Christopher Wool : in the shadow of painting = im Schatten der Malerei

Autor(en): **Perrone, Jeff / Aeberli, Irene**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (1992)**

Heft 33: **Collaborations Rosemarie Trockel & Christopher Wool**

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-681102

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

IN THE SHADOW OF PAINTING

JEFF PERRONE

By now it should be clear that the major challenge facing contemporary painters is to find a way of acknowledging the current cultural condition, one marked by an oversaturation of photographic imagery, while finding alternative, non-photographic means of addressing the consequences of that condition. That is, as painters occupied by the history and discipline of painting, we cannot just ignore the example of Andy Warhol, who managed to make paintings by succumbing to the properties of photomechanical reproduction, but we do not want to use his techniques or any of their derivatives.

It appears that the true Warholian must now be a sculptor, like Jeff Koons. As his foray into two-dimensional erotica proved, the essential painting tradition cannot be carelessly reinvented by the infusion of evermore "extreme" subject matter. One must have a feeling for those elements that go into constructing a good painting. Warhol certainly did; he took a long, hard look at Abstract Expressionism. As for the truly retrograde painter, like Julian Schnabel, the Warholian condition exists completely outside any actual painting, and is located in the publicity machine of culture. The paintings themselves flail about wildly in an impossibly unironic, "unmediated" arena of "emotion"—Schnabel now paints with his bare hands.

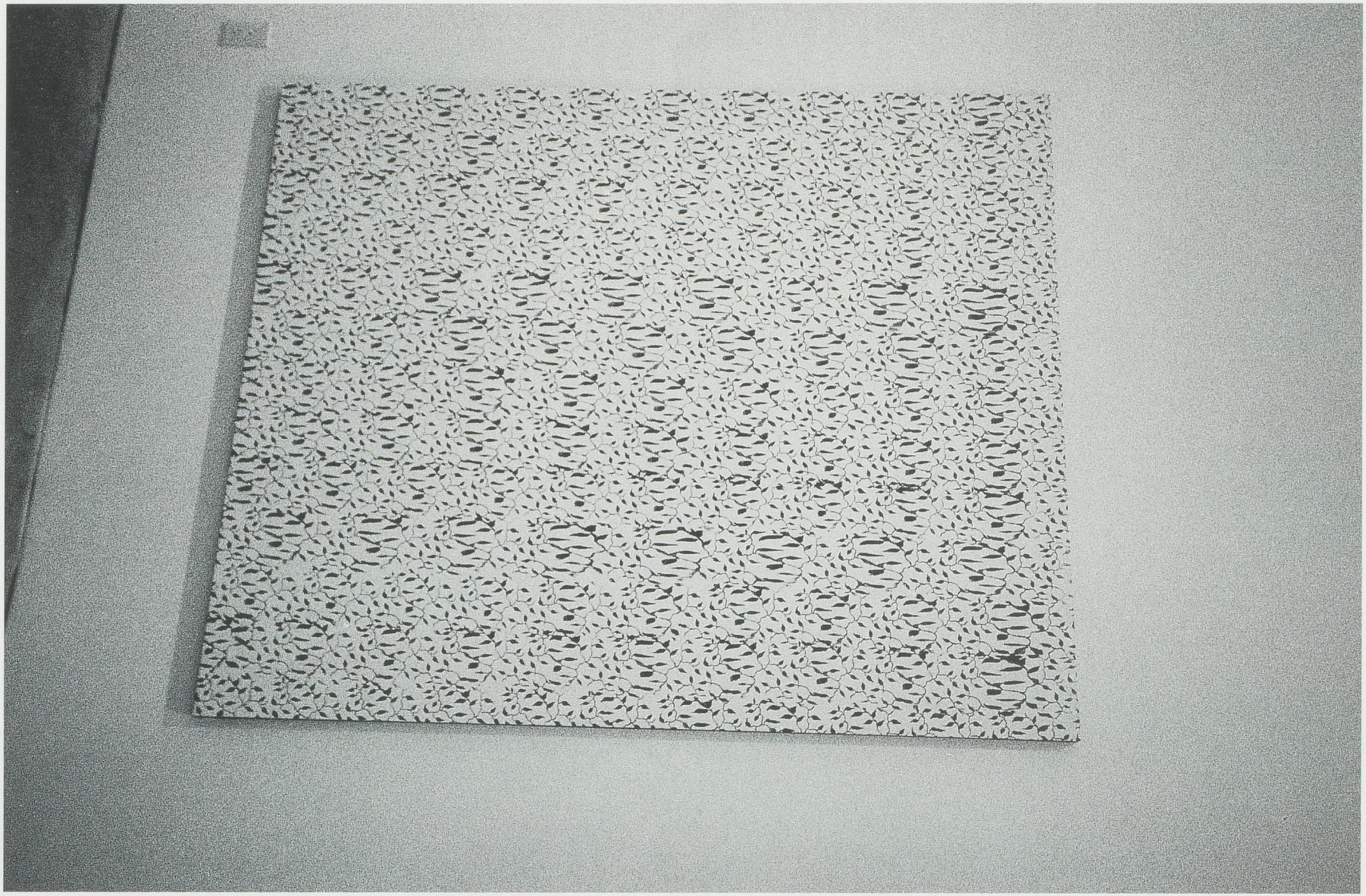
The point is not to discard all tools, or hand the tools over to someone else; quite the contrary, it is to find those techniques and procedures that slyly mimic the effects associated with (photographic, mass) production, without resorting to photography: in effect, sideswipe the Warhol mandate by importing different methods of reproduction.

