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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2008)

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

Rubrik: [Collaborations] Robert Frank, Wade Guyton, Christopher Wool

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. 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. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

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. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

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. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 11.08.2025

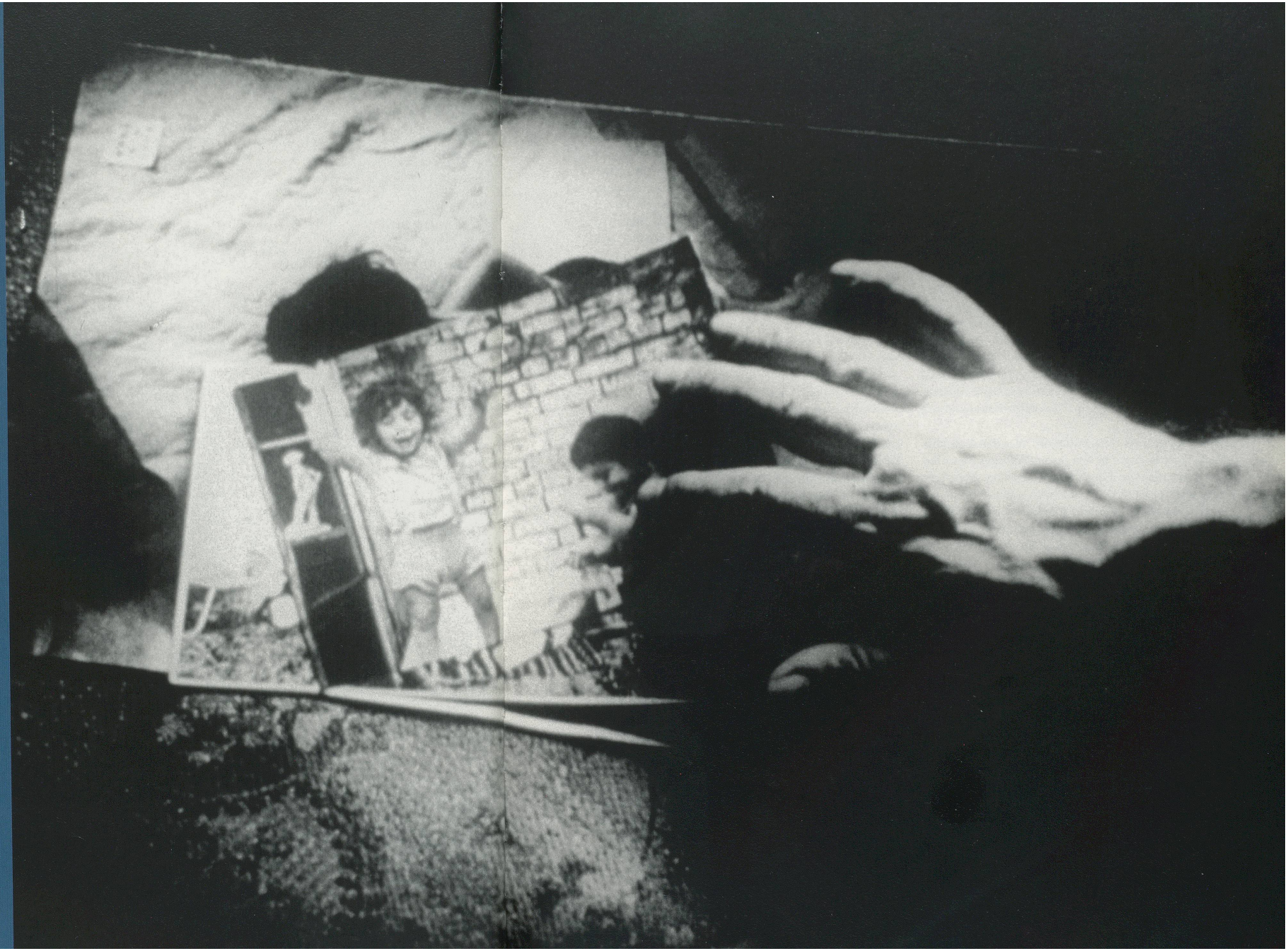
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

ROBERT FRANK, BORN 1924 IN ZÜRICH, LIVES AND WORKS IN NEW YORK AND NOVA SCOTIA. GEBOREN 1924 IN ZÜRICH, LEBT UND ARBEITET IN NEW YORK UND NOVA SCOTIA.

WADE GUYTON, BORN 1972 IN HAMMOND, INDIANA, LIVES AND WORKS IN NEW YORK. GEBOREN 1972 IN HAMMOND, INDIANA, LEBT UND ARBEITET IN NEW YORK.

CHRISTOPHER WOOL, GEBOREN 1955 IN CHICAGO, LEBT UND ARBEITET IN NEW YORK. BORN 1955 IN CHICAGO, LIVES AND WORKS IN NEW YORK.

Robert Frank



Fifty Years *Down the Road*

PAMELA M. LEE

Hillary Clinton is riding shotgun in a Ford pickup truck, the passenger of one Jason Wilfing, who works at a steel plant in South Bend, Indiana. He's just retrieved her from her hotel (with a passel of Secret Service agents in tow) and together they're making the morning commute through the heartland. Along the way, Clinton takes a crack at the American commuter's ritual *par excellence*: filling the gas tank. Her role is as choreographed as the exercise is symbolic. Since she hasn't pumped gas for years, Clinton can only survey the scene with a certain ethnographic fascination but that minor fact is beside the point: The event itself makes for a good photo-op. The total will come to a whopping $63.00, numbers that license something like a publicity stunt. With the media present and the cameras rolling, Clinton will offer a moratorium on gas taxes during the summer, an accommodating gesture in this most desperate of economic times.

Of course, during an American election year cycle, these are the most desperate of political times as well. And it should go without saying that this genre of performance is not exclusive to Clinton. The images stemming from such events privilege a well-worn aesthetic in their own right. They broker in visual cliché. Staking a claim for political authenticity, this aesthetic trades on the spectacle of the hard working, the impoverished, and the down-on-their-heels. It follows a time-honored prescription: take a candidate, have him (or her) roll up his (or her) sleeves, and photograph said candidate in tandem with "the common man." Score extra credit if you picture the individual with a hardhat, bonus points if you've caught them filling a sand bag, and double those figures if the candidate is snapped riding on (or at least posing with) a tractor. Whatever the particular props involved, whether instruments of industry or rural paraphernalia, a marked display of empathy on the candidate's behalf is required. For the multi-millionaires constituting this year's slate of electoral hopefuls, such performances of solidarity amount to a declaration of policy.

These are not exactly revelations for anyone who has ever opened the daily paper or watched the evening news, but their lessons bear repeating at this financially vertiginous juncture. After the fact of Bush's "Ownership Society," galloping hedge funds,

PAMELA M. LEE is Professor of Art History at Stanford University, Stanford, California.

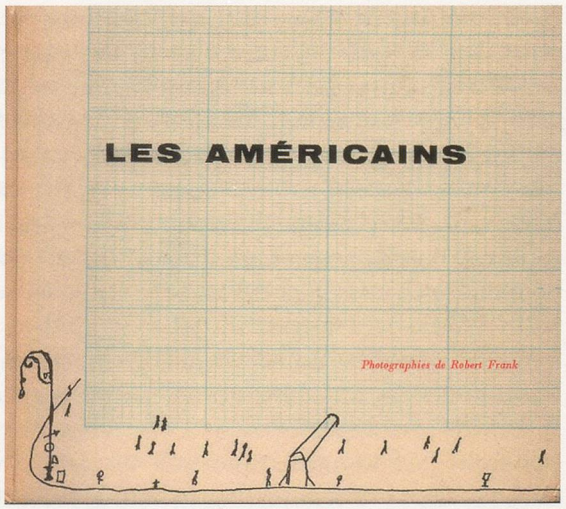
Previous page: ROBERT FRANK, CONVERSATIONS IN VERMONT, 1969.

and plummeting pensions, the numbers are just too damning for such phenomena to go unchecked. Indeed, if the notion of "solidarity" sounds almost quaint when it comes to matters of work (except if one refers to the solidarity of "Corporate Socialism"), the word "plutocracy" has returned with terrifying vengeance. Given these conditions, there's no small irony in the way that the image of the working poor has been lately recruited in the service of privilege, whether in the sphere of politics or, one hastens to add, the art world.

Enter Robert Frank and *The Americans* (1958), his formative photographic essay of eighty-three black-and-white pictures, often described as the most influential photography book of the last half-century. Its fiftieth year anniversary, commemorated with a new edition published by Steidl, coincides a little too uncannily with this anxious state of affairs. What it offers to a contemporary audience is as harsh and as salutary as when it first appeared in France in 1958 under the title *Les Américains*. Yet *The Americans* does not fetishize the working poor as its subject matter or thematic. It does not sentimentalize people who struggle for a living or aestheticize their travails; nor does it instrumentalize their image for anything as trivial as politics. Instead it takes a broad view of the American landscape circa late Eisenhower, one that accounts for the presumably well-off and middle class in addition to those who go without. Supported with money from a Guggenheim Fellowship (Walker Evans helped with the application), Frank famously hit the road in a 1950 Ford. From 1956 to 1957, he took numerous short trips and one lasting nine months, shooting thousands of images of practically all of the lower forty-eight states.

You couldn't call the result an archive or encyclopedia in the way one might the portfolio of, say, an August Sander, whose canonical photographic project, *People of the Twentieth Century: A Photographic Portrait of Germany*, sought to document the varieties of German citizenship, their livelihoods and activities, in the late 1920s. Perhaps better put, *The Americans* is a counter-archive, attesting in its reach to the disintegrated and anomic status of its subject matter. Its shape is less principled in its organization than it is chaotic; its mood is as ambient as its images are textured and grainy. Frank's point of view, however, is no less incisive because of this. It is democratic precisely because it is universally unsparing, whether in the portrait of an African-American woman (presumably a nanny) with a white baby or a tattooed man passed out in a park in Cleveland or a drug-store counter in Detroit populated by hungry workers or a starlet, done-up and looking desperate, at a Hollywood premiere. There are cowboys and kids and bikers and painted women (and some men) going about their business, being just folk. Even the world of "things" is submitted to this unvarnished treatment. Listless flags, lonely mailboxes, and anonymous crosses stand as surrogates to their flesh-and-blood counterparts. As Jack Kerouac wrote in the introduction to its American publication by Grove Press: "After seeing these pictures you end up finally not knowing any more whether a jukebox is sadder than a coffin. That's because he's always taking pictures of jukeboxes and coffins..."[1)]

Robert Frank, Les Américains, Delpire, 1958, cover of the first edition / Die Amerikaner, Umschlag der Erstausgabe.



Half a century after its appearance, *The Americans* compels us to deliberate on issues other than the sad-sack status of inanimate objects. Within its pages we are confronted by the representation of American life as inalienably other, seen by an outsider/witness to both its most mundane behaviors and peculiar fetishes. The book's back-story and early reception sheds light on its contemporary resonance. Born in Zurich in 1924 to wealthy Jewish parents, Frank came to New York in 1947 where he set up shop on the lower East Side and shot glossy images for all the fashion magazines. The conventional wisdom, while it may not be accurate (Frank strongly disagrees with this perception), holds that his early esteem for the country as the fabled land of sanctuary soured after incessant exposure to the money-mad ethos of its postwar culture. Whatever Frank's political leanings, the book could not find an American audience because it could not find an American publisher; who would dare take such an unflattering view of one's country in the harsh light of the Cold War? (Not surprisingly, Frank was accused of being a communist or at the very least of harboring some misguided political leanings.) When I consider this point from where we are fifty years down the road, still in the throes of Bush-era xenophobia and still smarting from the fiasco of "freedom fries," it seems only fitting that a French house, Robert Delpire, took on the publication of *The Americans* in its first edition. A drawing by Saul Steinberg, a chicken-scratch approximation of a street scene, graced the cover; and rather than pen a narrative himself, the poet Alain Bosquet collected texts to accompany *Les Américains*, with authors including Simone de Beauvoir, George Washington, and Harry Truman. At least one of its featured writers—Alexis de Tocqueville—has frequently been name-checked in recent media for *Democracy in America* (1835), his prescient sociology of the burgeoning nation-state, where the rituals of the monied class are held as inextricable from the politics of the New World.

There would be no American takers for Frank's book until 1959, when the second edition, published by Grove Press, appeared with its now famous contribution by Jack Kerouac. Kerouac's *On the Road* had been released two years earlier to both great acclaim and notoriety; and so the Beat writer's partnership with Frank (inaugurated on a New York City sidewalk outside of a party, as legend goes) seemed an especially karmic episode in serendipity. Frank's relationship to the Beats found cinematic expression that same year in his first film venture, *Pull My Daisy* (1959) but it was Kerouac's introduction to *The Americans* that really set the Homeric tone for the work as a road map to what he called the country's "intermediary mysteries."[2] A quick flip through the book reveals that American culture is virtually synonymous with an iconography of the road: its accidents, drive-in movies, and other Big Three appurtenances. One picture snapped in Chicago telegraphs a strange, and strangely contemporary, equivalence between automobiles and another American cultural dominant. It frames the backside of a Chevy, its window glinting, emblazoned with two messages. "Christ died for our sins," one reads, while the other rephrases the sentiment, should anyone miss the point: "Christ came to save the sinners."

It is images like these that return me to the nervousness of recent days, particularly the electoral season and its roadside stagecraft. For where *The Americans* is concerned in the present (a post-Fordist and global epoch), the book reads like an allegory of a lost highway, where the road is an endlessly shadowed one and each turn a leap of faith. We are, no doubt, surrounded by images that poach from Frank's example, blurry pictures that appeal to the grit of the world as little more than a surface-effect, a kind of automatic gloss of authenticity easily wiped clean by a politician's promise (not that Frank was ever naïve about American media in his photographs and films). Kerouac pulled no punches about *The Americans* and foreshadowed that relation fifty years in advance of the fact. His words have the ring of Beat prophesy: "Anybody doesnt like these pitchers dont like potry, see? Anybody dont like potry go home see Television shots of big hatted cowboys being tolerated by kind horses."[3]

1) Jack Kerouac, "Introduction" in *The Americans*, revised and enlarged edition (New York: An Aperture Book, Grossman Publishers, 1969), p. i.
2) Ibid.
3) Ibid., p. vi.

Fünfzig *Jahre gingen ins Land*

PAMELA M. LEE

Auf dem Beifahrersitz Hillary Clinton. Hinter dem Steuer des Ford-Pick-up ein gewisser Jason Wilfing, Stahlarbeiter in South Bend, Indiana. Er hat sie eben vom Hotel abgeholt (mit einem Schwarm von Geheimdienstagenten) und macht jetzt mit ihr die werktägliche Morgenfahrt durchs *Heartland*. Unterwegs versucht sich Clinton am Leibritual des amerikanischen Pendlers: Tankstopp. Die Szene ist ebenso choreographiert wie symbolisch. Da sie seit Jahren keine Tankstelle betreten hat, sondiert Clinton mit ethnographischer Neugier das Terrain. Aber das ist Nebensache, Hauptsache ist, dass dieser Ausflug eine reiche Ausbeute an Pressephotos bringt. Der Tank kommt auf volle 63 Dollar, und auch diese Summe lässt sich medial verwerten. Umringt von Journalisten und vor laufenden Kameras verspricht Clinton, die Benzinsteuer während der Sommermonate auszusetzen, eine wohlmeinende Geste in wirtschaftlich unsicheren Zeiten.

Natürlich erleben die Vereinigten Staaten in einem Wahljahr auch politisch unsichere Zeiten. Und fraglos inszeniert nicht nur Clinton Auftritte dieser Art. Das dabei gewonnene Bildmaterial folgt einem altbewährten ästhetischen Muster. Ein Repertoire visueller Klischees, das Anspruch auf politische Authentizität erhebt, soll Nähe zur hart arbeitenden, verarmten, ums nackte Dasein ringenden Bevölkerungsschicht vorspiegeln. Die Masche ist bekannt: Man nehme einen Kandidaten, lasse ihn die Ärmel hochkrempeln und photographiere ihn Schulter an Schulter mit dem «einfachen Mann». Bonuspunkte gibt es für Bilder mit Schutzhelm beziehungsweise mit Spaten beim Füllen eines Sandsacks; doppelte Bonuspunkte für Schnappschüsse auf (oder wenigstens vor) einem Traktor. Der Kandidat ist seinerseits verpflichtet, vor Kulissen gleich welcher Art, seien sie mit Requisiten der Industrie oder Landwirtschaft

PAMELA M. LEE ist Professorin für Kunstgeschichte an der Stanford University, Stanford, Kalifornien.

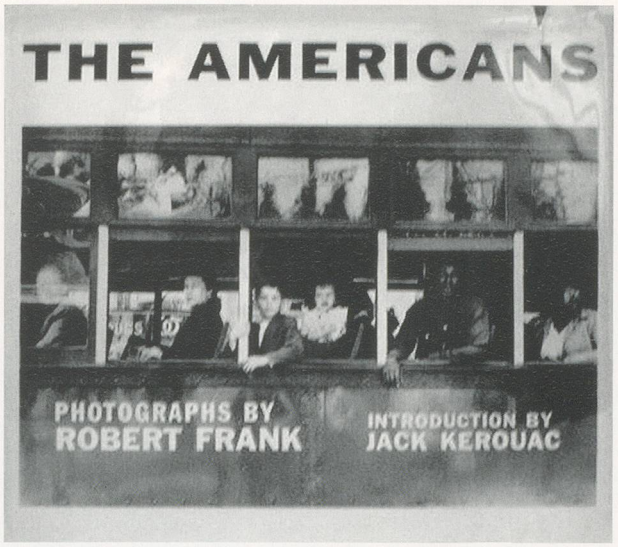
dekoriert, emphatisch sein Mitgefühl zu demonstrieren. Für die Multimillionäre, die dieses Jahr um die Gunst der Wählerschaft buhlen, stehen derartige Solidaritätsbeweise stellvertretend für das politische Programm.

Die hier beschriebenen Verhältnisse werden niemandem, der einen Blick in die Zeitungen wirft oder die Abendnachrichten verfolgt, gänzlich unbekannt sein. Dennoch lohnt es sich, in Zeiten finanzieller Höhenangst, ihre Folgen erneut in Erinnerung zu rufen. Nach Präsident Bushs *Ownership Society*, hemmungslosen Hedgefonds und schwindenden Renten sind die Daten einfach zu besorgniserregend, um solche Zustände widerstandslos hinzunehmen. Während der Begriff «Solidarität» in der Arbeitswelt ausgedient zu haben scheint (es sei denn, er bezieht sich auf den «Unternehmenssozialismus»), hat der Begriff «Plutokratie» erneut beängstigende Relevanz erlangt. Unter diesen Bedingungen mutet es eher ironisch an, dass Bilder der arbeitenden Unterschicht dieser Tage dafür herhalten müssen, die Interessen der Eliten zu fördern – so geschehen in der Politik, nicht zuletzt aber auch in der Welt der Kunst.

In diesen Kontext tritt nun Robert Franks *Die Amerikaner*, ein Bildessay bestehend aus dreiundachtzig Schwarz-Weiss-Photographien, den viele für das einflussreichste Photobuch der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts halten. Sein Fünfzig-Jahre-Erscheinungsjubiläum, mit einer Neuauflage bei Steidl würdig gefeiert, harmoniert schon fast zu gut mit der ominösen Stimmung unserer Zeit. Der Band berührt das heutige Publikum ebenso verstörend und anregend wie seine Erstauflage in Frankreich unter dem Titel *Les Américains* (1958). Dabei betreibt *Die Amerikaner* weder inhaltlich noch thematisch eine Fetischisierung der Arbeiterklasse. Menschen am Rand der Gesellschaft werden nicht sentimentalisiert oder ästhetisiert, und schon gar nicht werden ihre Bilder zu so etwas Banalem wie Politik missbraucht. Stattdessen entfaltet Frank ein amerikanisches Panorama der späten Eisenhower-Ära, das die Oberschicht, die Mittelklasse und die Mittellosen einschliesst. Unterstützt durch ein Guggenheim-Stipendium (Walker Evans hatte bei der Bewerbung mitgeholfen), startete Frank seinen legendären Roadtrip. Zwischen 1956 und 1957 unternahm er in seinem 50er-Ford mehrere kurze Fahrten sowie eine längere, die neun Monate in Anspruch nahm, bis er Tausende Bilder aus praktisch allen achtundvierzig Bundesstaaten des US-Kernlands besass.

Franks Sammlung lässt sich nicht als Archiv oder Enzyklopädie einstufen, etwa im Sinne von August Sanders epochalem Photoprojekt *Menschen des 20. Jahrhunderts*, das in den späten 20er-Jahren die physiognomische Vielfalt des deutschen Bürgers und seine Berufe und Tätigkeiten zu dokumentieren suchte. Treffender wäre die Bezeichnung Anti-Archiv, die dem fragmentierten, anomischen Charakter der Motive Rechnung trägt. *Die Amerikaner* ist nicht nach strengen Richtlinien, sondern eher chaotisch organisiert. Die strukturierte, körnige Bildoberfläche entspricht der atmosphärischen Gesamtstimmung. Franks Blick bleibt dennoch messerscharf. Er ist demokratisch, weil er überall die gleiche Schonungslosigkeit walten lässt, sei das Motiv eine Afroamerikanerin (vermutlich ein Kindermädchen) mit einem weissen Säugling, ein tätowierter Mann, der in einem Park in Cleveland eingeschlafen ist, der Ladentisch einer Drogerie in Detroit, an dem sich hungrige Arbeiter drängen, oder ein aufgeputztes, trostlos dreinblickendes Starlet bei einer Hollywood-Premiere. Da sind Cowboys, Kinder, Motorradfahrer, geschminkte Frauen (und auch Männer), die ihren Geschäften nachgehen, gewöhnliche Leute eben. Die Welt der «Dinge» erfährt dieselbe rohe Behandlung. Lustlose Fahnen, einsame Briefkästen und anonyme Kreuze ersetzen ihre Gegenstücke in Fleisch und Blut. Jack Kerouac schrieb in der Einführung zur amerikanischen Ausgabe, erschienen bei Grove Press: «Wer diese Bilder gesehen hat, weiss am Ende nicht mehr, was trauriger ist, eine Musikbox oder ein Sarg.»[1)]

Fünfzig Jahre nach seiner Veröffentlichung wirft *Die Amerikaner* ganz andere Fragen auf als über die deprimierende Gemütslage unbelebter Gegenstände. Die Seiten des Bildbands porträtieren das amerikanische Leben als das unverrückbar Andere, beobachtet von einem Aussenseiter, der zum Zeugen der trivialsten Gewohnheiten und abstrusesten Fetische der US-Bürger wird. Die Begleitumstände seines Entstehens sowie seine frühe Rezeption werfen ein Licht auf die Aktualität des Buchs. Geboren 1924 in Zürich



Robert Frank, The Americans, Grove Press, 1959, cover of the first American edition / Die Amerikaner, Umschlag der ersten amerikanischen Ausgabe.

als Spross einer begüterten jüdischen Familie, wanderte Frank 1947 nach New York aus, wo er sich in der Lower East Side niederliess und Hochglanzphotos für Modezeitschriften schoss. Es wird vielfach berichtet – fälschlich, denn der Künstler selbst widerspricht dieser Sichtweise –, dass seine Verehrung für das legendäre Einwandererparadies verflog, nachdem er mit eigenen Augen die Geldgier im Amerika der Nachkriegszeit miterlebt hatte. Doch lassen wir Franks politische Einstellung einmal beiseite. Das Buch fand in den USA keinen Verleger, denn wer durfte es im gespannten Klima des Kalten Krieges wagen, ein derart unschmeichelhaftes Bild des eigenen Landes zu entwerfen? (Kaum überraschend geriet Frank in Verdacht, Kommunist zu sein oder zumindest dubiosen politischen Ansichten anzuhängen.) Aus heutiger Sicht – fünfzig Jahre sind ins Land gegangen und wir leiden nach wie vor unter der Xenophobie der Bush-Ära und den Nachwirkungen des «freedom fries»-Fiaskos – passt es eigentlich ganz gut, dass *Die Amerikaner* zuerst in einem französischen Verlag, nämlich bei Robert Delpire, erschienen ist. Den Umschlag von *Les Américains* ziert eine mit knappen Linien hingeworfene Strassenszene von Saul Steinberg. Der Dichter Alain Bosquet sammelte, anstatt einen eigenen Text zu verfassen, Zitate von Persönlichkeiten wie Simone de Beauvoir, George Washington oder Harry Truman. Wenigstens einer der Namen wird auch heute mit grosser Häufigkeit genannt: Alexis de Tocqueville entwickelte in seinem Buch *Über die Demokratie in Amerika* (1835/1840) eine weitblickende Analyse der aufstrebenden Nation, in der er zu dem Schluss kommt, dass die Rituale der Reichen untrennbar mit dem politischen Schicksal der Neuen Welt verbunden sind.

Erst 1959 fand Franks Buch einen Verleger in Amerika. In diesem Jahr erschien bei Grove Press die zweite Auflage mit dem berühmt gewordenen Vorwort von Jack Kerouac. Dessen Roman *Unterwegs* hatte zwei Jahre zuvor Beifall und Skandale ausgelöst. Die Partnerschaft des Beat-Autors mit Frank (geschlossen, so will es die Legende, auf einem New Yorker Gehsteig vor einer Party) scheint eine besonders glückliche Fügung des Schicksals. Sie fand noch im selben Jahr kinematographischen Ausdruck in Franks erstem Filmprojekt *Pull My Daisy* (1959). Aber erst Kerouacs Text für *Die Amerikaner* schlägt den homerischen Ton an, der das Werk zur Landkarte

dessen macht, was er als «zwischendurch Geheimnisvolles» bezeichnet.[2] Ein kurzes Durchblättern genügt, um zu erkennen, dass die amerikanische Kultur fast ausschliesslich gleichgesetzt wird mit der Ikonographie der Strasse: ihren Unfällen, Autokinos und anderen Segnungen der Autoindustrie. Eine in Chicago aufgenommene Photographie chiffriert die merkwürdige – und merkwürdig zeitgemässe – Gleichsetzung des Automobils mit einem anderen Grundwert der amerikanischen Gesellschaft. Sie zeigt das Heck eines Chevrolets, auf dessen glitzernder Scheibe zwei Sprüche prangen: «Jesus Christus starb für unsere Sünden», lautet der eine. Wem das nicht deutlich genug ist, verkündet der zweite: «Jesus Christus kam, um die Sünder zu retten.»

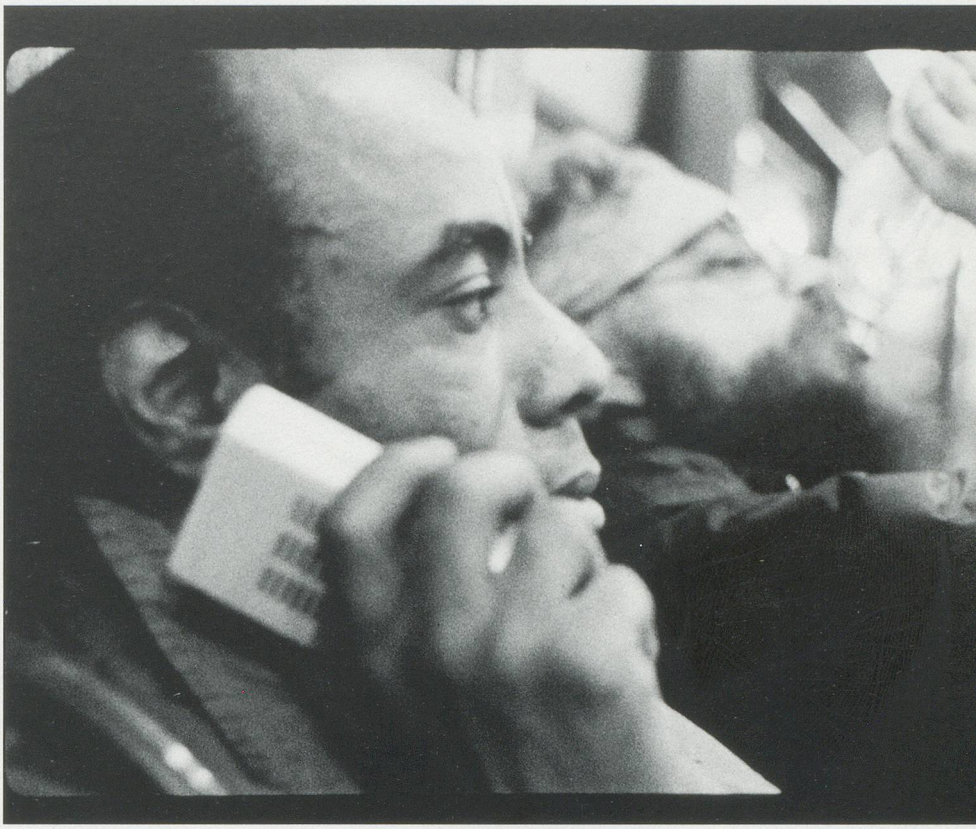
Bilder wie diese bringen mich zurück zur Nervosität unserer Tage, speziell zur Wahlkampfsaison und ihrer unvermeidlichen Roadshow. Wo *Die Amerikaner* in die (post-fordsche, globale) Gegenwart hereinspielt, liest sich das Buch wie die Allegorie einer verlorenen Autobahn, die endlos im Schatten liegt und an jeder Kurve blindes Vertrauen verlangt. Wir sind ohne Zweifel von Bildern umgeben, die bei Franks Beispiel Anleihen nehmen, von verschwommenen Bildern, die den Ernst der Welt als blossen Oberflächeneffekt abspiegeln, als einen automatischen Glanz der Authentizität, der mir nichts, dir nichts weggewischt wird vom Versprechen eines Politikers (man kann Frank nicht vorwerfen, dass er die amerikanischen Medien in seinen Photographien und Filmen falsch eingeschätzt hätte). Kerouac sah diese Verhältnisse schon fünfzig Jahre früher voraus und nahm kein Blatt vor den Mund in seinen Zeilen, die sich anhören wie ein Beat-Orakel: «Wer diese Bilder nicht mag, der mag auch keine Gedichte, oder? Und wer keine Gedichte mag, der soll nach Hause gehen und sich im Fernsehen Aufnahmen von Cowboys mit grossen Hüten und im Sattel von freundlich-geduldigen Pferden anschauen.»[3]

(Übersetzung: Bernhard Geyer)

1) Jack Kerouac, aus dem Vorwort zu *Die Amerikaner* (Göttingen: Steidl, 2008), S. I.
2) Ebd.
3) S. VI.

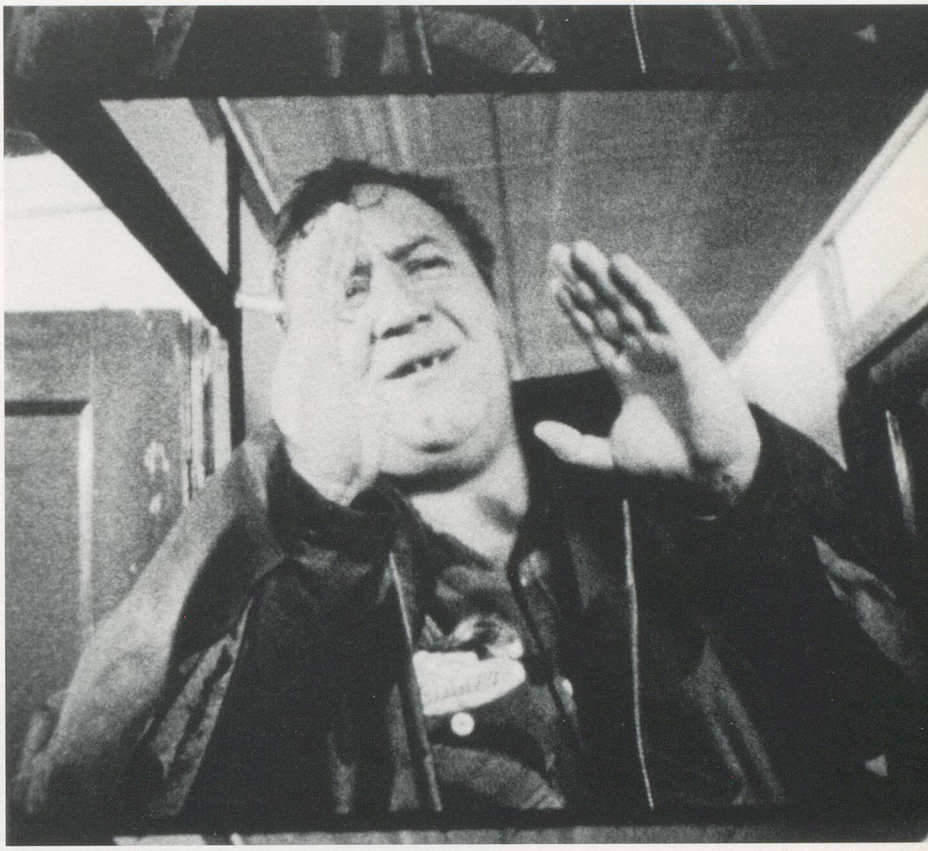
ROBERT FRANK, ME AND MY BROTHER, 1965–1968.

Robert Frank



ROBERT FRANK, ME AND MY BROTHER, 1965–1968.

ROBERT FRANK, LIFE DANCES ON..., 1980.



ROBERT FRANK, LIFE DANCES ON..., 1980.

ROBERT FRANK, LIFE DANCES ON..., 1980.

EILEEN MYLES

REUNION

Maybe the truest ecstasy of looking at *Pull My Daisy* (1959) from the angle of the twenty-first century is the experience of merging with its overhead camera and witnessing for the next twenty-eight minutes what will constitute an exquisite and irreversible number of meetings. Of light and dark, because that was, or is, film. Of men and women. The men being the heroes of the Beat legend—Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky—and the females... well, the women are written as largely empty canvases for beaming the men's Beat truth upon, though "they" are not actually shot that way. Delphine Seyrig, variously referred to as "the wife" or "the woman," has probably more screen-time than anyone else in the film, as well as being the only person on the set who was not, to some degree, playing herself—though Alice Neel and Richard Bellamy play characters (not themselves), part of the fun of the film is whispering "*That's* Alice Neel."

"*Really*?"

Delphine Seyrig was a complete unknown; a student at the Actor's Studio. This was her first role and she would go on to have an amazing career working with Europe's best directors, directing a number of films (including the 1977 *Look Beautiful and Keep Your Mouth Shut*) and starred most prominently in Alain Resnais' *Last Year at Marienbad* and Chantal Akerman's *Jeanne Dielman 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976). But now (1959) she merely holds up half the sky of the film: she plays a young mother, a painter, opening the windows of her studio in the morning. Soon the guys will be loading into the loft, her son will wake. She is the austere, beautiful, moralistic, labile-faced wife; the perfect foil to the angelic hijinks of these men; cultural heroes in their youthful prime. In a way, *Pull My Daisy* is the first music video. Except that it's film, and the music conspires, maybe, for once in history, to cover poetry. The slight plot of the film is the off-centered meeting of these hipster guys with the straight, uptight people: a bishop, his mother, and his sister. "The woman," of course, is the gateway to the encounter, having seemingly been the one who arranged it. Even the kid (Pablo Frank, Robert's son) soon becomes part of the irascible male crew. The film is shot a little like a play, waiting for the action—in part, perhaps, because it was based on a play by Kerouac called *Beat Generation* (written in 1957 and published in 2005), which was this film's original title except that Hollywood beat the beatniks to it with a film of that name that very year, 1959. I can still see that year's calendar, a folksy cloth one, hanging in my mother's kitchen—being, more or less, the same age as that kid. Unlike Pablo, the rest of us would get prepped for "the life" by the mass-produced versions of Beatness on teevee. *Route 66* in 1960 was about a couple of guys driving across America in a Corvette. *The Many Loves of Dobie Gillis* had teevee's first beatnik character, Maynard G. Krebs ("You rang?"). Yet, remarkably, in Robert Frank's film the artists are actually playing themselves, the insides of our outsiders show, the Archie Andrews and Jugheads at the center of the gone world.

Kerouac's play had pretty much described an encounter of the same gang of poets (including Neal Cassady) with Bishop Romano, a prelate of the liberal

---

EILEEN MYLES is a New York poet and novelist whose essays *The Importance of Being Iceland* will be out next year from Semiotext(e)/MIT.

Catholic Church. Kerouac himself was no fan of the Catholic Church. *Pull My Daisy* refers to a g-string being dropped away, but the emotional underpinnings of this film make it more like a red flag being waved at a bull. The actual meeting (in California) was a rowdy and disastrous one. A drunken Kerouac proclaiming, "I love you, Bishop. I love you." Kerouac was a drunk and drunks, of course, are often repetitious. The mind falls down on itself trying to keep its feet. Repetition also constitutes the beating heart of Kerouac's score. Like notes dropped in a river, repetition is time performing itself in language: one picks up its ropiness and plays it for a while. Kerouac was a performer as well as being a stylist supreme. This film is the meeting of two parts of him. He had worked with jazz musicians in clubs and even on teevee, but here we get to watch the fact of the man working, though invisibly. Let's face it, language is invisible. (This is not i t here, exactly.) Kerouac was also always an inspired explainer of his own craft. He called what he did "sketching language" and the arbitrariness and the uniqueness of each subsequent take of writing was key to his idea of bop prosody. Writing *was* performance. You begin with something familiar—something almost anonymous in its familiarity. (This is a touchstone of Robert Frank's oeuvre. Homeless people, movie stars. What's the difference?) It is the same way a musician uses a "standard," a piece of the rock. And as you played, you blurred the outline, strayed, noodled, and then came home. That's what a standard was for. To abandon, like a wife, then return. Jazz had its own kind of blackface built in. Jazz crossed over when it sang y o u r song like you (no matter who you were) had never heard it before. Jazz went right under the rope. As if there was no rope at all. Kerouac took a small slice of his own play: the "meeting the bishop" story, one his own gang probably knew. Many of them were there. So their job for the period of filming would be to re-occupy the familiar script (of life), which went this way or that. And then—imposing on t h a t, the script of the script, that went that way or this, the script Jack wrote, and then armed with cigarettes and wine and time and money ($18 a day, not bad in 1959) a n d the opportunity to make myth with their friends—the shoot began. Kerouac himself is one of the two key presences in the film (the other, finally, is Delphine Seyrig) *because* Alfred Leslie banned him from the set to forestall the chaos his presence always produced. Kerouac didn't mind since the last word was his in spades. Though the l a s t last word always goes to the filmmaker, who kept recording Kerouac in between takes, nabbing anything Jack said so that the outtakes were the intakes and so on. The famous "up you go, little smoke", sung when the child went to bed, was apparently one of these caught rabbits. The entire film, from moment to moment, is a form of collective breathing.

