

Christopher Wool : syntax for minor mishaps = Syntax für kleinere Pannen

Autor(en): **Meade, Fionn / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2008)**

Heft 83: **Collaborations Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680651>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

CHRISTOPHER WOOL

CHRISTOPHER WOOL, Studio, New York, 1993.
(ALL IMAGES COURTESY OF CHRISTOPHER WOOL, UNLESS OTHERWISE INDICATED)



...unlike Rome, New York has never learned the art of growing old by playing on all its pasts. Its present invents itself, from hour to hour, in the act of throwing away its previous accomplishments and challenging the future.

—Michel de Certeau, "Walking in the City"¹⁾

Syntax for Minor Mishaps

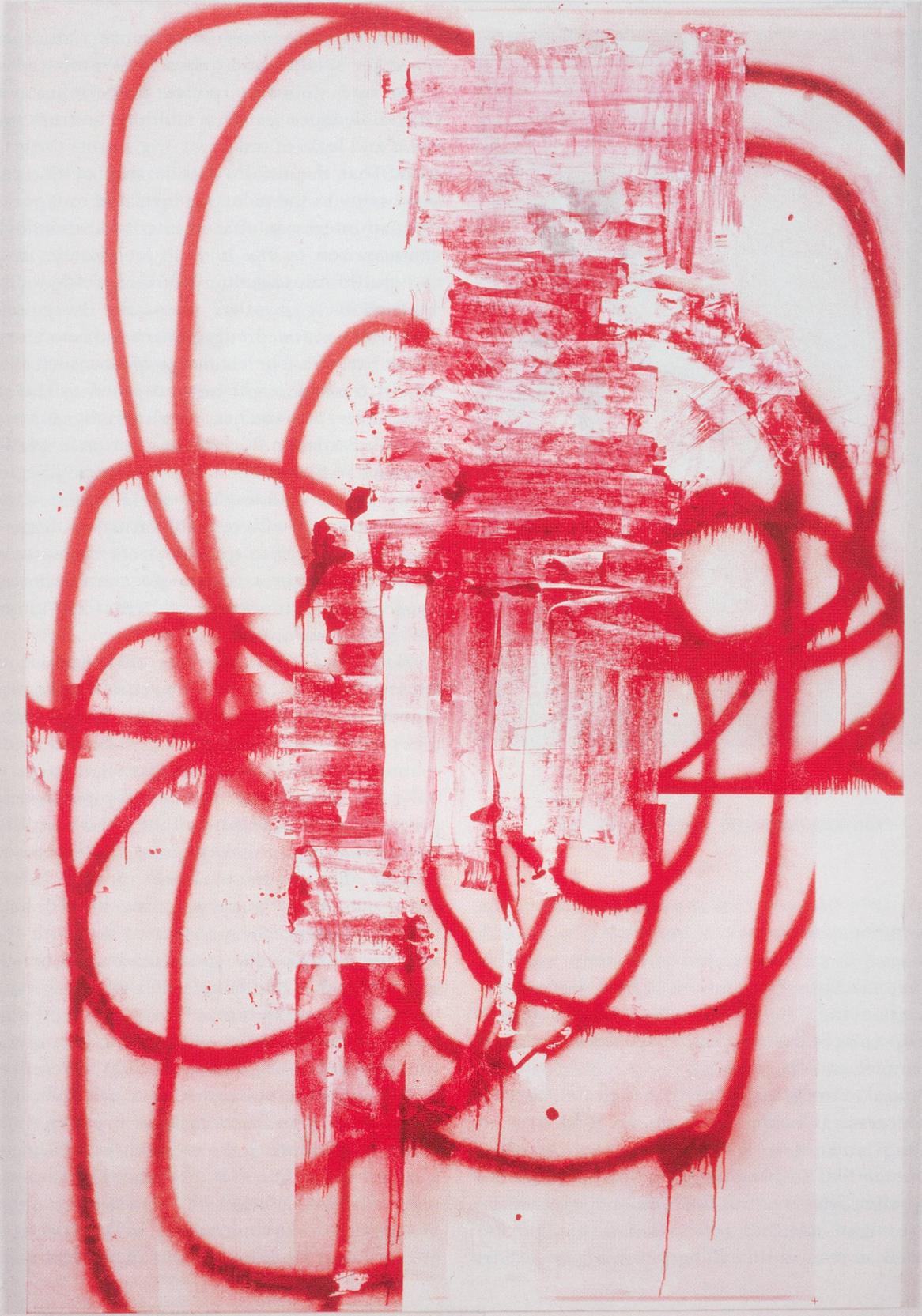
When Michel de Certeau writes of New York as a city of the perpetual present, he writes of a place where the paths of the "Wandermänner,"²⁾ the walkers, counter a vision of urban order as viewed from above and afar, where the gambol of moving through the streets posits an inherent improvisation of so many "countless tiny deportations"³⁾ that a total administering of the city's contradictions is defied; where fissures open up in the over-saturation of signification that typifies the urban landscape, and a different set of demands as exist along the dispersed and inverted routes the walker encounters can begin to take on "a style of tactile apprehension and kinesthetic appropriation."⁴⁾ For, in de Certeau's argument, it is the tacking route of the walker, literally and figuratively lacking a place in the restless, impending wake of the next decision, that makes possible a transition from lacking a place to "an indefinite process of being absent and in search of a proper."⁵⁾ In thinking about