JEFF PERRONE is an artist living in New York.

If it is often conveniently forgotten that under Warhol's dot-screened veil was a layer of real paint-ing, it is also easy to overlook the fact that he was not merely an avatar of Pop culture. His last great paintings surely represent the closure, the limit of photography itself as a subject for painting: I mean those mysterious eclipses of photographic self-reference, the SHADOWS. All ideological post-modernist practice that looms melodramatically out from a Plato's Cave of darkness in order to remind us that we no longer have any functioning relationship with that most natural of phenomena—sunlight—did not lead to a renewed engagement with the "real" world, the artificial world of mass culture; rather, it had the opposite effect of driving us further back from it, as artists receded from the studio into the darkroom.

Painting is stubborn. Like the repressed, it always returns. But its history is not served by painters who give up and nostalgically replicate the superannuated, quivering touch afforded by the sable brush; or by those who give in and produce what is, for all intents and purposes, some species of photorealism. There are other alternatives. One can be seen in the romantic replaying of history by a painter like Philip Taaffe, who reinvented collage through a variety of complex printing techniques—an acknowledgment of but not a surrender to the issues of mechanical reproduction.

And then there is the example of Christopher Wool. He, too, has found a way of marking, a way of multiple printing that is not photo-derived; he has imported the wood or rubber-stamp roller of the wallpaperer and the stencil of the sign-painter. But Wool's version of the arabesque could not be more unlike Taaffe's: it is, we might say, the dark side of Art Nou-



CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1988, enamel on aluminum, 72 x 60" / 183 x 152 cm.

veau, the one aligned with the death wish, with the whip of the whiplash line: the spider's embrace of a Klimt without the glitter; a seductive but menacing, spiraling whirlpool; an ironwork grille that imprisons; a crawling, creeping vine and a wintry thicket of underbrush. If Taaffe's concept is painting as its own Double, suffused this time with a soft, southern light, Wool's is painting as a bleak, harsh shadow of itself. His dried flower is the ghost of the bloom.