There was an extremely rich and awkward screening of *Pull My Daisy* this past spring at Walter Reade Theater, after which Robert Frank was to have one of those public staged/unstaged conversations with the journalist who recently wrote about him in *Vanity Fair.* So he (the journalist) foursquare sat himself down in one of the red chairs to facilitate this historic event. *Not!* The journalist instead seemed to be in an altered state, playing crazy Jack to Frank's Frank. For starters, the journalist dashed onstage wearing patriotic (red, white, and blue) slip-ons and threw himself into a chair, then cannily shot at the distinguished filmmaker, "so how's your asshole?" The room thickened palpably. Frank was still and the conversation sputtered and ricocheted from there, the man's jazzed up inappropriateness spurring a little abjection from Frank:

"If Jack Kerouac didn't write the text of the Americans you probably wouldn't be sitting here today," said Mr. Fox.

"Probably not," Frank replied.

"But why are y o u banging his drum?" Frank quickly added.

The journalist seemed momentarily deterred, then tore off on a campaign of praise just as stifling as the "asshole" approach. But the excess of the younger man flapping his wings occasioned Frank to issue several sallies of greatness, of presentness. *I* was so impressed that I took none of them down. I found

myself pondering an artist, Robert Frank, who either thrived or simply found (is it possible?) himself surrounded by craziness, of every sort, all the time. Take the much palped schizophrenia of Peter Orlovsky's brother Julius, the subject of what I think of as Frank's crowning achievement *Me and My Brother* (1969). That film is a quasi-bombardment of photos and institutional records read aloud, enactments, recordings, performances, stand-ins, and just pictures, great and small, of Julius and of a million other people, all of which made me think about the last decade or so, the epidemic of pictures in the paper of people holding pictures of people who are lost. So that in our time the "picture of the picture" has become the international symbol of loss and this trope is a room Frank has only been stepping deeper and deeper into through the decades of his career.

In the afterparty at Walter Reade, when Mr. Shoes leaned against the wall with his girlfriend, I wondered who would talk to *him*. Certainly Frank would. In fact, he would probably enjoy it. I entered a circle that surrounded Joyce Johnson. Memoirist, one-time Kerouac girlfriend, she teaches workshops sometimes. Joyce Johnson told us that for years she'd been unwilling to write a Kerouac biography and now it just seems like it is time: I know how they (Kerouac and Frank) *met*, Joyce beams. Jack was in with his editor and *I* was sitting outside on a chair, she says. In comes Robert Frank with his portfolio. I need to meet Jack Kerouac, he tells the receptionist. Why do you want to meet him, asks Joyce? She winds up looking at his photos with him, the ones in *The Americans*.

Joyce tells us of a highway. I can even show you the picture, she says. I mean if I h a d the book here. We all looked around. It's me, Mark (Joseph, photographer), and Joyce. She shrugs. But that was *it*, she said, wide-eyed at us like we were the picture. That's J a c k ' s r o a d.

Long after one learns to read, don't you still want to hold a book upside down like a baby and feel all that negative power rushing by like a train? Janine Pommy Vega, a beatnik girl, was on the scene back when she was eighteen, and I'm sure dated one of the men—maybe Peter—but she also had an enormous speed habit that d r o v e her writing, and she once described keeping copious journals during those years, writing so fast that the bulk of what she wrote back then is unreadable. Pages and pages of a wavy line. One could call this tragedy, or stupidity. But I call it the heart of the matter; the fact that I write is more important than what I have to say, and being unable to reconcile the time I spent saying it with *any* particular meaning is the outer limit of what the twentieth century's project was all about. And the prescient glow of the twenty-first.

And it's also the locus of Robert Frank's films—all of them. It's the girl hanging outside the concert in *Cocksucker Blues* talking matter-of-factly about taking too many drugs and living on the street, and though Frank has astonishing footage of the Rolling Stones at their height, his dizzying carousel effect requires (probably legally) that he turn, turn, always turn away. To enter the bedrooms of the roadies almost more than the stars, and there, look into the eyes of a girl so gorgeous and so doomed shooting smack into her leg, passing by the room where Truman Capote and Bianca Jagger and Andy Warhol hover, the way the famous do, bouncing the light back and forth. But Frank's outside clutching his microphone and listening to the thick and homely and desperate groupie outside and now she's at the center of the story. God is a circle whose center is everywhere wrote Sor Juana Inéz de la Cruz (a seventeenth-century Mexican nun).

When Kerouac looked at the movieola he was chanting. A jazzman, he wanted to do one take on the soundtrack and that's all. He did two more, in any event. *Pull My Daisy* was not his, though it was "about" him. Maybe he was a little feminized by the project. And that's a compliment.

In 1959, a film was still a procession of tiny pictures establishing movement, a flipbook of ecstasy. Puppetry, too, it seems to me. You ventriloquized your friends, Jack. Him. You're a kind of hamburger helper. When Kerouac's friends sat talking for hours and a filmmaker distills it into a cloud of smoke and their anxious intense young hands waving and close ups and you lean into the microphone that's facing down on the smaller screen. Picture this in 1959, a little moving portrait of your friends (Gregory Corso, Allen Ginsberg, Larry Rivers, David Amram, Alice Neel...), a shrine. In the filmmaker's studio you go

"baba ja babba ja babba." What is that? Is it baby talk, is it mockery? "Early morning in the universe... The room's a mess. There's her husband's coat on the chair. Been there for three days..."

The tone Jack Kerouac uses to "tell" the movie is like an older sibling looking fondly at an album in his lap. The photo angles are vernacularized instantly. In the two-man show of a comic book style. He's captioning, internalizing, and performing the filmmakers' styles. Finally they're *editing*. But his voice is the last outpost of familiarity before the scene passes into the world and history. He's what lets "us" in. His friends, their rooms, their lives in their pastness. We meet him uncannily in nostalgia. So much of this twenty-eight-minute film is accompanied, is companioned, by quackery, clackery: "coffee cockroaches, stove cockroaches, city cockroaches, spot cockroaches, peanut butter cockroaches, cockroach cockroaches," and the voice reading the film sometimes pulls back and delivers, with great relish, almost in the voice of another man, like when a dog rolls back his lips and emits a deep whine: "cockroaches mirror BOOM BANG." Or in dirty talk like you use in bed when it occurs to you alone as an adult that at this crucial moment of lovemaking if you say this crazy irrational thing your partner will be coming and screaming right out of her mind, and uselessly and terribly you are right. An Italian critic, Sandra Villa, pointed out that the actual sound of cockroach, cockroach, cockroach has a specific effect and I mused on how rough tongued English could sound to non-native speakers, like maybe German or Gaelic sounds to us. More animal somehow. And I thought how Kerouac's cockroach chant percussively balances the other sweet part of this movie—a riff I've held on to for years for why a poet might want to score a film.

The moment is bright, the lights are high. In the kitchen, and we (still being the camera now) are exploring the appliances and the young men's unmarked white faces like sails, only just now heading out on a voyage that will cover many years, grow gnarled and twisted and ultimately dead. But now they are flesh and the room is open too. "Are holy flowers holy, is time holy, is glasses holy, is all the white moonlight holy?" And you know it's the "kaddish" of this, it's a variation on the coda of "Howl." So he's quoting his friend behind his back, not to his face. Dude, I am covering you. The result is exceedingly high. I also love that "the woman" has never said a word. All the men are silent but hers is the most profound, I suppose, because of her skill. He puts words in all of their mouths but hers don't stick; cause still she's apparently thinking more. Her thoughts have never even been touched. And she might have been the only person present that day, those days of filming, that knew, moment by moment, that she was in a film.

It made me so mad when I was younger that this was the condition of the one person who I remember as being the only female in the film. But her troubled face and her pervasive awe, which is as natural as breathing, it is what actors do that poets don't. David Amram was listening, sitting in the room when Kerouac was registering the three tracks he recorded that day. David listened to the rhythm of Kerouac's voice and began composing right there on the piano to the same pulse of it, which is why the musical score is so good. Everyone was in there when it was happening. It's "a situationless play for future people," Kerouac once said (according to Joyce Johnson.) At some moment, at many moments, it's where we all met. Apparently, there was a James Frey-type uproar in the press of the time because, despite the fact that the film acts as if it's "true," critics huffed that there was a script, and that the film had been shot in three days, not just one half hour; they proclaimed: you know, this is no more authentic than any other film. I think that's a fascinating assertion which gives me enormous pause—in its utter misunderstanding of what the film is. Or, how friendship—an experienced truth—is finally the smallest unit of the artistic commune, and the glue of it. The verisimilitude of *Pull My Daisy* is accomplished by each choice of cast, location, editing, as well as Kerouac's own moving response to its *mise-en-scène*, word by word (Robert Frank's most profound choice, in all of its grandeur). So, in response to the suggestion, this is some kind of Lower East Side hoodwink. Well, that my friend, is a lie.

EILEEN MYLES

WIEDERVEREINT

Wer die wohl grösste Ekstase erleben möchte, die *Pull My Daisy* (1959) dem Betrachter des 21. Jahrhunderts bieten kann, muss eins werden mit dem Kameraauge und in den nächsten achtundzwanzig Minuten mitverfolgen, wie sich eine Folge exquisiter, schicksalhafter Treffen abspielt. Von Licht und Dunkel, denn das war – oder ist – Film. Von Männern und Frauen. Die Helden der Beat-Legende sind Männer: Allen Ginsberg, Gregory Corso, Peter Orlovsky. Und die Frauen? Nun, die Frauen wurden meistens als leeres Blatt beschrieben, auf das die Männer ihre Beat-Wahrheit projizierten, obwohl «sie» in diesem Film eigentlich eine ganz andere Behandlung erfahren. Delphine Seyrig, abwechselnd als «the wife» oder «the woman» bezeichnet, verbringt wahrscheinlich mehr Zeit vor der Kamera als irgendein anderer Schauspieler. Ausserdem ist sie die Einzige, die, bis zu einem gewissen Grad, nicht sich selbst darstellt. Alice Neel und Richard Bellamy spielen Rollen (nicht sich selbst), aber der Film macht schon allein deshalb Spass, weil man flüstern kann: «*Das* ist Alice Neel.»

«*Wirklich?*»

Delphine Seyrig war ein unbeschriebenes Blatt, eine Studentin, die das Actors Studio besuchte. Ihre Rolle in *Pull My Daisy* war die erste ihrer illustren Karriere. Neben ihrer Arbeit mit den besten Regisseuren Europas – *Letztes Jahr in Marienbad* (1961) von Alain Resnais und *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1976) von Chantal Akerman sind besonders in Erinnerung – drehte sie auch eigene Filme, darunter *Sois belle et tais-toi* (*Sei schön und halt den Mund*, 1977). Doch wir schreiben 1959 und sie ist bloss die bessere Hälfte des Films. Seyrig spielt eine junge Mutter, eine Malerin, die morgens die Fenster ihres Ateliers öffnet. Nicht lange und die Jungs drängen in die Wohnung und der Sohn erwacht. Sie, die herbe, schöne, tugendhafte, empfindsam dreinblickende Ehefrau, macht den perfekten Gegenpart zu den engelhaften Eskapaden der Männer – Kulturhelden im besten Jugendalter. Man könnte sagen, *Pull My Daisy* war das erste Musikvideo. Nur eben auf Film und Musik schliesst hier vielleicht das einzige Mal in der Geschichte auch Poesie mit ein. Das bisschen Handlung, das der Film hat, dokumentiert das Zusammentreffen der ausgeflippten Kerle mit biederen Normalbürgern: einem Bischof und dessen Mutter und Schwester. «The woman» fungiert als Kupplerin des Stelldicheins, das sie offenbar arrangiert hat. Sogar der Knabe (Pablo Frank, Roberts Sohn) schliesst sich bald der hitzköpfigen Männercrew an. Aufgenommen wurde der Film fast wie ein Schauspiel in Erwartung der Handlung, vermutlich zum Teil deshalb, weil er auf Kerouacs Theaterstück *Beat Generation* basiert. So sollte ursprünglich auch der Film heissen, nur dass Hollywood ausnahmsweise

---

EILEEN MYLES ist Schriftstellerin. Ein Band mit Essays – *The Importance of Being Iceland* – wird 2009 bei Semiotext(e)/MIT erscheinen. Sie lebt in New York.

flinker war als die Beatniks und in ebendem Jahr, 1959, einen Streifen mit diesem Titel lancierte. Bis heute sehe ich den Kalender jenes Jahres vor mir, einen rustikalen aus Stoff, der in Mutters Küche hing. Ich war damals etwa so alt wie der Sohn im Film. Doch im Gegensatz zu Pablo wurden Kinder wie ich durch massenfabrizierte Versionen von TV-Beatness auf «das Leben» vorbereitet. In der Sendung *Route 66* (1960) kreuzten Kumpels in einer Corvette quer durch Amerika. Maynard G. Krebs («You rang?») hatte in *The Many Loves of Dobie Gillis* die erste Beatnik-Rolle im TV. Interessanterweise spielen alle Künstler in Robert Franks Film sich selbst, die Innenseite unserer Aussenseiter-Show, die Archie Andrews und Jugheads im Mittelpunkt der Welt von gestern.

Kerouacs Theaterstück schildert mehr oder weniger ein Treffen derselben Dichterclique (inklusive Neal Cassady) mit Bischof Romano, einem Prälaten der liberalen katholischen Kirche. Kerouac war kein Fan des Katholizismus. Und *Pull My Daisy* ist ein Slangausdruck für das Herunterziehen eines G-String, das emotionale Gerüst des Films macht ihn aber eher zu einem roten Tuch, mit dem vor der Nase eines Stiers gewedelt wird. Die tatsächliche Audienz (in Kalifornien) verlief turbulent und fatal. Der betrunkene Kerouac rief: «Ich liebe dich, Bischof. Ich liebe dich!» Kerouac war ein Säufer und Säufer lieben es bekanntlich, sich zu wiederholen. Das Gehirn stolpert über sich selbst, während es versucht, auf den Beinen zu bleiben. Wiederholung ist auch der Herzschlag von Kerouacs Partitur. Wie Noten, die in einen Fluss geworfen werden, verkörpert Wiederholung die Zeit, die sich selbst in der Sprache darstellt: Man hängt sich an ihren seidenen Faden und spielt eine Weile damit. Kerouac war ebenso sehr Darsteller wie virtuoser Stilist. In *Pull My Daisy* prallen seine zwei Seiten aufeinander. Er hatte in Clubs und sogar im TV mit Jazzmusikern gearbeitet, doch hier erleben wir ihn unmittelbar – wenn auch unsichtbar – am Werk. Machen wir uns nichts vor, Sprache ist unsichtbar. (Aber um das geht's h i e r nicht.) Ausserdem hatte Kerouac ein Talent dafür, seine schriftstellerische Methode zu erläutern. Er nannte das «Sprache skizzieren» und die Spontaneität und Singularität jedes neuen Schreibexperiments war entscheidend für seinen Stil der Bop-Prosodie. Schreiben *war* Performance. Du beginnst mit etwas Bekanntem, mit etwas derart Bekanntem, dass es fast anonym ist. (Ein Grundprinzip von Franks Œuvre. Obdachlose, Filmstars. Wo liegt der Unterschied?) Genauso geht ein Musiker mit einem Standard um, einem Stück Urgestein. Während du spielst, verwischst du die Konturen, irrst ab in die freie Improvisation, ehe du wieder zurück nach Hause findest. Dazu ist ein Standard da. Zum Sitzenlassen, wie eine Frau, mitsamt dem späteren Wiedersehen. Auch im Jazz existierte eine Art Blackface. Jazz wurde salonfähig, als er d e i n e n Song so sang, wie du (wer auch immer du warst) ihn nie zuvor gehört hattest. Jazz trat direkt unter den Strick. Als gäbe es überhaupt keinen Strick. Kerouac nahm ein Stückchen seines Stücks: «Die Geschichte vom Bischofstreffen», die seiner Gang wahrscheinlich bekannt war. Einige waren dabei gewesen. Bei den Dreharbeiten sollten sie sich erneut hineinversetzen in das vertraute Skript (des Lebens), das dahin oder dorthin verlief. Und dann, d a r a u f projiziert, das Skript des Skripts, das dorthin oder dahin verlief, das Skript aus Jacks Feder. Bewaffnet mit Zigaretten und Wein und Zeit und Geld ($18 pro Tag, nicht schlecht für 1959) u n d die Chance vor Augen, im Freundeskreis einen Mythos zu schaffen, machte man sich an die Produktion des Films. Kerouac ist eine der beiden Schlüsselfiguren (die andere ist Delphine Seyrig), gerade weil Alfred Leslie ihm verboten hatte, das Set zu betreten, da seine Gegenwart unvermeidlich Verwirrung stiftete. Kerouac nahm das widerstandslos hin, da er ohnehin das letzte Wort hatte, und nicht zu knapp. Obwohl, das a l l e r l e t z t e letzte Wort hat immer der Filmemacher, der zwischen Kerouacs Lesungen das Band laufen liess, sodass kein Pieps verloren ging und der Verschnitt zum Mitschnitt wurde und so weiter. Das berühmte «Up you go, little smoke», das dem Kind als Schlummerlied gesungen wird, ist offensichtlich einer dieser Zufallstreffer. Der gesamte Film ist, von Einstellung zu Einstellung, eine Art kollektives Atmen.

Im vergangenen Frühling fand eine äusserst interessante und peinliche Vorführung von *Pull My Daisy* im New Yorker Walter Reade Theater statt. Danach sollte Robert Frank eines dieser öffentlichen arran-

giert-spontanen Interviews geben, mit einem Journalisten, der unlängst in *Vanity Fair* über ihn geschrieben hatte. Er (der Journalist) setzte sich also breit ins rote Sofa, um das historische Ereignis in Gang zu setzen. Aber nein! Der Moderator schien ausser Rand und Band und spielte den Crazy Jack (zu Franks Frank). Vom Start weg federte er in patriotischen (rot-weiss-blauen) Slippern auf die Bühne und knallte dem renommierten Filmemacher ein «Na, wie geht's deinem Arschloch?» vor die Brust. Die Luft im Saal wurde augenblicklich dicker. Frank blieb gelassen und das Gespräch nahm seinen stotternden, sprunghaften Lauf. Die krassen Fehlgriffe des Interviewers reizten Frank zu kleinen Bissigkeiten:

«Wenn Jack Kerouac nicht den Text für *Die Amerikaner* geschrieben hätte, würden Sie heute wahrscheinlich nicht hier sitzen», sagte Herr Fox.

«Wahrscheinlich nicht», gab Frank zurück.

Und fügte sogleich hinzu: «Aber warum schlagen ausgerechnet S i e seine Trommel?»

Der Journalist schien kurz den Faden zu verlieren und stimmte dann Lobhymnen an, die ebenso ätzend waren wie die «Arschloch-Einlage». Immerhin parierte Frank das emsige Geschnatter des jüngeren Gesprächspartners mit blitzender Geistesgegenwart. Ich war so beeindruckt, dass ich vergass mitzuschreiben. Da haben wir also einen Künstler, Robert Frank, sinnierte ich, der entweder, weil es ihm gefällt, oder rein zufällig (ist das möglich?) ständig von Verrücktheiten aller Art umringt ist. Man nehme etwa die viel diskutierte Schizophrenie von Peter Orlovskys Bruder Julius, der Hauptfigur in Franks Film *Me and My Brother* (1969), den ich für sein Meisterstück halte. Er bombardiert den Betrachter mit Photos, Krankenakten, die laut vorgelesen werden, nachgestellten Szenen, Aufnahmen, Aktionen, Doubles und Bildern, gross und klein, von Julius und einer Million anderer Leute. Bei all dem dachte ich an die Epidemie von Pressephotos, die Menschen mit Bildern von Vermissten zeigen, in den letzten zehn Jahren oder so. Das «Bild im Bild» ist zu einem internationalen Symbol des Verlusts geworden und Frank hat sich in seiner jahrzehntelangen Laufbahn tiefer und tiefer in den Raum dieser Trope vorgewagt.

Auf der Party nach der Vorstellung lehnte Mister Slipper mit seiner Freundin an der Wand und ich fragte mich: Wer spricht noch mit dem? Frank bestimmt, und es würde ihm wahrscheinlich sogar Spass machen. Ich trete in den Kreis, der sich um Joyce Johnson gebildet hat. Die Biographin und Ex-Freundin von Kerouac unterrichtet ab und zu Workshops. Sie hätte sich jahrelang geweigert, eine Kerouac-Biographie zu schreiben, beteuert sie, aber jetzt scheint es, sei der richtige Zeitpunkt gekommen. «Ich weiss, wie sie (Kerouac und Frank) sich *getroffen* haben», strahlt Joyce. «Jack war drinnen bei seinem Verleger und *ich* sass draussen auf einem Sessel. Da kommt Robert Frank mit seiner Mappe herein. ‹Ich muss Jack Kerouac treffen›, sagt er zur Empfangsdame. ‹Warum wollen Sie ihn treffen?›, frage ich. Und wir sehen uns gemeinsam seine Photos an, die für *Die Amerikaner.*»

Joyce erzählt von einer Autobahn. «Ich kann euch sogar das Photo zeigen», versichert sie. «Ich meine, wenn ich das Buch hier *hätte.*» Wir blicken uns um. Da bin ich, Mark (Joseph, Photograph) und Joyce. Sie zuckt die Achseln. «Ja das war *sie*», sagt sie mit auf-gerissenen Augen, als wären wir das Bild. «Das war J a c k s R o a d.»

Wollen Sie nicht auch, lange nachdem Sie Lesen gelernt haben, wie ein Baby ein Buch verkehrt herum halten und spüren, wie all die negative Energie wie ein Zug vorbeisaust? Das Beatnik-Girl Janine Pommy Vega gehörte zur Szene, als sie erst achtzehn war. Sie hatte etwas mit einem der Männer (vielleicht Peter) und ausserdem war sie süchtig nach Speed, das sie zum Schreiben t r i e b. Sie erzählte einmal, wie sie bändeweise Tagebücher füllte, aber so schnell schrieb, dass das meiste unleserlich blieb. Seite auf Seite nur Wellenlinien. Man könnte das als Tragödie bezeichnen, oder als Dummheit. Aber für mich liegt da der springende Punkt: Da, wo das Schreiben wichtiger ist als das, was ich zu sagen habe, und wo es unmöglich ist, die zur Artikulation nötige Zeit mit *irgendeiner* bestimmten Bedeutung zu vereinbaren, genau da verläuft die äussere Grenze des Projekts des 20. Jahrhunderts, und genau da dämmert das 21. herauf.

Und genau da geschehen die Filme Robert Franks, ausnahmslos. Etwa das Mädchen in *Cocksucker Blues*, das beim Konzert herumhängt und offen über den Drogenkonsum und das Leben auf der Strasse spricht. Obwohl Frank sensationelle Aufnahmen von den Rolling Stones in Bestform hatte, zwingt ihn sein schwindelerregendes Karussellsyndrom (wahrscheinlich eigengesetzlich) dazu, sich zu drehen, zu drehen, immer wegzudrehen. Die Schlafzimmer der Roadies fast noch öfter wie die der Stars aufzusuchen und dort in die Augen eines Mädchens zu blicken, das sich, so wunderschön und so verloren, Heroin ins Bein spritzt, vorbei an den Zimmern, in denen Truman Capote und Bianca Jagger und Andy Warhol in ihrem gegenseitigen Glanz schweben, wie es Prominente tun. Draussen, Mikrophon in der Faust, hört Frank dem drallen, hausbackenen, verzweifelten Groupie zu, das jetzt im Mittelpunkt der Geschichte steht. Gott ist ein Kreis, dessen Mittelpunkt überall ist, schrieb Sor Juana Inés de la Cruz (eine mexikanische Nonne aus dem 17. Jahrhundert).

Kerouac sang, während er sich den Kurzfilm ansah. Als echter Jazzman wollte er den ganzen Soundtrack in einem Schwung aufnehmen, fertig. Er hat nichtsdestotrotz noch zwei andere gemacht. *Pull My Daisy* war nicht sein Werk, aber es war «über» ihn. Das Projekt hat ihn womöglich leicht feminisiert. Und das ist ein Kompliment.

Film, das war im Jahr 1959 noch immer eine Prozession winziger Bilder, die Bewegung erzeugen, ein Daumenkino der Ekstase. Und an das Puppenspiel, scheint mir. Du warst der Bauchredner deiner Freunde, Jack. Eine Art Hamburger-Mix. Wenn Kerouacs Freunde zusammenkommen und stundenlang reden und ein Filmemacher das Ganze zu einer Rauchwolke destilliert, und ihre bangen, heftigen Hände gestikulieren, Nahaufnahmen, und du trittst ans Mikrophon vor dem Projektionsschirm. Stell dir das vor anno 1959, ein bewegtes Miniaturporträt deiner Freunde (Gregory Corso, Allen Ginsberg, Larry Rivers, David Amram, Alice Neel ...), ein Schrein. Im Filmstudio skandierst du «baba ja babba ja babba». Was ist das? Babysprache oder Gespött? «Früh morgens im Universum ... Das Zimmer ein Chaos. Der Mantel ihres Manns überm Stuhl. Hing dort seit drei Tagen ...»

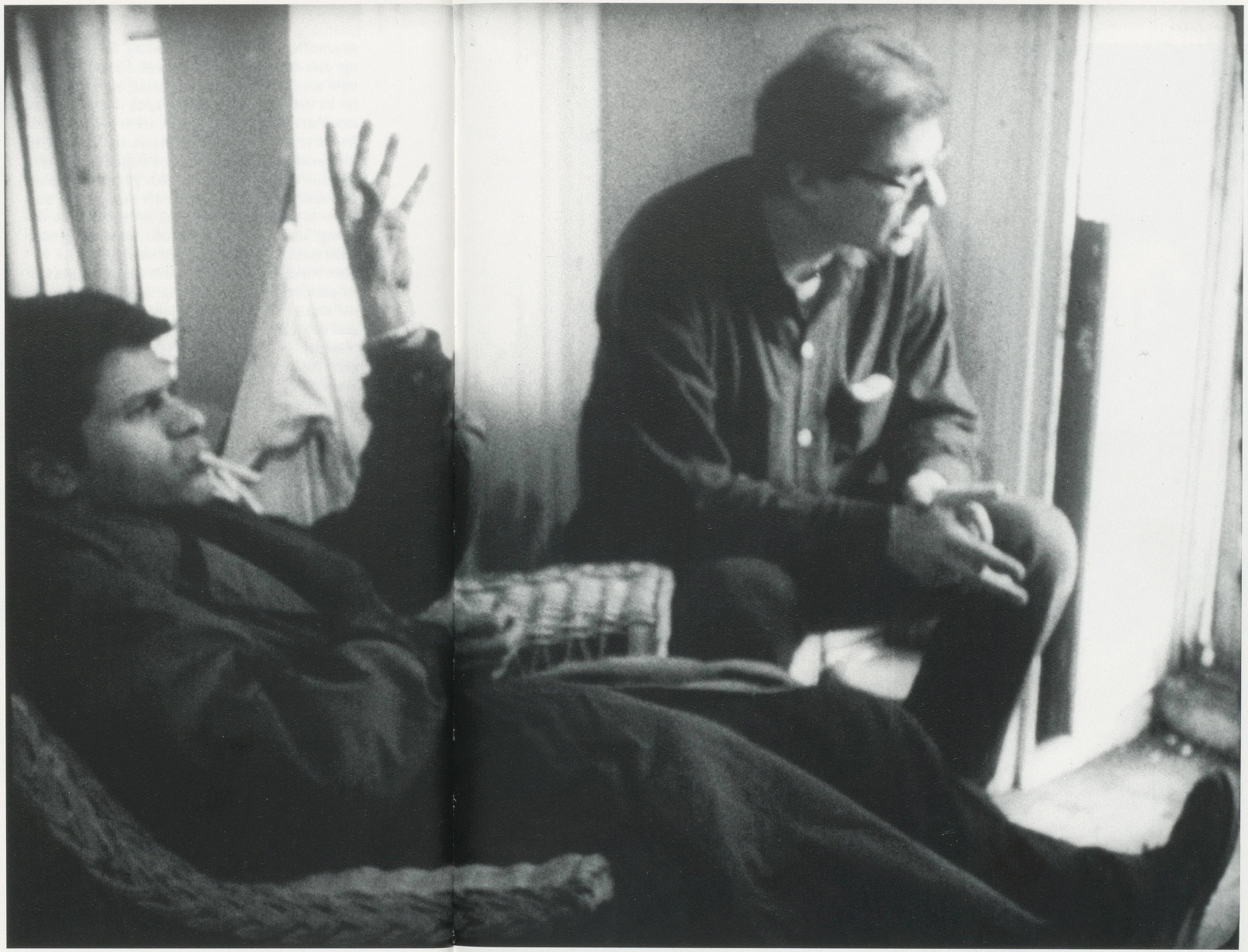
Der Ton, mit dem Jack Kerouac den Film «erzählt», klingt wie der eines älteren Bruders, der, ein Album im Schoss, versunken die Bilder betrachtet. Die Ansichten der Photos werden umgehend in Mundart übersetzt. Eine comicartige Zwei-Mann-Show. Kerouac gibt Untertitel, internalisiert und inszeniert die Stile des Filmemachers. Am Ende kommt der *Schnitt*. Aber seine Stimme ist der letzte Aussenposten des Bekannten, ehe die Szene in die Welt und Geschichte entlassen wird. Er ist, was «uns» Zugang verschafft. Seine Freunde, deren Zimmer, deren Leben in ihrer Vergangenheit. Wir treffen i h n verblüffenderweise in der Nostalgie. Ein Gutteil des achtundzwanzigminütigen Films ist begleitet, ist *akkompagniert* von Pfuscherei, Tuschelei: «coffee cockroaches, stove cockroaches, city cockroaches, spot cockroaches, peanut butter cockroaches, cockroach cockroaches.» Die Stimme, die den Film liest, klingt stellenweise ab und deklamiert lustvoll, als würde sie jemand anderem gehören, gleich einem Hund, der die Lefzen zurückzieht und ein tiefes Winseln ausstösst: «Cockroaches mirror BOOM BANG.» Oder wie Bettgeflüster, wenn dir als Erwachsener am kritischen Punkt des Liebesaktes einfällt, dass deine Partnerin, falls du ihr jetzt dieses irrsinnige, irrationale Ding sagst, kommen und wie verrückt aufheulen wird, und du hast nutzloser- und entsetzlicherweise recht. Die italienische Kritikerin Sandra Villa machte darauf aufmerksam, dass «cockroach, cockroach, cockroach» eine spezifische t o n a l e Wirkung hat. Ich begann mir vorzustellen, wie ein rau ausgesprochenes Englisch für fremde Ohren klingen mag, vielleicht so ähnlich wie Deutsch oder Gälisch für uns. Mehr animalisch. Und ich bemerkte, wie Kerouacs Kakerlaken-Singsang einen perkussiven Ausgleich schafft zum anderen, eingängigen Teil des Films – ein jahrelang von mir benutztes Argument für den Wunsch eines Dichters, Filmmusik zu komponieren.

Ein heller Moment, die Scheinwerfer sind an. In der Küche. Wir (noch immer eins mit der Kamera) erforschen das Geschirr und die unbeschriebenen weissen Gesichter der jungen Männer wie Segel, die eben eine Reise antreten, die Jahre dauern wird, bis sie zerfurcht sind und verschroben und am Ende tot. Aber noch sind sie Fleisch und auch das Zimmer

ist offen. «Sind heilige Blumen heilig, ist die Zeit heilig, sind Gläser heilig, ist das weisse Mondlicht heilig?» Kerouac betet, wie man sieht, ein «Kaddisch» für all das, eine Variation der Koda von «Howl». Er zitiert den Freund hinterrücks, nicht geradeheraus. Ich interpretiere dich, Mann. Das Resultat ist extrem abgehoben. Ebenso stark finde ich, dass «the woman» nicht ein Wort von sich gibt. Alle Männer sind still, doch das Schweigen der Frau spricht Bände, wohl wegen ihrem Können, vermute ich. Kerouac legt allen Worte in den Mund, aber ihre greifen nicht recht, weil in ihrem Kopf offenbar mehr vorgeht. Niemand hat je ihre Gedanken angerührt. Gut möglich, dass sie an jenem Tag, an jenen Drehtagen die Einzige war, die keinen Moment vergessen hat, dass sie in einem Film ist.

Es hat mich in jüngeren Jahren furchtbar geärgert, dass dies die Situation der (soweit ich mich erinnerte) einzigen weiblichen Rolle in *Pull My Daisy* ist. Aber ihr sorgenvolles Gesicht und ihre bodenlose Ehrfurcht, so natürlich wie Atmen – das kann nur ein Schauspieler, aber kein Dichter. David Amram sass im selben Raum und hörte zu, wie Kerouac die drei Aufnahmen des Tages rezitierte. Dem Rhythmus folgend, begann er direkt am Klavier die Filmmusik zu komponieren, die sicher deswegen so gut gelungen ist. Alle waren mittendrin im Geschehen. Kerouac nannte den Film einmal «ein situationsloses Stück für Menschen der Zukunft» (so Joyce Johnson). Manchmal, ja viele Male ist er der Ort, wo wir alle uns getroffen haben. Es gab damals anscheinend einen Aufruhr in der Presse. Man mokierte sich darüber, dass der vorgeblich «authentische» Film nach Skript gedreht war und die Dreharbeiten nicht eine halbe Stunde, sondern drei Tage in Anspruch genommen hatten. Der ist doch, schrie man, um nichts wahrer als irgendein anderer Film. Eine faszinierende Behauptung, die zu denken gibt – wegen ihrer völligen Blindheit dafür, wofür der Film eigentlich steht. Oder dafür, wie Freundschaft – und erlebte Wahrheit – letztendlich die kleinste Einheit der Künstlergemeinschaft geworden ist, und ihr Bindeglied. Erzeugt wird die Wirklichkeitsnähe von *Pull My Daisy* durch jede Wahl der Besetzung, des Drehorts, des Schnitts sowie durch Kerouacs phantastische Reaktionen auf die Szenenbilder, Wort für Wort (Robert Franks folgenschwerste Wahl, in all ihrer Herrlichkeit). Auf den Vorschlag folgt als Antwort so ein Lower-East-Side-Schwindel. Nun, das, mein Freund, ist eine Lüge.

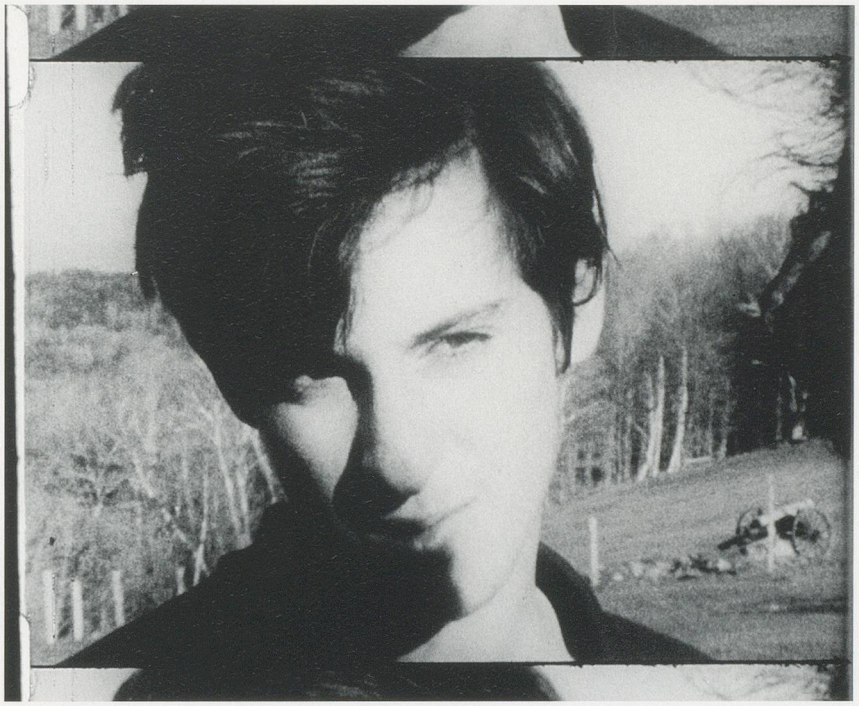
(Übersetzung: Bernhard Geyer)



ROBERT FRANK, PULL MY DAISY, 1959.

Robert Frank

ROBERT FRANK, PULL MY DAISY, 1959.



ROBERT FRANK, CONVERSATIONS IN VERMONT, 1969.

ROBERT FRANK, CONVERSATIONS IN VERMONT, 1969.

You Can't Go Home

TACITA DEAN

There is no sun in Paris, nor is there sun in London or Wales. If there is, it is organized into abstraction—a rhombus without warmth projected on a pavement or off a tabletop. Even the American sun has lost itself. There is so much darkness in these photographs that you remember the white rather than the light: a brightness encountered, a Welsh miner gulping down his tea from a china cup, the beaker of white in a hard-sooted world, or his pale back as he leans into his tin bath to wash the coal from his face. It is not as if Robert Frank is indifferent to weather (he seems to like snow), nor that he has sought out sunless places. It is just that it has not beguiled him. He is democratic about light (or white); the elevator button, the jukebox, the headlight are the startling white or light in his photographs. His sun is low, diffused, occluded, and replaced. Despite the sometime shadows, the day is almost always dark. London, 1951–53: my father's London: demobbed and a barrister, no longer young. Any one of those dark-suited figures walking down Whitehall or The Strand could be him, with heavy tread and weary outlook. Little or nothing had been rebuilt after the Blitz and there was still rationing. J. G. Ballard has said of this time that the British behaved more as if they had lost the war than won it. I study the pictures for optimism. It is pavement London: a chauffeur and a busker are smiling. No one else is. The photographer hasn't gone into a pub or inside anywhere, but remains apart and outside. It is detached observation in a city Frank would never choose as home. Perhaps, after all, there is reticence not gloom in these people caught about their business.