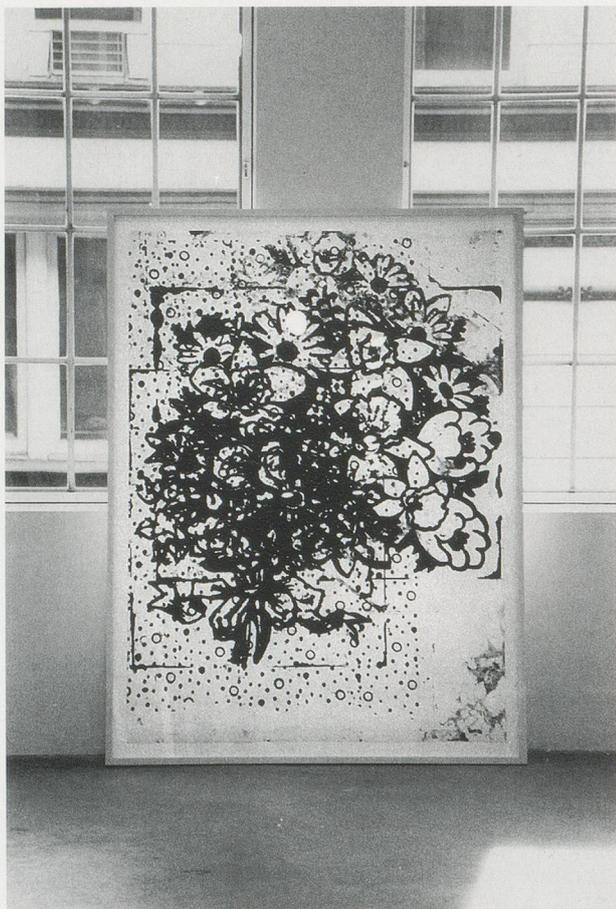
FIONN MEADE is an artist, writer, and curator living in New York. He is currently attending the Center for Curatorial Studies at Bard College.

Christopher Wool's recent paintings and silkscreens, it is helpful to have de Certeau's essay in mind. The shifting nature of Wool's reduced abstractions plays on just such a syntactical back and forth as can make an indefinite proper of absence, and likewise turn cancel, delete, and erasure toward positives.

That Wool's painting style has long owed something to the dispersed style of the urban passerby is readily acknowledged by the artist's own in-the-street anecdote of "sex" and "luv" appearing before him in black spray paint on a white van, the initial inspiration for a series of stenciled text paintings that catapulted Wool's career in the late eighties.⁶⁾ Similarly, his first-hand experience of the No Wave post-punk downtown scene of the late seventies—and interrelated experimental films by James Nares, Amos Poe, John Lurie, and others of the same loose milieu—recalls a moment of anti-aesthetic style wed to urban decay that has continued to influence Wool's work. There exists, however, a more directly applicable enactment of "tactile apprehension and kinesthetic appropriation" in Wool's *East Broadway Breakdown* (2003), a photo book project that captures the

CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 2001, enamel on linen, 90 x 60" / OHNE TITEL, Email auf Leinen, 228,5 x 152,5 cm.
(COURTESY OF THE ARTIST AND LUHRING AUGUSTINE, NEW YORK)





CHRISTOPHER WOOL, *Studio, New York, 1994.*

artist's 1994–95 nocturnal wanderings between studio and home in the form of hundreds of black-and-white snapshots. The emptied-out night scowl of Manhattan's Lower East Side and Chinatown conveys a longstanding interest in urban entropy that is erased, replaced, and covered up in layers of residual appearance and disappearance.

Crucial to understanding the procedural, layered, and increasingly sequential turn in Wool's recent paintings and prints, *Breakdown* updates the street encounter first invoked in the word paintings. As image after image records the infinite detritus of the city at night, the frail codes of control, that are revealed after most human agency has gone inside,

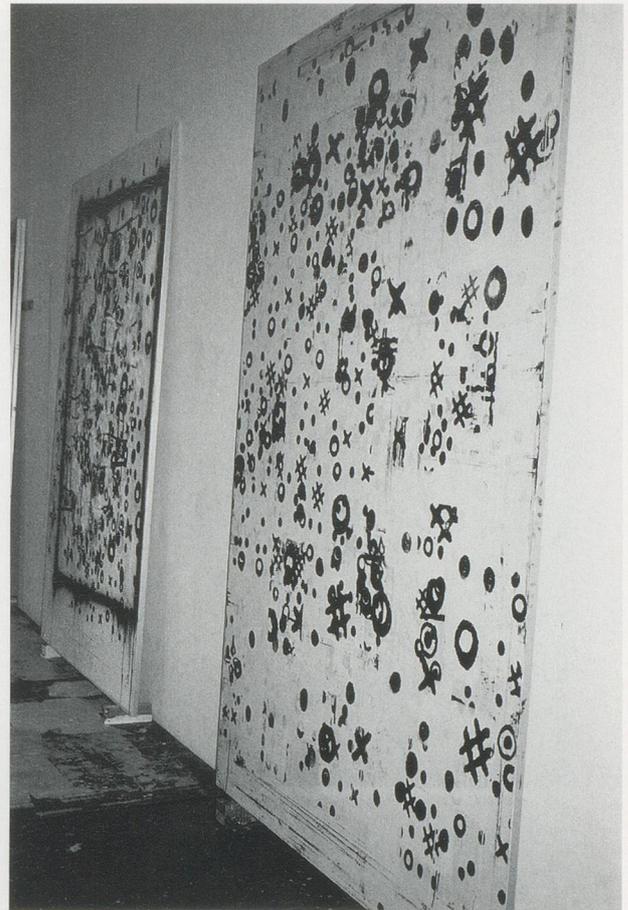
appear: overturned furniture hunkers along empty sidewalks, splatter and drip adorns shuttered storefronts and doorways, police barriers and rolling chain-link fence seem to multiply, and everywhere stains and leaks of unknown origin cross the walker's path. That the inside/outside shift of this project also occurs in the paintings is related to Wool's turn from an interest in effaced interior abstractions—as characterized by the mid- to late-nineties rollover and graffiti canvases that used readymade wallpaper applications and other decorative insignia as a basis—to a renewed engagement with modes of the urban exterior. The challenge of how such forlorn, baleful tracings might be transposed to the studio work takes prominence in all of the subsequent work. As Benjamin Buchloh has written in relation to the work of Simon Hantaï and Jacques Villeglé, the "dialectics of painting's dispersal"⁷⁾—a fairly apt description of Wool's ongoing formal concerns—has repeatedly sought to transfer street encounters into abstract procedures that might counter insistence upon the authentic mark as inherent and ultimately definitive of painting.⁸⁾