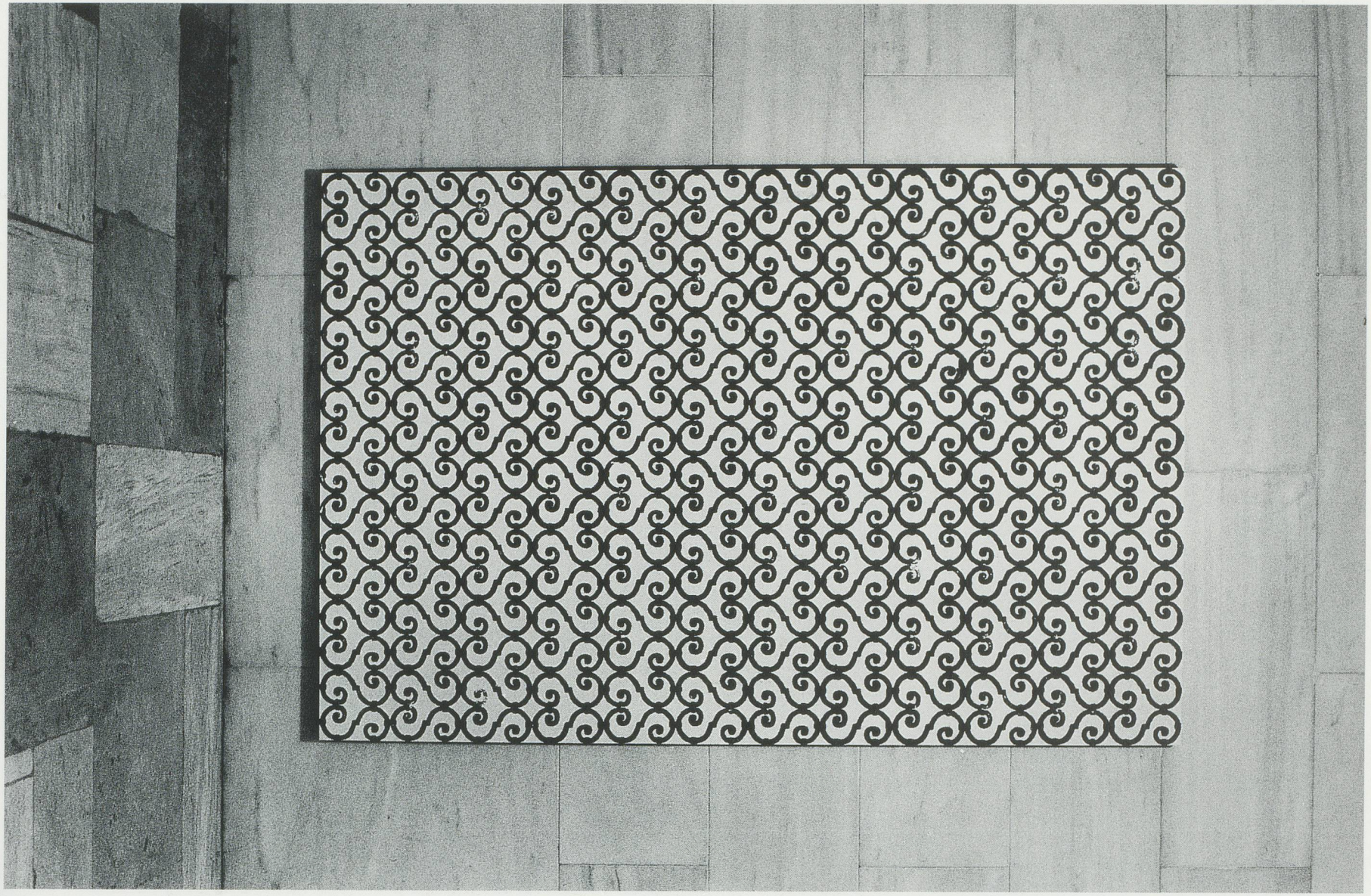
Wool's early paintings are, indeed, like furtive flickerings of light in the shadow of a night sky. By using a controlled, modified "drip" technique, by building up the surface in layers, and by allowing incompatible paints to interact on an aluminum surface, Wool produced a detailed, all-over field suggesting a chemical peel, a deep etching, some microscopic pitting that could also be read as cosmic, astronomical. That all-over pulverizing lead to "roll-over" traceries, mottled and speckled by under- and over-inkings. Like Rauschenberg, Wool is, essentially, rolling out ink on a metal surface, but Rauschenberg uses the metal support for a very traditional, sensuous purpose, as a sculptor would prefer patinated bronze. His images float ambiguously on the burnished space. Wool's space is utterly opaque and frontal, as if baked or glazed, and the ink, rather than running perfectly smooth, retains the illusion of its original property, a tar-like gumminess. It is as if the ink will never quite dry, as if, if you touched it, it would leave your fingers smudged with black, like it does after thumbing through the daily newspaper. (Whether the news is good or bad, there is always some distressing residue.) Because Wool prints on a hard, ungiving surface, he refuses all the easy, softening effects a painter automatically achieves on cotton duck. His imagery supports the kind of brutal directness indicated by his visual style.

