutig nicht sein eigenes ist, sondern das einzige wirklich vorgefundene Element in seinen Bildern, und selbst dieses ist, im Gegensatz zur stets präzise-maschinellen Schrift, derer sich Kruger bedient, durch Farbtropfen und Schreibfehler und verrutschte, an den falschen Stellen miteinander zusammenstossende Buchstaben verschmiert. Krugers Aufschriften wirken wie Werbung: das ist bei ihr der Gag, auch wenn sie am Ende selbst dabei die Dumme ist. Wools Schrift sieht nach Arbeit aus. Liest man bei ihm «SELL THE HOUSE, SELL THE», so liest man zugleich dahinter «PERISHABLE THIS SIDE UP» (Leicht verderbliche Ware Oben).

Während die Arbeiten von Kruger und Holzer klar und deutlich lesbar sind (wobei diese Lesbarkeit möglichst eine Tür ins Unterbewusstsein des Betrachters öffnen soll, um dort dann subversiv wirken zu können), sind jene von Christopher Wool

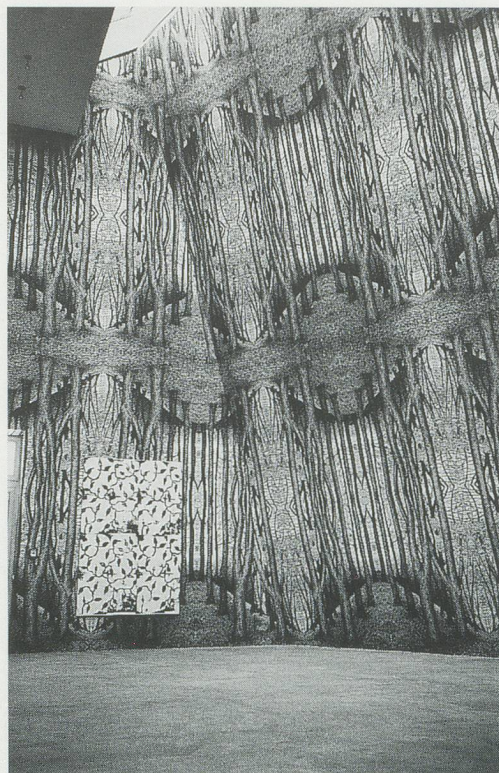
CATS
IN BAG
BAGS
IN
RIVER

bestenfalls schwer zu lesen. Aus der Nähe betrachtet erkennt man, dass das übernommene Statement «THE SHOW IS OVER» (und von Wool verwendete Einzelwörter wie etwa «FOOL» [Narr] oder «RIOT» [Krawalle] sind nicht minder übernommen) den Launen seiner Gestaltung unterzogen worden ist. Es würde nie zweimal auf die gleiche Weise herauskommen, selbst dann nicht, wenn die Abstände zwischen den Buchstaben identisch wären. Diese philosophische Aussage über den Sinn des Lebens ist allem voran subjektiv. Als Sinnbild/Botschaft ist sie instabil; wie jedes Kunstwerk ist sie unplausibel. Wools Atelier ist voll von Ausschuss, von verworfenen Fassungen ein und derselben Sache. Du betrachtest nacheinander mehrere von ihnen und wirst dir bewusst, dass «THE SHOW IS OVER» sich ebensogut wie eine Moralpredigt lesen lässt, wie es dir das Herz zerreißen könnte. Die Erkenntnis kann schockierend sein, dass, je nachdem, ob der Künstler an dem betreffenden Tag einen Kater hatte, ein seinen Naturalismus laut ausposaunendes Wort («RUN») oder eine Zeile, die mit ihrem medialen Modischsein prahlt («SELL THE KIDS...» – ein Zitat aus Frances Ford Coppolas *Apocalypse Now*), eben gerade funktioniert oder nicht.