How Wool's paintings take advantage of an in-between position in the remarkably self-conscious history of abstract painting has been repeatedly observed, between immediate gesture and mediated remove, between Pollock and Warhol, between a retinal quiver and allover legibility of process, between paroxysm and cool. But to follow this condition in his newer work is to take note of the increased temporality that occurs in Wool's presentation of a series—the rapid jump now encouraged between large canvases to the punctuated skip of a framed silkscreen, back to attempts at reading sequence, the inevitable falter that ensues, and so into the specific incidents of a given canvas. These are surfaces where intrusion and retreat interrupt the trajectory of each spray-painted mark. Taking place at different times in the enamel's attempt to set, the solvent-laden rubbing varies in intensity from the grey smear of immediate erasure to the recalcitrant rubbing out of a long-standing line that thereafter bears trace of its absence, losing enamel but maintaining a ghosted outline within the composition. Links between works are further complicated by rotating the canvases—as

evinced by the up, down, and side-to-side direction of the drip down—indicating a session-like approach of attending to more than one painting at a time in order to further elaborate serial yet conjunctive relationships.

These “tiny deportations” result in an experience of time rather than depth as an index emerges from the mix of clouded gesture and lacerated crossings, one that makes a positive of cancel and activates Wool’s propulsive vision of null and void further into the frame with each pass. For even as illusionistic space seems to break through, the afterwards of erasure always intercedes, rendering such traditional notions as *pentimenti* largely performative.⁹⁾ And while the hand remains conspicuously removed by spray paint and rag, a re-assertion of expressive gesture—though impoverished and reputed—is increasingly prominent. This move toward what was previously disallowed is familiar as Wool often overturns his process: whether reversing painting procedures in his silkscreen enlargements—where a splotch, drip, spiral, or wash of paint is often zoomed in on to give a molecular, microscopic feel of immediacy—or by foregoing the hit-record status of the text paintings, Wool has repeatedly moved away from hallmarks. As he has said, “You take color out, you take gesture out—and then later you can put them in.”¹⁰⁾

To claim that a certain post-punk pedigree of cool-yet-advanced-directness was lost when Wool stopped producing the immediate, jarring pleasure of the text paintings, might be accurate, but the formal balance of the recent work is hard won and expansive. The peculiar syntax of abstraction holds even as it repels, courting an increased austerity despite surfaces pullulating with anxious activity. And perhaps this is why color is so restricted, nothing beyond the black enamel and shallow gray of mark and smear and the muted brown, blue, and sienna of the prints. Wool has likewise disavowed the playful release of idiosyncratic titles—a characteristic that extends from the appropriated titles of the early text paintings to more recent works like the 2001 silkscreen *MINOR MISHAP*, taken from a hard bop jazz tune recorded by Freddie Hubbard, Tommy Flanagan, and others.¹¹⁾ Indeed, not unlike the transition that occurred in 1960s avant-garde jazz from the



CHRISTOPHER WOOL, *Studio, New York, 1997.*

still blues-based forms of hard bop to the collapse and build sequences of a musician like Ornette Coleman, Wool has moved from adeptly cool in style to uniquely complicated in procedure and presentation.

A vertical imposition is also worth noting here as the most recent paintings have reached more than ten feet, surpassing the doorway-like scale of previous works. Grouped closely together in his tenth solo show at Luhring Augustine, Wool’s newest series pushes a sense of discomfort even in the Chelsea-scale grandeur of the gallery; while the metonymic possibility of an individual canvas intimating a graffiti-laced wall or storefront is called forth by how easily a single work swallows a one-to-one viewer to



CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 2008, enamel on linen, 126 x 96" / OHNE TITEL, Email auf Leinen, 320 x 244 cm.

CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 2006, enamel on linen, 96 x 72" / OHNE TITEL, Email auf Leinen, 244 x 183 cm.



painting encounter, the work resists such readings via the uneasy proximity of the canvases. A deliberate crowding of the works appears to ward against the elegant status that an isolated Wool painting—removed from its syntax—has come to represent for some when viewed in a private collection or museum. Orphaned from its brood, a single Wool canvas can elicit a “got it” moment, or a similarly over-simplified reading: of the interior-minded abstractions as nothing more than elegant, slightly derelict patinas. It is this legibility that lent Wool’s eighties output a kind of immediately iconic, sought-after status that has only increased over the years.

And yet isn’t there something of filmmaking—a stated early aspiration of Wool’s—in this structured tension between performance and editorial remove?¹²⁾ It is detectable not only in the formal semblance that could be explored between Wool’s recent abstract work and the scratch, perforate, and coat experiments of direct filmmakers like Len Lye, Harry Smith, and Stan Brakhage—where layered abstract marks become mobile motifs repeated at the velocity of a flicker—but it is primarily visible in the sequential underscore of Wool’s project. As with the many book projects devoted to his paintings—all fastidiously designed and edited under his direction—the image after image encounter is key to how Wool intends the work to be viewed.¹³⁾ In book reproductions, Wool will often limit the camera’s view by positioning a beam or wall as partial obstruction, and, in a related move, paintings often appear in the photographs propped against the wall like separate takes waiting to be edited into a final cut.¹⁴⁾

Likewise, the silkscreens cull from a photographic index of prior moments in the painting process, allowing accidents and outtakes to become part of the sequence. In their composite character—previously brought together in quadrants that echoed the evidentiary axis of an x-ray and so highlighted the glitch and remove of the print process—the silkscreens now provide a surprising amount of depth and resolve, encouraging the eye to rest and quell before jumping back to the nervy present of the canvases. And while much has been made of Wool’s reliance on silkscreen as a kind of Warholian maneuver informed by the “Pictures” discussion of appro-

priation that immediately preceded Wool’s arrival upon the New York art scene, it is equally important to note that Wool’s technique is one of quoting himself—and so references a different inflection from Warhol’s repertoire—and of quoting paintings that continually risk an ongoing, fraught relationship with how gesture, performance, and immediate environs can still relate to painting as a medium. Distinct from some who claim Wool’s influence, the decoding employment of silkscreen and other print procedures unleashes a series of decisive moves that will become formative in Wool’s serial approach.