Although Jasper Johns was not the first artist to use stencils, he was the first to "sign" his work in stencil, removing those traces of personality and (false) intimacy that the autograph implies. The stenciled signature distanced and distinguished the work's design from its "creator," assuring us that the painter was not the author of the image. If for Johns language was a system disoriented from what it named (disoriented especially from that construct we call self-identity), Wool re-orients language in an analogy between the generic style of the stencil—a type-style—and generic character types: INSOMNIAC, COMEDIAN, PRANKSTER, ADVERSARY. These not-so-flattering attributes may be read as self-reflexive. But this emotional self-portraiture only serves to intensify the painter's anxiety in projecting such image cliches to his audience. The coherence of the analogy between the content and the form it takes, however, produces a tension for any viewer, because the sheer power of address, almost accusatory in tone, asks us to confront our own tendency to reduce others instinctively to a single, blunt trait. In the eye-grabbing block letters of a giant headline, the words are not drained of but charged with basic emotional states: FEAR, PESSIMIST, HA AH, and a (Warholian) RIOT.

As a painter, Wool strips down the decorative to the bare bones of decor—that is, he abstracts from the decorative rather than producing a decorative abstraction. He may also construct a visual design that highlights its relation to generic abstraction: the subtle shifts and (further) elimination of detail in OHOH that reduce the "H"s to a sequence of rectangles, and the "O"s to broken, curved bands. Abstraction, with its elimination of detail, nuance, and subtlety, is no longer a process, but a state, like a generic personality. Like a telegram, there is little room for refinement; a curt "AM OK" (AMOK) has to suffice. These kinds of messages easily veer off into abstraction if we understand abstraction to be that which gives very little but into which much can be read.

To move beyond the (necessary) phase of naming and abstraction, an artist must come to grips with more subtle emotions, more shadings, more variety in the shadows. For painters, is that next phase always accompanied by more complex processes and increasingly intricate spaces? Wool's new work combines and layers his sign-making with his image-printing in a more allusive, fluctuating, not-so-easily-nameable space. The meanings may be less direct, but they do not negate Wool's already established voice—they deepen it and make it, in a sense, more vulnerable, yet without a loss of formal or procedural rigor.

Although perhaps a pessimist about the human condition, would it really be too much to call Wool an optimist about the painting condition?



CHRISTOPHER WOOL, UNTITLED, 1987, enamel on aluminum, 72 x 48" / 183 x 122 cm.

IM SCHATTEN DER MALEREI

JEFF PERRONE

Mittlerweile ist wohl klar, dass die grösste Herausforderung für die zeitgenössischen Maler darin besteht, einen Weg zu finden, die gegenwärtige kulturelle Situation anzuerkennen, eine Situation, die durch eine Übersättigung mit photographischen Darstellungen gekennzeichnet ist, und gleichzeitig alternative, nichtphotographische Mittel zur Bewusstmachung der Konsequenzen dieser Situation zu entdecken. Dies bedeutet, dass wir als Maler, geprägt von der Geschichte und Disziplin der Malerei, das Beispiel Andy Warhols, dem es gelang, Gemälde zu schaffen, indem er den Charakteristiken der photomechanischen Reproduktion erlag, nicht einfach ignorieren können, dass wir aber selbst keine seiner Techniken oder irgendwelche davon abgeleitete Methoden verwenden möchten.