Earlier in Paris, there is more affection and more detail in the photographs, and more affection in the detail. These people feel content to get on with life despite years of occupation; they appear less strained, maybe because the worst did happen and they saw it through. But there is sadness, still. A woman wearing black—a widow, probably—is lying on the grass in an ungainly and unhappy sleep. There is a bunch of wild flowers beside her and an unopened umbrella cast across her knees where it fell, presumably, as she flopped to the ground in resignation and despair. It feels like this. She is hugging her body and in the moment of the photograph, she is alone: profoundly and eternally alone. A man holds the hands of another woman in front of her chest. She looks wistfully over his shoulder and he looks at her with tangible love. There is something strangely anachronistic about this image. Her short-cropped hair puts her in another time; that is, until you imagine her bearing still the dishonor of collaboration that her shaved head is only now growing out.

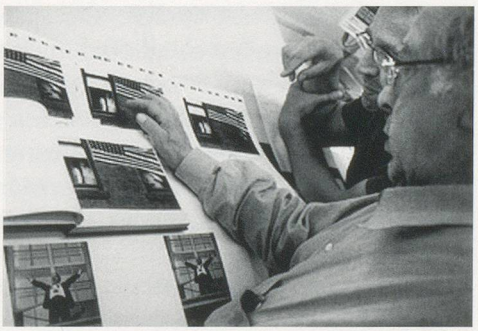
TACITA DEAN is an artist who lives and works in Berlin. Recent exhibitions include Schaulager (Basel, 2006), Guggenheim (New York, 2007), and Dia: Beacon (New York, 2008).

In *The Americans,* there is no such vulnerability. Frank's images are as menacing now as they have always been. They make me realize I am still afraid of America, and it is not hard to imagine why the book's reception was slow and resisted. It is not flattering. Instead it fingers the disquiet as well as the vigor in this other world, which had every sort and every kind. The grain equals the grit and no image is free of undercurrent. Frank understood that the essence of a subject was just as often found on the soft side of focus as in the sharp, and in the non-composition or the unbalanced, when people were off-guard or unaware. In this way, there is none of the hierarchy of quality so prevalent at that time, leaving Frank free to make his decisions elsewhere.

Frank is Swiss and Switzerland gave itself the mandate to observe rather than participate in the war raging around it. Inevitably, this must have engendered in anyone of Frank's generation a particular isolation and unwelcome detachment, not to mention immense claustrophobia. A part of him must have yearned to be involved. *The Americans* is so much a collision of these energies and a special result of its time. Frank had the will to roam and the need to engage. America was the new world with an all-consuming belief and confidence in itself, a land of an altogether different texture from the beleaguered Europe, but with an underbelly unimaginable in its vastness. This encounter makes for the miracle of these images—the moment as lightning: the aggressor and the aggrieved, the despised and the beloved, the manipulated and the embittered, the downtrodden and self-satisfied, the indolent and the adoring, all caught and never to be let go.

I wrote something in my notebook on 17 July 2007 under a title "R. Frank," which reads, "At the end of your days, you need to have a view—not a clear view, but a view." I was in Göttingen and so was Robert Frank, proofing a new edition of *The Americans,* and I remember watching him watch his film, *Pull My Daisy* (1959), newly transferred onto DVD, on a small monitor in the corner of the room. At some point he must have said this and I wrote it down—I don't recall why. I knew he'd been in Switzerland wondering whether to return there to live and that such a decision seemed to be fatiguing him. Maybe he was beginning to feel his exile. It seems that over the next few days at the press he became reinvigorated working with his work—his photographs, books, and films—remembering them again—and that something began to clear. I imagine the re-encounter directed him again, and perhaps he understood more: that home was not a return to a place but to a view.

With thanks to Joel Sternfeld and Gerhard Steidl.



Robert Frank at Steidl / bei Steidl, 2008.

Man kann nicht nach Hause gehen

TACITA DEAN

Es gibt keine Sonne, weder in Paris noch in London oder Wales. Wenn die Sonne trotzdem scheint, dann ist sie abstrakt aufgegliedert – ein ohne Wärme auf den Asphalt oder von der Tischplatte projizierter Rhombus. Selbst die amerikanische Sonne ist sich abhandengekommen. Diese Photographien enthalten so viel Dunkelheit, dass man sich eher an Weiss erinnert als an Licht: eine unvermutet auftretende Helligkeit, ein walisischer Bergarbeiter, der seinen Tee aus einer Porzellantasse trinkt, ein weisser Becher in einer total verrussten Welt, oder sein bleicher Rücken, wenn er sich über das Zinnbad beugt, um sich die Kohle aus dem Gesicht zu waschen. Nicht, dass Robert Frank dem Wetter gegenüber indifferent wäre (er scheint Schnee zu mögen), oder dass er mit Vorliebe Schauplätze ohne Sonne aussuchen würde. Er hat sich nur nicht betören lassen. Sein Verhältnis zu Licht (oder Weiss) ist demokratisch; der Liftknopf, die Jukebox, die Scheinwerfer sind das aufschreckende Licht (oder Weiss) in seinen Photographien. Seine Sonne steht niedrig, scheint diffus, wird verdeckt oder ersetzt. Trotz bisweilen auftretender Schatten ist der Tag fast immer dunkel.

London, 1951–1953: das London meines Vaters, eines nicht mehr jungen, aus dem Kriegsdienst entlassenen Anwalts. Er könnte jede dieser Gestalten sein, die im dunklen Anzug, lustlos und mit schwerem Schritt die Whitehall oder The Strand entlang gehen. Wenig oder nichts war seit dem Blitzkrieg wieder aufgebaut worden und noch immer war alles rationiert. J. G. Ballard sagte über diese Zeit, dass die Briten sich eher verhielten, als ob sie den Krieg verloren hätten, obwohl sie gewonnen hatten. Ich sehe die Bilder auf optimistische Züge hin durch. Es ist das London der gepflasterten Strassen: Ein Chauffeur und ein Strassenmusikant lächeln. Sonst niemand. Der Photograph hat kein Pub oder ein anderes Haus betreten, sondern bleibt abseits und draussen. Es ist ein kühles Beobachten in einer Stadt, die Frank nie als Zuhause wählen würde. Vielleicht sind die bei ihrem Alltagsgeschäft festgehaltenen Leute aber nur zurückhaltend und nicht schwermütig.

Früher, in Paris, sind die Photographien liebevoller, sie zeigen mehr Details und mehr Liebe zum Detail. Diese Leute sind froh darüber, ihr Leben weiterzuleben, trotz der jahrelangen Besetzung: Sie wirken weniger angespannt, vielleicht, weil das Schlimmste eingetroffen ist und sie es überstanden haben. Dennoch gibt es auch Trauer. Eine Frau in schwarzen Kleidern – wahrscheinlich eine Witwe – liegt schwer und unglücklich schlafend im Gras. Neben ihr liegt ein Strauss Wiesenblumen und ein geschlossener Schirm ist quer über ihre Knie gefallen, wahrscheinlich, als sie sich resigniert und verzweifelt zu Boden fallen liess. So fühlt es sich an. Sie umarmt ihren Körper und im Moment der Photographie ist sie allein: zutiefst und auf immer allein. Ein Mann hält die Hände einer Frau vor ihrer Brust. Sie schaut wehmütig über

---

TACITA DEAN ist Künstlerin und lebt und arbeitet in Berlin. Ausstellungen im Schaulager Basel (2006), Guggenheim-Museum (New York, 2007) und Dia: Beacon (New York, 2008).

seine Schulter und er sieht sie voller Liebe an. Dieses Bild hat etwas seltsam Anachronistisches. Ihr kurz geschnittenes Haar scheint sie in eine andere Zeit zu versetzen; bis man realisiert, dass sie sich wohl der Kollaboration schuldig gemacht hat und dass das Haar auf ihrem zum Zeichen dieser Schande kahl rasierten Schädel nun allmählich wieder nachwächst.

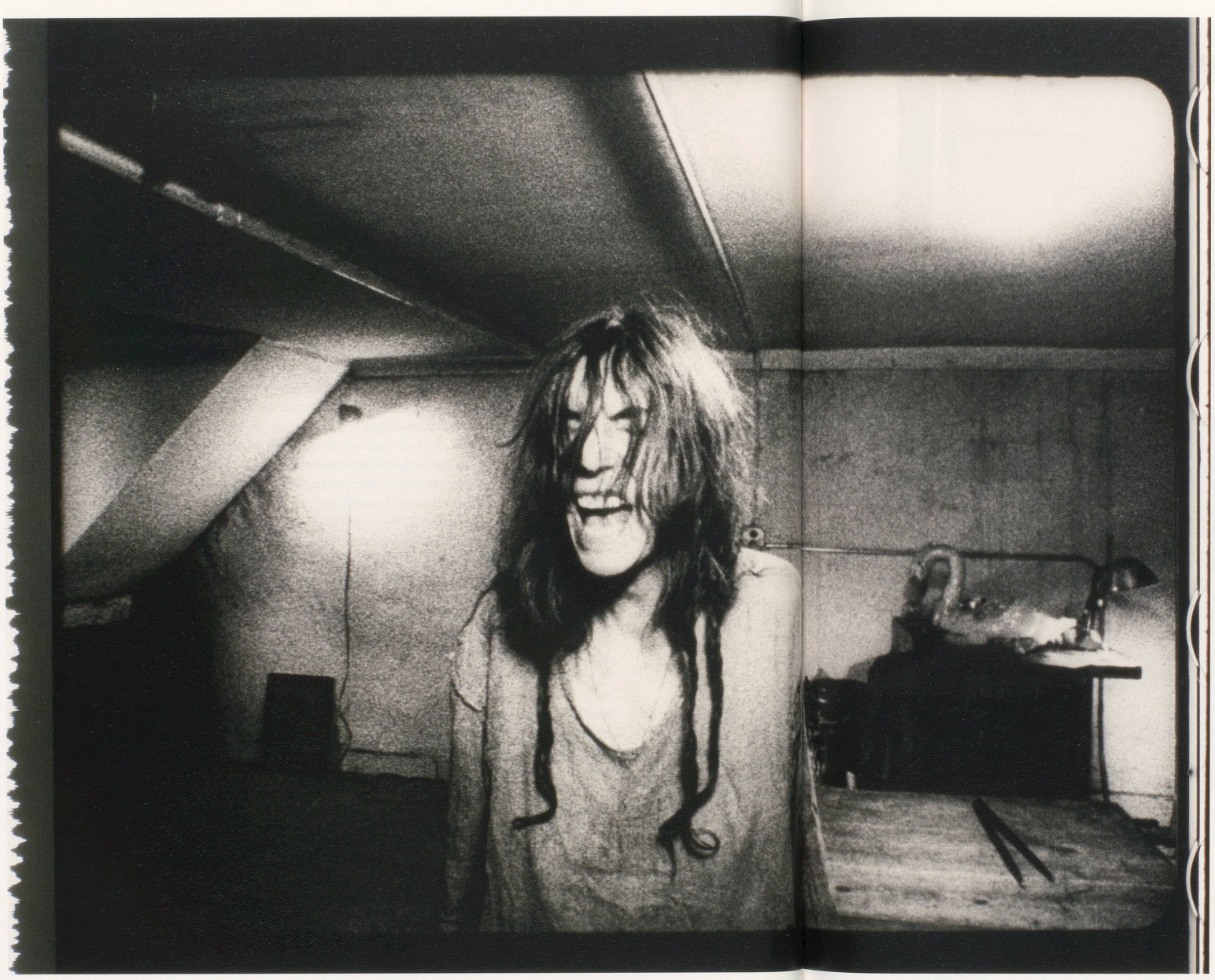
In *The Americans* gibt es keine solche Verletzlichkeit. Franks Bilder sind hier so bedrohlich wie eh und je. Sie machen mir bewusst, dass ich mich immer noch vor Amerika fürchte, und es ist nicht schwer, sich vorzustellen, warum die Rezeption des Buches nur langsam und mit Widerständen verbunden vonstattenging. Es ist nicht schmeichelhaft. Vielmehr tastet es die Unruhe und Kraft in dieser anderen Welt ab, die alle Varianten davon kennt. Die Körnung entspricht der Kühnheit und kein Bild ist frei von unterschwelligen Anspielungen. Frank hatte verstanden, dass die Essenz eines Sujets genauso oft im unscharfen Bereich der Tiefenschärfe zu finden war wie im scharfen, und im Nicht-Komponierten oder Unausgewogenen, wenn die Leute überrascht waren oder ihn gar nicht bemerkten. So bleibt nichts von den damals herrschenden Qualitätsvorstellungen und Frank gewinnt die Freiheit, seine Entscheidungen auf andere Weise zu treffen.

Frank ist Schweizer und die Schweiz hat es sich selbst zur Aufgabe gemacht, den um sie herum tobenden Krieg zu beobachten, statt selbst daran teilzunehmen. Das muss bei jedem aus Franks Generation ein spezifisches Gefühl der Isolation und unfreiwilligen Distanziertheit ausgelöst haben, nicht zu reden von einer ungeheuren Platzangst. Ein Teil von ihm muss sich danach gesehnt haben, einbezogen zu sein. *The Americans* ist so sehr ein Aufeinanderprallen dieser Energien und ein spezifisches Kind seiner Zeit. Frank wollte und musste damals auf Wanderschaft gehen und sich einbringen. Amerika war die neue Welt mit einem allumfassenden Glauben an und Vertrauen in sich selbst, ein Land, das vollkommen anders beschaffen war als das belagerte Europa, jedoch über eine in ihrer unermesslichen Weite unvorstellbare Schattenseite verfügte. Diese Konstellation erklärt das Wunder in diesen Bildern – der Moment als Blitzschlag: der Angreifer und der Benachteiligte, der Verachtete und der Geliebte, der Manipulierte und der Verbitterte, der in den Schmutz Gestossene und der Selbstzufriedene, der Gefühllose und der Schwärmer, alle eingefangen, um nie mehr entlassen zu werden.

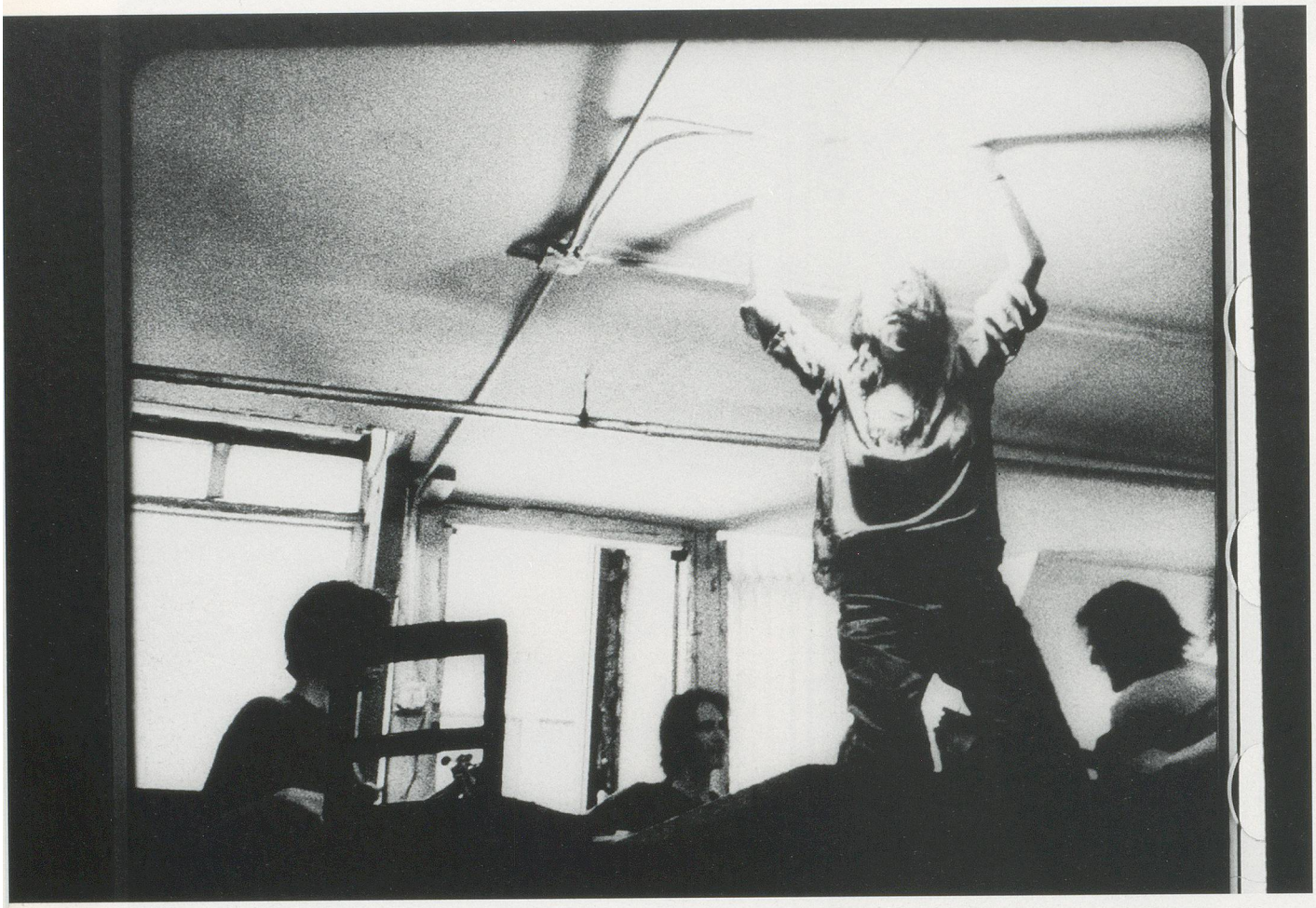
Am 17. Juli 2007 habe ich unter der Überschrift «R. Frank» etwas in mein Notizbuch geschrieben, was wie folgt lautet: «Am Ende seiner Tage muss man eine Sichtweise haben – keine Klarsicht, aber eine Sichtweise.» Ich war in Göttingen und Robert Frank ebenfalls, um eine Neuauflage von *The Americans* durchzusehen. Ich weiss noch, wie ich ihm zusah, als er sich auf einem kleinen Bildschirm in einer Ecke des Raums seinen Film *Pull My Daisy* (1959) anschaute, der eben neu auf DVD übertragen worden war. Irgendwann muss er diese Worte geäussert haben und ich habe sie aufgeschrieben – ich erinnere mich nicht mehr, warum. Ich wusste, dass er in der Schweiz gewesen war und sich gefragt hatte, ob er dorthin zurückkehren sollte, um wieder dort zu leben, und dass ihn diese Entscheidung zu ermüden schien. Vielleicht begann er sein Exildasein zu spüren. Im Lauf der nächsten Tage an der Druckmaschine schien er neue Kraft aus der Arbeit mit seinem Werk zu schöpfen – seinen Photographien, Büchern und Filmen, die in seiner Erinnerung wieder lebendig wurden – und es schien sich etwas zu klären. Ich vermute, die Wiederbegegnung gab ihm eine neue Orientierung, und vielleicht wurde ihm auch noch klar: Heimkehr bedeutet nicht die Rückkehr an einen Ort, sondern zu einer Sichtweise.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

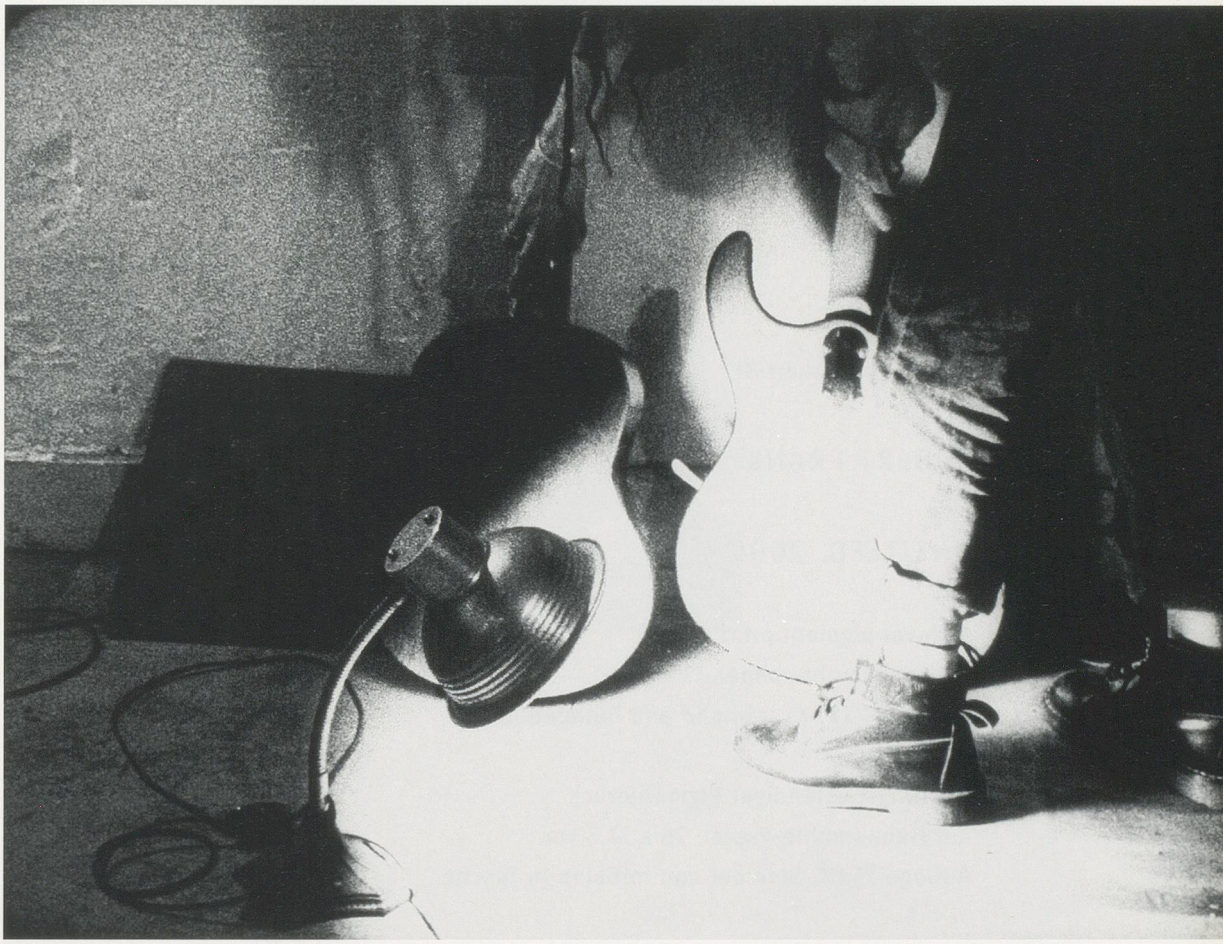
Mit herzlichem Dank an Joel Sternfeld und Gerhard Steidl.



ROBERT FRANK, SUMMER CANNIBALS, 1996.



ROBERT FRANK, SUMMER CANNIBALS, 1996.



(ALL IMAGES COPYRIGHT ROBERT FRANK)

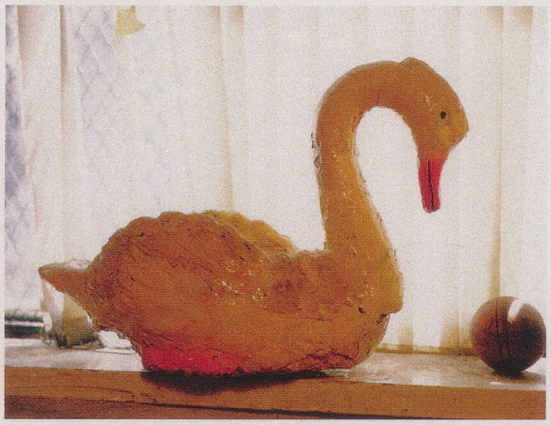
Edition for Parkett 83

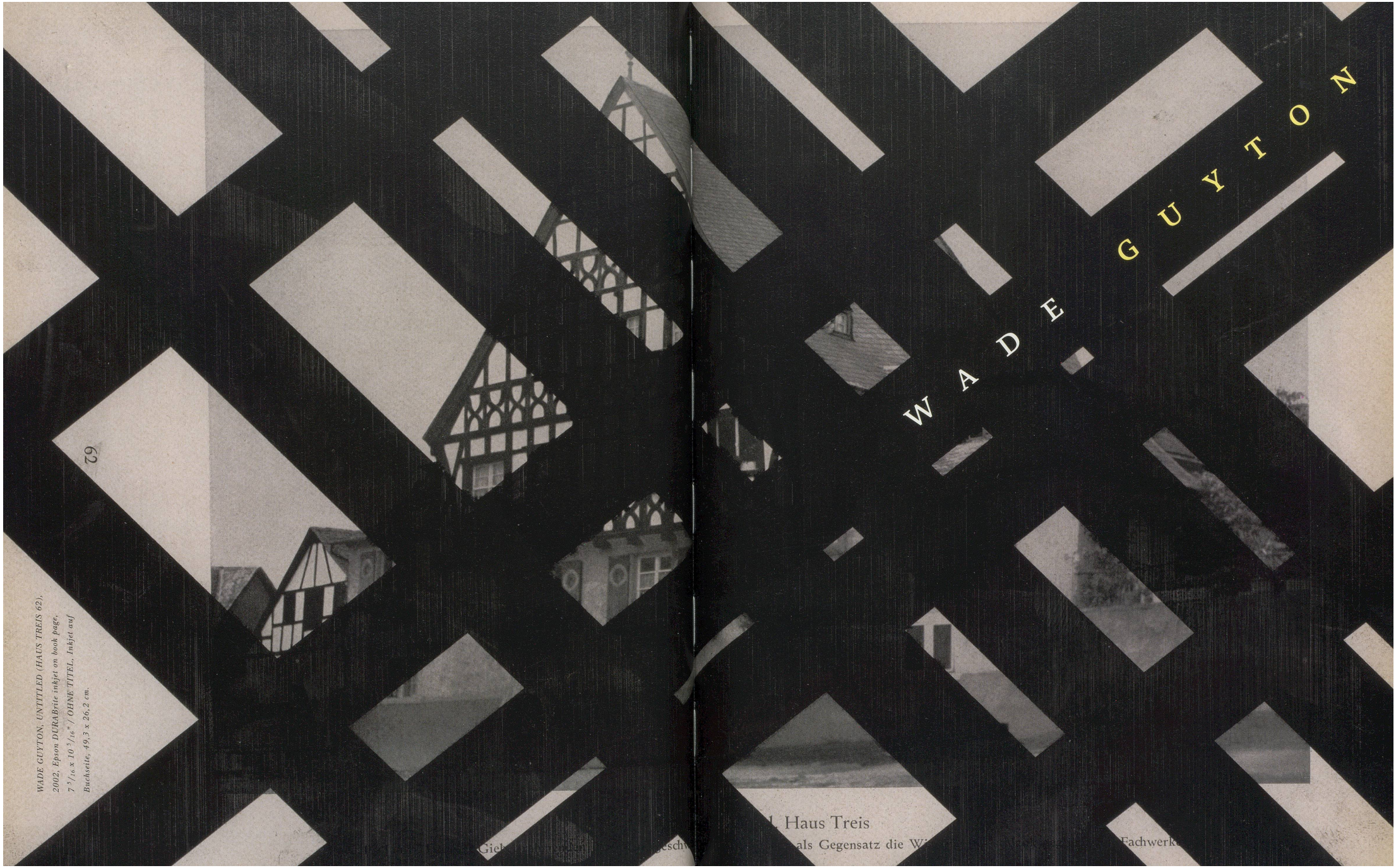
ROBERT FRANK

UNTITLED, 2008

Archival pigment print
on Hahnemühle paper, 11 x 8 $^{1}/_{2}$".
Edition of 25 / X, stamped and initialed in ink.

Alterungsbeständiger Pigmentdruck
auf Hahnemühle-Papier, 28 x 21,6 cm.
Auflage 25 / X, Stempel und Initialen in Tusche.





62

WADE GUYTON, UNTITLED (HAUS TREIS 62), 2002, Epson DURABrite inkjet on book page, 7 5/16 x 10 5/16" / OHNE TITEL, Inkjet auf Buchseite, 49,3 x 26,2 cm.

THE NEW BLACK

SCOTT ROTHKOPF

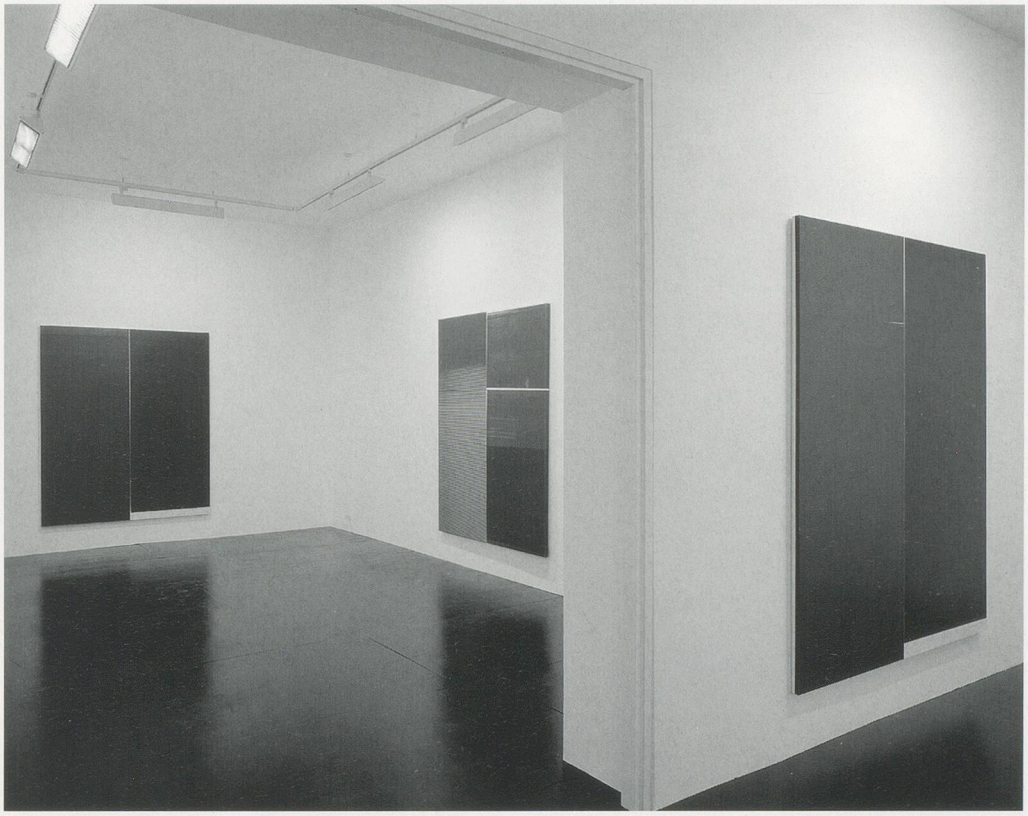
WADE GUYTON, *installation view / Installationsansicht, Galerie Chantal Crousel, Paris, 2008.* (ALL IMAGES COURTESY OF WADE GUYTON)

Forgive me for beginning with an imaginary *New Yorker* cartoon. Two sketchily drawn men stand facing a pair of nearly identical, large black canvases. The caption below them reads: "Well, the one on the right is a failure, but the one on the left is clearly a masterpiece." Now, forgive me for following with a confession: I'm one of the guys and Wade Guyton is the other. We're in Guyton's studio parsing the relative merits of his new series of black paintings, and I can't help feeling a bit like the butt of a withering joke, perhaps the dapper man studying a quasi-Pollock in Norman Rockwell's 1962 canvas THE CONNOISSEUR or the beleaguered protagonist of *Art*, the nineties Broadway hit that turns on the dated conundrum of whether a plain white canvas can count as art. You'd have to be a hidebound reactionary at this point to think that it couldn't, but you'd also have to be a touch crazy to spend the better part of an after-

SCOTT ROTHKOPF is a senior editor of *Artforum*.

noon, as Guyton and I did, puzzling over the successes and failures within a group of strikingly similar canvases, all identical in size and covered almost entirely with wide swaths of fuliginous ink. The problem was not so much that one could log long hours examining the paintings (we're accustomed to doing precisely that with Reinhardts or Rymans) but rather that any one of them might be deemed qualitatively better than any other. On what basis were such value judgments to be made? And if the criteria could, eventually, be discerned, what would that tell us about a group of canvases that seemed to push Guyton's painterly practice to both its formal and conceptual outer limits?

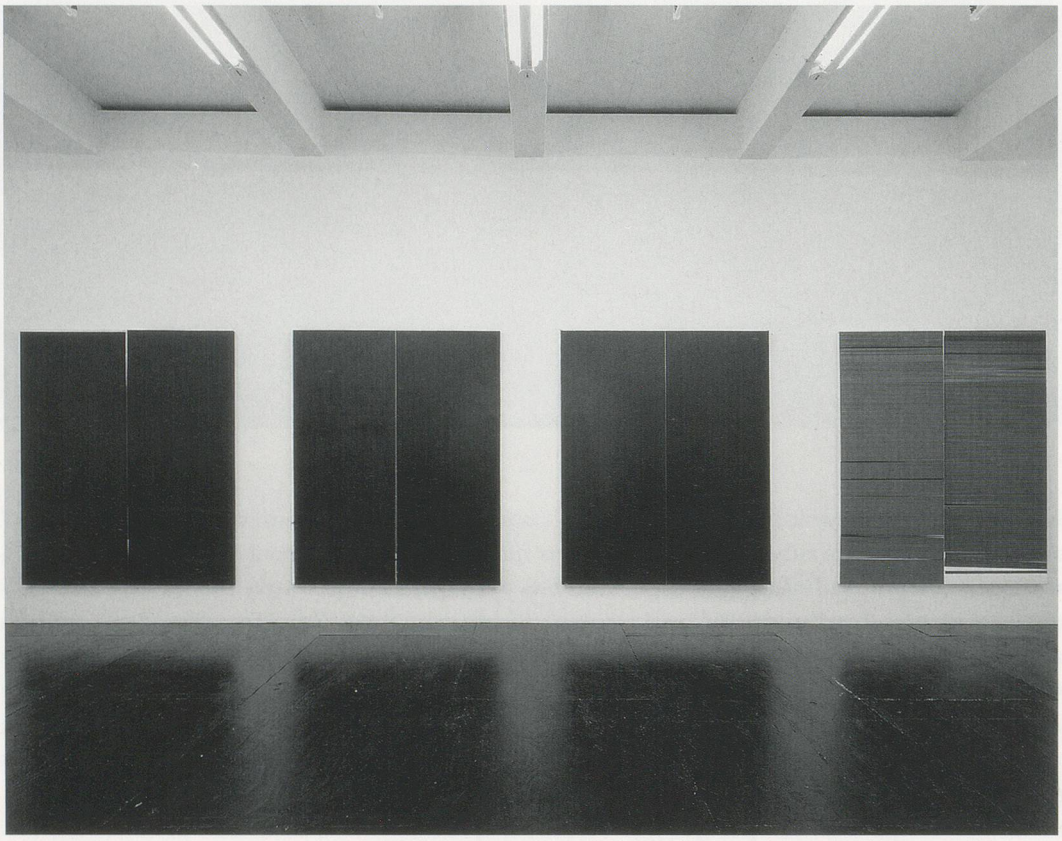
Guyton began making paintings around four years ago with the desktop inkjet printer that he had been using to produce drawings by marking the pages of old art books with letters and simple geometric forms. To create paintings, he figured, he needed only to replace paper with canvas—a support that had long been the de-facto signifier of the medium, whether or not paint happened to be involved. As in many of his drawings, Guyton rendered simple colored bars and grids in Microsoft Word, and he passed unprimed linen through his printer several times so that chance would determine what compositions arose. But "composition" turned out to be the problem since the resultant canvases nodded perhaps too vigorously to the very abstractions—whether pre-war Russian or post-war American—that were often reproduced in his appropriated book pages, without registering critically their distance from those historical precedents. How could one know that chance—or, for that matter, the printer—was involved when the work seemed to summon, without quotation marks, the history of abstraction



WADE GUYTON, installation view / Installationsansicht, Galerie Chantal Crousel, Paris, 2008.

and was thereby all too easily understood within a wave of more recent "neoformalist" art? What Guyton needed, he came to realize, was a resistant ground that could register his mechanical means, as well as a pictorial device that might function not just abstractly but that would also attest to its status as a pre-existing artifact, one plucked like his catalogue pages from the ever-expanding universe of pictures and their myriad reproductions.

Before long, Guyton began manipulating on his computer a limited repertoire of scanned images, such as a green-and-red striped endpaper and a row of flames from a book cover, as well as bands of Xs taken from his earlier drawings. When output with photoreproductive clarity on smooth sheets of primed linen, these motifs betrayed telling details—a printed source's slightly yellowed paper or exaggerated halftone screen—that signaled their prior life as images and objects on the other side of the digital continuum. To these building blocks, Guyton would add graphic elements in Photoshop, such as pitch-black disks and candy-colored Us, which created a tension between his readymade imagery and his subjective digital interventions. Sometimes this disconnect took the form of a subtle semiotic inquiry into the visual vocabulary of his technical apparatus, as when Guyton overlaid jagged scanned and enlarged Xs with those newly and crisply typed in Photoshop. Yet each painting could never be executed exactly as planned on screen since the printer would falter as it disgorged ink onto sheets of canvas far thicker and wider than its intended supports. These "errors" in physical alignment and color consistency imbue the finished paintings with a sense



WADE GUYTON, installation view / Installationsansicht, Friedrich Petzel Gallery, New York, 2008.

of chance and physical process both at odds and strangely in keeping with Guyton's chosen technologies, which are known as much for their slick reproductive powers as for their inclination toward mechanical mishap.

Guyton's art has always been characterized by his particular sensitivity to these unexpected failures, as well as by a knowing wariness toward the kind of sophisticated trickiness that might seem to predestine pictorial success—and it is these paired impulses that may have helped generate his subsequent body of work. His next series of large X paintings suggested that he had grown somewhat skeptical of the brainy showiness implicit in his previous paintings' juxtaposition of different forms of visual information. To that end, he dispensed with his scanned imagery and his residual compositional quandaries, such as where to place his Us and what color they might be. He reduced his preliminary digital manipulations to the bare minimum: typing one hefty X and then hastily dividing it in two on screen. This vertical splitting was crucial because, as with many of his previous paintings, in order to run a wide sheet of canvas through his printer, now capable of covering an area some forty-four inches across, he had to fold the material in two and print each half of the image at a time. Given the difficulties in aligning the on-screen print area with its actual output, and given that the printer sucks in the material until its sensor determines the optimum point at which to begin discharging ink, the Xs wound up fractured by the canvas' central seam. Sometimes Guyton tried to correct his or his printer's mistakes by running the material through once more. Yet this usually only added another splintered fragment to the mix, so that his boldest, most literal declarations on canvas to date can also seem his most hamstrung, like exclamations caught in the throat or rickety paeans to the off-kilter beauty of twenty-first century mechanical breakdown. These paintings, more than any before them, demonstrate a level of focus and a honing of decision to such an extent that we are left with the simple record of Guyton's not-so-simple grappling with his means. But even this rather economical system still depended on a kind of projective relationship between a predetermined image (the X) and its eventual materialization (the painting), and it was not long before the first term of this equation was pared down even further, before, that is, Guyton's screen went blank.