The perpetual present of Wool’s paintings may be attenuated, striated, and highly edited but it refuses retrospective terms for the medium as it continues to unsettle the relation between active and residual spaces. Far from merely mapping the route or process taken in a composition, Wool makes room for voids and clearings to repeatedly occur and cancel each other within and across his paintings; not unlike the walker recuperating from a rented universe of emptied-out places, Wool continues to liberate spaces for temporary occupation even as he places more and more obstacles in his way.

1) Michel de Certeau, “Walking in the City,” *The Practice of Everyday Life* (University of California Press, 1984), p. 91.

2) *Ibid.*, p. 93. “They are walkers, Wandersmänner, whose bodies follow the thicks and thins of an urban ‘text’ they write without being able to read it.”

3) *Ibid.*, p. 103.

4) *Ibid.*, p. 97.

5) *Ibid.*, p. 103.

6) As mentioned and discussed by Thomas Crow in “STREET-CRIESINNEWYORK: On the Painting of Christopher Wool,” *Christopher Wool* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998), p. 282.

7) Benjamin Buchloh, “Hantai, Villeglé, and the Dialectics of Painting’s Dispersal,” *October*, no. 91 (Winter 2000), pp. 25–35.

8) Another Paris-based painting practice of interest in considering Wool’s recent work is Martin Barré’s sixties serial spray paint abstractions recently on view at Andrew Kreps Gallery, New York.

9) Rosalind E. Krauss, “Cy’s Up,” *Artforum*, vol. 33 (September 1994), p. 118. Rosalind Krauss has written incisively on the performative nature of graffiti in relation to the work of Cy Twombly, an artist important in considering Wool’s later work: “For graffiti is a medium of marking that has precise, and unmistakable, characteristics. First, it is performative, suspending representation in favor of action: I mark you, I cancel you, I dirty you. Second, it is violent: always an invasion of a space that is not



CHRISTOPHER WOOL, *Biennale d'art contemporain de Lyon, 2003.*

the marker's own, it takes illegitimate advantage of the surface of inscription, violating it, mauling it, scarring it. Third, it converts the present tense of the performative into the past tense of the index: it is the trace of an event, torn away from the presence of the marker."

10) As quoted in "Artists in Conversation: Chuck Close, Philip Taaffe, Sue Williams, Christopher Wool. Moderated by Alan Schwartzman" in *Birth of the Cool: American Painting from Georgia O'Keeffe to Christopher Wool* (Zürich: Kunsthaus, Hatje-Cantz, 1997), p. 34.

11) An interesting side note, *Minor Mishap* (2001) is owned by artist Richard Prince, as detailed in "Christopher Wool," *ANP Quarterly*, no.1 (2005), p. 37.

12) Coincident with the "Pictures" discussion of appropriation that dominated New York via the writings of Douglas Crimp in

the late seventies and early eighties, Wool returned to painting in 1981 after a two-year flirtation with filmmaking that included studies at NYU.

13) Investigating one's own work through book projects is no doubt an influence from early exposure to Dieter Roth's many book projects (Wool's parents had a varied collection of Roth's work). A not unrelated Roth-like tendency is exploring possible shifts in his work through collaboration. Far from predictable, the long list of Wool collaborators includes Richard Prince and Josh Smith but also Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Harmony Korine, and, most recently, Richard Hell.

14) This mirrors a Wool habit of propping canvases along a studio wall in order to edit down to works that he will then continue with on a different floor of his studio. "Good on Paper," *Another Magazine* (Summer 2006), p. 126.

Im Gegensatz zu Rom hat New York niemals die Kunst des Alterns und des spielerischen Umgangs mit den Vergangenheiten erlernt. Seine Gegenwart wird von Stunde zu Stunde erfunden, indem das Vorhandene verworfen und das Zukünftige herausgefordert wird.

– Michel de Certeau, «Gehen in der Stadt»¹⁾

Syntax für kleinere Pannen

Wenn Michel de Certeau New York als Stadt der immerwährenden Gegenwart bezeichnet, so schildert er einen Ort, wo die Wege der «Wandermänner²⁾ dem Bild einer von oben und von fern gesehenen städtischen Ordnung entgegenstehen, wo der Bewegungstanz durch die Strassen notwendig die Improvisation so «zahllose(r) und winzige(r) Entwurzelungen und Deportationen»³⁾ verlangt, dass eine umfassende Verwaltung der Widersprüche der Stadt unmöglich wird. So tun sich in der für die urbane Landschaft sprichwörtlichen Bedeutungsübersättigung Risse auf und ein anderer Anforderungskatalog als entlang der verstreuten und verqueren Wege, die der Stadtwanderer vorfindet, kann beginnen, einen «Stil der taktilen Wahrnehmung und der kinesischen Aneignung» zu entwickeln.⁴⁾ Denn de Certeaus Argumentation zufolge ist es der Zickzackweg des Wanderers, der sowohl buchstäblich wie im übertragenen

Sinn keinen Ort findet auf der ruhelosen drohenden Bugwelle der nächsten Entscheidung, die den Übergang vom «Fehlen eines Ortes» zum «unendliche(n) Prozess, abwesend zu sein und nach einem Eigenen zu suchen», möglich macht.⁵⁾ Beim Nachdenken über Christopher Wools neuere Bilder und Siebdrucke ist es hilfreich, de Certeaus Essay im Kopf zu haben. Der wechselhafte Charakter von Wools reduzierten Abstraktionen spielt genau mit diesem Vor und Zurück, das ein unendlicher Prozess der Abwesenheit hervorbringen kann, und auf dem Weg zum Positiv durchlaufen sie dasselbe Drehen, Streichen, Zerstören und Auslöschen.

Dass Wools Malstil sich schon länger auf den zerstreuten Stil des städtischen Passanten stützt, gesteht der Künstler aufgrund eines anekdotischen Strassen-erlebnisses gerne zu. In schwarzer Sprayschrift waren ihm die Worte «sex» und «luv» auf einem weissen Lieferwagen erschienen: der erste Anstoss zu einer Serie mittels Schablonen erstellter Textbilder, die Wools Karriere in den späten 80er-Jahren so richtig in Schwung brachten.⁶⁾ Auch dass er die No-Wave-Post-

FIONN MEADE ist Künstler, Publizist und Kurator. Er lebt in New York. Zurzeit ist er am Center for Curatorial Studies des Bard College in Annandale, New York, tätig.

CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1988, 24 x 88" /
OHNE TITEL, 61 x 223,5 cm.



Punk-Szene der späten 70er-Jahre in Downtown-New York aus erster Hand miterlebte – einschliesslich der damit verbundenen Experimentalfilme von James Nares, Amos Poe, John Lurie und anderen Leuten aus demselben lose zusammengewürfelten Milieu –, erinnert an ein Moment des antiästhetischen Stils, der mit urbanen Zerfallsprozessen einherging und Wools Werk nachhaltig beeinflusst hat. Es gibt jedoch eine direkter anwendbare Umsetzung der «taktile Wahrnehmung und kinesische Aneignung» in Wools *East Broadway Breakdown* (Niedergang des East Broadway, 2002), einem Photobuchprojekt, das die nächtlichen Wanderungen des Künstlers zwischen Atelier und Wohnung von 1994 bis 1995 in Gestalt Hunderter Schwarzweiss-Schnapsschüsse einfängt. Dieser nächtliche finstere und leere Blick von Manhattans Lower East Side und Chinatown verrät ein langanhaltendes Interesse für die Entropie der Stadt, die ausgelöscht, ersetzt und überlagert wird von Schichten übrig gebliebenen Erscheinens und Verschwindens.

Für das Verständnis der prozessorientierten, mehrschichtigen und zunehmend sequenziellen

Wende in Wools neuen Bildern und Drucken ist entscheidend, dass *Breakdown* die in den Wortbildern angesprochene Begegnung auf der Strasse aufnimmt und aktualisiert. Wenn Bild für Bild die Schuttmassen in der nächtlichen Stadt dokumentiert, wird sichtbar, wie fragil die Kontrollcodes sind, nachdem der grösste Teil der menschlichen Aktivität nach innen verlegt worden ist: umgestürzte Möbel verstecken sich entlang leerer Gehsteige, Spritzer und Kleckse bedecken mit Rollgittern verschlossene Ladenfronten und Eingänge, Polizeibarrikaden und Rollen aus Maschendrahtzaun scheinen sich sprunghaft zu vermehren, und überall kreuzen Flecken und ausgelaufene Flüssigkeiten unbekanntem Ursprungs den Pfad des Wanderers. Dass die Innen-Aussen-Verlagerung dieses Projekts auch in Wools gemalten Bildern auftritt, steht im Zusammenhang mit seiner Abwendung von der Beschäftigung mit ausradierten Abstraktionen von Innenräumen – in den überlappenden und den Graffiti-Leinwänden der mittleren bis späten 90er-Jahre, bei denen Applikationen bestehender Tapeten und andere typische Innende-



CHRISTOPHER WOOL, *Luhring Augustine, New York, 2004.*

korationsmaterialien zum Einsatz kamen – und seinem neu erwachten Interesse für die Formen des urbanen Aussenraumes. Die schwierige Frage, wie so aussichtslose, elende Aufzeichnungen von Spuren in die Arbeit im Atelier übersetzt werden können, steht in allen folgenden Arbeiten im Vordergrund. Wie Benjamin Buchloh im Zusammenhang mit der Arbeit von Simon Hantaï und Jacques Villeglé schreibt, hat «die Dialektik der Zerstreuung der Malerei»⁷⁾ – eine ziemlich gute Beschreibung von Wools anhaltenden formalen Anliegen – wiederholt versucht, Begegnungen auf der Strasse in abstrakte Prozesse zu übertragen, die dem Beharren auf dem authentischen Pinselstrich als inhärentem und letztlich bestimmendem Kennzeichen der Malerei wirksam entgegnetreten könnten.⁸⁾

Es wurde wiederholt bemerkt, dass Wools Bilder von einer Zwischenposition innerhalb der bemerkenswert selbstbewussten Geschichte der abstrakten Malerei profitieren, einer Position zwischen unmittelbarer Geste und vermitteltem Abtragen, zwischen Pollock und Warhol, zwischen Netzhautflimmern und umfassender Entzifferbarkeit des Prozesses, zwischen Paroxysmus und Coolness. Verfolgt man diesen Umstand jedoch in Wools neueren Arbeiten, so fällt einem unweigerlich die gesteigerte Zeitlichkeit

CHRISTOPHER WOOL, *UNTITLED, 2008,*

silkscreen ink on paper, 72 x 55 1/4" /

OHNE TITEL, Siebdruck-Tinte auf Papier, 183 x 140,3 cm.

(COURTESY OF THE ARTIST AND LUHRING AUGUSTINE, NEW YORK)



in der Präsentation seiner Serien auf – der nunmehr unterstützte, schnelle Sprung von der grossen Leinwand zur durchbrochenen Siebpresse des gerahmten Siebdrucks, zurück zu Versuchen, eine Abfolge zu entziffern, und der damit unweigerlich verbundenen Unsicherheit und so mitten in die spezifischen Ereignisse auf der jeweiligen Leinwand hinein. Eingriffe und Rückzüge stören den Verlauf jedes aufgesprayten Zeichens auf diesen Bildflächen. Da diese zu unterschiedlichen Zeiten des Trocknungsprozesses erfolgen, erzeugt das Wegwischen mithilfe von Lösungsmitteln in ihrer Intensität variable Spuren, von der grauen Schliere beim unmittelbaren Auswischen bis zum hartnäckigen Wegreiben einer alten Linie, das schliesslich eine Spur ihrer Abwesenheit hinterlässt, da sich zwar die Farbe löst, jedoch ein geisterhafter Umriss innerhalb der Komposition stehen bleibt. Die Verbindungen zwischen den einzelnen Werken werden noch komplexer durch das Drehen der Leinwände – angezeigt durch die Verlaufsrichtung der Farbtropfen nach oben, unten und von einer Seite zur anderen; das deutet auf eine in Sessionen organisierte Arbeitsweise, die sich mehrerer Bilder gleichzeitig annimmt, um serielle, aber dennoch verbindende Bezüge zwischen ihnen noch stärker auszuarbeiten.