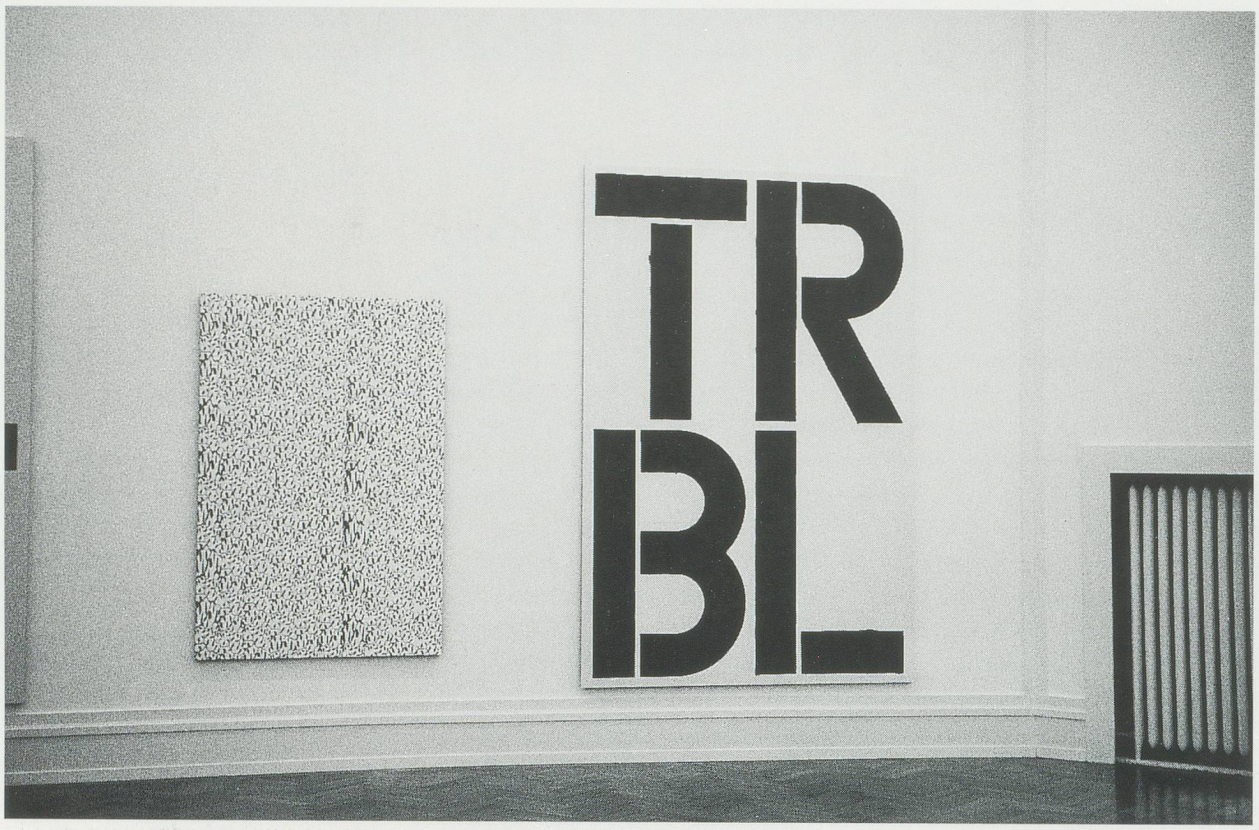
Wie es scheint, muss ein echter Warholianer nun Bildhauer sein, wie zum Beispiel Jeff Koons. Sein Streifzug durch die Welt der zweidimensionalen Erotika bewies, dass man die grundlegende Tradition der Malerei nicht einfach unbekümmert neu erfinden kann, indem man immer «extremere» Stoffe aufgreift. Es braucht ein Gefühl dafür, welche Elemente ein gutes Gemälde ausmachen. Warhol hatte dieses Gefühl zweifellos; er befasste sich lange und eingehend mit dem abstrakten Expressionismus. Für wirklich rückwärtsgewandte Maler wie Julian Schnabel existiert die Warholsche Kondition völlig *ausserhalb* irgendeines tatsächlichen Gemäldes und tritt in der kulturellen Publizitätsmaschinerie in Erscheinung. Die Bilder selbst schlagen in einer unglaublich unironischen, unmittelbaren Arena der «Emotionen» wild um sich – Schnabel malt jetzt mit blossen Händen.

JEFF PERRONE ist Künstler und lebt in New York.

Es geht nicht darum, alle Werkzeuge wegzuwerfen oder sie an jemand anderen weiterzugeben, ganz im Gegenteil; wesentlich ist vielmehr, Techniken und Verfahren zu finden, welche die Auswirkungen der (photographischen Massen-)Produktion raffiniert imitieren, ohne dabei auf die Photographie zurückzugreifen, ja also den Warholschen Geboten durch die Verwendung neuer Reproduktionsverfahren einen Seitenhieb zu versetzen.

Man vergisst so gerne, dass sich unter Warhols gerastertem Schleier eine Schicht echter Malkunst befand; ebenso leicht übersieht man, dass er nicht bloss eine Inkarnation der Pop-Kultur darstellte. Seine letzten grossen Bilder offenbaren eindeutig das Endspiel der Photographie, die Grenzen, die ihr als Thema der Malerei gesetzt sind: Ich denke hier an die geheimnisvollen Eklipsen photographischer Selbstdarstellung, an die SHADOWS. Die ganze ideologische postmoderne Tradition, die melodramatisch aus Platons dunkler Höhle auftaucht, um uns bewusst zu machen, dass wir zum natürlichsten aller Phänomene – dem Sonnenlicht – keine funktionierende Beziehung mehr haben, führte zu keiner neuen Auseinandersetzung mit der «wirklichen» Welt, der künstlichen Welt der Massenkultur; vielmehr hatte diese einen gegenteiligen Effekt, drängte sie uns vom Sonnenlicht weiter weg, weil die Künstler sich vom Atelier in die Dunkelkammer zurückzogen.