Guyton's black paintings, like nearly all his work thus far, were born of an accident, though this one had less an air of serendipity than of misfortune. Over the years that he had been making paintings, he had gained a subtle feeling for how various batches of his preferred pre-primed linen duck registered the marks of his printer with slight differences. Yet new shipments of the material unexpectedly failed to take the ink as he had grown accustomed, despite assurances from the manufacturer that nothing had changed. Suddenly, in the midst of his large X canvases, painting after painting failed to achieve the crispness that so crucially tied his abstractions to the quotidian technological landscape that spawned them. With a show looming, a crisis ensued, and Guyton feared he might have to abandon his signature painting process as briskly as he had adopted it. Frustrated, he drew a black rectangle in Photoshop that was roughly the proportion of one half of his double-width canvases, and he began to blot out his failed paintings with layer upon layer of black ink—an iconoclastic violence evident in the phantom Xs that lurk just barely perceptible beneath the surface of his first all-black canvases. Guyton, it turns out, had somewhat inadvertently stumbled onto the terrain of modernism's undead painting par excellence—the monochrome—a form that would ironically allow him to perpetuate rather than to terminate his still young engagement with the medium.

"Ostensibly black monochromes" is the way that Guyton described his new paintings in press releases for exhibitions in New York and Paris, where they were eventually shown. The phrase was presumably meant to cast doubt on how neatly the canvases could be appended to the nearly century-old tradition of the "monochrome," and there is some validity to this hesitation, given that his printer often produces black by mixing together a range of colors that can lend the paintings a green or bluish tone. But the adverb "ostensibly" can ring a bit coy (or defensive?), as though Guyton wanted to signal his remove from the modernist tradition at the very moment

he once again appeared to veer rather too closely toward it. After all, with few notable exceptions, nearly all monochromatic paintings are only ever ostensibly so, and Guyton's are certainly no more so than those of Brice Marden, for example, which reverberate with the accumulation of their myriad waxy undertones, or those of Ad Reinhardt, which gradually reveal their variously purple or umber casts. Indeed, the fact that Guyton's paintings are only ostensibly monochromatic makes them more rather than less aligned with this vaunted (if admittedly diverse) strain of modernism, since they invite and even demand a kind of perceptual engagement that we have been well prepared for over the past hundred years, despite many artists' admirable challenges to those viewing habits over the past forty.[1)]

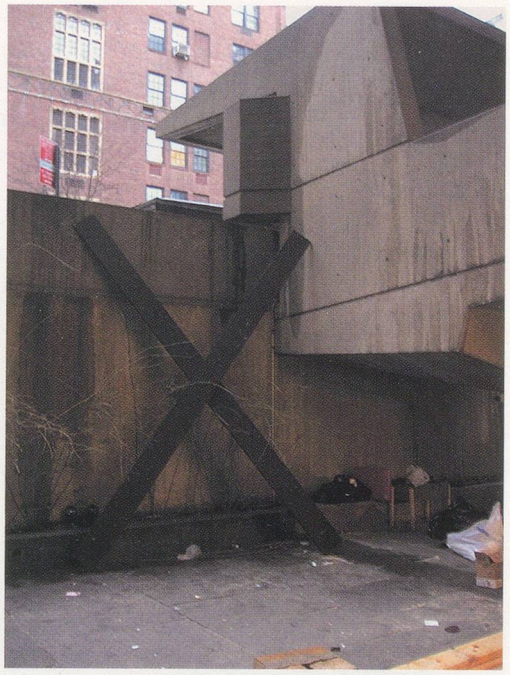
Looking closely at the finished paintings, one cannot help but become trapped in a slow excavation of their surfaces. Each canvas is a patchwork accretion of multiple sooty layers, with the two halves often overprinted a different number of times so that tonal distinctions arise between them. The paintings, again like Marden's, reveal their aggregate nature most obviously at their perimeters, where two planes overlap incompletely to generate four quadrants of varying darkness, which shift from a dense, almost sticky, black, where the layers are superimposed; to a penumbral gray, where they diverge; to white, where bits of blank canvas altogether escape receiving ink. Sometimes these reserves form narrow angular slices along the left and right edges of the painting so that the whole canvas looks not orthogonal but slightly out of whack. And sometimes these rapier-thin fissures drop down the central seam, so that the painting appears on the verge of being cleaved apart. Peeking around the sides of the canvases, we find even more clues to the surfaces' strata since the various layers are generally most skewed where they round the stretcher bars. Meanwhile, Guyton often crops the tops and bottoms of the paintings so that a lopsided margin is left to demonstrate the uneven movement of the canvas' two sides as they made their way through his machine.

There's something slightly perverse about paying quite so much attention to the edge conditions and surface subtleties of mechanically produced canvases by an artist whose spare, often appropriative gestures might signal altogether different concerns. Too much talk of cropping and the "framing edge" threatens to return us to the formalist discourse of Clement Greenberg and Michael Fried, as they adumbrated painting's inherent attributes in an attempt to arrive at its irreducible essence (and we could just as easily make mention of the canvases' bifurcated "deductive structure"). We're not, after all, looking at a 1960s Jules Olitski, or at Larry Poons in Emile de Antonio's 1972 documentary *Painters Painting*, as the artist faced a mammoth unstretched mess of a canvas and laughably barked at his assistants to crop just one more inch off the right or the left. Still, I couldn't help but recall this scene with slight embarrassment on that fateful afternoon when I saw the new black paintings in Guyton's studio. At the time, he seemed most drawn to those canvases that divulged clues to their material histories along their edges, to those canvases flaunting enough pictorial incident, even if arrived at by happenstance, to encourage us to linger. To encourage us, that is, to look at these paintings *as paintings*—not *ersatz* paintings or signs of paintings, but good old-fashioned modern paintings. But never too old-fashioned ones, of course.

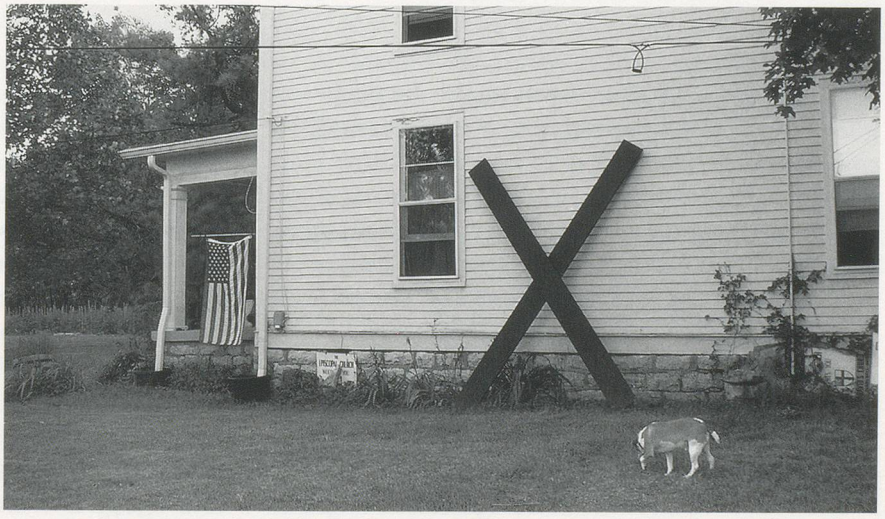
Indeed, if Guyton had waded rather deeply into the waters of the modernist mainstream, he had no more interest in blindly espousing that tradition than he had had in making poker-faced abstractions when he first ran canvas through his printer. For although he was clearly courting the painterly and perceptual conditions of "classic" modern icons, he just as clearly wanted to avoid relinquishing his hard-won critical purchase on the world of readymade images and his refracted view onto the history of received styles. This is a fine line to walk. On one side lies the peril of an ahistorical return to a kind of prelapsarian aesthetic state, and, on the other, a glib conceptualism, a danger of lampooning a mode of making and beholding that has by now been subjected to four decades of assiduous critique. Still, this latter tradition must not be forgotten in the face of Guyton's work. For as much as each painting might invoke Reinhardt or Marden, it also gestures to those artists—from Marcel Broodthaers, Piero Manzoni,

and Blinky Palermo to Sherrie Levine, Rudolf Stingel, and Richard Prince—who in their own ways challenged the primacy and sanctity of modernism's most enduring signpost. Guyton is both historically and temperamentally closer to this latter gang who understood the monochrome as the kind of ready-made Greenberg worried it might become and who treated it with a wry and disputatious irreverence.

Guyton follows this line of thought not only in his paintings' digital and mechanical conception, but also in the way he treats them as they are born. His black paintings are marred with the scrapes and scratches that form as they are extruded jerkily and head first from the printer, before being yanked across his studio floor and flipped over, only to endure this ignominious genesis once more. These scars are traces of his process, and also a beat-up rebuff to transcendence, to naïve sincerity, or merely to over refinement. The elegant grandeur of the canvases is revealed to be something of a macho bluff. If an *informe* trope of horizontality famously emerged in the tabular surfaces of Dubuffet or Twombly and in the gravitational fields of Pollock and later Warhol, it's hard to imagine any of these artists—let alone any of the monochrome makers already mentioned—dragging their canvases face down across the floor. And as if to make sure this sacrilege did not go unnoticed, Guyton recreated his own black-



WADE GUYTON, X SCULPTURE, 2004, wood, Whitney Biennial, Whitney Museum of American Art, New York / X SKULPTUR, Holz.



WADE GUYTON, X SCULPTURE, 2004, wood, Lebanon, Tennessee / X SKULPTUR, Holz.

WADE GUYTON, X SCULPTURE, 2005, wood, Cincinnati, Ohio / X SKULPTUR, Holz.

painted, plywood studio floor in the two galleries where the canvases were shown. With each muffled and slightly destabilized step, one sensed that Guyton was hedging his bets a bit as a painter, cautioning us against taking his most abstract canvases as regressive bids for some discredited notion of autonomy and casting them instead as props or players in a slightly stagy *mise-en-scène.*

Guyton's monochromes serve, then, as tense indexes of his negotiation with these dual inheritances—a modernist fascination with formal, perceptual, and technological discovery, on the one hand, and, on the other, a more recent and more skeptical understanding of this legacy, now distorted with reverb and parallax. This contrariety was abundantly clear when Guyton and I studied his new paintings fresh from the printer. If he prized surface subtlety in sifting the keepers from the dross, he certainly didn't want too much ostentation in this regard. In some paintings, the overlapping black veils created rectangles of varying tones, which, though beautiful, seemed a bit too fussy and grandiloquent to make the cut. One I dubbed the "Latin American," for its proximity to a southern strain of abstraction; another's planes abutted too starkly, which is to say that the picture overall was not quite stark enough.

Pictorial incident could be tolerated—and was even required—but it had to be clearly legible as accident, as when the printer's feed stuttered to create horizontal bands that lent some canvases an Op vibration reminiscent of a flickering monitor or an old TV's wonky vertical hold. In other paintings, the ink heads jammed to yield faint pinstripes evocative of ruled paper or a trippy Agnes Martin. And so, despite great variation, an underlying criterion emerged that allowed this or that canvas to make the grade. The painting should be variegated enough to attest to its underlying mechanical process and to compel one to draw close; but it should be black (or, in rare cases, white) enough to function as a monochrome, or, at the very least, it should be "all-over" enough to keep it from lapsing into the realm of compositionality that had haunted his very first works on canvas.

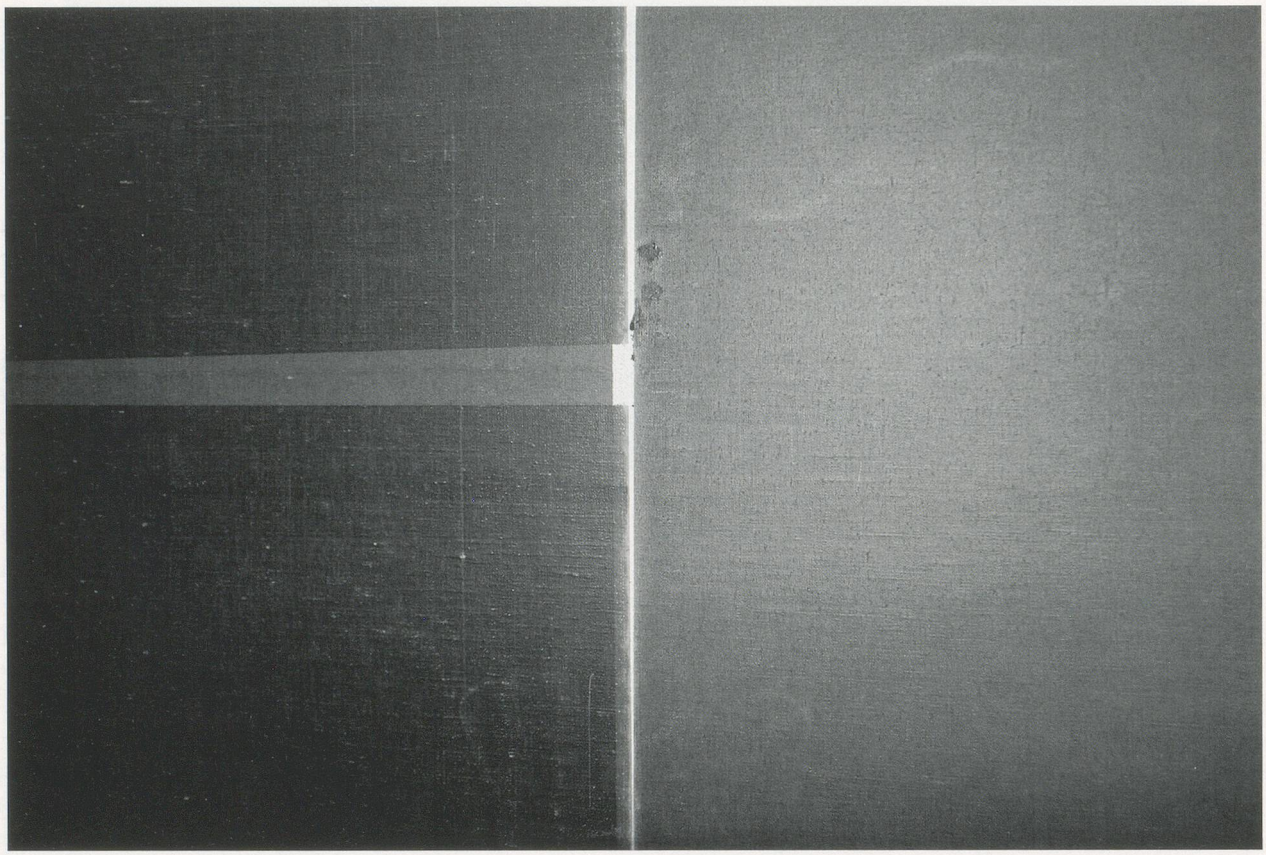
It's not, of course, that there's anything wrong with composition per se; a wholesale interdiction against it would be hard to justify in this age of promiscuous pluralism. But Guyton wants to lend his paintings a kind of inner logic—necessity, even—by ensuring that we don't mistake the vicissitudes of his printer's activity with his own design. In his fire, stripe, and X paintings, there wasn't really the risk of this confusion since the productive tension between a scanned or typed image and its ultimate manifestation was comparatively easy to discern. We could tell that the image came from somewhere, that it was not hatched *alla prima*, so we could know (or imagine) what went wrong. The problem with the black paintings is that there is no "image" against which to gauge this breakdown, no obviously imported source to ward against the creeping specter of "neoformalism." The answer, then, was to make the monochrome itself that image, a kind of *a priori* form against which Guyton's variations might be judged. The painting may display all the surface subtlety and perceptual intrigue of the modernist monochrome, but the very details that invite this engagement reveal the canvas strangely to be a kind of mediated, printed picture of that unmistakable paragon.

This is how Guyton's black paintings manage to retain the fundamental quotational character of nearly all his canvases to date, even as they speak more declaratively in the modernist language that his work has long addressed. What is being recited is not an image scanned from a book but the term "monochrome," though there is never a one-to-one correspondence between this unstable concept and its utterance. The black field—thanks to its uneven margins, aggregate layers, and multiple printing errors—sits a bit uncomfortably and never quite conterminously on its ground. It feels put there, printed there, on the canvas though not exactly of it. Like an actor who stumbles over his lines or a musician who misses a note, each painting represents the interface between a received idea and its imprecise manifestation in the present—a present that is as much the moment when the canvas wends its way through the printer as it is a particular art-historical and technological context. Guyton's black paintings are not *mélanges* of individual references and allusions, like so many abstractions are today; nor are they stillborn straw men or smirking stand-ins for a modernist orthodoxy that was never as univocal as many of its belated antagonists still tirelessly maintain. Rather, his monochromes suggest a way of making abstract paintings that are alive with the contingencies of their creation and delectation yet are neither innocent of the lessons of postmodernism nor duplicitous about their roots in an infinitely, if imprecisely, replicable digital DNA. Each painting is insistently aware of its distance from its graphic template and from some quasi-mythical model that we may construe only patchily from a museum's gallery, a line of text, or a crenulated JPEG on the Web. The archetype, Guyton knows, is no more fixed than its imperfectly printed instantiation, and his monochrome less absolute than self-consciously penultimate, always ready to be output once more.

1) Johanna Burton analyzes Guyton's use of the word "ostensibly" in a recent essay on the artist. Although I agree that his black paintings gesture "to monochromes without ever really getting there," I believe this to be a fundamental premise of many of the so-called monochromes that she invokes as foils for his canvases. See Burton, "Rites of Silence" in *Artforum* 46, no. 10 (Summer 2008), pp. 365–73. My understanding of the monochrome here is indebted to the writings of Yve-Alain Bois on Ad Reinhardt and Robert Ryman, and especially to his "Painting: The Task of Mourning" in *Painting as Model* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1990), pp. 229–44.

Das neue Schwarz

SCOTT ROTHKOPF



WADE GUYTON, UNTITLED / OHNE TITEL, 2007, detail.

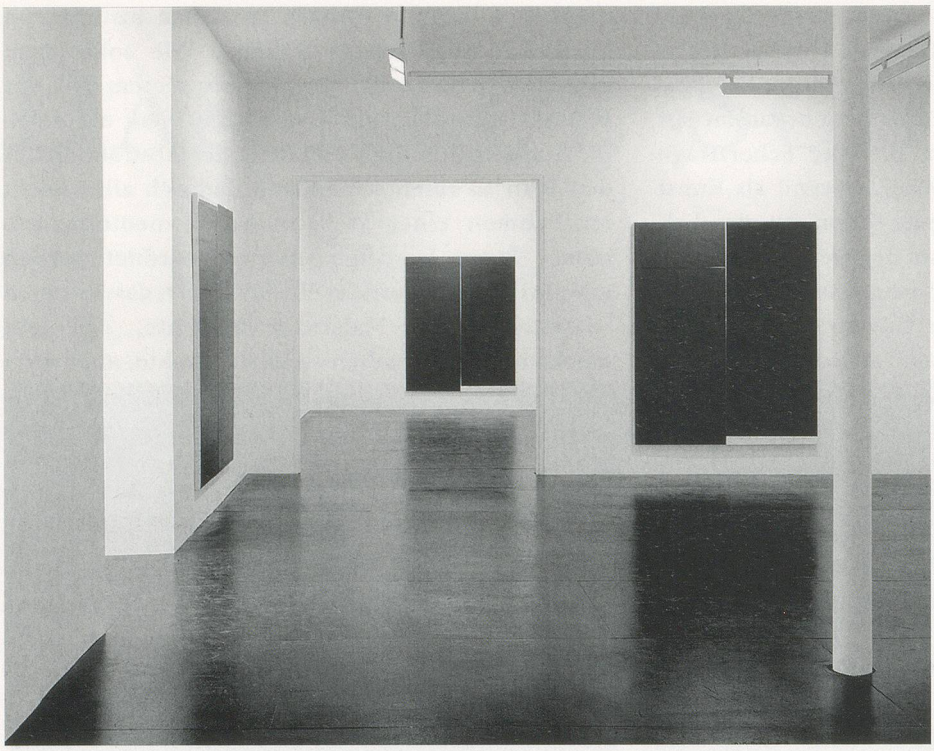
Man verzeihe mir, dass ich mit einem imaginären *New Yorker*-Cartoon beginne. Zwei schemenhaft skizzierte Männer stehen vor zwei fast identischen, grossen schwarzen Gemälden. Die Legende darunter lautet: «Na ja, das rechts ist misslungen, aber das links ist zweifellos ein Meisterwerk.» Verzeihen Sie auch, wenn ich zudem gestehe, dass ich der eine dieser Typen bin und Wade Guyton der andere. Wir befinden uns in Guytons Atelier und analysieren die jeweiligen Vorzüge der Bilder aus seiner neuen Serie schwarzer Gemälde, und ich kann mir nicht helfen, ich komme mir vor wie das Opfer eines abgestande-

SCOTT ROTHKOPF ist Senior Editor bei *Artforum*.

nen Witzes, wie der gepflegte Herr, der in Norman Rockwells Bild THE CONNOISSEUR (1962) einen Pseudo-Pollock studiert, oder der geplagte Protagonist in Yasmina Rezas Stück *Kunst*, dem Broadway-Hit der 90er-Jahre, das sich um die alte Scherzfrage dreht, ob eine schlichte weisse Leinwand als Kunst gelten kann. Man müsste heute schon ein ziemlich verbohrter Reaktionär sein, um der Meinung zu sein, dass sie das nicht kann, aber man muss schon auch etwas verrückt sein, um – wie Guyton und ich – fast einen ganzen Nachmittag damit zuzubringen, über Gelungenes und Misslungenes innerhalb einer Gruppe auffallend ähnlicher Bilder zu rätseln, die alle gleich gross und fast vollständig mit breiten Streifen russfarbener Tinte bedeckt sind. Das Problem war weniger, dass man Stunden und Stunden mit der Prüfung der Bilder verbringen konnte (bei Werken von Reinhardt oder Ryman sind wir es gewohnt, genau dies zu tun), sondern dass jedes von ihnen als für qualitativ besser befunden werden könnte als die anderen. Auf welcher Grundlage liessen sich solche Werturteile fällen? Und wenn solch ein Kriterium tatsächlich ermittelt werden konnte, was würde uns das über eine Gruppe von Bildern verraten, die Guytons Malerei an ihre äussersten formalen und konzeptuellen Grenzen zu treiben schienen?

Guyton begann vor etwa vier Jahren Gemälde mit demselben Desktop-Inkjet-Drucker zu erzeugen, mit dem er früher Zeichnungen machte, indem er Seiten aus alten Kunstbüchern mit Buchstaben und einfachen geometrischen Formen kombinierte. Um Gemälde zu machen, dachte er, brauchte er lediglich das Papier durch Leinwand zu ersetzen – ein Trägermaterial, das lange Zeit als Referenz für dieses Medium schlechthin galt, egal, ob in Verbindung mit Farbe oder ohne. Wie bei vielen seiner Zeichnungen erzeugte Guyton in Microsoft Word einfache farbige Balken und Raster und liess dann ungrundierte Leinwand mehrmals hintereinander durch seinen Drucker laufen, so dass der Zufall bestimmte, welche Kompositionen sich ergaben. Doch die «Komposition» erwies sich als Problem, da die so entstandenen Leinwände vielleicht etwas zu sehr in die Nähe genau jener Abstraktionen – im Vorkriegsrussland oder Nachkriegsamerika – gerieten, die häufig auf seinen übernommenen Buchseiten abgebildet waren, ohne dabei ihre kritische Distanz zu diesen historischen Vorläufern deutlich zu machen. Wie sollte man erkennen, dass der Zufall – oder, in diesem Fall, der Drucker – involviert war, wenn das Werk ohne Anführungszeichen die Geschichte der Abstraktion auf den Plan zu rufen schien und dadurch allzu leicht im Rahmen einer Welle neuerer «neoformalistischer» Kunst begriffen und eingeordnet werden konnte? Guyton wurde schliesslich klar, dass er einen strapazierfähigen Malgrund brauchte, der sein mechanisches Vorgehen sichtbar machte, aber auch ein Malwerkzeug, das nicht nur abstrakt funktionierte, sondern gleichzeitig seinen Status als bereits bestehendes Artefakt aufzeigte, ein Artefakt, das, wie seine Katalogseiten, aus dem stetig sich ausbreitenden Universum der Bilder und ihrer myriadenfachen Reproduktionen entnommen war.

Es dauerte nicht lange und Guyton begann auf seinem Computer ein begrenztes Repertoire eingescannter Bilder zu bearbeiten, zum Beispiel grün-rot gestreifte Vorsatzblätter, eine Flammenreihe von einem Buchumschlag oder auch aus dem wiederholten Buchstaben X bestehende Linienmuster, die er seinen älteren Zeichnungen entnahm. Wenn diese Motive mit der Deutlichkeit von Photoreproduktionen auf glattem grundiertem Leinenstoff ausgedruckt wurden, gaben sie vielsagende Details preis – etwa, dass das Papier einer gedruckten Vorlage leicht vergilbt war oder dass eine zu starke Halbtonrasterung verwendet wurde. Diese Details verwiesen auf das frühere Leben der Motive als Bilder und Objekte auf der anderen Seite des digitalen Kontinuums. Diesen Bausteinen fügte Guyton mithilfe von Photoshop graphische Elemente hinzu, wie pechschwarze löchrige Scheiben und den Buchstaben U in süsslichen Farben, die eine unterschwellige Spannung zwischen dem Readymade-Bildvokabular und seinen subjektiven digitalen Interventionen erzeugten. Manchmal nahm dieser Bruch die Form einer subtilen semiotischen Erforschung des Bildvokabulars seiner technischen Hilfsmittel an, wie in dem Fall, wo Guyton schartige, eingescannte und vergrösserte X-Buchstaben mit in Photoshop fein säuberlich neu gedruckten überlagerte. Aber keines der Bilder konnte exakt wie auf dem Bildschirm geplant ausgeführt werden, da der Drucker jeweils ins Stottern kam, wenn er



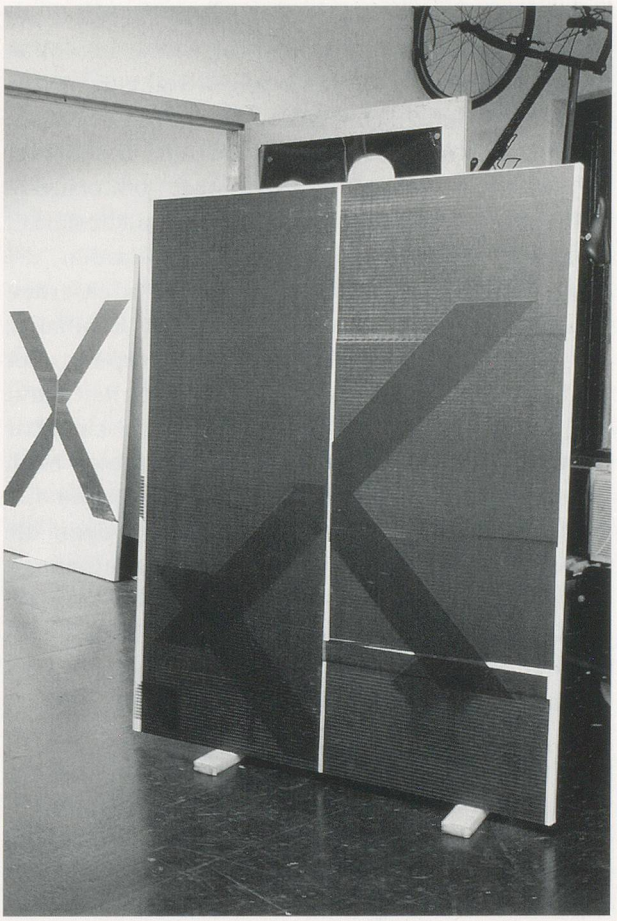
WADE GUYTON, installation view / Installationsansicht, Galerie Chantal Crousel, Paris, 2008.

Tinte auf Leinwandstücke spie, die viel dicker und breiter waren, als die bestehenden Papierspeicher vorsahen. Diese «Fehler» in der physikalischen Ausrichtung und Farbkonsistenz verleihen den fertigen Bildern einen Touch von Zufälligkeit und physikalischer Prozesshaftigkeit. Dieser steht zugleich im Widerspruch und in seltsamem Einklang mit Guytons Wahl seiner technischen Hilfsmittel, die ebenso für ihre exzellenten Wiedergabemöglichkeiten bekannt sind wie für ihre Tendenz zu mechanischen Fehlleistungen.

Guytons Arbeit hat sich schon immer durch seine besondere Sensibilität für solch unerwartete Missgeschicke ausgezeichnet und auch durch eine wissende Zurückhaltung gegenüber der raffinierten Verzwicktheit, die dem Gelingen eines Bildes unter Umständen vorauszugehen scheint. Und vielleicht ist es diese Kombination verschiedener Impulse, die zur Entstehung dieses anschliessenden Werkkomplexes beigetragen hat. Seine nächste Serie grosser X-Bilder legt nahe, dass er gegenüber der intelligenten Angeberei, die der Gegenüberstellung verschiedener Formen visueller Information in seinen früheren Bildern anhaftet, eine gewisse Skepsis entwickelt hat. So verzichtete er auf sein eingescanntes Bildvokabular und die verbliebenen kompositorischen Fragen, wie etwa, wo seine Us zu platzieren wären und in welcher Farbe. Er reduzierte seine vorbereitenden digitalen Manipulationen auf ein absolutes Minimum: Er tippte ein kräftiges X und teilte es auf dem Bildschirm sofort in zwei Hälften. Diese vertikale Spaltung war entscheidend, denn, wie bei vielen seiner früheren Bilder, musste er das Trägermaterial falten und jede Bildhälfte einzeln drucken, wenn er ein breites Stück Leinwand durch seinen Drucker führen wollte – der mittlerweile eine Fläche von rund 110 cm Breite zu bedrucken vermochte. Wegen der Schwierigkeit, den Druckbereich auf dem Bildschirm mit dem tatsächlichen Druck in Übereinstimmung zu bringen, und aufgrund der Tatsache, dass der Drucker das Material so lange einzieht, bis sein Sensor den optimalen Punkt bestimmt hat, an dem

er Tinte zu spucken beginnt, wurden die X-Buchstaben an der Mittellinie der Leinwand entlang ihrer eigenen Mittelachse verschoben und unterteilt wiedergegeben. Manchmal versuchte Guyton diesen oder andere Druckerfehler zu korrigieren, indem er die Leinwand noch einmal durchlaufen liess. Doch gewöhnlich kam dadurch lediglich ein weiteres Splitterfragment hinzu, sodass seine bisher kühnsten, wortgetreusten Aussagen auf Leinwand auch als seine am heftigsten verstümmelten gelten können, wie im Hals stecken gebliebene Ausrufe oder stotternde Lobgesänge auf die schräge Schönheit der mechanischen Pannen des einundzwanzigsten Jahrhunderts. Diese Bilder demonstrieren intensiver als die früheren einen so hohen Grad an Konzentration und eine so fein abgestimmte Entschlusskraft, dass wir uns mit der schlichten Aufzeichnung von Guytons alles andere als einfachem Ringen mit seinen technischen Mitteln konfrontiert sehen. Doch selbst dieses ziemlich ökonomische System war noch von einer Art projektiver Beziehung zwischen einem vorbestimmten Bild (dem X) und seiner materiellen Umsetzung (dem resultierenden «Gemälde») abhängig, und es dauerte nicht lange, bis der erste Term dieser Gleichung noch stärker zurückgestutzt wurde, bis Guytons Bildschirm schliesslich ganz leer war.

Wie fast alle seiner bisherigen Arbeiten entstanden die schwarzen Bilder aus einem Zufall heraus, obwohl es diesmal weniger ein glücklicher Zufall als ein Unglücksfall war. Im Lauf der Jahre hatte Guyton ein feines Sensorium dafür entwickelt, dass verschiedene Ballen seines bevorzugten grundierten Leinengewebes die Zeichen des Druckers leicht unterschiedlich aufzeichneten. Doch neue Lieferungen desselben Materials nahmen die Tinte unerwarteterweise nicht so auf, wie er es gewohnt war, trotz der Versicherung des Herstellers, dass nichts geändert worden sei. Inmitten der Produktion seiner grossen X-Leinwände erreichte plötzlich ein Bild nach dem anderen nicht mehr die Klarheit und Schärfe, die seine Abstraktionen so entscheidend mit der alltäglichen Technologie verknüpfte, welche sie hervorbrachte. Da eine Ausstellung bevorstand, entstand daraus eine Krise und Guyton fürchtete, er müsse sein charakteristisches Malprozedere ebenso brüsk wieder fallen lassen, wie er es sich angeeignet hatte. Frustriert zeichnete er in Photoshop ein schwarzes Rechteck, das ungefähr den Proportionen einer Hälfte seiner doppelt so breiten Leinwände entsprach, und begann seine verunglückten Bilder mit Lage um Lage schwarzer Tinte auszulöschen – ein ikonoklastischer Gewaltakt, der an den phantomhaften X-Formen abzulesen ist, die kaum mehr sichtbar unter der Oberfläche seiner ersten schwarzen Lein-



WADE GUYTON, Studio view, New York.

wände lauern. Guyton war, so stellt sich heraus, unversehens auf das Terrain des untoten Gemäldes der Moderne schlechthin geraten, auf das Terrain der Monochromie, einer Form, die ihm ironischerweise erlauben sollte, seine noch junge Beschäftigung mit diesem Medium weiterzuführen, statt sie aufgeben zu müssen.

Als «scheinbar schwarze Monochromien» bezeichnete Guyton seine neuen Bilder in Pressetexten zu Ausstellungen in New York und Paris, wo sie schliesslich gezeigt wurden. Der Ausdruck sollte vermutlich Zweifel daran wecken, dass sich diese Bilder nahtlos an die fast ein Jahrhundert alte Tradition der «Monochromie» anschliessen; dieses Zögern hat seine Berechtigung, wenn man bedenkt, dass Guytons Drucker Schwarz erzeugt, indem er ein ganzes Farbspektrum mischt, was den Bildern einen grünlichen oder bläulichen Ton verleiht. Doch das Adverb «scheinbar» mag etwas kokett (oder defensiv?) klingen, als ob Guyton seine Distanz zur Tradition der Moderne genau in dem Moment signalisieren wollte, wo er einmal mehr in allzu grosse Nähe zu ihr zu geraten schien. Schliesslich sind, mit wenigen bemerkenswerten Ausnahmen, fast alle monochromen Gemälde immer nur scheinbar monochrom, und auf Guytons Bilder trifft das gewiss nicht stärker zu als auf jene von, sagen wir, Brice Marden, die durch die Anhäufung ihrer unzähligen wächsernen Untertöne oszillieren, oder jene von Ad Reinhardt, die nach und nach ihre diversen Purpur- oder Umbra-Schattierungen enthüllen. In Wahrheit stärkt die Tatsache, dass Guytons Bilder nur scheinbar monochrom sind, die Verbindung zu dieser hoch gelobten (wenn auch facettenreichen) Laune der Moderne eher, als dass sie sie schwächt, denn die Bilder laden zu einer engagierten Wahrnehmungshaltung ein, auf die wir im Lauf der letzten hundert Jahre gut vorbereitet worden sind (obwohl viele Künstler diese Sehgewohnheit während der letzten vierzig Jahre auf bewundernswerte Weise in Frage gestellt haben), ja sie verlangen diese geradezu.[1)]

Schaut man sich die fertigen Bilder genauer an, verfängt man sich unweigerlich in einer langsamen visuellen archäologischen Untersuchung ihrer Oberflächen. Jede Leinwand ist eine Patchworkstruktur aus mehreren russigen Schichten, wobei die beiden Hälften oft unterschiedlich viele Male überdruckt wurden, sodass tonale Unterschiede zwischen ihnen bestehen. Die Bilder enthüllen ihr Zusammengesetztsein – wiederum wie jene von Brice Marden – am deutlichsten an den Rändern, dort wo zwei Ebenen sich nicht ganz perfekt überlappen und ein Kreuz bilden, das vier unterschiedlich dunkle Quadranten entstehen lässt; diese reichen von dichtem, fast klebrigem Schwarz, wo die Schichten übereinanderliegen, zu halbdunklem Grau, wo sie voneinander abweichen, bis zu Weiss, an Stellen, wo die Leinwand gar keine Tinte abbekommen hat. Manchmal bilden diese Aussparungen schmale Winkelflächen am linken und rechten Rand des Bildes, so dass die ganze Leinwand nicht rechtwinklig wirkt, sondern wie leicht aus der Balance gebracht. Und manchmal verlaufen diese Risse, dünn wie ein Florett, entlang der mittleren Nahtstelle, sodass der Eindruck entsteht, das Bild könne jeden Moment in zwei Teile zerbrechen. Schaut man sich auch die Kanten der Leinwände von allen Seiten genau an, finden sich noch mehr Hinweise für den Schichtaufbau der Farbflächen, denn die verschiedenen Lagen sind im Allgemeinen dort am stärksten verzerrt, wo sie über die Greiferschienen liefen. Inzwischen beschneidet Guyton seine Bilder häufig am oberen und unteren Ende, sodass ein einseitig abfallender Rand zurückbleibt, der auf die ungleichmässige Bewegung verweist, welche die beiden Leinwandseiten auf ihrem Weg durch den Drucker durchlaufen haben.