Diese «winzigen Deportationen» haben eher eine zeitliche als eine Tiefenwirkung, da aus der Kombination verhüllter Gesten und verletzter Streichungen ein Index entsteht, der das Zurücknehmen ins Positive verkehrt und die Wool antreibende Vision des Null und Nichts mit jedem Durchgang deutlicher ins Bild rückt. Denn selbst wo der illusionistische Raum durchzubrechen scheint, das Nachher des Auslöschens funkt immer dazwischen und verleiht so traditionellen Begriffen wie *pentimenti* weitgehend performativen Charakter.⁹⁾

Und obwohl Sprayfarbe und Lappen klar die Stelle der Hand eingenommen haben, fällt erneut eine vermehrte Bestätigung der expressiven Geste auf – wenn auch in einer kargerem, überdachten Form. Dieser Schritt auf etwas zu, was vorher nicht zulässig war, ist uns vertraut, da Wool sein Vorgehen immer wieder über den Haufen wirft: Ob er in seinen Siebdruckvergrösserungen Malprozesse auf den Kopf stellt – wobei ein Klecks, ein Tropfen, eine Spirale

oder ein Farbwischer oft derart vergrössert wird, dass ein geradezu molekular, mikroskopisch wirkender Eindruck von Unmittelbarkeit entsteht – oder ob er auf den Erfolgsrekordstatus seiner Textbilder verzichtet, Wool hat sich immer wieder von seinen eigenen Markenzeichen wegbewegt. Wie er einmal gesagt hat: «Du eliminiert die Farbe, du eliminiert die Gestik – und später kannst du sie dann wieder hineinbringen.»¹⁰⁾

Die Behauptung mag zutreffen, dass ein gewisses Post-Punk-Vermächtnis des Coolen, aber fortschrittlich Direkten verloren ging, als Wool aufhörte, die mit den Textbildern einhergehende, unmittelbare irritierende Lust zu erzeugen, doch die formale Ausgewogenheit der neueren Arbeiten ist hart erarbeitet und weitreichend. Selbst wo sie abstossend wirkt, bleibt die seltsame Syntax der Abstraktion erhalten und wirbt – trotz der sich unruhig ausbreitenden Flächen – um grössere Strenge. Und vielleicht ist die Farbe deshalb so sparsam eingesetzt; nichts, ausser schwarzer Lackfarbe und dem fahlen Grau der Zeichen und Wischspuren und dem stumpfen Braun, Blau und Sienna-Rot der Drucke. Auch von der spielerischen Vergabe eigenwilliger Titel ist Wool abgerückt – ein Charakteristikum, das von den appropriierten Titeln der frühen Textbilder bis zu neueren Arbeiten reichte, etwa dem Siebdruck MINOR MISHAP (Kleinere Panne, 2001), dessen Titel einem Hardbop-Jazz-Stück entliehen ist, das Freddie Hubbard, Tommy Flanagan und andere eingespielt hatten.¹¹⁾ Der Entwicklung des Avantgarde-Jazz der 60er-Jahre – von den noch auf dem Blues basierenden Formen des Hardbop zu den zerfallenden und sich wieder aufbauenden Sequenzen einer Künstlerin wie Ornette Coleman – nicht unähnlich, ist Wool tatsächlich von einem gewandt coolen Stil zu einer einzigartig komplexen Vorgehens- und Präsentationsweise übergegangen.

Bemerkenswert ist auch die Betonung der Vertikalen, denn die meisten neuen Bilder sind mittlerweile über drei Meter hoch und damit deutlich grösser als frühere Bilder, die etwa türhoch waren. In Wools zehnter Einzelausstellung bei Lühring Augustine löst seine neuste, eng nebeneinander angeordnete Werkreihe selbst in diesen, für Chelsea typischen, ausgesprochen grosszügigen Galerieräumen ein Gefühl