Die Malerei ist hartnäckig. Wie das Unterdrückte taucht sie immer wieder auf. Doch ihre Geschichte wird nicht von Malern gemacht, die aufgeben und wehmütig den altmodischen, zitternden Strich des Zobelhaarpinsels nachahmen, oder von denjenigen, die nachgeben und etwas produzieren, das wegen der erklärten Absicht eine Art Photorealismus ist. Es



CHRISTOPHER WOOL, INSTALLATION KUNSTHALLE BERN, 1991.

gibt jedoch Alternativen. Eine davon zeigt sich in der romantischen Wiederholung von Geschichte durch einen Maler wie Philip Taaffe, der in vielfältigen, komplexen Drucktechniken die Collage neu erfand – eine Anerkennung der Gegebenheiten der mechanischen Reproduktion, aber keine Kapitulation.

Und dann gibt es das Beispiel von Christopher Wool. Auch er hat eine Markierungsmethode, ein Vervielfältigungsverfahren entdeckt, das seinen Ursprung nicht in der Photographie hat; er hat nämlich die Holz- oder Gummirolle des Tapezierers und die Schablone des Schildermalers in sein Arbeitsinstrumentarium aufgenommen. Wools Version der Arabeske könnte jedoch zu Taaffes Variante in keinem grösseren Gegensatz stehen: Sie repräsentiert, so könnte man sagen, die dunkle Seite des Jugendstils, den Aspekt des Todeswunsches, des Schnalzens der Peitschenschnur: die spinnenartige Umarmung eines Klimt ohne Glitzereffekte, ein verführerischer, aber bedrohlicher Strudel, ein schmiedeeisernes Gitter, das gefangenhält, ein rankendes Klettergewächs und ein winterliches Unterholzdickicht. Während Taaffes Konzept darin besteht, die Malerei als ihren eigenen Doppelgänger darzustellen, diesmal eingetaucht in ein sanftes, südliches Licht, präsentiert Wool sie als trostlosen, harten Schatten ihrer selbst. Seine getrocknete Blume ist bloss noch ein klägliches Trugbild der Blüte.

Wools frühe Werke wirken in der Tat wie ein verstohlenes Flimmern im Schatten des nächtlichen Himmels. Indem er eine kontrollierte, modifizierte «Tropf»-Technik verwendete, die Oberflächen schichtweise aufbaute und unvereinbare Farben auf einer Aluminiumfläche zusammenspielen liess, schuf Wool ein detailreiches, ganzflächiges Muster, das an ein chemisches Schälverfahren denken lässt, eine starke Ätzung, ein mikroskopisches Durchlöchern, das auch als kosmisch oder astronomisch aufgefasst werden könnte. Durch diese flächendeckende Pulverisierung entstanden ganzflächige Filigranmuster, deren gefleckte und gesprenkelte Beschaffenheit mit Unter- und Überfärbungen erreicht wurde. Wie Rau-

schenberg trägt auch Wool Druckfarbe auf einen metallenen Untergrund auf, doch Rauschenberg gebraucht den metallenen Bildträger zu einem sehr traditionellen, sinnlichen Zweck, so wie ein Bildhauer patinierte Bronze bevorzugen würde. Seine Bilder treiben unbestimmt auf der polierten Fläche umher. Wools Bildfläche ist völlig undurchsichtig und frontal, so, als sei sie gebrannt oder glasiert, und die Farbe fliesst nicht schön gleichmässig, sondern vermittelt immer noch die Illusion ihrer ursprünglichen Beschaffenheit, einer teerähnlichen Klebrigkeit. Es ist, als ob die Farbe niemals vollständig trocknete, als ob man, wenn man sie berührte, schwarze Finger bekäme wie nach dem Durchblättern einer Zeitung. (Egal, ob die Nachrichten gut oder schlecht sind, es bleibt immer ein unangenehmer Rückstand haften.) Da Wool eine harte, unelastische Oberfläche bedruckt, vermeidet er all die leichten, weichen Effekte, die ein Maler auf Segeltuch automatisch erzielt. Seine Bildsprache untermauert die brutale Direktheit, die sein visueller Stil erkennen lässt.