Es hat etwas leicht Perverses, der Beschaffenheit der Ränder und den Feinheiten der Oberfläche mechanisch produzierter Bilder so viel Aufmerksamkeit zu schenken, zumal bei einem Künstler, dessen sparsame, oft appropriative Gesten womöglich ganz andere Interessen andeuten. Zu viel Gerede über Bildbeschneidung und den «Rand als Rahmen» droht uns auf den formalistischen Diskurs zurückzuwerfen, den Clement Greenberg und Michael Fried führten, als sie die der Malerei inhärenten Attribute zu umreissen suchten, um zu deren irreduziblem Wesen zu gelangen (ebenso gut liesse sich hier auch die gegabelte «deduktive Struktur» der Bilder anführen). Schliesslich betrachten wir hier keinen Jules Olitski aus den 60er-Jahren und auch keinen Larry Poons in Emile de Antonios Dokumentarfilm *Pain-*

ters Painting (Malende Maler, 1972), wo der Künstler sich einem riesigen Durcheinander unaufgespannter Leinwand gegenübersah und seinen Assistenten lächerlicherweise anschnauzte, nochmals drei Zentimeter rechts oder links wegzuschneiden. Dennoch fiel mir an jenem schicksalhaften Nachmittag, als ich die neuen schwarzen Bilder in Guytons Atelier sah, unweigerlich – und das war mir etwas peinlich – genau diese Szene ein. Damals schien Guyton am meisten zu jenen Leinwänden hingezogen zu sein, die Hinweise auf ihre materielle Entstehungsgeschichte entlang ihren Rändern preisgaben, zu den Bildern, die genügend malerische Vorgänge – selbst wenn sie sich durch Zufall ergeben hatten – offen zur Schau stellten, um uns zum Verweilen zu ermuntern. Das heisst, uns zu ermuntern, diese Gemälde als Gemälde zu betrachten – nicht als Ersatzgemälde oder Zeichen für Gemälde, sondern als gute alt(modisch)e moderne Gemälde; natürlich nicht wirklich altmodische Gemälde.

Auch wenn Guyton ziemlich tief in den Wassern des modernen Mainstream gewatet war, ging es ihm ebenso wenig darum, sich blind an diese Tradition zu binden, wie es ihm um nichts preisgebende Abstraktionen ging, als er seine ersten Leinwände durch den Drucker laufen liess. Denn obwohl er eindeutig mit den malerischen und wahrnehmungsspezifischen Gegebenheiten «klassischer» Ikonen der Moderne flirtete, wollte er ebenso klar vermeiden, seinen schwer errungenen kritischen Ansatz gegenüber der Welt der Readymade-Bilder und seine gebrochene Sicht auf die Geschichte überlieferter Stile wieder preiszugeben. Das ist ein schmaler Grat. Auf der einen Seite droht die Gefahr eines ahistorischen Rückfalls in eine Art ästhetischen Zustand vor dem Sündenfall, und auf der anderen Seite ein aalglatter Konzeptualismus, die Gefahr, eine Form des Schaffens und Erhaltens zu verhöhnen, welche mittlerweile vier Jahrzehnte lang beharrlich der Kritik unterzogen wurde. Doch letztere Tradition darf angesichts von Guytons Arbeit nicht vergessen werden. Denn sosehr jedes Bild an Reinhardt oder Marden erinnern kann, verweist es auch auf Künstler – von Marcel Broodthaers, Piero Manzoni und Blinky Palermo bis zu Sherrie Levine, Rudolf Stingel und Richard Prince –, die auf ihre eigene Weise das Primat und die Unantastbarkeit dieses nachhaltigsten Eckpfeilers der Moderne in Frage stellten. Guyton steht sowohl historisch wie vom Temperament her der zweiten Gruppe näher; sie betrachtete die monochrome Malerei als genau die Art von Readymade, zu der sie, laut Greenberg – der sie entsprechend ironisch, streitlustig und respektlos behandelte –, zu verkommen drohte.

Guyton folgt dieser Denkweise nicht nur im digitalen und mechanischen Konzept seiner Bilder, sondern auch in der Art, wie er während des Entstehungsprozesses mit ihnen umgeht. Seine schwarzen Bilder sind verunstaltet durch Kratzer und Schrammen, die entstehen, wenn sie ruckweise und kopfüber aus dem Drucker gezogen und dann auf den Atelierboden geworfen und gewendet werden, um diesen schmachvollen Prozess ein weiteres Mal über sich ergehen zu lassen. Diese Narben sind Spuren der Arbeitsweise des Künstlers und auch eine kaputte Absage an Transzendenz, naive Aufrichtigkeit oder auch nur an übertriebene Raffinesse. Die elegante Grandiosität der Leinwand wird als eine Art Macho-Bluff enttarnt. Wenn in den tafelförmigen Bildern von Dubuffet oder Twombly oder in den Gravitationsfeldern Pollocks und später Warhols ein informeller Tropus der Horizontalität besonders hervortrat, so kann man sich nur schwer vorstellen, dass einer dieser Künstler – geschweige denn, einer der bereits genannten Schöpfer monochromer Bilder – seine Leinwände, bemalte Seite nach unten, über den Boden schleifte. Und wie um sicherzustellen, dass dieses Sakrileg nicht unbemerkt blieb, bildete Guyton seinen eigenen, schwarz bemalten Schichtholzplatten-Atelierboden in den beiden Ausstellungsräumen nach, in denen die Bilder gezeigt wurden. Mit jedem vernebelnden und leicht schwankenden Schritt spürte man, dass Guyton sich als Maler nach allen Seiten absicherte und uns davor warnte, seine abstraktesten Bilder als rückwärtsgewandtes Plädoyer für einen in Verruf geratenen Autonomiebegriff aufzufassen, sondern sie vielmehr als Requisiten oder Schauspieler in einer theatralischen Inszenierung verstanden wissen wollte.

Guytons monochrome Bilder dienen denn auch als spannungsgeladene Verzeichnisse seiner Auseinandersetzung mit diesem doppelten Vermächtnis –

einer modernen Begeisterung für formale, wahrnehmungsspezifische und technische Entdeckungen einerseits, und einem neueren und skeptischeren Verständnis dieses mittlerweile durch Echos und Parallaxen verzerrten Erbes andrerseits. Dieser widrige Umstand war mehr als deutlich, als Guyton und ich seine frisch dem Drucker entronnenen Bilder studierten. Wenn er auch die Feinheiten der Oberfläche würdigte, indem er «das Gold von der Schlacke trennte», so wollte er damit keine Zelebration verbinden. In manchen Bildern liessen die überlappenden schwarzen Schleier Rechtecke in unterschiedlichen Farbtönen entstehen, die, obwohl sie schön aussahen, etwas zu peinlich genau und gelungen waren, um die Auswahl zu überstehen. Einem gab ich den Übernamen «Lateinamerikaner», wegen seiner Nähe zu einer südamerikanischen Spielart der Abstraktion; die Flächen eines anderen stiessen zu stark aneinander, das heisst, das Bild insgesamt wirkte nicht stark genug. Malerische Zwischenfälle wurden toleriert – waren sogar vonnöten – aber sie mussten klar als Zufall erkennbar sein, etwa, wenn die Zufuhr des Druckers ins Stottern kam und horizontale Bänder entstehen liess, die einigen Leinwänden eine Op-Art-ähnliche Vibration verlieh, die an einen flimmernden Bildschirm erinnerte oder an die mangelhafte vertikale Bildstabilität eines alten Fernsehgerätes, bei dem die Bilder ins Rollen geraten. Bei anderen klemmten die Druckköpfe und produzierten blasse Nadelstreifen, die an liniertes Papier oder an ein Agnes-Martin-Bild auf einem LSD-Trip denken lassen. Und so schälte sich, trotz der grossen Unterschiede, ein Grundkriterium heraus, das der einen oder anderen Leinwand zu bestehen erlaubte. Das Bild musste vielfältig genug sein, um vom zugrunde liegenden mechanischen Produktionsprozess Zeugnis abzulegen, und sollte einen veranlassen, näher zu treten; dabei musste es schwarz (oder in seltenen Fällen weiss) genug sein, um als monochrom durchzugehen, oder musste zumindest so einheitlich sein, dass es nicht ins Reich des Kompositionellen abglitt, das in Guytons allerersten Arbeiten auf Leinwand noch herumgespukt hatte.

Das will natürlich nicht heissen, dass Komposition *per se* falsch ist; ein umfassendes Verbot liesse sich in dieser Zeit des bunt zusammengewürfelten Pluralismus kaum rechtfertigen. Guyton möchte seinen Bildern jedoch eine Art innere Logik – ja sogar Notwendigkeit – verleihen, indem er sicherstellt, dass wir die Tücken seines Druckers nicht mit seiner eigenen gestalterischen Tätigkeit verwechseln. In seinen Feuer-, Streifen- und X-Bildern bestand die Gefahr dieser Verwechslung nicht, weil die produktive Spannung zwischen einem gescannten oder getippten Bild und seiner abschliessenden Umsetzung vergleichsweise einfach zu erkennen war. Man konnte sehen, dass das Bild von irgendwoher stammte, dass es nicht von A bis Z selbst ausgebrütet war, und deshalb konnte man erkennen (oder sich vorstellen), was schiefgelaufen war. Die Schwierigkeit bei den schwarzen Bildern besteht darin, dass kein solches «Bild» vorhanden ist, an dem sich die Störung messen liesse, keine offensichtlich importierte Quelle, die es vor dem lauernden Gespenst des «Neoformalismus» zu schützen gilt. Die Lösung bestand darin, die Monochromie selbst zu diesem Bild zu machen, zu einer Art Form *a priori*, anhand der Guytons Variationen beurteilt werden können. Das Gemälde mag dieselbe Subtilität der Flächengestaltung und dasselbe faszinierende Spiel mit der Wahrnehmung an den Tag legen wie das monochrome Bild der Moderne, aber es sind die einzelnen Details, die uns zur Beschäftigung mit ihm einladen und die Leinwand auf seltsame Weise als eine Art vermitteltes, gedrucktes Abbild dieses unverkennbaren Vorbildes entlarven.

So gelingt es den schwarzen Bildern Guytons, den grundlegenden Zitatcharakter fast all seiner bisherigen Bilder beizubehalten, obwohl sie die Sprache der Moderne, mit der er sich in seinem Werk seit Langem befasst, direkter aufgreifen als bisher. Zitiert wird nicht ein aus einem Buch eingescanntes Bild, sondern der Begriff «Monochromie», obwohl es nie eine Eins-zu-eins-Entsprechung gibt zwischen dieser verschwommenen Idee und ihrer Ausdrucksform. Die schwarze Fläche sitzt – dank ihren unregelmässigen Rändern, übereinanderliegenden Schichten und vielfältigen Druckfehlern – etwas unbequem und nie direkt angrenzend auf ihrer Unterlage. Man hat das Gefühl, dass sie dorthin versetzt, auf die Leinwand gedruckt worden ist, aber nicht wirklich mit ihr verbunden, ein Teil von ihr ist. Wie ein Schauspieler,

der über seine Zeilen stolpert, oder ein Musiker, der eine Note falsch spielt, stellt jedes Bild eine Schnittstelle zwischen einer empfangenen Idee und ihrer ungefähren Umsetzung in der Gegenwart dar – einer Gegenwart, die ebenso dem Moment entspricht, in dem die Leinwand sich ihren Weg durch den Drucker bahnt, wie einem spezifischen kunsthistorischen und technologischen Kontext. Guytons schwarze Bilder sind keine Mischung aus individuellen Referenzen und Anspielungen wie so viele Abstraktionen heute; sie sind auch keine totgeborenen Strohmänner oder grinsende Doubles einer modernen Orthodoxie, die nie so einstimmig war, wie viele ihrer nachträglichen Gegner noch immer unermüdlich behaupten. Vielmehr deuten seine Monochromien eine Möglichkeit an, abstrakte Gemälde zu schaffen, die von den Zufälligkeiten ihrer Entstehung und ihres Gefallens leben, aber dennoch nicht unberührt sind von den Lektionen der Postmoderne und uns nichts vormachen über ihren Ursprung in einer unendlich, wenn auch nur ungefähr replizierbaren digitalen DNA. Jedes Gemälde ist sich der Distanz zu seiner graphischen Schablone und zu seinem quasi mythischen Vorbild, das wir nur ansatzweise aus dem Ausstellungsraum eines Museums, einer Textzeile oder einem verpixelten JPEG-Bild aus dem Internet konstruieren können, nachdrücklich bewusst. Der Archetyp, das ist Guyton klar, ist nicht bestimmter festgelegt als das jeweils unvollkommen gedruckte konkrete Beispiel: sein weniger absolutes, denn selbstbewusst vorletztes monochromes Bild, jederzeit bereit, ein weiteres Mal ausgedruckt zu werden.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) In einem kürzlich erschienenen Text analysiert Johanna Burton Guytons Gebrauch des Wortes «scheinbar». Ich stimme mit ihr überein, dass seine schwarzen Gemälde auf die Monochromie verweisen, ohne jemals ganz dort anzukommen; aber ich denke, dies liesse sich von den meisten monochromen Werken sagen, die sie als Beispiele anführt. Siehe Burton «Rites of Silence», Artforum 46, Nr. 10 (Sommer 2008), S. 365 ff. Mein Verständnis von Monochromie verdankt sich den Schriften von Yve-Alain Bois über Ad Reinhardt und Robert Ryman, «Painting: The Task of Mourning», in *Painting as Model,* MIT Press, Cambridge, Mass., 1990, S. 229–244.

WADE GUYTON, Biennale de Lyon, Museum of Contemporary Art, Lyon, 2007.

Double Negative

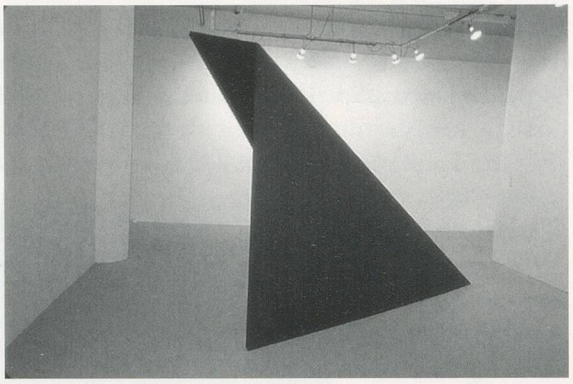
SUZANNE COTTER

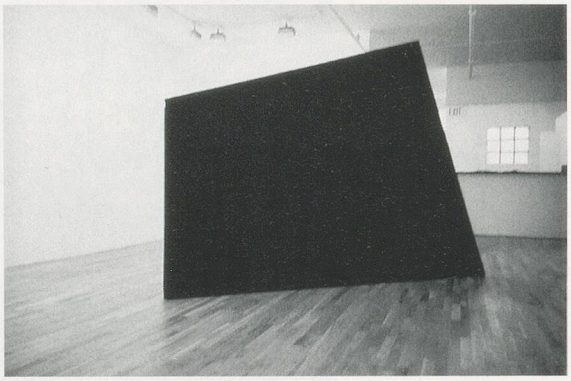
In 2007, a work by Wade Guyton appeared, intriguingly, in the exhibition *Very Abstract and Hyper Figurative* at Thomas Dane Gallery in London's St. James. In a play on the conventions of curatorial display, curator Jens Hoffmann presented what were, ostensibly, small-format paintings by over forty contemporary artists based in Europe and the U.S. Taking his cue from Marcel Broodthaers' MUSEUM OF MODERN ART, DEPARTMENT OF EAGLES (Musée de l'Art Moderne, Départment des Aigles, 1968–1972), Hoffmann arranged the paintings in two free-standing display cases, as if part of an anthropological or ethnographic collection of artefacts. True to the museological conceit, the paintings were classified by type, either "figurative" or "abstract." In the vitrine devoted to abstraction alongside paintings by Laura Owens, Albert Oehlen, and others, was a work by Guyton, a small primed and stretched canvas printed over in black ink with a repeating motif of Xs.

For anyone familiar with the ambivalent nature of Guyton's practice, it was both amusing and typical that he would take part in an exhibition that was purportedly about painting today, albeit one based on an ambiguous curatorial ploy piggy-backed on the critical project of Broodthaers from almost forty years earlier. One can certainly imagine Guyton being attracted to the Belgian artist's absurdist mimicking of curatorial practice in his museum enterprise, which undermined the very meaning of classi-

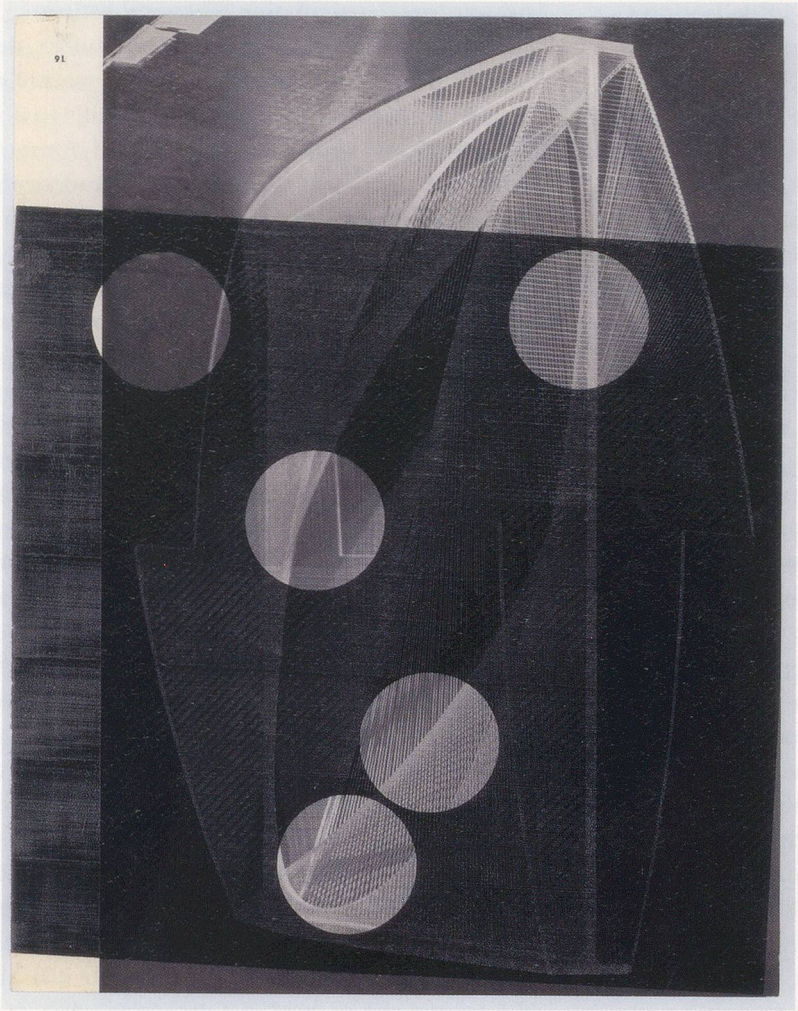
SUZANNE COTTER is Senior Curator and Deputy Director of Modern Art Oxford.

WADE GUYTON, FRAGMENT OF SCULPTURE THE SIZE OF A HOUSE (BLACK PLYWOOD), 2002, plywood, 8 x 12 x 10' / FRAGMENT EINER SKULPTUR VON DER GRÖSSE EINES HAUSES (SCHWARZES SPERRHOLZ), Sperrholz, 2,4 x 3,6 x 3 m.

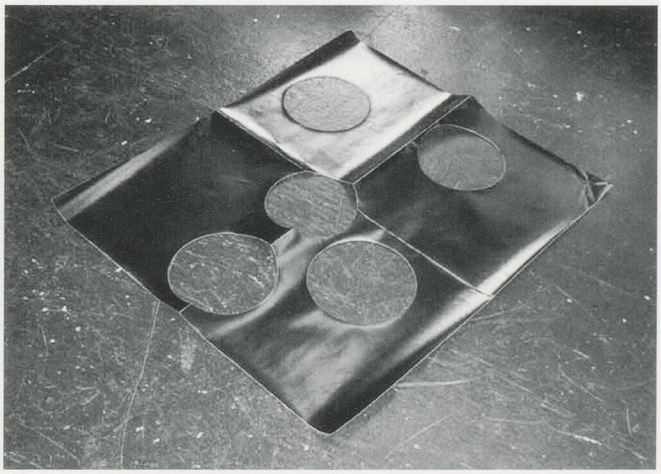




WADE GUYTON, FRAGMENT OF SCULPTURE THE SIZE OF A HOUSE (BLACK PLYWOOD), 2002, plywood, 7 x 10 x 5' / FRAGMENT EINER SKULPTUR VON DER GRÖSSE EINES HAUSES (SCHWARZES SPERRHOLZ), Sperrholz, 2,1 x 3 x 1,5 m.



WADE GUYTON, UNTITLED (16), 2007, Epson DURABrite inkjet on book page, 9 7/8 x 7 1/2" / OHNE TITEL, Inkjet auf Buchseite, 25 x 19 cm.



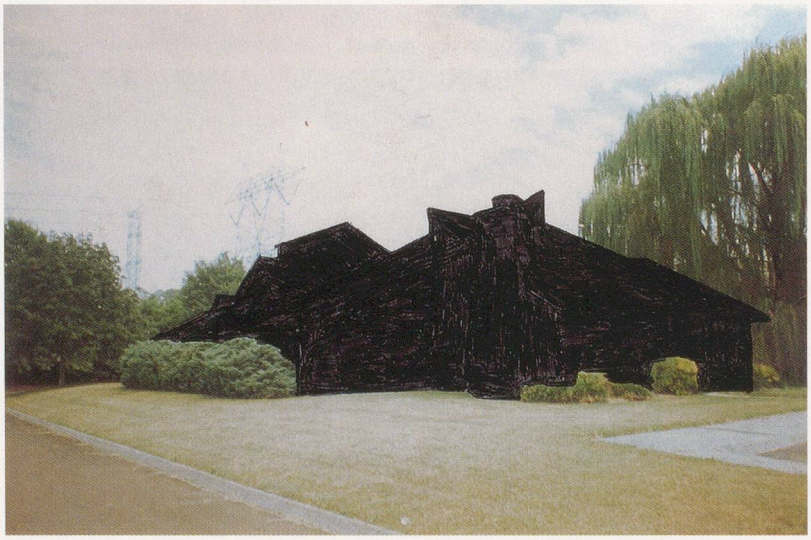
WADE GUYTON, UNTITLED, 2007, offset on paper, 34 1/2 x 29 3/4" / OHNE TITEL, Offset auf Papier, 87,6 x 75,5 cm.

fication and reduced the objects in its collection to a relationship of multivalent equivalence.

Guyton is an avowed conceptualist, attracted to forms and structures that, in his words, "contain their own internal logic."[1] While it is true that his use of an ink-jet printer—from his inaugural forays printing letters of the alphabet in standard computer fonts over pages from books on twentieth century art and design, to his recent ink-jet-printed, stretched linen works—has invited discussion of his work in painterly terms, Guyton's practice encompasses a broader formal and conceptual terrain than strictly painting. His early elaborations of sculptural or sculpture-like form, his provocative recycling of the tropes of Modernism and its contaminations (by which I mean contemporary art practice since the 1960s, although especially artists such as Dan Graham and Robert Morris), not to mention his staged, improvised readings, collaborative work, and publications with Continuous Project, point to a more complex and distinctly un-medium-specific practice, one to which Rosalind Krauss' term "post-medium" might more aptly apply.[2]

Guyton's practice has consistently defied easy categorization, operating instead from within an accumulation of formal and conceptual slippages. He uses terms such as "unease," "embarrassment," and "awkwardness" articulating a general reticence, what Johanna Burton has termed, "a neutral deportment,"[3] which has come to define his work. Guyton also confesses to having "no natural skills in actually making things" and that he received most of his knowledge about art through books and reproductions. His earliest works suggest a parody of modernist, minimalist, and post-minimalist forms, made from the simplest of materials and most basic of gestures. As a graduate student at Hunter College in New York in the late 1990s, he made objects using found photographs. For his graduate thesis exhibition, he created a floor piece using parquet tiles in the form of a solid block, or platform, obstructing one of the entrances into the gallery space. A mirrored, rectangular column extending from floor to ceiling stood along its side—its structural possibilities supposedly usurped by the dematerialized action of its reflective surface.

In the early 2000s, Guyton's literal blocking of space became a hypothetical "blacking out" of space, as he began to combine sculptural dimensionality with reproductions of architectures, interiors, and modernist sculptures, filling in, for example, the contours of a photograph of a suburban house with a black marker. The resulting DRAWING FOR A SCULPTURE THE SIZE OF A HOUSE (2001) became a model



WADE GUYTON, DRAWING FOR SCULPTURE THE SIZE OF A HOUSE, 2001, marker on photograph, 4 x 6" / ZEICHNUNG FÜR EINE SKULPTUR VON DER GRÖSSE EINES HAUSES, Marker auf Photographie, 10,1 x 15,2 cm.

for a series of planar plywood structures, painted black and propped up by pieces of 2 x 4, which represented fragments of the scale of the proposed house-sized sculpture. In turn, the act of drawing over existing photographic images would become the impetus for his "Printer Drawings," at which point Guyton began using a simple office printer as a means of mark-making, while introducing a system of chance that was to prove generative.

At the same time as he was making his "fragments," he expanded his repertoire to include vertical towers made from mirrored panels alternating between gold and black Plexiglas, works that articulated his interest in fragments and voids. Elaborating on the willed "dumbness" of his earlier propositions, he also drew on the found photograph, primarily from books and art magazines, reframing moments from the history of Modernism and Conceptualism, producing what might be considered cultural-artefact-turned-sculpture. NEW DESIGN (2003) replicates (in hinged oak) the structure of one of Dan Graham's pavilions for viewing videos (NEW DESIGN FOR SHOWING VIDEO, 1995). Instead of creating an architecture in which subjective perception is implicit to the work, Guyton produced a free-standing, linear framework that resembled a set of interconnecting door thresholds. Instead of investing the work with a promise of intersubjectivity (as did Graham), Guyton produced a structure for the viewer to merely walk through. Similarly, with his "Action Sculptures," he removed the seat and back of one of Marcel Breuer's patented Cesca chairs (this time a real one rather than a photograph) and bent its tubular chromed steel frame into a freestanding linear form that could assume a variety of poses.

Guyton's confounding of the relationship between "form and function" or "figure and ground" has been a persistent quality in his work. Like the repetitive labeling in Broodthaers' *Museum* collection, Guyton's forms are recycled in a continuing array of contexts: a sculpture, an imprint, a horizontal, a vertical, on a plinth, on the floor. Early on, he used the figure X as a structure to create works that were both architecturally scaled and, at the same time, physically vulnerable. Proposing to exist as interventions in either buildings or landscapes, these forms were also eminently reproducible. As with his earlier "fragments," the X sculptures relate as much, if not more, to the space of the image, be it of an architectural interior or of sculpture in a public setting. These casual gestures of insertion, predicated on a supposedly neutral if not anonymous form, would come to invite a variety of readings, the most obvious being that of cancellation or negation. Trumping his X with the letter U, he assumed yet another variable and outwardly reflecting form. The U sculpture, as either a three-dimensional object or two-dimensional sign, functions as an emblem of reproducibility. Like the X, the letter U (along with other pre-existing motifs) would find its way into the two-dimensional realm of ink-jet registration.

It is of significance that X is one of the most rudimentary marks of acknowledgment or signature. For Guyton, the notion of authorship is a pertinent question, whether it be the distance he assumes with regard to making the work or his varying artistic roles: as himself, as Guyton\Walker, or a part of the publishing collective Continuous Project. History—as it is authorized and perpetuated through the archive and document (their circuits of distribution)—underpins the absurdist, parasitical interventions of Continuous Project, be it through its elegantly folded bulletins or the re-enactments of transcribed events from past artistic moments performed by a complicit cast of characters. Here, Guyton espouses the collaborative process, personal anonymity, and a spirit of masquerade.

It has been argued by Scott Rothkopf that Guyton's aesthetic operates on the threshold of information, simultaneously reflecting and offering a critique of contemporary spectatorship: "For artists and critics of Guyton's generation—one for which there was no 'Life Before Pictures'—the concept of a world made up of representations *en abîme* seems so natural as to be taken less as received wisdom than self-evident fact."[4)] Rothkopf is referring to Douglas Crimp's influential exhibition *Pictures* and essay of the same title from the late 1970s. But it is also worth considering Guyton's oeuvre thus far as having exploited many of the ideas on processes of anti-form articulated a decade earlier by Robert Morris. In his "Notes on Sculpture," Morris writes:

WADE GUYTON, UNTITLED No. 2, 2006, 10 drawings (Epson DURABrite inkjet on book pages), 4 frames (oak and Plexiglas), 94 1/2 x 118 1/8 x 3 1/2"; UNTITLED No. 3, 2006, 13 drawings (Epson DURABrite inkjet on book pages), 4 frames (oak and Plexiglas), 94 1/2 x 118 1/8 x 3 1/2", installation view, La Salle de Bains, Lyon / OHNE TITEL Nr. 2, 10 Zeichnungen (Inkjet auf Buchseiten), 4 Rahmen (Eiche und Plexiglas), 240 x 300 x 8,9 cm; OHNE TITEL, Nr. 3, 13 Zeichnungen (Inkjet auf Buchseiten), 4 Rahmen (Eiche und Plexiglas), 240 x 300 x 8,9 cm, Installationsansicht.

"The notion that work is an irreversible process ending in a static icon-object no longer has much relevance." He goes on to declare, "This reclamation of process refocuses art as an energy driving to change perception... What is revealed is that art itself is an activity of change, of disorientation and shift, of violent discontinuity and mutability, of the willingness for confusion even in the service of discovering new perceptual modes."[5)]

There is a biographical as well as academic link here, as Guyton took classes with Morris in his Combined Media department at Hunter. According to Guyton:

"At the time I think I was trying to locate exactly some kind of crack in art and forms I was familiar with... I was really entering that program without any formal training or hands-on, art-making experience—only some art history and lots of theory and criticism. My guess is that because Morris was always asking himself philosophical questions and never seemed committed to ways of making things, in the way Judd as a contemporary did (or anyone else for that matter), he somehow had some sympathy for me..."

Nor is it irrelevant that the name "Continuous Project" has been borrowed from the title of Morris' published writings—although the coincidence of nomenclature can't necessarily be considered a form of homage. More so, it is a part of his reverberating, playful, reflexive strategy of using acknowledged cultural moments as basic formal elements. Many of the tenets of Morris' discussions on sculpture and "anti-form" find fresh interpretation in Guyton's approach. In Morris' words:

"Considerations of ordering are necessarily causal and imprecise and unemphasized. Random piling, loose stacking, hanging... Chance is accepted and indeterminacy is implied, as replacing will result in another configuration. Disengagement with preconceived enduring forms and orders for things is a positive assertion."[6)]

Similar is Krauss' definition of medium "as a recursive structure, that is, some of the elements of which will produce the rules that generate the structure itself."[7)] This description further illustrates how we might consider Guyton's conceptual practice, the formal imbrications of which would seem to culminate in the most recent works.

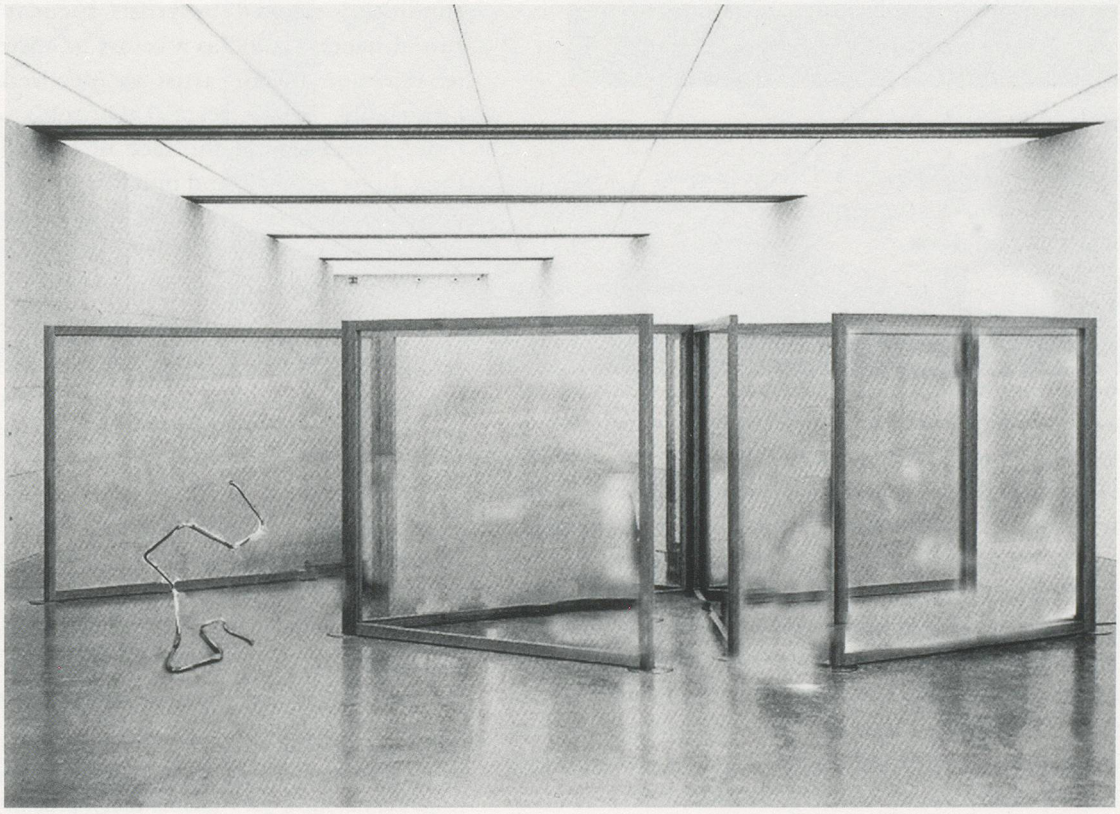
Following Morris' line of thinking on materials and process, it is not unreasonable to suggest that Guyton uses the ink-jet printer as a brush in the same way Pollock used sticks. Critic David Frankel has described Guyton as a "virtuoso of the ink-jet the way Pollock was a virtuoso of the pour..."[8)] Just as the process for Pollock was inherently sympathetic to the physical properties of enamel paint—it pours, it drips, its splatters—the Epson printer provides the ideal properties for Guyton's use of reproducibility

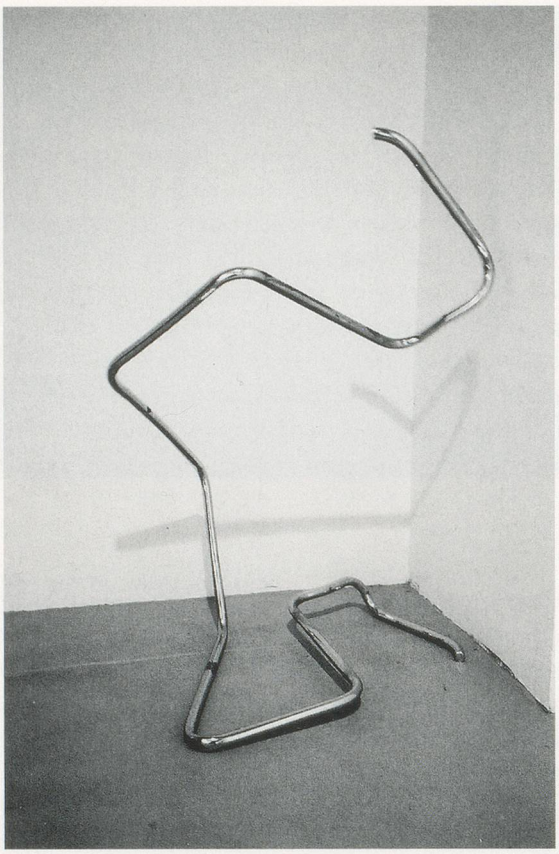
as a formal and conceptual device. The disruptions to the printing process caused by the folded, primed canvas produce what might be interpreted as the work's expressivity. But, true to Guyton's position of "neutrality," the printer's stutters, starts, and registration failures (caused when folded fabric gets caught and tugged loose from its rollers) are, in fact, the result of unpredictable moments of mechanical distress.

Guyton's twin exhibitions at Friedrich Petzel Gallery (New York) and Galerie Chantal Crousel (Paris) in the spring of 2008, presented a new series of black ink-jet paintings. There was no paint involved, nor "painter," unless one counts the software that generated the X reproduced through Guyton's commercial Epson printer. The resultant impressions were made on lead-primed linen that had been folded longitudinally and passed two or more times through the printer, first on one side, then on the other. The fabric was later unfolded and mounted onto wooden stretcher bars to produce an impressive set of visual structures with a range of densities of blackness: from total saturation to a vaporous white striated with razor-thin lines of ink.

These works—from an impenetrable black broken up with a central vertical seam (revealing where the linen was folded in order to pass through the printer) to the fine, horizontal lines that repeat

WADE GUYTON, STUDY FOR NEW DESIGN 2002, Photoshop document / STUDIE FÜR NEUES DESIGN, Photoshop-Dokument.





WADE GUYTON, UNTITLED ACTION SCULPTURE (CHAIR), 2002, steel, variable / OHNE TITEL AKTIONS-SKULPTUR (STUHL), Stahl, variabel.