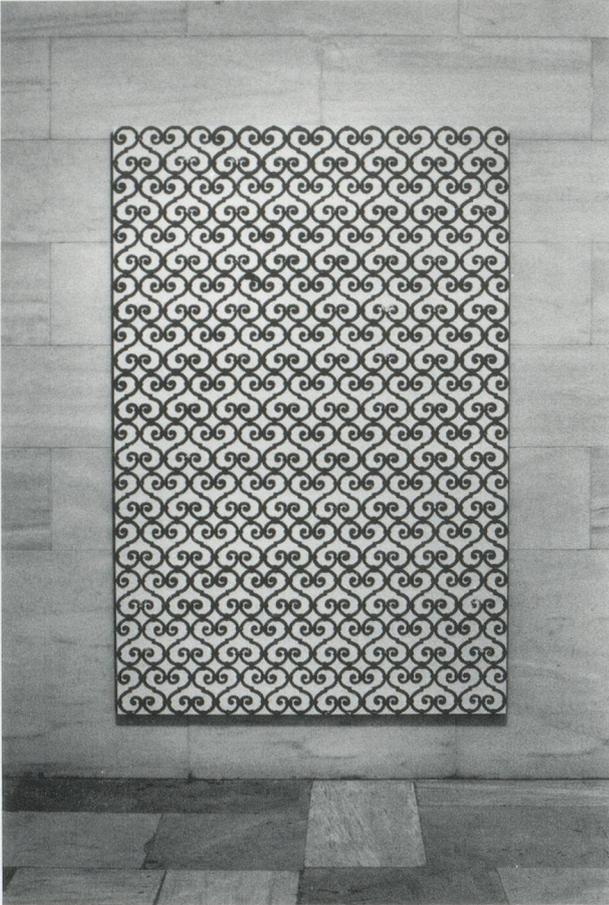


CHRISTOPHER WOOL, *Galerie Max Hetzler, Cologne, 1993.*

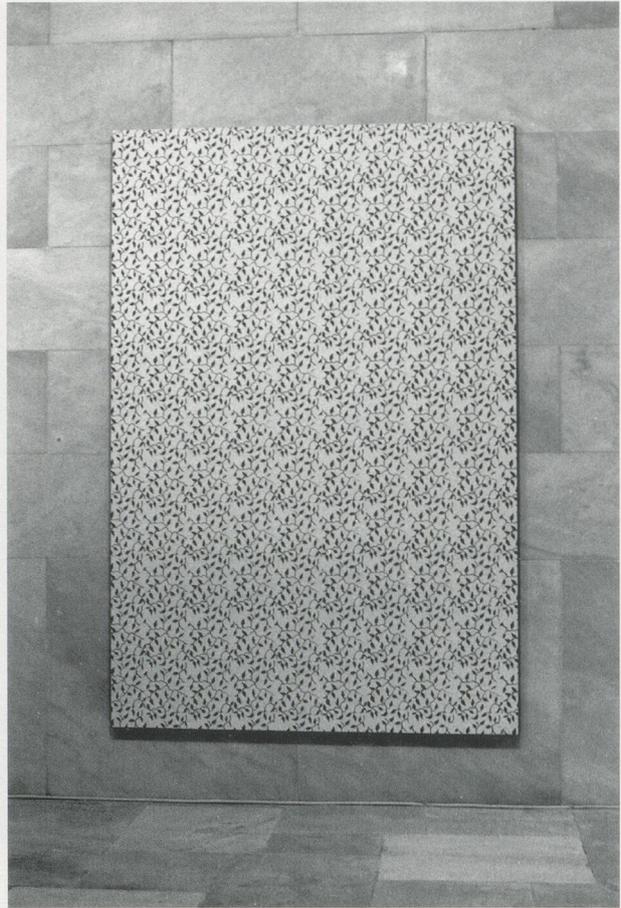
des Unbehagens aus. Während das metonymische Potenzial einer einzelnen Leinwand, die eine mit Graffiti verzierte Wand oder Ladenfront andeutet, geweckt wird, indem das Werk den ihm gegenüberstehenden Betrachter in die direkte Begegnung mit der Malerei hineinzieht, widersetzt sich diese Arbeit solchen Deutungsversuchen durch die unbehagliche Nähe der Leinwände zueinander. Durch die bewusste Anhäufung scheinen die Werke gegen jene Eleganz gefeit, die ein einzelnes Bild Wools – aus dem syntaktischen Zusammenhang gelöst – inzwischen für manche repräsentiert, wenn es in einer Privatsammlung oder einem Museum zu sehen ist. Ist sie ihrer Brutstätte entrissen und verwaist, kann eine einzelne Leinwand Wools ein «Heureka» auslösen oder eine ähnlich zu kurz greifende Deutung der Innendekorations-Abstraktionen als blosse elegante,

etwas heruntergekommene Formen von Patina. Es ist diese leichte Lesbarkeit, die Wools Produktion der 80er-Jahre sofort einen Status des Ikonischen, Gesuchten verlieh, was sich im Lauf der Jahre nur noch verstärkte.

Dennoch, steckt da nicht etwas Filmisches – erklärtermassen eine frühe Ambition Wools – in dieser geordneten Spannung zwischen Ausführung und editorischer Tilgung?¹²⁾ Dies ist nicht nur an der formalen Ähnlichkeit abzulesen, die sich zwischen Wools neuen abstrakten Arbeiten und den Scratch-, Perforations- und Beschichtungsexperimenten eigentlicher Filmmacher aufzeigen lässt – etwa bei Len Lye, Harry Smith und Stan Brakhage, wo schichtweise geordnete abstrakte Zeichen zu beweglichen Motiven werden, die in blitzartigen Wiederholungen aufflackern –, sondern wird in ers-



CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1987,
enamel on aluminum, 72 x 48" /
OHNE TITEL, Email auf Aluminium, 183 x 122 cm.



CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1987,
enamel on aluminum, 72 x 48" /
OHNE TITEL, Email auf Aluminium, 183 x 122 cm.

ter Linie durch die Betonung des Sequenziellen in Wools Arbeit deutlich. Wie bei den vielen Buchprojekten zu seinen Bildern – alle sorgsam unter seiner Leitung entworfen und herausgegeben – ist die Begegnung mit einem Bild nach dem anderen entscheidend für die Art und Weise, wie Wool sein Werk betrachtet wissen will.¹³⁾ Bei Abbildungen in Büchern schränkt Wool den Blickwinkel der Kamera ein, indem er einen Balken oder eine Wand als partielle Sichtblende einsetzt, und durch einen ähnlichen Schachzug sind die Gemälde auf Photographien oft gegen die Wand gelehnt, wie Einzel-

aufnahmen, die noch auf den abschliessenden Zusammenschnitt warten.¹⁴⁾

Auch die Siebdrucke schöpfen aus einem photographischen Index früherer Momente im Malprozess, wodurch Missgeschicke und Verschnitte Teil der Sequenz werden können. Durch ihren zusammengesetzten Charakter – früher in Quadranten zusammengefügt, die an den axialen Verlauf eines Röntgenstrahls erinnerten und damit die Pannen und das Abziehen während des Druckvorgangs unterstrichen – erreichen die Siebdrucke heute ein erstaunliches Mass an Tiefe und Auflösung und ermuntern das

Auge dazu, zu verweilen und Ruhe zu finden, bevor es zur nervösen Präsenz der Leinwände zurückspringt. Und auch wenn viel darüber geredet wurde, dass Wools Vertrauen in den Siebdruck eine Art Warhol'scher Schachzug sei, der auf die Appropriationsdiskussion im Zusammenhang mit der Ausstellung «Pictures» (1977) zurückgehe, die unmittelbar vor Wools Ankunft in der New Yorker Kunstszene stattfand, ist es ebenso wichtig festzuhalten, dass Wools Technik eine Form ist, sich selbst zu zitieren (und damit auf eine andere Facette in Warhols Repertoire anspielt), aber auch Bilder zu zitieren, die fortwährend eine problematische Verbindung mit der Frage riskieren, wie Geste, Ausführung und unmittelbare Umgebung noch einen Bezug zur Malerei als Medium haben können. Anders als bei einigen, die sich auf Wools Einfluss berufen, setzt der Dekodierungsvorgang beim Siebdruck und anderen Druckprozessen eine Reihe entscheidender Schritte in Gang, die Wools seriellen Ansatz prägen sollten.