Jasper Johns war zwar nicht der erste Künstler, der mit Schablonen arbeitete, doch er war der erste, der seine Werke mit einer Schablone «signierte» und so die durch die eigenhändige Unterschrift implizierten Spuren von Persönlichkeit und (falscher) Intimität beseitigte. Die schablonisierte Signatur distanzierte und unterschied das Gemalte von seinem «Schöpfer» und versicherte uns, dass der Maler nicht der Autor des Bildes sei. Während Johns die Sprache als System betrachtete, das entfremdet ist von dem, was es benennt (insbesondere von dem, was wir als Selbstbezug bezeichnen), lenkt Wool die Sprache in eine neue Richtung, indem er eine Analogie anstrebt zwischen dem verallgemeinernden Stil der Schablone – einer Typisierung – und generischen Charaktertypen: INSOMNIAC (Schlafloser), COMEDIAN (Komiker), PRANKSTER (Schelm), ADVERSARY (Widersacher). Diese nicht besonders schmeichelhaften Bezeichnungen könnten als künstlerische Selbstreflexion verstanden werden. Doch dieses emotionale Selbstdarstellen verstärkt lediglich den Drang des Malers, solche Klischeebilder auf sein Publikum zu projizieren. Die Kohärenz der Analogie zwischen Inhalt und Form löst aber bei den Betrachtern Spannungen aus, da die schiere Gewalt der Anrede in fast anklagendem Ton uns dazu zwingt, sich mit der eigenen Tendenz auseinanderzusetzen, andere instinktiv auf einen einzigen, plumpen Charakterzug zu reduzieren. Die Worte in den auffälligen Blocklettern einer riesigen Schlagzeile sind hier nicht entleert, sondern geladen mit elementaren Gemütszuständen: FEAR (Angst), PESSIMIST, HA AH und ein (Warholscher) RIOT (Krawall).

Als Maler entblösst Wool das Dekorative bis auf die nackten Knochen des Dekors – das heisst, er abstrahiert vom Dekorativen, anstatt eine dekorative Abstraktion hervorzubringen. Er kann aber auch ein visuelles Design entwickeln, das seine Beziehung zur geschichtlichen Abstraktion betont: die subtilen Verschiebungen und die (weitere) Eliminierung von Details im Werk OHOH, wo die «H»s zu einer Folge von Rechtecken reduziert werden und die «O»s zu zerrissenen, gebogenen Streifen. Die Abstraktion mit ihrer Eliminierung von Details, Nuancen und Subtilitäten ist kein Prozess mehr, sondern ein Zustand, eine Art typisierte Persönlichkeit. Wie in einem Telegramm ist da wenig Raum für Verfeinertes; ein knappes «AM OK» (AMOK) muss genügen. Diese Art von Mitteilungen driften leicht ins Abstrakte ab, wenn wir das Abstrakte als etwas verstehen, das sehr wenig preisgibt, in das man aber viel hineinlesen kann.

Um über die (notwendige) Phase des Benennens und Abstrahierens hinauszugelangen, muss sich ein Künstler mit subtileren Gefühlen auseinandersetzen, mit feineren Nuancen, vielfältigeren Schattierungen. Ist diese neue Phase für Maler stets mit komplizierteren Prozessen und zunehmend komplexeren Räumen verbunden? Wools jüngstes Werk kombiniert und schichtet sein Zeichen-Setzen und sein Bilder-Drucken in einem stärker von Anspielungen geprägten, fluktuierenden, nicht-so-leicht-benennbaren Raum. Die Bedeutungen sind vielleicht weniger direkt, doch sie negieren Wools bereits eingebürgerte Stimme nicht, sondern verleihen ihr mehr Tiefe und machen sie in gewisser Weise verletzlicher, ohne ihr jedoch die formale oder prozesshafte Strenge zu nehmen.

Wool ist wohl eher ein Pessimist in bezug auf die Situation des Menschen, aber wäre es wirklich übertrieben, ihn als Optimisten in bezug auf die Situation der Malerei zu bezeichnen? *(Übersetzung: Irene Aeberli)*

PHOTO: CHRISTOPHER WOOL