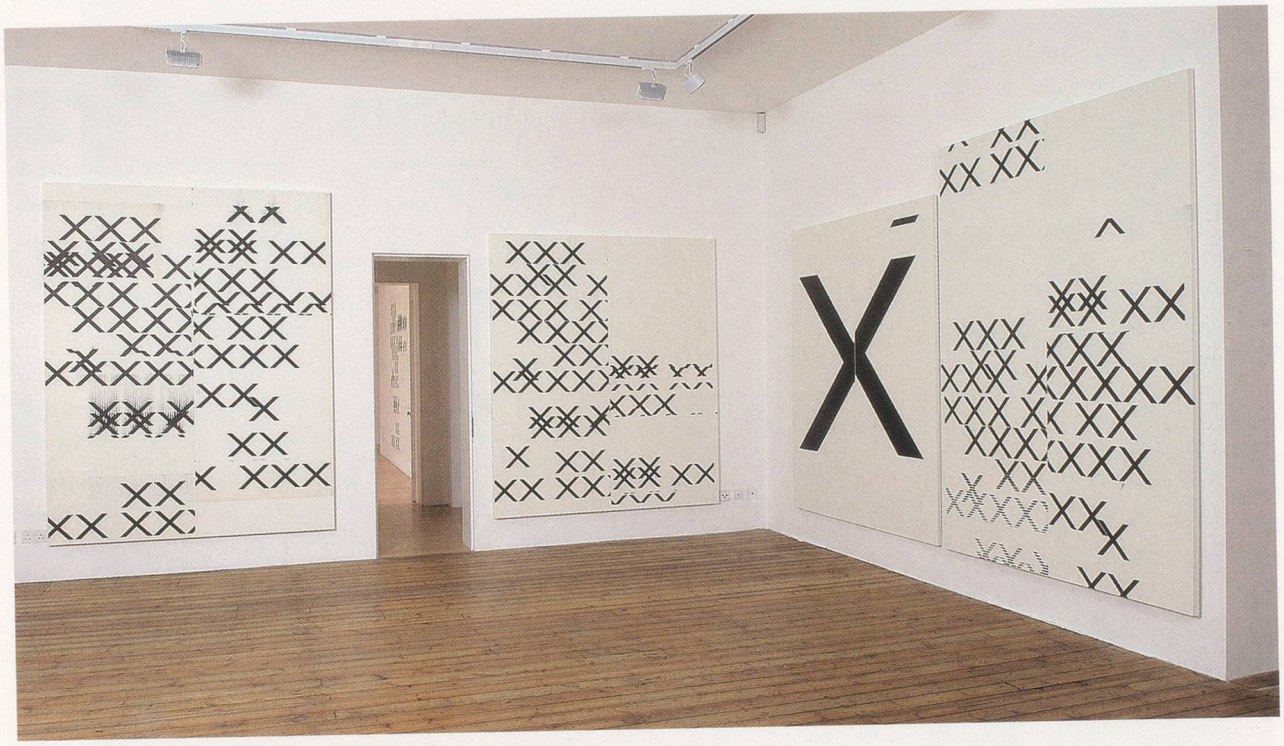
down the length of the linen's surface—flashed referential snapshots from the history of twentieth century painting: the black on black of Kasimir Malevich, the "zip" of a Barnett Newman, the existential transcendence implied by Rothko's use of pigment, or the restrained linear coordinates of Agnes Martin. While subscribing to the conventions of traditional painting in their support and presentation, it seems truer to describe them as "painting-like." It is precisely this likeness to things-as-we-think-we-know-them that fuels Guyton's art. The galleries' press releases explained that Guyton had overlaid a second floor directly on top of the galleries' real floors composed of plywood panels painted in a semi-gloss black, replicating the floor in his Manhattan studio. If the reception of the two shows emphasized painting, a less obvious read brings one full-circle back to Guyton's earlier, architecturally-scaled interventions.

There is a risk, however, of defining Guyton's output in purely formal terms, while so much is still at stake in his wide-ranging practice. Duchampian disavowal, the dematerialization of art as object, and a reframing of institutional critique in terms of the operating conditions of the site itself are some of the strategies implicated in his practice. Artistic agency becomes an act of splicing content with context. This is where Guyton's work gets its charge. Along with the elegance of his output and the artist's pose of indifference, we are compelled to interpret Guyton's eschewal of the simple description of things as an elaboration of the mechanisms of how they function. If we are to understand these mechanisms as relating to a form of healthy cynicism of the visual and its systems of circulation, then we might also see in Guyton's work an articulation of the "post-medium condition" enacted by artists such as Morris and Broodthaers, as well as a retort to current trends in its rejection of the artist as idealized, fixed, and intractable. In this respect, Guyton's work is of its time, a necessity in the face of competing imperatives. In its multiple and mutable forms, it becomes a particular kind of discourse that is both instructive and conversational, persistently eluding us while speaking something of this world.

1) This and the subsequent quote by Guyton come from e-mail exchanges with the artist in July 2008.
2) Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, Walter Neurath Memorial Lecture, 1999 (London: Thames and Hudson, 2000).
3) "Rites of Silence: Johanna Burton on the Art of Wade Guyton" in *Artforum*, vol. XLVI, no. 10 (Summer 2008), pp. 364–73.
4) Scott Rothkopf, "Modern Pictures" in Yilmaz Dziewior (ed.), *Wade Guyton: Color, Power & Style* (Hamburg: Kunstverein Hamburg, 2006), p. 74.
5) Robert Morris, "Notes on Sculpture, Part 4" in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris* (Cambridge: The MIT Press, 1993), pp. 68–69.
6) Robert Morris, "Anti Form" in *Continuous Project Altered Daily* (see note 5), p. 46.
7) Krauss (see note 2), p. 7.
8) David Frankel, "Wade Guyton: Friedrich Petzel Gallery" in *Artforum*, vol. XLVI, no. 7 (March 2008), p. 358.

Doppelt Negativ

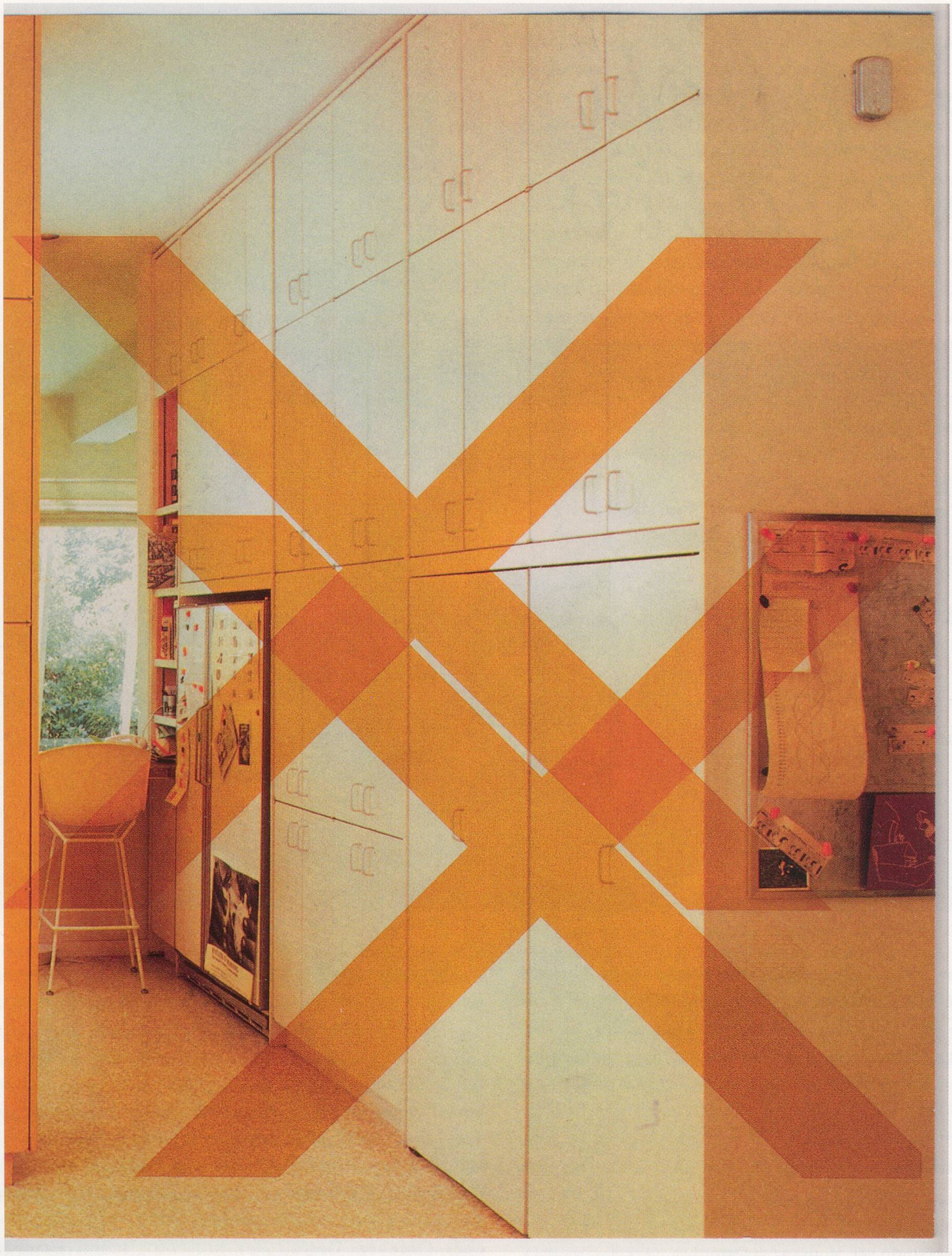
SUZANNE COTTER



WADE GUYTON, *Installation view / Installationsansicht, westlondonprojects, London, 2006.*

Im Jahr 2007 tauchte eine Arbeit von Wade Guyton überraschenderweise in einer Ausstellung mit dem Titel «Very Abstract and Hyper Figurative» in der Thomas Dane Gallery in London auf. In einem Spiel mit den Konventionen einer kuratierten Ausstellung zeigte Jens Hoffmann, der Organisator der Schau, kleinformatige Gemälde von mehr als vierzig Gegenwartskünstlern aus Europa und den USA. In Anlehnung an das von Marcel Broodthaers während der Jahre 1968–1972 ausgearbeitete MUSÉE D'ART MODERNE ordnete Hoffmann die Bilder in zwei frei stehenden Vitrinen an, als wären sie Teil einer Sammlung anthropologischer oder völkerkundlicher Objekte. Getreu der museologischen Grund-

SUZANNE COTTER ist leitende Kuratorin und stellvertretende Direktorin von Modern Art Oxford.



WADE GUYTON, UNTITLED, 2002, Epson DURABrite inkjet on book page, 9 x 11" / OHNE TITEL, Inkjet auf Buchseite, 22,9 x 28 cm.

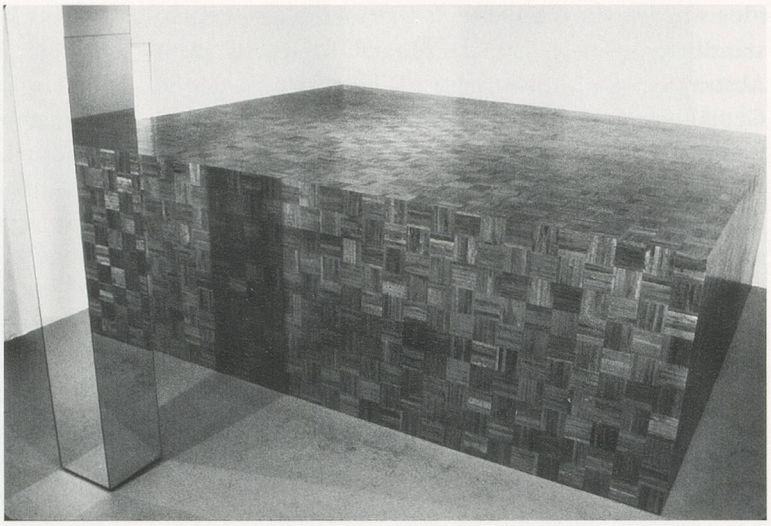
idee wurden die Bilder nach Gattungen als «gegenständlich» oder «abstrakt» eingeteilt. In der dem Abstrakten gewidmeten Vitrine befand sich neben Gemälden von Laura Owens, Albert Oehlen und anderen auch ein Werk von Guyton, eine kleinformatige grundierte und auf einen Keilrahmen aufgespannte Leinwand, der in schwarzer Farbe ein sich wiederholendes X-Muster aufgedruckt war.

Wer mit der Ambivalenz von Guytons künstlerischen Praxis vertraut ist, war zugleich amüsiert und gar nicht überrascht, dass er in einer Ausstellung über zeitgenössische Malerei vertreten war, wenn auch einer mit einem kuratorischen Dreh, der sich auf das knapp vierzig Jahre zurückliegende kritische Projekt von Broodthaers bezog. Dass die absurdistische Imitation kuratorischer Praxis des belgischen Künstlers, der in seinem Museumsprojekt den Sinn der Klassifizierung gerade aushöhlte und die Objekte der Sammlung auf eine Beziehung der polyvalenten Gleichwertigkeit reduzierte, für Guyton ihre Reize besass, konnte man sich gut vorstellen.

Denn Guyton ist ein bekennender Konzeptualist, der sich zu Formen und Strukturen hingezogen fühlt, die, wie er es ausdrückt, «ihre eigene innere Logik enthalten».[1] Es stimmt zwar, dass die Verwendung eines Tintenstrahldruckers – zunächst in Form von Seiten aus Büchern über Kunst und Design des 20. Jahrhunderts, die er mit Buchstaben des Alphabets in gängigen Computerschriften bedruckte, und in jüngerer Zeit in Form von mit dem Tintenstrahldrucker bearbeiteten und anschliessend aufgespannten Leinwänden – eine Betrachtung seines Werkes unter malerischen Gesichtspunkten nahelegt, doch Guytons künstlerische Praxis umfasst ein breiteres formales und konzeptuelles Terrain, das über die Malerei hinausgeht. Seine frühen Ausarbeitungen plastischer – oder der Plastik nahekommender – Formen, sein provozierendes Recycling der Topoi der Moderne und ihrer Verunreinigungen (womit die zeitgenössische künstlerische Praxis seit den 60er-Jahren, insbesondere aber Künstler wie Dan Graham und Robert Morris gemeint sind), ganz zu schweigen von seinen inszenierten, improvisierten Vorträgen, seinen Gemeinschaftsarbeiten und seinen Publikationen im Rahmen von Continuous Project, deuten auf eine komplexere, keineswegs nur an eine bestimmte Ausdrucksform gebundene künstlerische Praxis hin, eine Praxis, die sich wohl eher im Sinne von Rosalind Krauss als «post-medium» be-zeichnen liesse, also als eine Kunst, die die Ausdrucksmittel per se überwunden hat.[2]

Guytons Arbeiten spotten von jeher konsequent einer einfachen Einordnung und funktionieren vielmehr durch formale und konzeptuelle Verschiebungen. Er benutzt Begriffe wie «Unbehagen», «Verlegenheit» und «Ungeschicklichkeit» zur Umschreibung einer allgemeinen Zurückhaltung; Johanna Burton spricht in diesem Zusammenhang von einer «neutralen Haltung»,[3] die sein Werk heute definiert. Guyton gesteht zudem, dass ihm jegliche Begabung, konkret Sachen zu machen, abgehe und dass sein Wissen über Kunst grösstenteils Büchern und Reproduktionen entnommen sei. Seine frühesten Arbeiten vermitteln den Eindruck von Parodien des Formenvokabulars der Moderne, des Minimalismus und Postminimalismus unter Verwendung der schlichtesten Materialien und elementarsten Gesten. Während seines Kunststudiums am Hunter College in New York Ende der 90er-Jahre machte er Objekte unter Verwendung vorgefundener Photos. Im Rahmen seines Abschlussprojektes gestaltete er eine Ausstellung, für die er eine Bodenarbeit aus Parkett-Teilen in Form eines massiven Blocks oder Podests schuf, das einen der Eingänge zum Ausstellungsraum versperrte. Eine mit Spiegeln verkleidete, vom Boden bis zur Decke reichende rechteckige Säule stand daneben, wobei deren Potenzial als tragendes Element durch den entmaterialisierenden Effekt der reflektierenden Oberfläche scheinbar aufgehoben wurde.

Anfang der 2000er-Jahre wurde aus Guytons Raumblockade ein hypothetisches «Ausblenden» von Raum: Er begann, den skulpturalen Raum mit Reproduktionen von Bauwerken, Interieurs und modernen Plastiken zu kombinieren und etwa auf einem Photo die Umrisse eines Vorstadthauses mit einem schwarzen Markierstift auszufüllen. Das Ergebnis, DRAWING FOR A SCULPTURE THE SIZE OF A HOUSE (2001), wurde zum Modell für eine Folge von aus flachen Teilen gebauten Sperrholzkonstruktionen, die schwarz gestrichen und mit Holzpfosten abgestützt wurden und fragmenthaft die Dimensio-



WADE GUYTON, UNTITLED, THE ROOM MOVED THE WAY BLOCKED, 1998, parquet wood floor, 16 x 15 x 15' / OHNE TITEL, ZIMMER VERSCHOBEN WEG BLOCKIERT, Parkettboden, 4,9 x 4,5 x 4,5 m; MIRRORED COLUMN, 1998, mirror, wood, 18 x 18 x 168" / VERSPIEGELTE SÄULE, Spiegel, Holz, 45,7 x 45,7 x 426,7 cm.

nen der geplanten Plastik von der Grösse eines Hauses verkörperten. Das Überzeichnen von vorhandenen photographischen Bildern wiederum gab den Impuls zu seinen «Printer Drawings», bei denen Guyton anfing, einen einfachen Tintenstrahldrucker als Zeichenmittel zu verwenden und dabei ein Zufallssystem einführte, das sich als produktiv erweisen sollte.

Zur gleichen Zeit, als er seine «Fragmente» schuf, erweiterte er sein Repertoire um senkrechte Türme, die aus verspiegelten und abwechselnd goldfarbenen und schwarzen Plexiglasplatten aufgebaut waren – Arbeiten, in denen sein Interesse an Fragment und Leere zum Ausdruck kam. Daneben entwickelte er die gewollte «Dümmlichkeit» seiner früheren Projekte weiter, indem ihm überwiegend in Büchern und Kunstzeitschriften vorgefundene Photographien als Grundlage dienten, um Augenblicke der Geschichte der Moderne und der Konzeptkunst neu zu interpretieren. Das Ergebnis waren, wenn man so will, zu Plastiken gewordene kulturelle Artefakte. NEW DESIGN (2003) ist eine Nachbildung (aus drehbaren Eichenholzplatten) eines Pavillons von Dan Graham zum Anschauen von Videoarbeiten (NEW DESIGN FOR SHOWING VIDEO, 1995). Statt ein Bauwerk zu schaffen, bei dem die subjektive Wahrnehmung in das Werk mit einbezogen ist, schuf Guyton ein frei stehendes, lineares Gerüst, das einer Reihe miteinander verbundener Türschwellen glich. Statt das Versprechen einer Intersubjektivität in der Arbeit anzulegen (wie dies Graham tat), schafft Guyton für den Betrachter einfach nur ein Gebilde zum Begehen. Entsprechend entfernte er, im Rahmen seiner «Action Sculptures», die Sitzflächen und Rückenlehnen der von Marcel Breuer gestalteten Cesca-Stühle (diesmal ein echter Stuhl und kein Photo) und verbog das verbleibende Stahlrohrgestell zu einem vollplastischen linearen Gebilde, das verschiedenste Posen einnehmen kann.

Es ist eines der nachhaltigen Merkmale von Guytons Arbeiten, die Beziehung zwischen «Form und Funktion» beziehungsweise «Figur und Grund» durcheinanderzubringen. Ebenso wie sich bei Broodthaers die Bezeichnung der «Museumssammlung» wiederholt, so werden bei ihm die Grundelemente in einer fortwährenden Reihe von Zusammenhängen wieder verwertet: als Plastik, als Aufdruck, als Horizontale, als Vertikale, auf einer Fussleiste auf dem Boden. Schon früh verwendete er das Zeichen X als Grundelement in Arbeiten mit einem architektonischen Charakter, die gleichzeitig materiell verwundbar waren. Projiziert als Eingriffe in bestehende Bauwerke oder Landschaften, waren diese Gebilde gleichzeitig in hohem Masse reproduzierbar. Wie bei seinen früheren «Fragmenten» beziehen sich die X-Plastiken auf den Raum des Bildes, sei es das Bild

eines Interieurs oder das einer Plastik im öffentlichen Raum. Diese beiläufigen, auf einer angeblich neutralen, wenn nicht gar anonymen Form basierenden Gesten der Einfügung sollten verschiedenste Interpretationen nahelegen, insbesondere die der Tilgung oder Negation. Das X noch übertrumpfend mit dem Buchstaben U, machte er sich eine weitere, veränderliche und nach aussen hin reflektierende Form zu eigen. Die U-Plastik, ob als räumliches Objekt oder zweidimensionales Zeichen, fungiert als ein Symbol der Reproduzierbarkeit. Wie das X sollte auch der Buchstabe U (neben anderen vorher vorhandenen Motiven) Eingang in den zweidimensionalen Bereich des Tintenstrahls finden.

Es ist von Bedeutung, dass das X eines der elementarsten Zeichen der Bestätigung oder Unterzeichnung ist. Für Guyton ist die Idee der Urheberschaft eine relevante Frage, sei es im Hinblick auf den Abstand, den er zwischen sich und dem Schaffensprozess legt, oder hinsichtlich seiner wechselnden künstlerischen Rollen – als Wade Guyton, als Guyton\Walker oder als Teil des Publikationskollektivs Continuous Project. Die Geschichte, wie sie durch das Archiv und das Dokument (die Verbreitungsformen von Continuous Project) beglaubigt wird und fortbesteht, bietet die Grundlage für die absurdistischen, parasitären Eingriffe des Kollektivs, ob in Form elegant gefalteter Mitteilungsblätter oder der Nachinszenierung von dokumentierten Ereignissen der Kunstgeschichte. In diesen Fällen verschreibt sich Guyton dem Prozess der Zusammenarbeit, der persönlichen Anonymität und einem Geist der Maskerade.

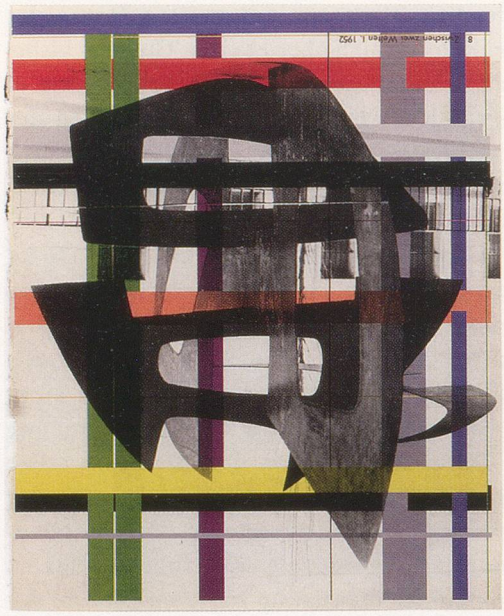
Scott Rothkopf hat die These vertreten, dass Guytons Ästhetik auf der Schwelle der Information agiert und die Bedingungen heutiger Zuschauerschaft gleichzeitig widerspiegelt und einer Kritik unterzieht: «Künstler und Kritiker der Generation Guytons – einer Generation, für die es ein ‹Leben vor den Bildern› nicht gab – mutet die Vorstellung von einer aus sich endlos spiegelnden Bildern bestehenden Welt derart natürlich an, dass sie nicht so sehr als allgemein anerkannte Weisheit aufgefasst wird, sondern eher als ein für sich sprechendes Faktum.»[4] Rothkopf bezieht sich auf Douglas Crimps einflussreiche Ausstellung «Pictures» und dessen Aufsatz gleichen Titels aus der zweiten Hälfte der 70er-Jahre. Es lohnt sich aber ebenso, Guytons bisheriges Schaffen dahin gehend zu betrachten, wie es die Ideen von Robert Morris zu den Prozessen der Antiform verwertet, die dieser ein Jahrzehnt davor formuliert hatte. In seinen «Notes on Sculpture» schreibt Morris:

«Die Vorstellung, das Werk sei ein unumkehrbarer Prozess, der in ein statisches und ikonenhaftes Objekt münde, hat wenig Bedeutung mehr.» Und er fährt fort: «... im Zuge dieser Besinnung auf den Prozess wird die Kunst wieder vorrangig zu einer Kraft, die auf die Veränderung der Wahrnehmung zusteuert. Dabei wird sichtbar, dass die Kunst selbst ein Vorgang der Veränderung ist, ein Prozess der Desorientierung und Verschiebung, der gewaltsamen Zusammenhanglosigkeit und Unbeständigkeit, der Bereitschaft zu Verwirrung sogar im Dienste der Entdeckung neuer Wahrnehmungsformen.»[5]

Biographisch wie akademisch besteht hier eine Verbindung, denn Guyton studierte unter Morris in dessen Abteilung für «Combined Media» am Hunter College. Guyton meint dazu:

«Damals versuchte ich wohl, irgendeinen Riss in der mir vertrauten Kunst und Formensprache ausfindig zu machen ... Ich schrieb mich für den Kurs ein, ohne dass ich über eine herkömmliche künstlerische Vorbildung oder über praktische Erfahrung mit künstlerischer Arbeit verfügte – nur über ein wenig kunstgeschichtliches und reichlich theoretisches Wissen. Ich vermute, dass Morris, weil er sich selbst immerfort philosophische Fragen stellte und sich nie einer bestimmten Art, Sachen zu machen, zu verschreiben schien, wie dies etwa ein Zeitgenosse wie Judd tat (oder im Endeffekt jeder andere Künstler), in mir irgendwie einen Gleichgesinnten zu erkennen glaubte ...»[6]

Es ist nicht ohne Belang, dass der Name «Continuous Project» dem Titel der gesammelten Schriften von Robert Morris entlehnt ist – auch wenn die Übereinstimmung nicht unbedingt als Hommage zu sehen ist, sondern eher im Rahmen von Guytons beziehungsreicher, spielerischer, reflexiver Strategie, anerkannte kulturelle Momente als Grundelemente für seine Arbeit zu verwenden. Trotzdem finden sich zahlreiche Grundgedanken zur Plastik und zur Anti-



Form, die Morris ausformuliert hat, in Guytons Ansatz neu interpretiert. So heisst es bei Morris:

«Überlegungen zur Ordnung sind zwangsläufig kausal, ungenau und unbetont. Wahlloses Anhäufen, loses Aufschichten, Aufhängen, Herumreichen… Der Zufall wird hingenommen und Unbestimmtheit ist einkalkuliert, da ein Austausch automatisch zu einer anderen Konfiguration führt. Die Loslösung von vorher ausgedachten und durchgehaltenen Formen und Ordnungen ist ein positiver Anspruch.»[7)]

Dem entspricht Rosalind Krauss' Definition des Ausdrucksmittels «als einer rekursiven Struktur, das heisst einer Struktur, deren Elemente zum Teil die Regeln ergeben, welche die Struktur generieren».[8)] Diese Umschreibung bietet einen weiteren Hinweis, wie wir die konzeptuelle Praxis Guytons betrachten können, deren formale Überlagerungen in den jüngsten Tintenstrahlarbeiten zu gipfeln scheinen.

Wenn man den Überlegungen von Robert Morris zu Material und Prozess folgt, so ist es durchaus nicht unsinning zu behaupten, dass Guytons Verwendung des Tintenstrahldruckers für seine «Gemälde» Pollocks Verwendung von in Farbe getauchten Stöcken zum Malen entspricht. In seiner Besprechung der Ausstellung bei Friedrich Petzel bezeichnete der Kritiker David Frankel Guyton als einen «Virtuosen des Tintenstrahls, so wie Pollock ein Virtuose des Farbschüttens war».[9)] Wie Pollock die materiellen Eigenschaften der Emailfarbe entgegenkamen – sie strömt, tropft, spritzt –, so eignet sich der Epson-Drucker aufs Idealste für Guytons Verwendung der Reproduzierbarkeit als formales und konzeptuelles «Bildmittel». Die Unterbrechungen des Druckvorgangs, die durch die gefaltete und grundierte Leinwand verursacht werden, ergeben das, was man als die Expressivität des Werkes deuten könnte. Aber ganz im Sinne von Guytons Position der «Neutralität» sind das Stocken, Starten und die Aussetzer des Druckers (wenn zusammengefalteter Stoff in der Druckwalze stecken bleibt und herausgezerrt wird) tatsächlich das Resultat von unvorhersehbaren Momenten einer mechanischen Überlastung.

Im Frühjahr 2008, in den Ausstellungen bei der Friedrich Petzel Gallery in New York und Galerie Chantal Crousel in Paris, gab es eine neue Serie von schwarzen Tintenstrahlbildern zu sehen. Malfarbe spielte bei der Entstehung dieser Bilder ebenso wenig eine Rolle wie ein «Maler», es sei denn, man berücksichtigt die Software, die zur Herstellung der digitalen Dateien diente, die auf Guytons Drucker reproduziert wurde, einem Tintenstrahldrucker, wie er in Reproateliers Verwendung findet. Gedruckt wurden die Bilder auf mit Bleifarbe grundierte Leinwand, die der Länge nach zusammengefaltet worden war und auf jeder Seite mindestens zwei Mal durch den Drucker geführt wurde. Anschliessend wurde das Stück Stoff auseinander gefaltet und auf einen hölzernen Keilrahmen gespannt. Das Ergebnis ist ein Zyklus eindrücklich bildhafter Gebilde mit schwarzen Partien von ganz unterschiedlicher Dichte, die von völliger Durchtränkung bis hin zu nebelhaftem Weiss reicht, das mit haarfeinen Tintenstrichen überzogen ist.

Diese Arbeiten – von einem undurchdringlichen Schwarz, das in der Mitte von einem senkrechten Saum unterbrochen wird, der zeigt, wo das Stück Leinen gefaltet worden war, um durch den Drucker geführt zu werden, bis hin zu den dünnen waagerechten Linien, die sich über die Länge des Stoffstückes wiederholen – liessen schnappschussartige Bezüge zur Geschichte der Malerei des 20. Jahrhunderts aufblitzen: das Schwarz auf Schwarz von Kasi-

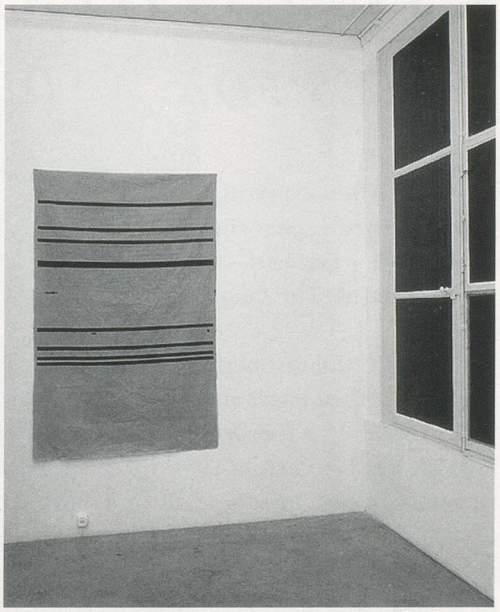
WADE GUYTON, UNTITLED (8 ischen en 1, 1952), 2005, Epson DURABrite inkjet on book page, 6 5/8 x 8 1/8" / OHNE TITEL, Inkjet auf Buchseite, 16,8 x 20,8 cm.

mir Malewitsch, den «zip» eines Barnett Newman, die existenzielle Transzendenz, die in Rothkos Gebrauch von Farbe angedeutet ist, oder die massvollen linearen Koordinaten von Agnes Martin. Obwohl sie, zumindest was Bildträger und Präsentationsweise angeht, die Konventionen der traditionellen Malerei aufrufen, erscheint es zutreffender, sie als «malereinah» zu beschreiben. Gerade diese Ähnlichkeit mit Dingen, wie wir sie zu kennen glauben, befeuert Guytons Kunst. Wie die Presseinfos der Galerien erklärten, hatte Guyton die Fussböden mit halbglänzend schwarz gestrichenen Holzplatten bedeckt, eine Referenz an den Holzfussboden in seinem Atelier in Manhattan. Während sich die Rezeption der beiden Ausstellungen schwerpunktmässig an der Malerei festmachte, führt eine weniger nahe liegende Interpretation uns wieder dorthin zurück, wo wir begonnen haben, nämlich zu Guytons früheren architektonischen Eingriffen.

Allerdings besteht die Gefahr, Guytons Schaffen unter rein formalen Gesichtspunkten zu definieren, obwohl es in seiner weitreichenden Praxis doch um so viel mehr geht: Eine Lossagung von Duchamp, die Entmaterialisierung der Kunst als Objekt und eine Neufassung der Kritik im Sinne der Betriebsbedingungen der betreffenden Institutionen – das sind nur einige der Strategien, die in seine Kunst hineinspielen. Künstlerische Tätigkeit wird zu einem Akt der Verknüpfung von Inhalt mit Kontext. Darin liegt das Antriebsmoment von Guytons Werk. Denn neben der Eleganz seiner künstlerischen Produktion und einer Haltung der Interesselosigkeit sind wir gezwungen, uns auf Guytons Verzicht einer einfachen Beschreibung von Dingen zugunsten einer Darlegung ihrer Funktionsmechanismen einen Reim zu machen. Wenn wir diese Mechanismen mit einem gesunden Zynismus gegenüber dem Bildhaften und seinen Verbreitungsformen verknüpfen, dann können wir Guytons Werk auch als Ausdruck einer «postmedium condition», der Überwindung der Ausdrucksmittel, auffassen, die Künstler wie Morris und Broodthaers realisierten, und zugleich als eine ablehnende Antwort auf gegenwärtige Tendenzen, den Status des Künstlers zu idealisieren. In dieser Hinsicht ist Guytons Werk zeitgemäss – eine Notwendigkeit angesichts konkurrierender Imperative. In seinen vielen verschiedenen und sich wandelnden Formen gerät es zu einer Art von Diskurs, der zugleich lehrreich ist und Plaudercharakter hat und der sich uns beharrlich entzieht, während er zugleich irgendwie von der Welt spricht.

(Übersetzung: Bram Opstelten)

1) Diese und nachfolgend zitierte Aussagen Guytons entstammen einer E-Mail-Korrespondenz, die die Autorin im Juli 2008 mit dem Künstler führte.
2) Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Walter Neurath Memorial Lecture, 1999), Thames and Hudson, London 2000.
3) «Rites of Silence: Johanna Burton on the Art of Wade Guyton», in *Artforum*, Nr. XLVI/10 (Sommer 2008), S. 365–372.
4) Scott Rothkopf, «Modern Pictures», in Yilmaz Dziewior (Hrsg.), *Wade Guyton: Color, Power & Style*, Kunstverein Hamburg, 2006, S. 74.
5) Robert Morris, «Notes on Sculpture, Part 4», in *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 1993, S. 68f.
6) Aus einer E-Mail-Korrespondenz der Autorin mit dem Künstler, Juli 2008.
7) Robert Morris, «Anti Form», in *Continuous Project Altered Daily* (wie Anm. 5), S. 46.
8) Krauss (wie Anm. 2), S. 7.
9) David Frankel, «Wade Guyton: Friedrich Petzel Gallery», in *Artforum*, Nr. XLVI/7 (März 2008), S. 358.



WADE GUYTON, UNTITLED, 2004, Epson UltraChrome inkjet on linen, 64 x 43" / OHNE TITEL, Inkjet auf Leinen, 162,9 x 121,6 cm.

WADE GUYTON, Group show / Gruppenausstellung, Kunsthalle Zürich, 2006.

PICTURES EATING PICTURES:

DANIEL BIRNBAUM

NOTES FOR WADE GUYTON[1)]

It is late. When everything has been said and done, one can still say it again. If nothing else remains, then repeat the repetition itself. It is late, but granted that the end of History has already been reached—as has been claimed repeatedly—then, still, the question of the epilogue remains. The question of how to determine the nature of a possible PS, coda, or addendum…

What are the distinctive features of life after History, and who are we, late arrivals, breathing this posthistorical air, taking advantage of the lightness, and writing the postscript to historical Man? In a footnote to his lectures on Georg Wilhelm Friedrich Hegel's *Phenomenology of Spirit*, held in Paris in 1938–39, Alexandre Kojève elaborates on this theme, and draws a few remarkable conclusions. The historical process of work and negation as analyzed by Hegel,

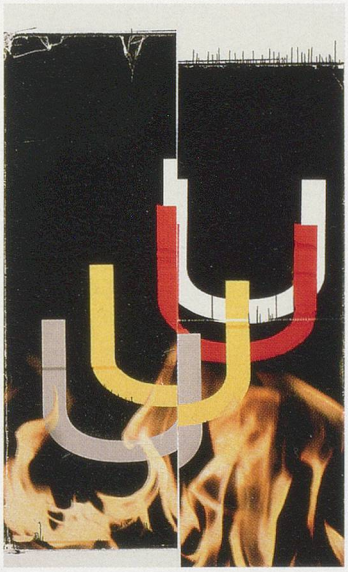
DANIEL BIRNBAUM is Rector of the Städelschule and Director of Portikus, both in Frankfurt am Main. He is the Director of the 53rd Venice Biennale in 2009.

and then, in a different fashion, by Karl Marx, is what turned the animals of the species Homo Sapiens into humans, but this process has come to a close. We have reached the end of History but, it seems, we are still around. An intriguing dialogue between Kojève and his disciple, Georges Bataille, developed this very issue. Kojève notes:

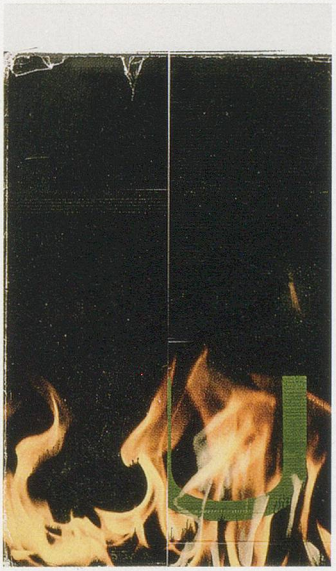
The disappearance of Man at the end of History is not a cosmic catastrophe: the natural World remains what it has been from all eternity. And it is not a biological catastrophe either: Man remains alive as animal in harmony with Nature or given Being. What disappears is Man properly so called—that is, Action negating the given, and Error, or, in general, the Subject...[2)]

So who are we, if—following this thought—Man has actually disappeared? Another question: Is there art after History? Which leads me to wonder: Are the imaginative activities after Man still to be considered artistic, or are they rather comparable to the elaborate activities of certain animals who also build complicated edifices, like bee hives? Wars and bloody revolutions are over, says Kojève, but the PS which is the era in which we live still allows for art: "[A]ll the rest can be preserved indefinitely; art, love, play, etc., etc.; in short, everything that makes Man *happy*."[3)] After History there are post-historical creations or forms of life allowing for the most elaborate, formalistic and ritualized kinds of cultural activity, such as the fascinating "snobbery" found in Japan: "the Noh theatre, the ceremony of tea, and the art of bouquets of flowers." And there are even more extreme forms: "Thus, in the extreme, every Japanese is in principle capable of committing, out of pure snobbery, a perfectly 'gratuitous' *suicide*."[4)]

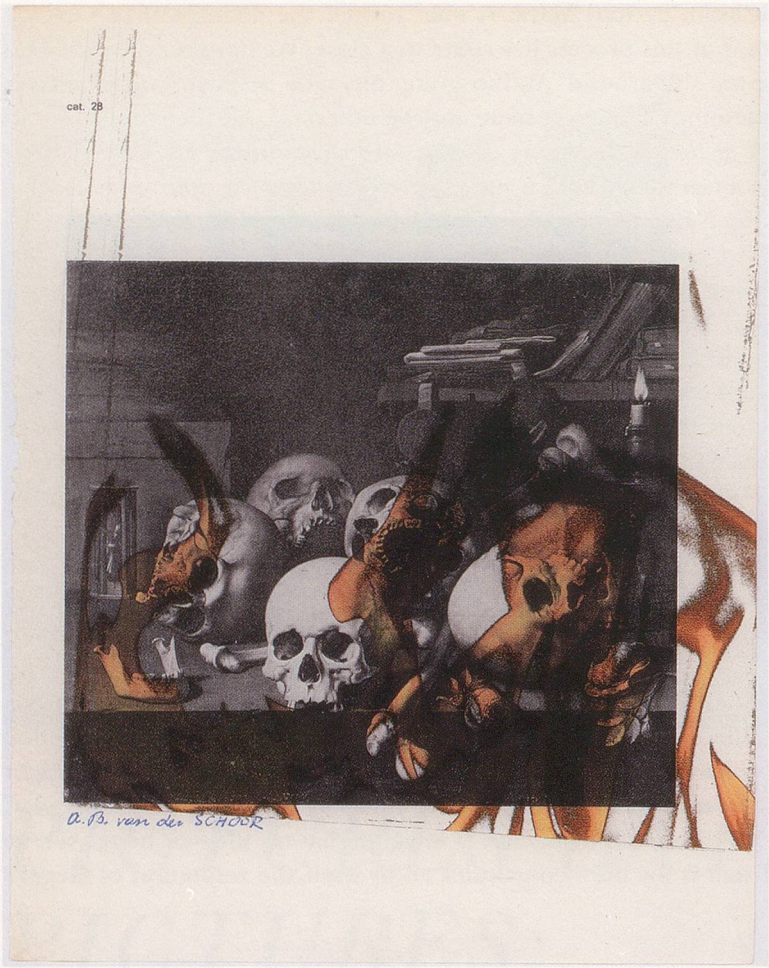
Perhaps Wade Guyton's art can be read in these post-historical terms. But to be a late arrival is not only joy. Bataille, in a critical letter to his teacher, accepts the fundamental assumptions of our post-historical condition. But eroticism and art, if these are still the right terms, which for Bataille were central to everything, are not only joyous. It's not only play. Also after History one can be consumed by flames: "I imagine that my life—or better yet, its aborting, the open wound that is my life—constitutes all by itself the refutation of Hegel's closed system."[5)]



WADE GUYTON, UNTITLED, 2006, Epson UltraChrome inkjet on linen, 89 x 54" / OHNE TITEL, Inkjet auf Leinen, 226 x 137,2 cm.