Wools Wortbilder ereignen sich in einem Zwischenreich zwischen Theorie und Zufall. Sie deuten wesentlich mehr an, als sie jemals aussagen, und lenken nie die Aufmerksamkeit gezielt auf ihre eigene Kostbarkeit, die echt und kreativ ist (im Mittelpunkt des Sprachbegriffs der sogenannten *précieuses* im 17. Jahrhundert stand weniger die Bedeutungsfunktion des Wortes als vielmehr seine Macht). Für Wools Bestreben ist es von entscheidender Wichtigkeit, dass man das, was er macht, als das Werk eines einzelnen sieht (nicht entscheidend jedoch ist, dass man es als notwendigerweise das seinige sieht; der Punkt ist, es hätte auch nicht zustande kommen können). Er gehört, in seinen Worten, «zu der Art Maler, die nach wie vor an die Aura der Malerei glauben»²⁾ – was nach meinem Gefühl mehr mit einem Sich-Ereignen als mit Persönlichkeit, mehr mit Zufall als mit Genie zu tun hat. Hier haben wir es allerdings mit einer Malerei zu tun, die das Zufällige sich ereignen und die Persönlichkeit verschwinden lässt – die Persönlichkeit, nicht aber deren Subjektivität.

Erkennen – bzw. erlesen – kann man dies in Wools Buch *CATS IN BAG BAGS IN RIVER* («Meine Vision meiner Kunst», wie Wool schreibt).³⁾ Das als pervertierter Ausstellungskatalog mit einer Auflage von 2500 Exemplaren veröffentlichte Buch ist im Grunde nichts weiter als eine gebundene Sammlung farbiger Photokopien. Das Buch, in dem viele von Wools gemusterten Bildern auftauchen (mit Mustern reichend von Rosetten bis hin zu chimärenartigen Wasserspeiern), erweitert Wools Repertoire um Detailvergrößerungen in der Art von Michael Lesys *Wisconsin Death Trip* von 1973, einer historischen Photo- und Textdokumentation über die Depression der 1890er Jahre in ihrer Auswirkung auf eine bestimmte kleine Gemeinde im Mittleren Westen. Bei Wool handelt es sich aber nicht um verängstigte Gesichter oder manchmal auch nur Augen, die aus präzisen Gruppenaufnahmen herausgelöst, sondern um Wörter, die aus ihrem Satz-, oder sogar Buchstabenfragmente, die aus ihrem Wortzusammenhang gerissen wurden. Ganz plötzlich, betrachtet man die grellbunten Photokopien, erscheint einem auf einmal die Sprache als eine ganz und gar beliebige Konstruktion und zugleich als ein nicht weiter reduzierbares Konstrukt, eine Tatsache, der wir uns nicht entziehen können. Wool bricht Wörter auf, indem er sich über das Diktat der Wortform, ja sogar der Buchstabenform hinwegsetzt: in *CATS IN BAG* können die Rundungen eines «O» oder eines «U» wie Teile einer Brücke aussehen anstatt wie Buchstaben. Man kann die einzelnen Teile nicht betrachten, ohne zu wissen, dass sie mehr vermitteln sollen als das, was Wool sie gar nicht erst aussagen lassen will (oder zumindest vorgibt, sie nicht aussagen lassen zu wollen); man kann sie sich nicht ansehen, ohne sich darüber im klaren zu sein, dass sie, selbst wenn sie demontiert, verstümmelt oder deformiert wurden, nahezu alles aussagen können. *Wörter lassen sich nicht zum Schweigen bringen*, so oder ähnlich könnte Wools Aussage lauten, aber *wir arbeiten noch dran!*

Dieses «Wir» meiner Phantasie, meiner Reaktion auf das Werk Christopher Wools, das so etwas wie Truppen und einen Plan voraussetzt, ist womöglich das einzige objektive, ideologische Element in Wools Bildern. Ansonsten sind sie subjektive Ereignisse, die, im Widerspruch zu jedweder hegemonischen



Struktur, ihre Unnatürlichkeit hinausschreien – wie etwa in Wools *BLACK BOOK*. Bei diesem Buch handelt es sich um einen dünnen, überdimensionierten Band mit Wörtern auf der jeweils rechten Seite (die jeweils gegenüberliegende Seite ist leer gelassen), angefangen mit