Das immerwährende Präsenz in Wools Bildern mag gemildert, streifenweise unterbrochen und extrem bearbeitet werden, aber es verhindert einen retrospektiven Ansatz für das Medium, da es fortwährend das Verhältnis zwischen aktiven und verbleibenden Räumen verwirrt. Weit davon entfernt, lediglich den eingeschlagenen Weg oder Prozess einer Komposition aufzuzeichnen, schafft Wool Platz für Leerstellen und Lichtungen, die in seinen Bildern bildübergreifend wiederholt auftreten und einander wieder auslöschen. Nicht viel anders als der Fussgänger, der einem geliehenen Universum entleerter Orte wieder eine Form abgewinnt, fährt Wool fort, Räume zur vorübergehenden Besetzung zu befreien, obwohl er sich immer mehr Hindernisse in den Weg legt.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Michel de Certeau, *Kunst des Handelns (L'invention du quotidien 1: Arts de faire, Paris 1980)*, übers. v. Ronald Voullié, Merve Verlag, Berlin 1988, S. 179 (Kap. VII: Gehen in der Stadt).

2) Ebenda., S. 182: «Die Elementarform dieser Erfahrung bilden die Fussgänger, die Wandermänner (Silesius), deren Körper dem mehr oder weniger deutlichen Schriftbild eines städtischen «Textes» folgen, den sie schreiben, ohne ihn lesen zu können.»

3) Ebenda., S. 197–198.

4) Ebenda., S. 188.

5) Ebenda., S. 197.

6) Erwähnt und erläutert in Thomas Crow, «STREETCRISIS-NEWYORK: On the Painting of Christopher Wool», in *Christopher Wool*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998, S. 282.

7) Benjamin Buchloh, «Hantäi, Villeglé, and the Dialectics of Painting's Dispersal», *October*, Nr. 91 (Winter 2000), S. 25–35.

8) Im Zusammenhang mit Wools neueren Arbeiten ist auch eine andere Malpraxis aus Paris interessant, nämlich Martin Barrés 60 serielle Abstraktionen in Sprayfarbe, die kürzlich in der Andrew Kreps Gallery in New York ausgestellt waren.

9) Rosalind Krauss, «Cy's up – Cy Twombly», *Artforum*, vol. 33 (September 1994), S. 118. Rosalind Krauss hat im Zusammenhang mit dem Werk von Cy Twombly einige prägnante Aussagen über den performativen Charakter von Graffiti gemacht. Twombly ist wichtig für das Verständnis von Wools späteren Arbeiten: «Denn die Kunst des Graffiti ist ein Medium der Brandmarkung mit klaren, unverwechselbaren Eigenschaften. Erstens ist sie performativ und gibt die Repräsentation zugunsten der Aktion auf: Ich brandmarke dich, ich lösche dich aus, ich beschmutze dich. Zweitens ist sie gewalttätig: Sie dringt immer in einen Raum ein, der nicht dem Brandmarkenden selbst gehört, sie macht sich die zu beschreibende Fläche unrechtmässig zunutze, indem sie sie vergewaltigt, aufs Übelste traktiert und verunstaltet. Drittens verwandelt sie das Präsenz des Performativen ins Präteritum des Index: Sie ist Spur eines Ereignisses und damit der Gegenwart des Brandmarkenden entrissen.» (Zitat aus dem Engl. übers.)

10) Zitiert in «Artists in Conversation: Chuck Close, Philip Taaffe, Sue Williams, Christopher Wool. Moderated by Alan Schwartzman», in: *Birth of the Cool: American Painting from Georgia O'Keeffe to Christopher Wool* Kunsthau Zürich/Hatje Cantz, Zürich/Ostfildern 1997, S. 34.

11) Eine interessante Bemerkung nebenbei: MINOR MISHAP (2001) befindet sich im Besitz von Richard Prince, vgl. «Christopher Wool», *ANP Quarterly*, Nr. 1 (2005), S. 37.

12) Zur Zeit der Diskussion über Appropriation rund um die Ausstellung «Pictures» (Artists Space, 1977) und den gleichnamigen Essay von Douglas Crimp (*October* Nr. 8, 1979), die New York in den späten 70er- und frühen 80er-Jahren beherrschte, wandte sich Wool 1981 wieder der Malerei zu, nachdem er zwei Jahre lang mit dem Film geliebäugelt und an der New York University auch Film studiert hatte.

13) Die Untersuchung des eigenen Werkes über Buchprojekte ist zweifellos eine Folge der frühen Begegnung mit Dieter Roths zahlreichen Buchprojekten (Wools Eltern besaßen eine vielseitige Sammlung von Werken Roths). Nicht ganz von ungefähr kommt auch Wools Roth-ähnliche Tendenz zur Erforschung möglicher Veränderungen seines Werkes durch Gemeinschaftsarbeiten. Die Liste der Künstler, mit denen er zusammenarbeitete, ist lang und alles andere als vorhersehbar; sie umfasst u.a. Richard Prince und Josh Smith, aber auch Robert Gober, Felix Gonzalez-Torres, Hamony Korine und neuestens auch Richard Hell.

14) Das widerspiegelt die Gewohnheit von Wool, seine Leinwände entlang einer Wand seines Ateliers aufzureihen, um sie zu neuen Werken zu verarbeiten, die er dann auf einem anderen Stockwerk seines Ateliers weiter bearbeitet. Siehe «Good on Paper», *Another Magazine* (Sommer 2006), S. 126.



CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 2001, silk-screen ink on linen, 108 x 72" / OHNE TITEL, Siebdruck-Tinte auf Leinen, 274,3 x 182,9 cm.
(COURTESY OF THE ARTIST AND LUHRING AUGUSTINE, NEW YORK)

CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 2000, enamel on linen, 108 x 72" / OHNE TITEL, Email auf Leinen, 274,3 x 182,9 cm.
(COURTESY OF THE ARTIST AND LUHRING AUGUSTINE, NEW YORK)