WADE GUYTON, UNTITLED, 2006, Epson UltraChrome inkjet on linen, 90 x 53" / OHNE TITEL, Inkjet auf Leinen, 228,5 x 134,6 cm.



WADE GUYTON, UNTITLED (cat. 28 A.B. van der Schoor), 2007, Epson DURABrite inkjet on book page, 7 1/2 x 9 5/8" / OHNE TITEL, Inkjet auf Buchseite, 19 x 24,4 cm.

What more is there to say? What more is there to take in, or to pass on to the world? Everything or nothing, bulimia or anorexia, would appear to be the answer of the melancholic—either a manic abundance or an incantation on the outer edge of language. Pictures eating other pictures, or pictures starving to death. Wade Guyton knows both. That an entire generation of artists in Europe as well as the U.S. seems to share the same strategies of appropriation should perhaps make us look closer at the works themselves, rather than go on about strategies of citation. As Scott Rothkopf writes, "We're late not just to modernism's party but to postmodernism's, too."[6] Arriving late can create a great sense of freedom, but the real problem, says Rothkopf, "is not so much saying there's no such thing as an original image, but knowing full well that it's not a very original thing to say."[7] The real issue then is what images you decide to eat, and how the remains appear once you are done.

One can see how melancholia tends to transcend itself as soon as it becomes language. The inner suffering is projected out onto the world and finds a foothold in the sign, which no longer belongs to the I. Since melancholia then, in all its wordlessness, is a genuine creation of symbols, one can say that it is self-transcending as a phenomenon. The melancholic invents the means by which he can continue on in his plight. And not just that: the opposing,

conservative tendency possessed by the melancholic makes him not simply transcend his suffering by means of his newly formed language, but also, in a second phase, use repetitions and infinite variations to preserve his mysterious object—melancholia. This preservation by means of neologisms is a part of the melancholic's style.

One can speak of various strategies for expressing melancholia. First, we have the traditional symbolization of dejection, which makes use of handed-down formulas and signs. We encounter this from Albrecht Dürer all the way up to Gérard de Nerval. That first strategy often becomes a hyperbolic strengthening of the symbolization, where melancholia is transferred from the individual to a broader drama on the world's stage. It can acquire cosmic proportions and become apocalyptic. But melancholia can also turn into manic triumph or obsession, where the I, more obviously than in the previous solutions, transcends itself in an anonymous, self-creating linguistic process that resembles a litany or mechanical representation. This is the world of Samuel Beckett and Thomas Bernhard, who indulge in the manic repetitions language makes possible. A further strategy, the most radical perhaps, is to quite simply starve the melancholia out, withhold from it its nourishment, as in Franz Kafka or Alberto Giacometti. In this case, one can perhaps not speak of melancholia at all. The one who is practiced in hunger art is at the boundary of melancholia. How should this boundary be described? Can it be grasped simply in terms of starvation, of not eating?

Let us look at two extreme opposites, both seemingly light years from melancholia: the sanguine Italo Calvino and the prophetic Antonin Artaud. Translation is a form of assimilation. Let's stop the metabolism for a second and listen to the original languages.

Calvino's story, "Sotto il sole giaguaro," concludes as follows:

Sotto la pergola di paglia d'un ristorante in riva a un fiume, dove Olivia m'aveva atteso, i nostri denti presero a muoversi lentamente con pari ritmo e i nostri sguardi si fissarono l'uno nell'altro con un'intensità di serpenti. Serpenti immedesimati nello spasimo d'inghiottirci a vicenda, coscienti d'essere a nostra volta inghiottiti dal serpente che tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d'ingestione e digestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la sopa de frijoles, lo huacinango a la veracruzana, le enchiladas...[8)]

Only someone possessed of sanguine humor can compare love-making to a cannibalistic repast in such an unproblematic way and, what's more, have the lovers devour each other's devouring of the Mexican dishes, as indicated in the final lines. The limits of melancholia are obviously a shared cannibalism, a sacrifice shared in togetherness or love by going beyond our bodies' conventional boundaries and thus becoming one. According to Bataille, this cannibalism is not a malignant, archaic remnant living on in the human psyche: it is the foundation without which no love affair is complete. To love is to eat—but for fun: a difference between metaphoric and real eating that the melancholic doesn't feel. Wade Guyton sure eats visual imagery and the meal makes all symbols appear real like flesh.

Antonin Artaud's solution (which is close to the Mexican culture of sacrifice in the same way that Calvino's fantasy would appear to be the opposite): the revolt against eating and the body driven to an extreme. The I sacrifices itself and its word for the sake of a different, immaculate order. Artaud defends himself with instinctual power against the representation of the symbolic food—"spiritual nourishment"—of the word qua body, and man as his own sustenance. The word is the cadaver of psychic life, a barbaric overhang from a past epoch, the food and the word that, in Artaud, constantly tempts towards a criminal, incestuous act, which points to the possibility of returning to oneself and the world in natural circulation.

Il y a dans les formes du Verbe humain je ne sais quelle opération de rapace, quelle autodévoration de rapace où le poète, se bornant à l'objet, se voit mangé par cet objet. ... Un crime pèse sur le Verbe fait chair, mais le crime est de l'avoir admis. ... L'inverti est celui qui mange son moi et veut que son soi le nourrisse, cherche dans son soi sa mère et veut la posséder pour lui. Le crime primitif de l'inceste est l'ennemi du poète et le tueur de son immaculée poésie. ... Je ne veux pas manger mon poème, mais je veux donner mon cœur à mon poème. Mon cœur est ce qui n'est pas moi. ... Je suis ce poète oublié, qui s'est vu tomber da la matière un jour, et la matière ne me mangera pas, moi.[9)]

Artaud is searching for a virgin state beyond Calvino's universal cannibalism, or beyond the "carno-centrism," which Jacques Derrida viewed as typical for Western thought.[10)] To place oneself beyond humanity's "desire for the cadaver" in this way naturally involvos great risk[11)]—above all, the risk of going insane, a risk we know Artaud himself was willing to take. But there are also other ways of creating something from contradiction, from a lack or abundance, without yielding to melancholia. There is a hunger for a food that never is led back to the same, the known, or to a natural circulation. That hunger for something more can be Kafka's hunger for a colossal food. This "more" can be prophetic and can be intimately connected to writing as such, given that the word in itself bears with it a coming time, a time that has yet to be realized. And this "more" can be a flaming canvas that seems to burn itself so as to delete the traces of its own destruction. Wade Guyton knows this too.

We encounter a paradoxical form of this kind of "more" when it manages to encompass reality in its most tangible form, and when this appetite turns out towards things instead of, satiated by normal food, being stilled before them. In this state, the world becomes open to intensified senses as if it had been liberated from its coded covering. Thought and the senses turn outward and become productive, something Novalis was perhaps the first to give a philosophical meaning to. The world exists for my sake, it is my mission.

In the case of the obsessed Arthur Rimbaud, this inversion of appetite is so strong that the senses get confused in an almost shocking encounter with things. These are not simply tasted as comparative impressions, but rather they are wolfed down in their entirety. Poisonous stems are bitten off, church towers are suckled. Normal food is uninteresting. The world is my appetite, a single imperative: there to be eaten!

Rimbaud ("Faim," 1872):

Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Je déjeune toujours d'air,
De roc, de charbons, de fer.

Mes faims, tournez. Paissez, faims,
Le pré des sons.
Attirez le gai venin
Des liserons.

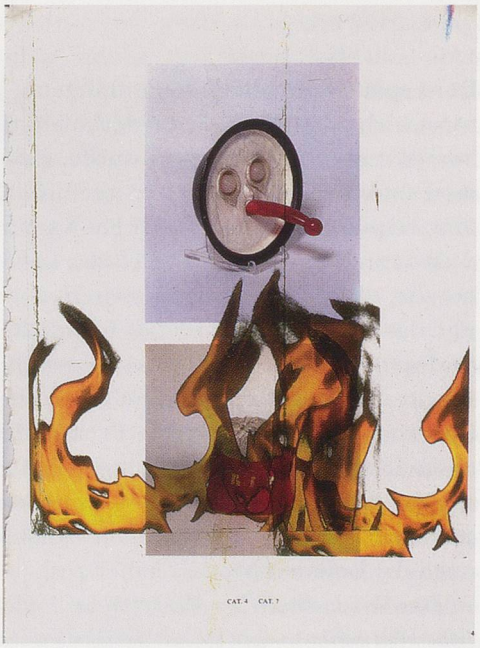
Mangez les cailloux qu'on brise,
Les vieilles pierres d'églises;
Les galets des vieux déluges,
Pains semés dans les vallées grises.[12)]

1) These notes are part of a larger exploration of the connection between cannibalism and melancholia, a collaboration with poet and critic Anders Olsson, which will be published by Sternberg Press in November 2008.
2) For an analysis of this Kojève–Bataille correspondence, see Giorgio Agamben, *The Open: Man and Animal* (Stanford: Stanford University Press, 2004); for this quote, see p. 6.
3) Ibid.
4) Ibid., p. 11.
5) Ibid., p. 7.
6) Scott Rothkopf, "Modern Pictures" in Wade Guyton, *Color, Power & Style* (Cologne: Walther Koenig, 2007), p. 74.
7) Ibid.
8) Italo Calvino, *Sotto il sole giaguaro* (Milan: Garzanti, 1986), pp. 56–57. "Under the thatched arbor of a restaurant on a riverbank, where Olivia had waited for me, our teeth began to move slowly, with equal rhythm, and our eyes stared into each other's with the intensity of serpents'—serpents concentrated in the ecstasy of swallowing each other in turn, as we were aware, in our turn, of being swallowed by the serpent that disgusts us all, assimilated ceaselessly in the process of ingestion and digestion, in the universal cannibalism that leaves its imprint on every amorous relationship and erases the lines between our bodies and *sopa de frijoles, huachinango a la vera cruzana*, and *enchiladas*." Italo Calvino, *Under the Jaguar Sun*, trans. William Weaver (Vintage, 1993), p. 29.
9) Antonin Artaud, "Révolte contre la Poésie" in *Œuvres complètes*, vol. 9 (Paris: Gallimard, 1971), pp. 144–45. "There is in the form of the human Word I don't know what operation of rapaciousness, what self-devouring greed going on; whereby the poet, binding himself to the object, sees himself eaten by it. That is a crime weighing heavy on the idea of the Word-made-flesh, but the real crime is in having allowed the idea in the first place. The inverse is he who eats his self, and desires and desires that his self nourish him, seeking his mother in it and wanting to possess her for himself. The primitive crime of incest is the enemy of poetry and the killer of poetry's immaculacy. I don't want to eat my poem but I want to give my heart to my poem. My heart is what isn't my ego. I am that forgotten poet who one day saw himself hurtle to matter, and matter never will devour me, my ego." See *Manifesto: A Century of Isms*, ed. Mary Ann Caws (Lincoln: University of Nebraska Press, 2001), pp. 463–464.
10) It is no accident that Derrida returned on a number of occasions to Artaud's encounter with the constraints placed on Western theater by the Word. See the essays "La parole soufflée" and "The Theater of Cruelty and The Closure of Representation" in *Writing and Difference* (Chicago, The University of Chicago Press, 1978).
11) Artaud's position is aggressively anti-Freudian, and he sees the libido itself as "the definition of this desire for the cadaver." See note 9, p. 229.
12)
If I've a taste, it's not alone
For the earth and stones,
Rocks, coal, iron, air,
That's my daily fare.

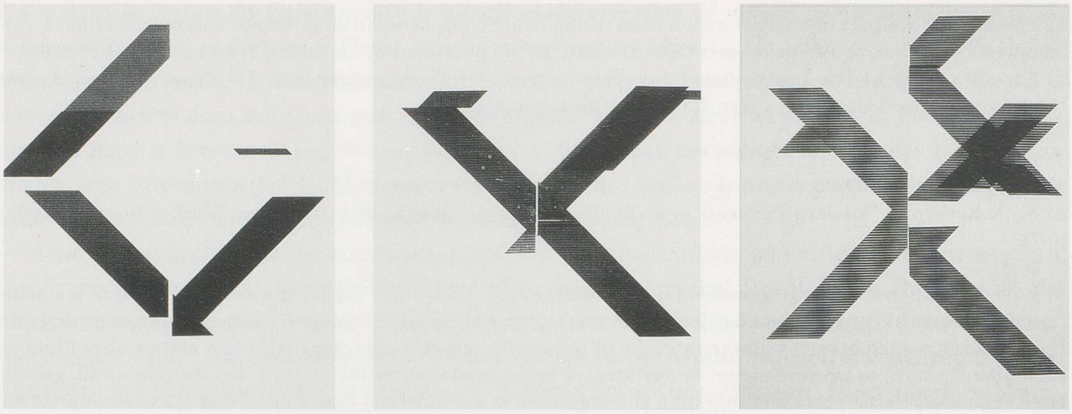
Roam my hungers, hunger browse
In the field on sound,
Suck up bindweed's gay venom
Along the ground.

Eat the pebbles that one breaks,
Churches' old stones;
Gravel of ancient deluge taste,
And loaves scattered in grey brakes.

Arthur Rimbaud, "Hunger" in *Collected Poems*, trans. Oliver Bernard (London, Penguin Classics, 1986), p. 332.



WADE GUYTON, UNTITLED (CAT. 4 CAT. 7 43), 2006, Epson DURABrite inkjet on book page, 8 7/8 x 12 1/8" / OHNE TITEL, Inkjet auf Buchseite, 22,5 x 30,8 cm.



WADE GUYTON, UNTITLED, 2007, Epson UltraChrome inkjet on linen, 84 x 69" each / OHNE TITEL, Inkjet auf Leinen, je 213,4 x 175,3 cm.

BILDER FRESSEN BILDER

DANIEL BIRNBAUM

ANMERKUNGEN ZU WADE GUYTON[1)]

Es ist spät. Wenn alles gesagt und getan worden ist, kann man es noch einmal sagen. Wenn sonst nichts bleibt, dann wiederhole die Wiederholung. Es ist spät, und angenommen, was bereits mehrmals behauptet wurde, dass wir tatsächlich am Ende der Geschichte angekommen sind, dann bleibt immer noch die Frage nach dem Epilog, danach, wie ein mögliches Postskriptum, eine Koda oder ein Nachtrag lauten könnte.

Wodurch unterscheidet sich das Leben n a c h der Geschichte, und wer sind wir, Spätgeborene, die wir diese posthistorische Luft einatmen, die wir von der Leichtigkeit profitieren und das Postskriptum zum geschichtlichen Menschen schreiben? In einer Fussnote zu seinen Vorlesungen über Hegels *Phänomenologie des Geistes*, die er 1938–39 in Paris hielt, geht Alexandre Kojève näher auf diese Frage ein und gelangt zu einigen bemerkenswerten Schlussfolgerungen. Der historische Prozess der Arbeit und der Negation, wie er von Hegel und anschliessend mit anderen Schwerpunkten von Marx analysiert worden ist, habe aus den Tieren der Spezies Homo Sapiens Menschen gemacht, doch dieser Prozess sei nunmehr abgeschlossen. Wir sind am Ende der Geschichte angelangt, aber es scheint, als sind wir immer noch da. Kojève führt dies näher aus:

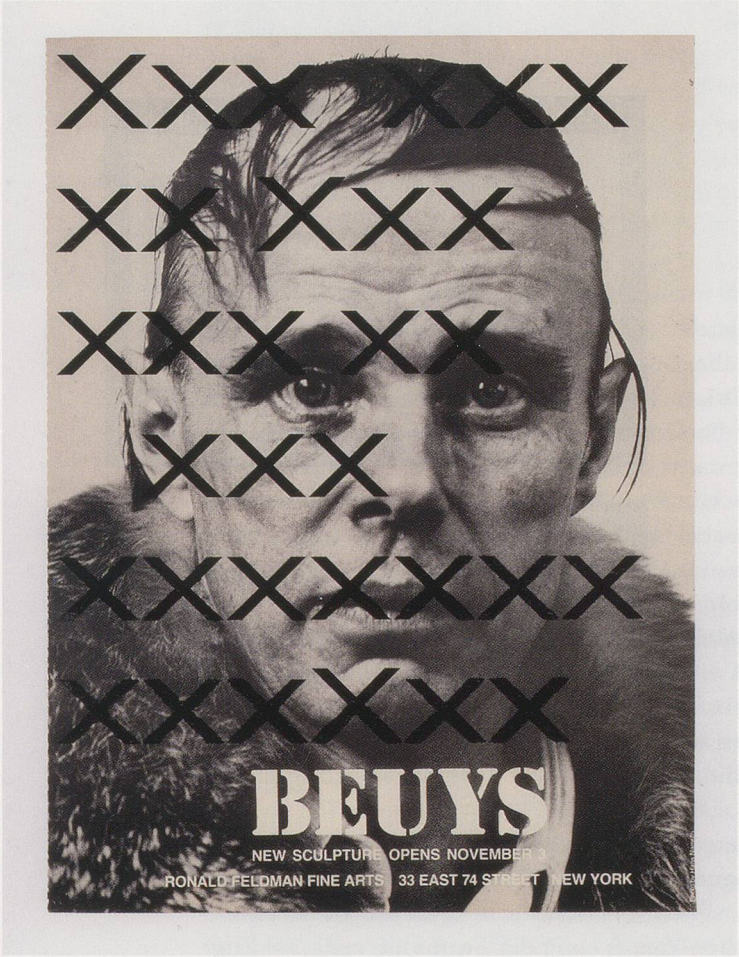
Das Verschwinden des Menschen am Ende der Geschichte ist keine kosmische Katastrophe: Die natürliche Welt bleibt so, wie sie seit Ewigkeiten war. Es ist auch keine biologische Katastrophe: Der Mensch bleibt am Leben als Tier, das im Einklang mit der Natur oder dem gegebenen Sein ist. Was verschwindet,

---

DANIEL BIRNBAUM ist Rektor der Städelschule und Direktor des Portikus, beide in Frankfurt am Main. Er ist der künstlerische Leiter der 53sten Biennale in Venedig 2009.

ist der Mensch im eigentlichen Wortsinn, das heisst die negierende Tätigkeit des Gegebenen und der Fehler oder, im Allgemeinen, das dem Objekt entgegengesetzte Subjekt.[2)]

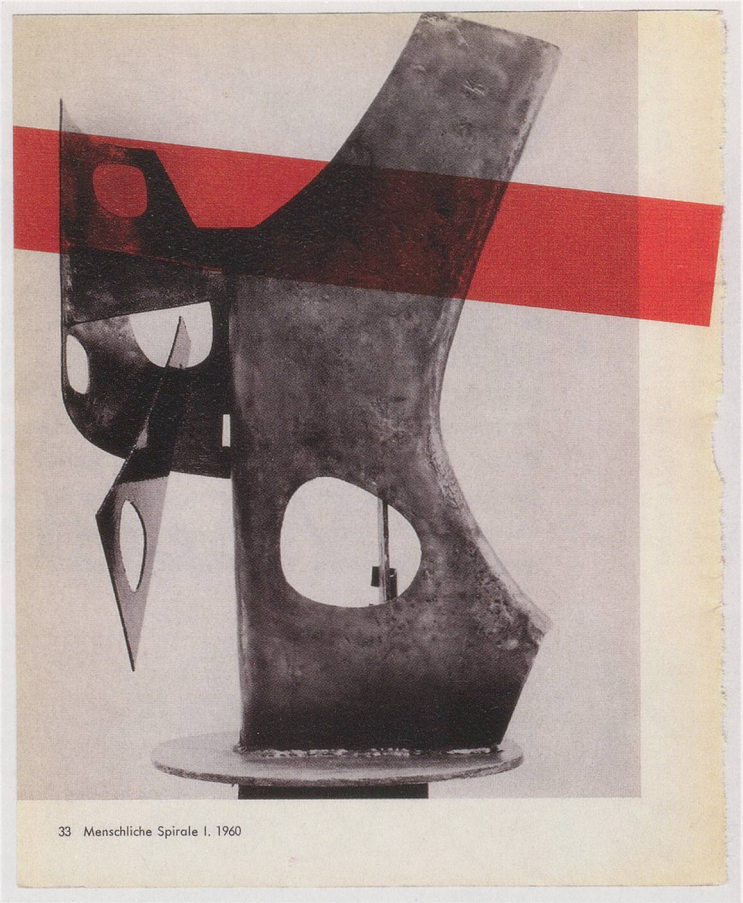
Wer sind wir also, wenn der Mensch tatsächlich verschwunden ist? Um ebendiese Frage kreist ein faszinierender Dialog zwischen Kojève und seinem Schüler Georges Bataille. Eine Frage: Gibt es Kunst nach der Geschichte? Woraus sich die Frage ergibt: Ist das imaginative, von der Einbildungskraft befeuerte Tun nach dem Menschen weiterhin als künstlerisch anzusehen oder ist es vielmehr vergleichbar mit dem kunstvoll umständlichen Treiben bestimmter Tiere, die ebenfalls komplizierte Gebilde wie Bienenwaben schaffen? Kriege und blutige Revolutionen sind, so Kojève, vorbei, die Kunst aber hat im Postskriptum, also dem Zeitalter, in dem wir leben, weiterhin ihren Platz: «... der ganze Rest kann sich undefiniert erhalten: die Kunst, die Liebe, das Spiel und so weiter, kurz alles, was den Menschen glücklich macht.»[3)] Nach der Geschichte gibt es posthistorische Schöpfungen oder Lebensformen, die Raum für denkbar umständliche formalistische und ritualisierte Formen der kulturellen Tätigkeit lassen wie etwa den faszinierenden «Snobismus», dem wir in Japan begegnen: «das Nô-Theater, die Tee-Zeremonie und die Kunst des Blumensteckens.» Und es gibt sogar noch extremere Formen: «So ist im Grenzfall jeder Japaner prinzipiell fähig, aus purem Snobismus völlig ‹umsonst› zu einem Selbstmord zu schreiten ...»[4)]



WADE GUYTON, UNTITLED (BEUYS), 2003, Epson DURABrite inkjet on book page, 8 3/4 x 11 7/8" / OHNE TITEL (BEUYS), Inkjet auf Buchseite, 22,2 x 28,8 cm.

Die Kunst Wade Guytons lässt sich vielleicht in diesem posthistorischen Sinn deuten. Ein Spätgeborener zu sein ist allerdings nicht nur eitel Freude. In einem kritischen Brief an seinen Lehrer akzeptiert Bataille die Grundbedingungen unserer posthistorischen Verfassung. Doch Erotik und Kunst, falls dies noch die richtigen Begriffe sind, denen Bataille eine zentrale Bedeutung zuwies, sind nicht nur freudvoll – nicht nur Spiel. Auch nach der Geschichte kann man von Feuer verzehrt werden: «Ich stelle mir vor, dass mein Leben – oder dessen Abtreibung, die offene Wunde, die mein Leben ist – von sich aus die Widerlegung des geschlossenen Systems Hegels darstellt.»[5)]

Was gibt es noch zu sagen? Was ist noch aufzunehmen oder an die Welt weiterzugeben? Alles oder nichts, Bulimie oder Anorexie, so würde wohl die Antwort des Melancholikers lauten: entweder ein manischer Überfluss oder eine Beschwörung am Rande der Sprache. Bilder, die andere Bilder fressen, oder Bilder, die sich zu Tode hungern. Wade Guyton kennt beide. Dass eine ganze Generation von Künstlern in Europa und


33 Menschliche Spirale I. 1960

WADE GUYTON, UNTITLED NO. 1, 2006, 11 drawings (Epson DURABrite inkjet on book pages), 4 frames (oak and Plexiglas), 94 1/4 x 118 1/8 x 3 1/2", detail / OHNE TITEL NR. 1, 11 Zeichnungen (Inkjet auf Buchseiten), 4 Rahmen (Eiche und Plexiglas), 239,4 x 300 x 8,9 cm, Ausschnitt.

den USA sich der gleichen Strategien der Aneignung oder Appropriation bedient, sollte uns vielleicht veranlassen, die Werke einer näheren Betrachtung zu unterziehen, anstatt auf Strategien des Zitierens herumzureiten. «Wir sind», wie Scott Rothkopf schreibt, «nicht nur zu spät gekommen zur Party der Moderne, sondern auch zur Party der Postmoderne.»[6] Das kann sehr befreiend sein, das eigentliche Problem aber, wie Rothkopf sagt, «ist nicht sosehr, dass es so etwas wie ein ursprüngliches Bild, ein ‹Original›, nicht gibt, sondern genau zu wissen, dass es nicht sehr originell ist, das zu sagen».[7] Tatsächlich also geht es um die Frage, welche Bilder man zu fressen beschliesst und wie das, was man nachher zurücklässt, aussieht.

Die Melancholie neigt erkennbar dazu, sich aufzuheben, sobald sie Sprache wird. Das innere Leiden wird nach aussen getragen, macht die Welt zu seiner Projektionsfläche und findet einen Halt im Zeichen, das nicht mehr zum Ich gehört. Und da also die Melancholie in all ihrer Weltlichkeit eine Form der Symbolproduktion ist, kann man sagen, dass sie als Phänomen über sich selbst hinausweist. Der Melancholiker findet Mittel und Wege, um in seiner Misere weiterzuleben. Mehr noch: Die entgegengesetzte, verharrende Tendenz, die ihm eigen ist, lässt ihn dank der Sprache sein Leiden transzendieren und macht es ihm in einer zweiten Phase mittels Wiederholungen und unendlichen Variationen möglich, sich sein geheimnisvolles Objekt – die Melancholie – zu bewahren. Diese Bewahrung mittels Neologismen gehört zur Manier des Melancholikers.

Es gibt verschiedene Strategien der Darstellung von Melancholie. Zunächst ist da die herkömmliche Symbolisierung der Niedergeschlagenheit, die von überkommenen Formeln und Zeichen Gebrauch macht. Ihr begegnen wir bereits bei Albrecht Dürer bis hin zu Gérard Nerval. Sie gerät oft zu einer hyperbolischen Verstärkung der Symbolisierung, im Zuge

derer die Melancholie vom Einzelnen auf ein Drama auf der Bühne der Welt übertragen wird. Sie kann kosmische Dimensionen annehmen und sich ins Apokalyptische steigern. Die Melancholie kann aber auch zu manischem Triumph oder wahnhafter Besessenheit geraten, wobei das Ich deutlicher als bei den vorhergehenden Formen über sich selbst hinausweist in einem anonymen, sich selbst generierenden Sprachvorgang, der einer Litanei oder einer mechanischen Repräsentation gleicht. Dies ist die Welt von Samuel Beckett und Thomas Bernhard, die der manischen Wiederholung frönen, die die Sprache ermöglicht. Eine weitere Strategie, und zwar die vielleicht radikalste, besteht darin, die Melancholie auszuhungern, ihr ihre Nahrung zu entziehen, wie bei Franz Kafka oder Alberto Giacometti. In diesem Fall kann man vielleicht gar nicht von Melancholie sprechen. Der geübte Hungerkünstler bewegt sich an der Grenze der Melancholie. Wie soll man diese Grenze beschreiben? Kann man sie einfach im Sinne des Hungerns, des nicht Essens begreifen?

Betrachten wir zwei Gegenpole, beide allem Anschein nach Lichtjahre von der Melancholie entfernt: den heiteren Italo Calvino und den prophetischen Antonin Artaud. Übersetzung ist eine Form der Einverleibung. Halten wir den Metabolismus für einen Moment an und lauschen den Originalsprachen. Calvinos Erzählung «Sotto il sole giaguaro» endet wie folgt:

Sotto la pergola di paglia d'un ristorante in riva a un fiume, dove Olivia m'aveva atteso, i nostri denti presero a muoversi lentamente con pari ritmo e i nostri sguardi si fissarono l'uno nell'altro con un'intensità di serpenti. Serpenti immedesimati nello spasimo d'inghiottirci a vicenda, coscienti d'essere a nostra volta inghiottiti dal serpente che tutti ci digerisce e assimila incessantemente nel processo d'ingestione e digestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi e la sopa de frijoles, lo huacinango a la veracruzana, le enchiladas...[8)]

Nur ein Sanguiniker kann mit derartiger Leichtigkeit die körperliche Liebe mit einem kannibalistischen Mahl vergleichen – das gegenseitige Verschlingen beim Verschlingen der mexikanischen Speisen. Offensichtlich hat die Melancholie ihre Grenzen in einem gemeinsamen Kannibalismus, einem Opfer, das im Zusammensein oder in der Liebe gebracht wird, indem man über die Grenzen der einzelnen Körper hinausgeht und eins wird. Nach Bataille ist dieser Kannibalismus kein bösartiges, archaisches Überbleibsel, das in der menschlichen Psyche fortlebt, sondern er ist der Grund, ohne den keine Liebesbeziehung vollkommen ist. Lieben heisst essen – aber aus Sinnesfreude: ein Unterschied zwischen metaphorischem und richtigem Essen, den der Melancholiker nicht empfindet. Wade Guyton isst ganz klar Bildmotive und das Mahl lässt alle Symbole wirklich erscheinen wie Fleisch.

Antonin Artauds Lösung, die der mexikanischen Opferkultur in ähnlicher Weise nahe steht wie Calvinos Phantasievorstellung, mutet wie das genaue Gegenteil an: ein sich Sträuben gegen das Essen und ein bis zum Äussersten getriebener Körper. Das Ich opfert sich und sein Wort um einer anderen, reinen Ordnung willen. Artaud wehrt sich mit instinktiver Kraft gegen die Darstellung des symbolischen Verzehrs, der «geistigen Ernährung», des Wortes als Körper und des Menschen als seines eigenen Nahrungsmittels. Das Wort ist der Kadaver des Seelenlebens, ein barbarisches Relikt einer vergangenen Epoche, die Nahrung und das Wort, welches bei Artaud ständig zu einem verbrecherischen, inzestuösen Akt verführt, in dem sich die Möglichkeit andeutet, in einem natürlichen Kreislauf zu sich selbst und zur Welt zurückzukehren.

Il y a dans les formes du Verbe humain je ne sais quelle opération de rapace, quelle autodévoration de rapace où le poète, se bornant à l'objet, se voit mangé par cet objet. [...] Un crime pèse sur le Verbe fait chair, mais le crime est de l'avoir admis. [...]est celui qui mange son moi et veut que son soi le nourrisse, cherche dans son soi sa mère et veut la posséder pour lui. Le crime primitif de l'inceste est l'ennemi de

la poète et le tueur de son immaculée poésie.[...] Je ne veux pas manger mon poème, mais je veux donner mon cœur à mon poème. Mon cœur est ce qui n'est pas moi.[...] Je suis ce poète oublié, qui s'est vu tomber da la matière un jour, et la matière ne me mangera pas, moi.[9)]

Artaud sucht nach einem reinen, unberührten Zustand jenseits von Calvinos universalem Kannibalismus oder jenseits des «Karno-Zentrismus», den Jacques Derrida als charakteristisch für das okzidentale Denken betrachtete.[10)] Sich auf diese Weise jenseits des menschlichen «Verlangens nach dem Kadaver» zu stellen ist natürlich mit hohem Risiko verbunden, bis hin zu der Gefahr, dem Wahnsinn zu verfallen, einem Risiko, das Artaud bekanntlich bereit war einzugehen.[11)] Es gibt aber noch andere Möglichkeiten, aus dem Widerspruch, von Mangel oder Überfluss etwas zu schaffen, ohne sich der Melancholie hinzugeben. Es gibt den Hunger nach einer Nahrung, die niemals zum Gleichen, zum Bekannten oder zu einem natürlichen Kreislauf zurückführt. Dieses Verlangen nach mehr kann Kafkas Hunger nach einem gewaltigen Essen sein. Er kann prophetisch und aufs Engste mit dem Schreiben an sich verbunden sein, birgt doch das Wort als solches eine zukünftige, der Verwirklichung harrende Zeit in sich. Und dieses Weitere kann eine flammende Leinwand sein, die sich selbst zu verbrennen scheint, um die Spuren ihrer eigenen Zerstörung zu tilgen. Auch das weiss Wade Guyton.

In einer paradoxen Form begegnen wir diesem «Mehr», wenn der Appetit sich um die Wirklichkeit in ihrer greifbarsten Form legt und sich nach aussen den Dingen zuwendet, anstatt durch normales Essen von ihnen gesättigt zu sein. In diesem Zustand erschliesst sich die Welt den gesteigerten Sinnen, so, als wäre sie von ihrer verschlüsselten Verkleidung befreit worden. Das Denken und die Sinne wenden sich nach aussen und werden produktiv, ein Vorgang, den Novalis möglicherweise als Erster mit philosophischem Sinn aufgeladen hat. Die Welt existiert um meinetwillen, sie ist meine Aufgabe.

Im Fall des besessenen Rimbaud geht diese Umkehrung des Appetits so weit, dass die Sinne in einer schockierenden Begegnung mit den Dingen verwirrt werden. Diese werden nicht als relative Eindrücke gekostet, sondern gänzlich vergeschlungen. Giftige Stengel werden abgebissen, Kirchtürme vertilgt. Normales Essen ist uninteressant. Die Welt ist mein Appetit, ein einziger Imperativ: da, um gegessen zu werden!

(Übersetzung: Bram Opstelten)

Arthur Rimbaud («Faim», 1872)

Si j'ai du goût, ce n'est guère
Que pour la terre et les pierres.
Je déjeune toujours d'air,
De roc, de charbons, de fer.

Mes faims, tournez. Paissez, faims,
Le pré des sons.
Attirez le gai venin
Des liserons.

Mangez les cailloux qu'on brise,
Les vieilles pierres d'églises;
Les galets des vieux déluges,
Pains semés dans les vallées grises.[12)]

WADE GUYTON, U-STENCIL, 2006, spray paint, Tbilisi / U-SCHABLONE, Sprühfarbe.

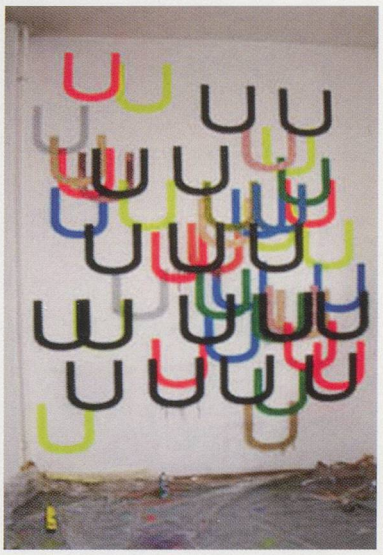
1) Diese Ausführungen sind Teil einer umfassenderen Untersuchung zur Beziehung zwischen Kannibalismus und Melancholie, einer Gemeinschaftsarbeit mit dem Dichter und Kritiker Anders Olsson, die im November 2008 bei der Sternberg Press erscheinen wird.
2) Siehe Giorgio Agamben, *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 2003, für eine eingehendere Betrachtung dieser Korrespondenz zwischen Kojève und Bataille; dieses Zitat S. 16.
3) Ebenda, S. 15.
4) Ebenda, S. 20.
5) Ebenda, S. 17.
6) Scott Rothkopf, «Modern Pictures», in Wade Guyton, *Color, Power & Style*, Walter König, Köln 2007, S. 74.
7) Ebenda.
8) Italo Calvino, aus *Sotto il sole giaguaro*, Garzanti, Mailand 1986, S. 56f. «Unter der Stroh-Pergola eines Restaurants am Ufer eines Flusses, wo mich Olivia erwartet hatte, begannen unsere Zähne langsam im gleichen Rhythmus zu mahlen, und unsere Blicke hefteten sich aufeinander mit der Intensität von Schlangen. Schlangen, als die wir einander im Zucken des gegenseitigen Uns-Verschlingens erkannten, wohl wissend, dass wir unsererseits verschlungen wurden von jener Schlange, die unaufhörlich uns alle verschlingt und assimiliert in jenem Einverleibungs- und Verdauungsprozess des universalen Kannibalismus, der jede Liebesbeziehung prägt und alle Grenzen auslöscht zwischen unseren Körpern und der *sopa de frijoles*, dem *huacinango a la veracruzana*, den *enchiladas*.» Italo Calvino, *Unter der Jaguar-Sonne*, Carl-Hanser-Verlag, München 1987, S. 62.
9) Antonin Artaud, «Revolte gegen die Poesie», in *Briefe aus Rodez, Postsurrealistische Schriften*, Matthes & Seitz, München, 1979, S. 72f. «Es gibt in den Formen des menschlichen Wortes irgendeine räuberische Operation, irgendeine räuberische Selbstverzehrung, wo der Dicher sich auf den Gegenstand beschränkend, erlebt, wie er von dem Gegenstand aufgezehrt wird. Ein Verbrechen lastet auf dem. Das Wort wird Fleisch, aber das Versprechen besteht darin, es erlaubt zu haben.(...) Ich will mein Gedicht nicht aufzehren, sondern ich will meinem Gedicht mein Herz geben, und was ist mein Gedicht für mein Herz. Mein Herz ist, was nicht Ich ist. (...) Ich bin dieser vergessene Dichter, der erlebte wie er eines Tages in die Materie stürzte, und die Materie verzehrte nicht mich.»
10) Es ist kein Zufall, dass Derrida des Öfteren auf Artauds Auseinandersetzung mit den durch das Wort dem abendländischen Theater auferlegten Zwängen zurückkommt. Siehe die Aufsätze «Die soufflierte Rede» und «Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation», in *Die Schrift und die Differenz*, dt. von Rodolphe Gasché, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1972.
11) Artaud nimmt einen Freud vehement entgegengesetzten Standpunkt ein und möchte die Libido schlechthin «als die Definition dieses Verlangens nach dem Kadaver» begreifen. Siehe Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, Bd. 9, Gallimard, Paris 1971, S. 229.
12) Arthur Rimbaud, «Hunger»

Mein Geschmack geht ganz alleine
Nach der Erde und dem Steine.
Ich will immer Luft nur speisen,
Felsenbrocken, Kohle, Eisen.