SPO (WORT
KES FÜH
MAN RER)

wiedergegeben wie aufgestapelte Komponenten und gefolgt von INSOMNIAC (an Schlaflosigkeit Leidende/r) – PESSIMIST – PRANKSTER (eitler Geck) – CHAMELEON (Anpasser) – ADVERSARY (Widersacher) – COMEDIAN (Komiker) – TERRORIST – HYPNOTIST (Hypnotiseur) – HYPOCRITE (Heuchler) – CELEBRITY (Prominente/r) – AUTHORITY (Autorität) – EXTREMIST – PERSUADER (Überredungskünstler) – ASSISTANT (Helfer/in) – ASSASSIN (Attentäter) – PARANOIAC (Paranoiker). Dies hier, mag man meinen, ist nichts

mehr und nichts weniger als eine Liste elementarer sozialer Rollen, oder besser, auf bestimmte gesellschaftliche Funktionen reduzierter Individuen. Der Titel *BLACK BOOK* hat eine wundersame Wirkung. Mit der Standardvorstellung des *little black book*, des Büchleins der Damenbekanntschaften bzw. der Liste zukünftiger Opfer wird umgehend aufgeräumt; in Anspielung auf *black propaganda* oder *black budgets* (Anschwärzerei bzw. schwarze Finanzhaushalte) – auf was immer sich im Bereich des Unerlaubten bewegt, was vertuscht, was aus der Geschichte getilgt wird, die Dinge, die öffentlich nicht zu rechtfertigen, privat aber unumgänglich sind, die *raison-d'être* staatlicher Politik und Kontrolle – ist das *BLACK BOOK* ein von einer Einzelperson zusammengetragenes Verzeichnis geheimer gesellschaftlicher Funktionsträger. Man blättert es durch – und fragt sich, welche Rolle einem selbst zugewiesen beziehungsweise gewährt wurde.

Kein «Kunstsin» begleitet den/die Leser/in, wenn er/sie dieses seltsame Künstlerbuch durchgeht, das, obgleich in einer Auflage von nur 350

Right/rechts:

CHRISTOPHER WOOL AND ROBERT GOBER, *INSTALLATION DOCUMENTA*, 1992.

Left/links:

CHRISTOPHER WOOL, *UNTITLED*, 1989, enamel on aluminum, 72 x 48" / 183 x 122 cm.

Exemplaren erschienen, einen womöglich dazu anregt, sich in der Phantasie eine wesentlich grössere Verbreitung auszumalen: die siebzehn Wörter alle auf Postkarten, auf Wänden, alle siebzehn Wörter auf einem einzigen Gebäude oder jedes Wort auf einer Sequenz von siebzehn Gebäuden. Das Gefühl des Unerbittlichen, des Irreduziblen, das sämtlichen Wortbildern Wools innewohnt – das Gefühl des Schreckens, die freischwebende, grundlose Bedrohung: hier kommt es auf. Es kommt auf und verwandelt sich in Spass: in den Spass, dem Wool offensichtlich die Entdeckung bereitet hat, wieviel Macht in einer ungewohnten Sichtweise eines gewöhnlichen Wortes steckt – oder in einer ramponierten Version eines unbekannten Statements, etwa wenn irgend jemandens Ausspruch «*The show is over*» in «*THESHOWI SOV*» umgewandelt wird. Wie alle Buchstaben-Maler – denn bei Wools Kunst lässt man am Ende Satz und Wort sein, um sich über den Buchstaben, das verrückte konstituierende Element zu wundern – ist Wool ein Buchstaben-Spieler und -Narr. Ich meine, er interessiert sich für die konstituierenden Elemente unseres Alltagsgeredes («*RUN*» oder «*RU/N*») und ist beglückt darüber, wie sie sich zusammenfügen. Wool arbeitet wie der Strassenprediger, der das Ende der Welt verkündet («*NO MORE COATS AND NO MORE HOME*»), aber auch wie der Typ, der die Reklamezettel verteilt, ein anonym

innerhalb der Kultur Wirkender. Wools unbetitelter Bild von 1989 mit seinem sechsmal untereinander geschriebenen Wort «*Please*»,

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

PLEASE

lässt sich als «das Plädoyer eines Opfers» deuten,⁴⁾ zugleich aber spielt es auf James Browns ersten erfolgreichen Schlager, «*Please, Please, Please*», an, der im Jahr 1956, als Wool gerade ein Jahr alt war, die Hitparade erreichte und seither aus dem Radio nicht mehr wegzudenken ist. Wool sieht dir direkt ins Gesicht; er sagt, was man gewohnt ist zu hören; er bricht die kommunikative Macht der Wörter; er bekräftigt die kommunikative Macht der Buchstaben. Einer schreit, aber man weiss nicht recht, versucht er dich begreifen zu machen oder will er im Gegenteil nur darauf hinweisen, dass dir jeder Anhaltspunkt fehlt.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

1) 1989, als im Institute of Contemporary Art in Boston die Ausstellung *On the Passage of a Few People Through a Rather Brief Moment in Time: The Situationist International, 1957–1972*, organisiert wurde, war der Designer Christopher Egret entsetzt, feststellen zu müssen, dass die situationistischen Parolen, die ein Mitarbeiter an eine Säule hatte anbringen sollen, allesamt in einer Kruger-ähnlichen Schrift wiedergegeben worden waren. «Siehst du, was passiert ist?» sagte er, instinktiv die Worte und Bilder übersetzend. «Die Leute glauben, die einzige Möglichkeit, politische Kunst zu machen, die einzige Art, wie überhaupt jemand jemals politische Kunst gemacht haben könnte, wäre, ihre Sprache zu sprechen!» Die Sache wurde derart allgemein, oder anders gesagt, derart entpolitisiert, dass 1991 der Film *Backlash* von Dennis Hopper mit Jodie Foster als einer Künstlerin, die bis auf den Namen in jeder Hinsicht Jenny Holzer nachempfunden ist, und mit Hopper selbst als einem Profikiller, der hinter ihr her ist – ein so zweitklassiger Film, dass er überhaupt zuerst auf Video herauskam –, mit dem grossen Gag aufwarten konnte, dass eine Kunst, die viele gerne als subversiv bezeichnet hatten, nun nicht mehr von einer Mode zu unterscheiden war.

Nachdem sie Zeugin eines von einer Menschenmenge verübten Lynchmordes wird, wechselt die von Foster gespielte Künstlerin ihre Identität und arbeitet jetzt für eine Werbefirma; der von Hopper gespielte Profikiller, der alte Nummern von *Artforum* studiert in der Hoffnung, den Aufenthaltsort seines Opfers herauszufinden, stösst auf ihre Spur, wenn er ein Hochglanzmagazin aufschlägt und eine doppelseitige Kosmetikanzeige mit der Überschrift «*Protect Me From What I Want*» (Schütze mich vor meinen eigenen Wünschen) erblickt. Du kannst das Band anhalten und das Bild mit der – über und über lippenstiftroten – Anzeige einfrieren, und du wirst sehen, dass bei der Übertragung von Holzers/Fosters einst ausdrucks- und zusammenhanglosen Zeile aus der Kunst in die Werbung nichts von ihrer Bedeutung verlorengegangen ist; vielmehr erkennst du, dass sie sich besser zum Verkauf von Makeup eignet als dazu, irgend jemanden aufzurütteln.

2) Christopher Wool im Briefwechsel mit dem Autor, 3. August 1991.

3) Ebenda.

4) John Caldwell, «Christopher Wool – *New Work*», Ausstellungskatalog, San Francisco Museum of Modern Art 1989.



CHRISTOPHER WOOL, RIOT, 1989-92, enamel and acrylic on aluminum, 90 x 60" / 227 x 152 cm.