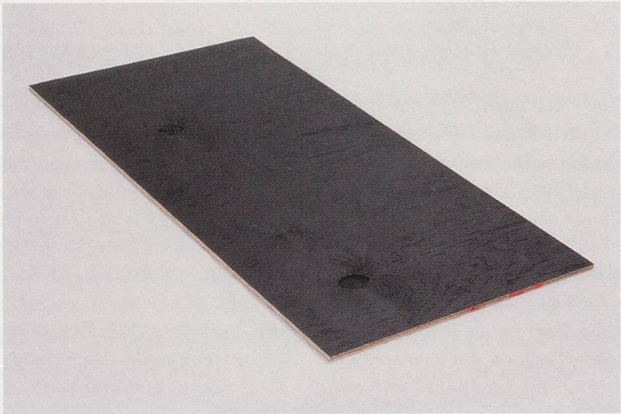
Dreh dich, Hunger. Hunger, lauf
Zu der Töne Trift.
Aus der Winde saug zuhauf
Dir ein frohes Gift.

Iss die Kiesel, die man bricht,
Alter Kirchen Steineschicht;
Und Geröll, der Sintflut Beute,
Brote, grau ins Tal gestreute.

Arthur Rimbaud, *Sämtliche Dichtungen*,
dt. von Thomas Eichhorn,
DTV, München 2002, S. 245f.



WADE GUYTON, U-STENCIL, 2006, spray paint, Hard Hat, Geneva / U-SCHABLONE, Sprühfarbe.



Edition for Parkett 83

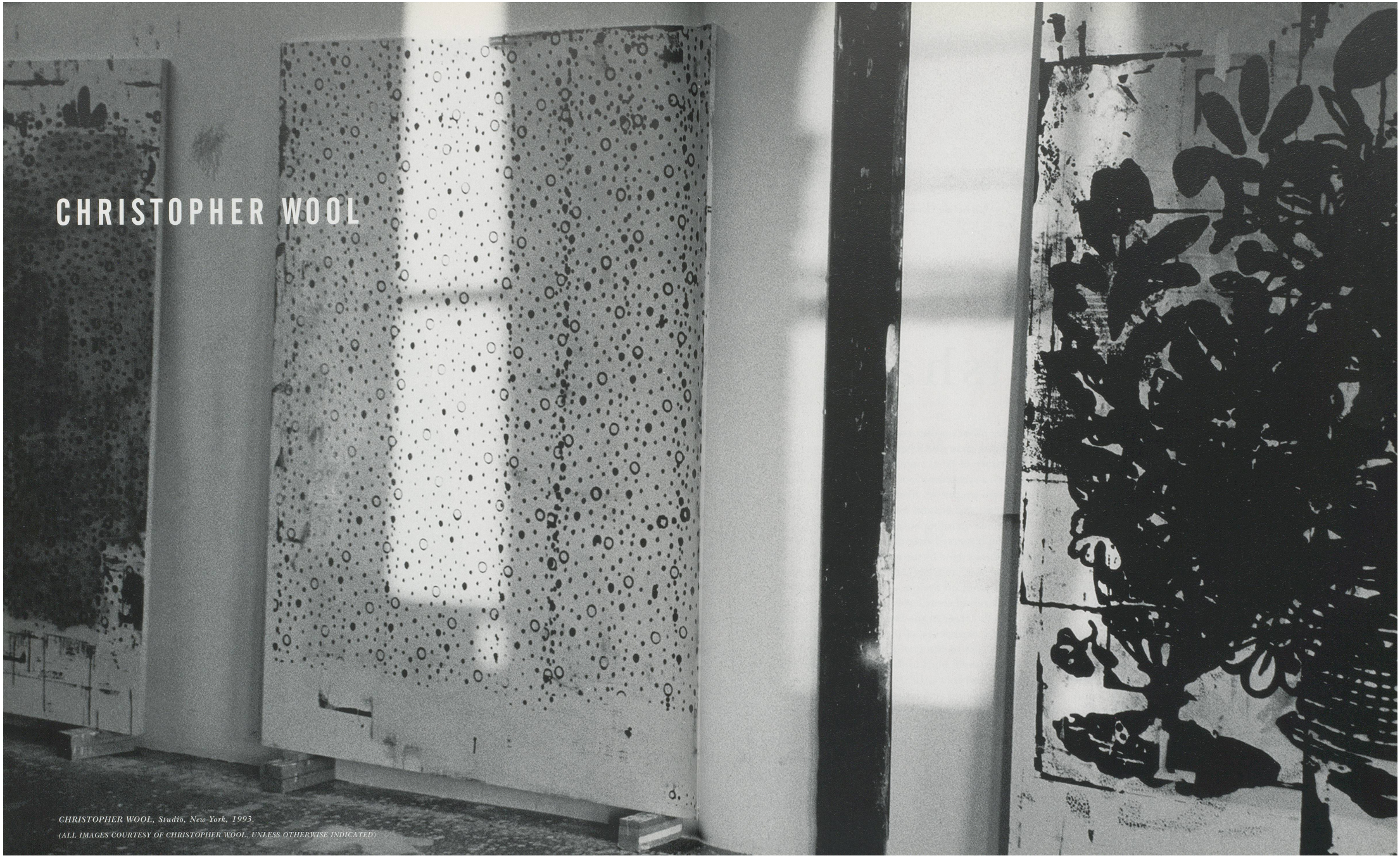
WADE GUYTON

UNTITLED, 2008

Pigment print on plywood,
48 x 24 x $^{1}/_{2}$", ca. 10 lbs.
Edition of 38 / XXII, signed and numbered.

Pigmentdruck auf Sperrholz,
122 x 61 x 1,3 cm, ca. 4,5 kg.
Auflage 38 / XXII, signiert und nummeriert.

CHRISTOPHER WOOL



CHRISTOPHER WOOL, Studio, New York, 1993.

(ALL IMAGES COURTESY OF CHRISTOPHER WOOL, UNLESS OTHERWISE INDICATED)

FIONN MEADE

...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)]

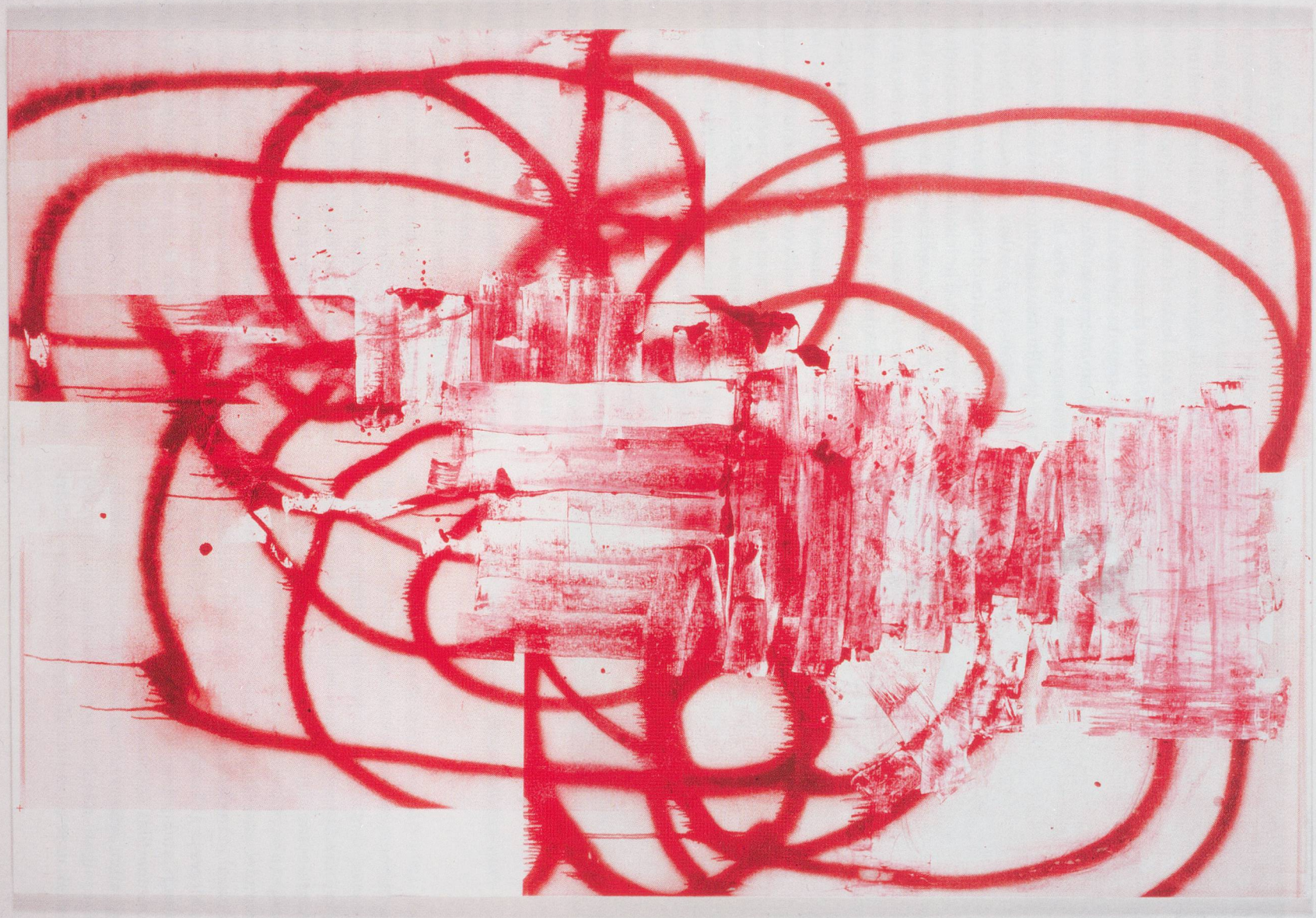
Syntax for Minor Mishaps

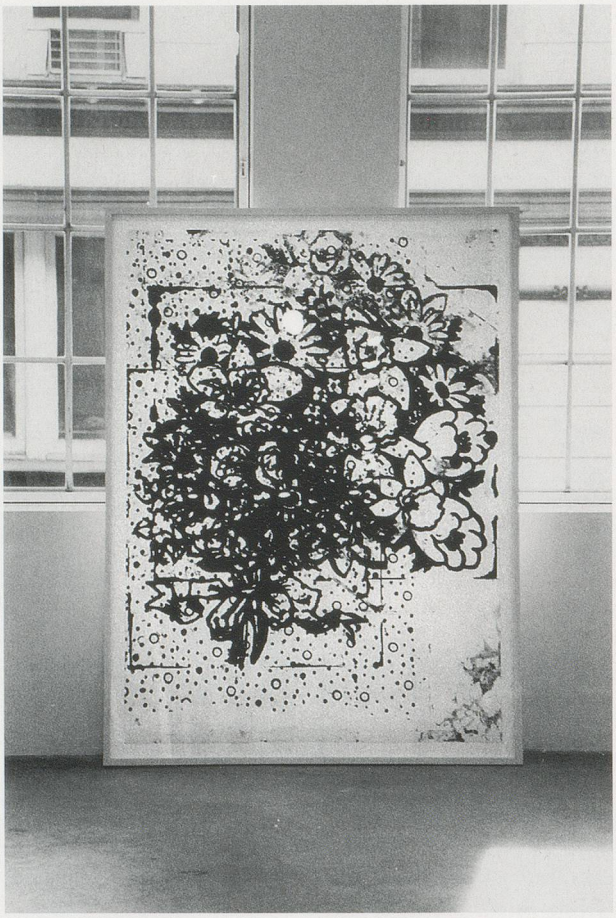
When Michel de Certeau writes of New York as a city of the perpetual present, he writes of a place where the paths of the "Wandersmänner,"[2)] the walkers, counter a vision of urban order as viewed from above and afar, where the gambol of moving through the streets posits an inherent improvisation of 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 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

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, 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.

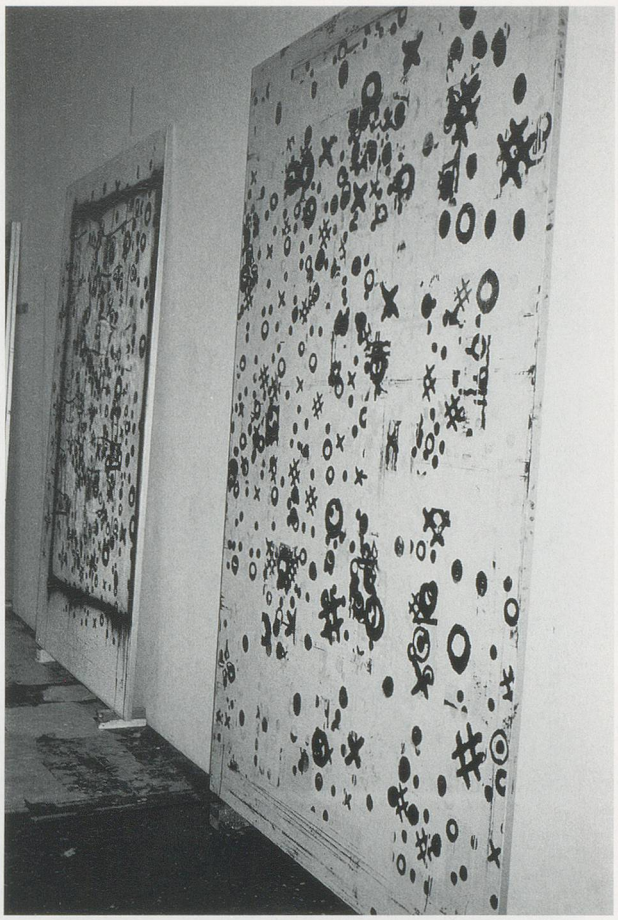
Crucial to understanding the procedural, layered, and increasingly sequential turn in Wool's recent paintings and prints, *Breakdown* updates the street encounter first invoked in the word paintings. As image after image records the infinite detritus of the city at night, the frail codes of control,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



CHRISTOPHER WOOL, Studio, New York, 1997.

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 appropriation 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 "STREETCRIESINNEWYORK: On the Painting of Christopher Wool," *Christopher Wool* (Los Angeles: Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998), p. 282.
7) Benjamin Buchloh, "Hantaï, 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.

FIONN MEADE

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 «Wandersmänner[2)] 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.

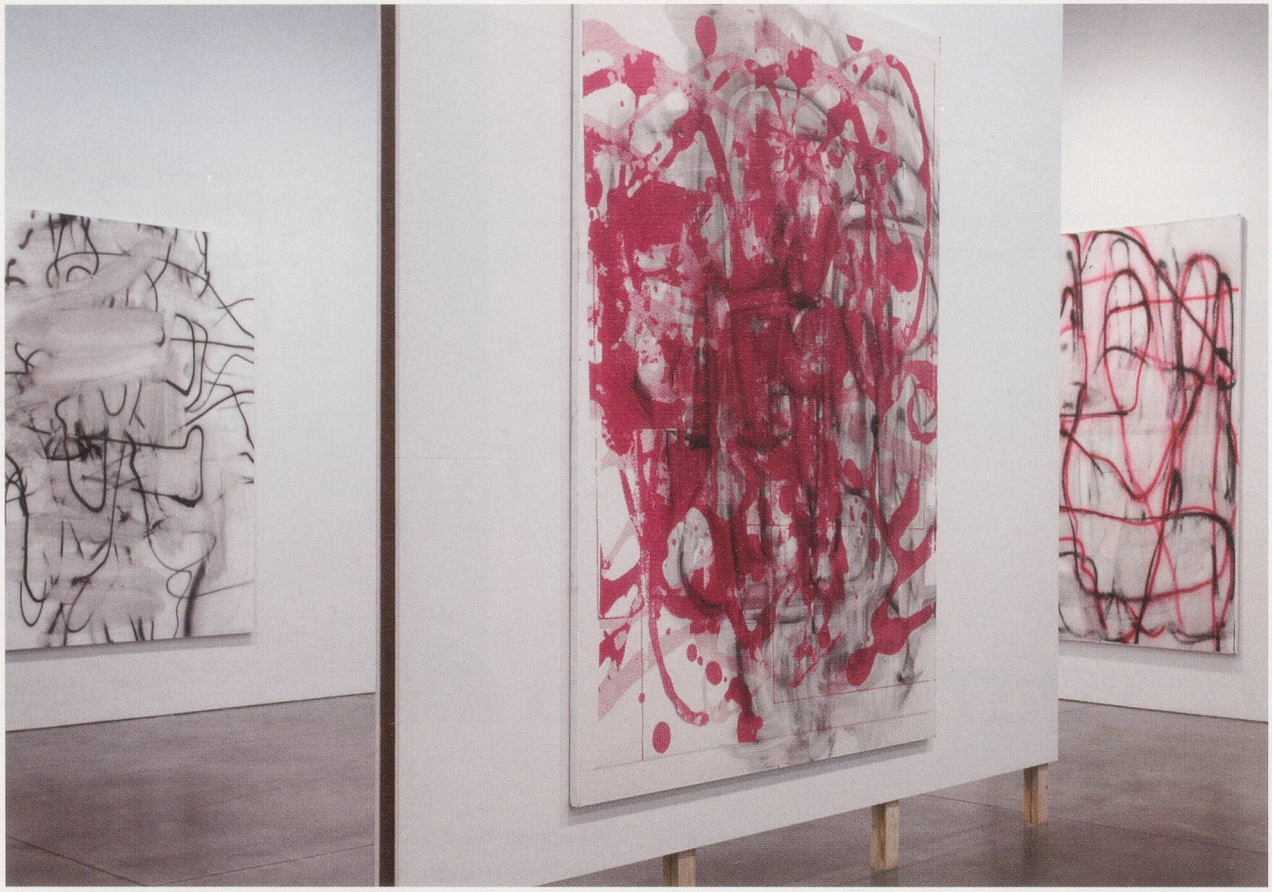
Dass Wools Malstil sich schon länger auf den zerstreuten Stil des städtischen Passanten stützt, gesteht der Künstler aufgrund eines anekdotischen Strassenerlebnisses gerne zu. In schwarzer Sprayschrift waren ihm die Worte «sex» und «luv» auf einem weissen Lieferwagen erschienen: der erste Anstoss zu 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 «taktilen Wahrnehmung und kinesischen 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-Schnappschüsse 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 unbekannten 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 entgegentreten 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 kargeren, 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 eliminierst die Farbe, du eliminierst die Gestik – und später kannst du sie dann wieder hineinbringen.»[10)]

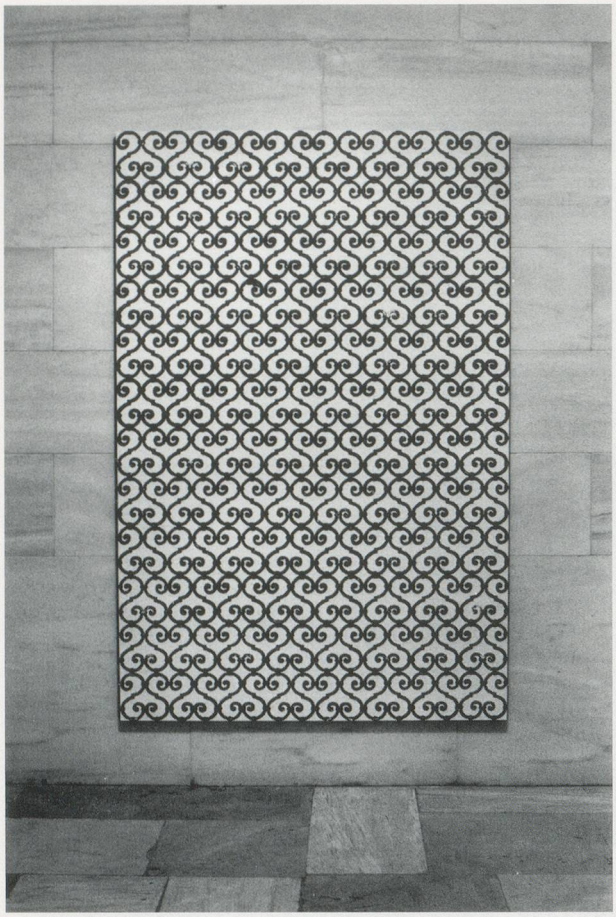
Die Behauptung mag zutreffen, dass ein gewisses Post-Punk-Vermächtnis des Coolen, aber fortschrittlich Direkten verloren ging, als Wool aufhörte, die mit den Textbildern einhergehende, unmittelbare irritierende Lust zu erzeugen, doch die formale Ausgewogenheit der neueren Arbeiten ist hart erarbeitet 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 Luhring Augustine löst seine neuste, eng nebeneinander angeordnete Werkreihe selbst in diesen, für Chelsea typischen, ausgesprochen grosszügigen Galerieräumen ein Gefühl

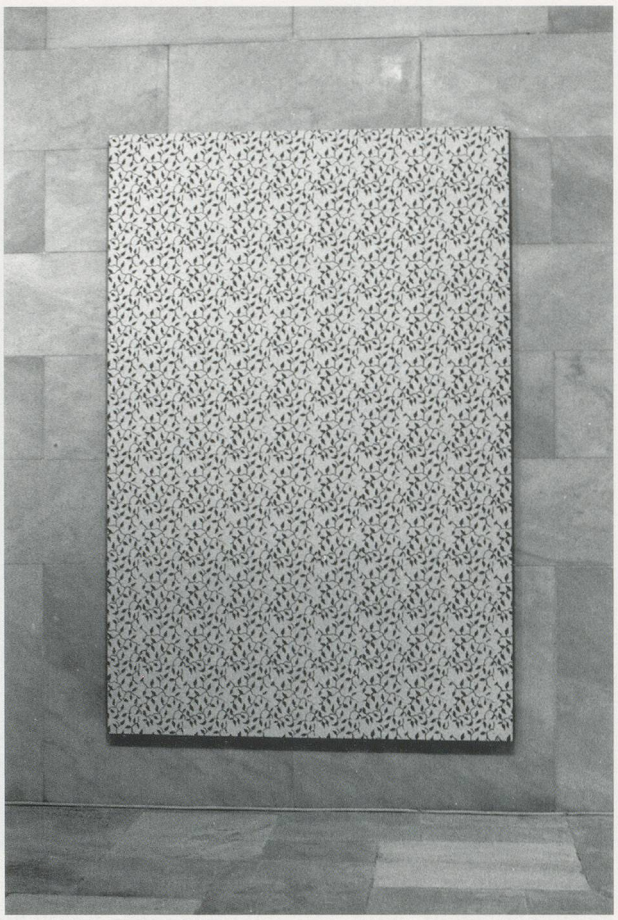
CHRISTOPHER WOOL, Galerie Max Hetzler, Cologne, 1993.

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 Filmemacher 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 gern ein, indem er einen Balken oder eine Wand als parzielle Sichtblende einsetzt, und durch einen ähnlichen Schachzug sind die Gemälde auf Photographien oft gegen die Wand gelehnt, wie Einzelaufnahmen, 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 Präsens 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 Wandersmänner (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, «STREETCRIESINNEWYORK: On the Painting of Christopher Wool», in *Christopher Wool*, Museum of Contemporary Art, Los Angeles 1998, S. 282.

7) Benjamin Buchloh, «Hantaï, 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 Graffito 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 Präsens des Performativen ins Präteritum des Index: Sie ist Spur eines Ereignisses und damit der Gegenwart des Brandmarkenden entrissen.» (Zitat aus dem Engl. übers.)

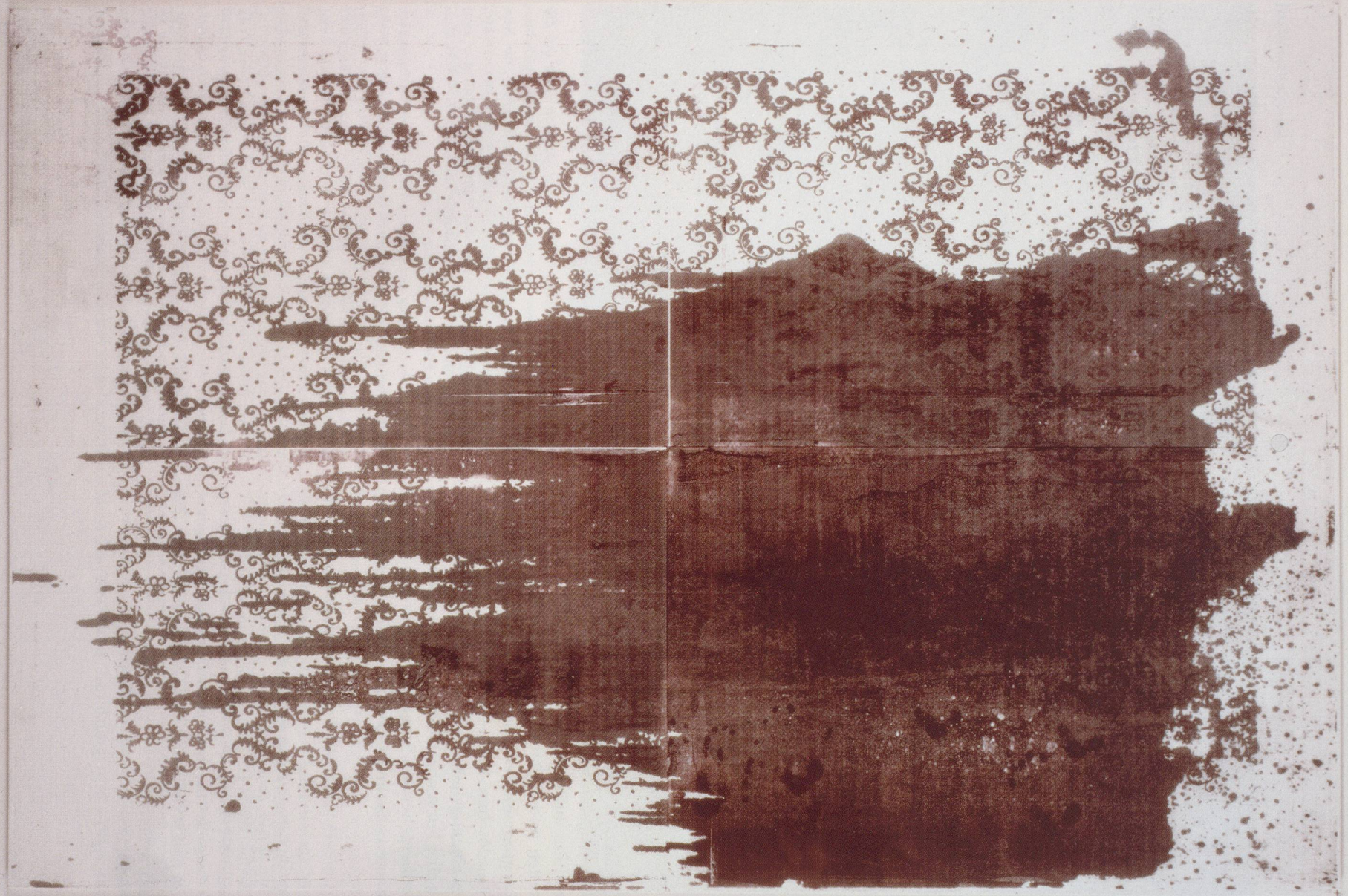
10) Zitiert in «Artists in Conversation: Chuck Close, Philip Taaffe, Sue Williams, Christopher Wool. Moderated by Alan Schwartzman», in: *Birth of the Cool: American Painting from Georgia O'Keeffe to Christopher Wool* Kunsthaus Zürich/Hatje Cantz, Zürich/Ostfildern 1997, S. 34.

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, silkscreen 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)

WOOL GATHERING

RICHARD FLOOD

portrait of the artist (Gregory Corso from "Air is to Go")[1)]

Now he's against his own for.
For him the word is the way.
Yet there is no door.
Thus he saves all keys and compares them,
one is the same like the rest;
the rest are different like the one.
This one will open no door and let him in.
Inside he will receive words alien to thought…

There is a jazz/beat/punk rhythm in Wool's work, the constant sound of snapping fingers, the kind you hear from fans at the end of a Miles Davis drone or what comes tap-tapping out of a Corso poem. There's a fragmented consistency that is shadowboxing throughout his career, a consistency of dueling familiars, not quite a divided self as much as a self united by Pentecostal voices.

accepted information

materials:

stencils, paint rollers, tapestry rollers, silkscreens, spray paint
on canvas, paper, aluminum

+ language, graffiti, transmittable viruses

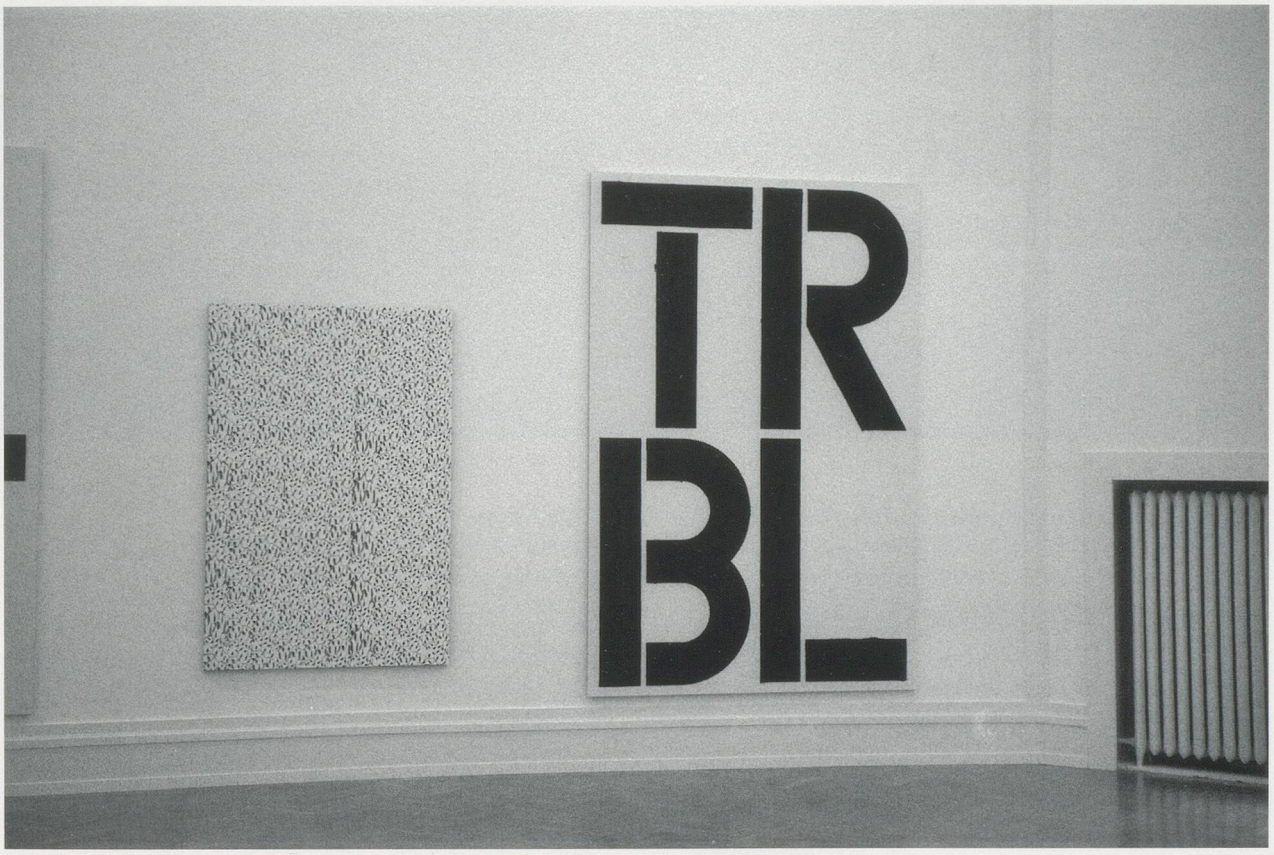
The Shaker-like simplicity in the roll call of Wool's materials is succinctly in keeping with the burly elegance of the work. Here there are no fetish props to accessorize a stage set of an artist's studio. All of it has the economy of a commercial signage studio, which is appropriate insofar as signs (and portents) are what the artist deals in.

RICHARD FLOOD is the Chief Curator of the New Museum.

notes on the work (Allen Ginsberg from "Howl")[2)]

Visions! omens! hallucinations! miracles! ecstasies!
gone down the American river!
Dreams! adorations! illuminations! religions! the whole
boatload of sensitive bullshit!

Wool hasn't left much of the American angst and anger out of his art. The terse staccato of his language—rushing between noir wise guys, Burma Shave teasers, Punk rants, Lenny Bruce riffs, and Zen smack downs—is a mad, imploded sampler of rage, denial, and brutal pragmatism. Vowel-less paintings such as "TRBL" and "DRNK" are streamlined reminders of national and personal avoidance; sandpapering away the content to achieve the narcotic which Martha Rosler long ago termed "disinformation." Similarly, a phrase painting like HELTER HELTER (1988) sidesteps the bloody sludge of Tate/LaBianca in favor of something slightly more horrible, an innocent phrase trailing intestinal miles of associative gore.

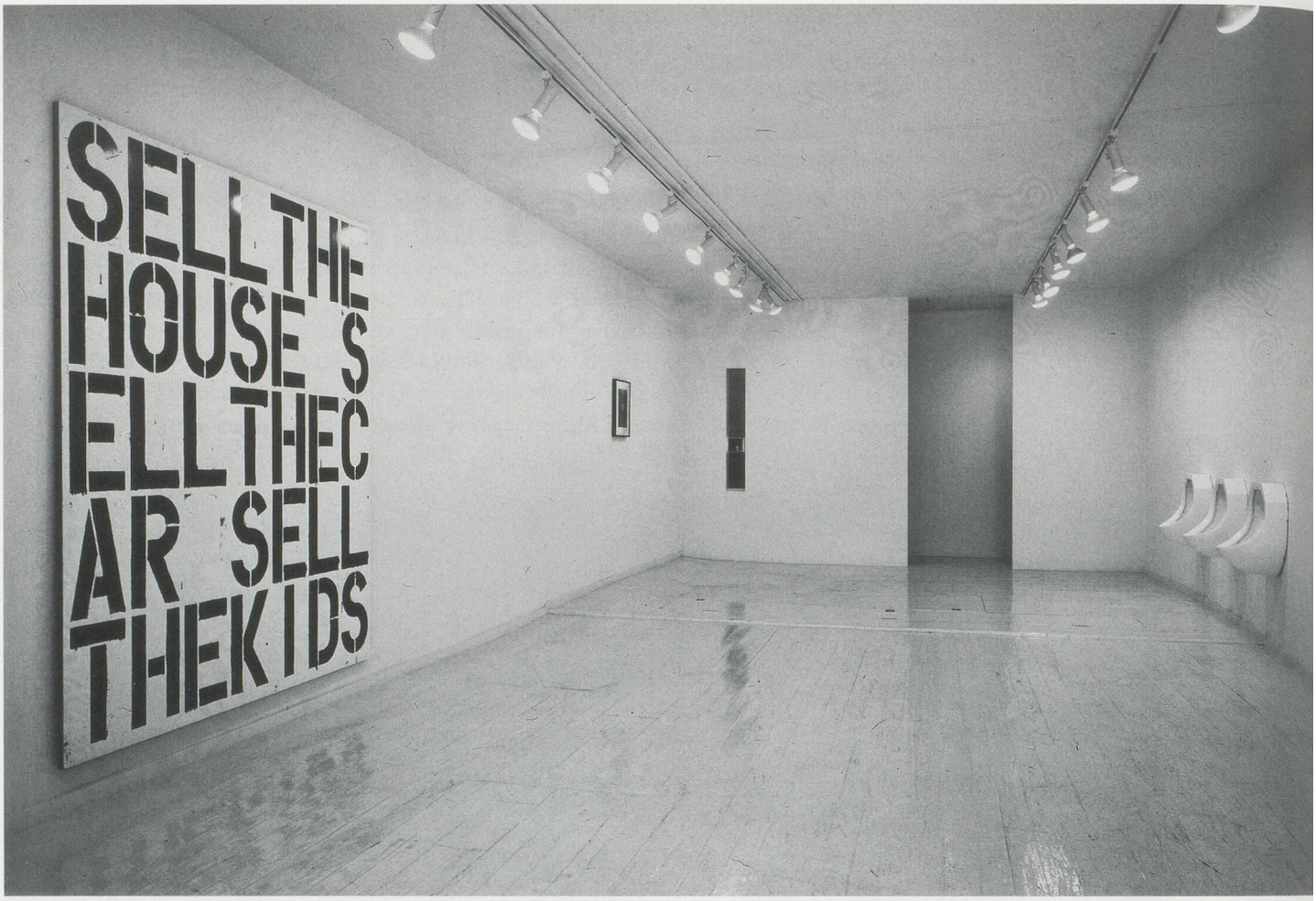


CHRISTOPHER WOOL, Kunsthalle Bern, 1991.

accepted art historical context

Jackson Pollock, Andy Warhol

+ Kazuo Shiraga, León Ferrari, Cy Twombly



ROBERT GOBER AND CHRISTOPHER WOOL, A Project, 303 Gallery, New York, 1988.

It's very easy, very comforting to pare down Wool's heritage. Pollock and Warhol are great predecessors. For American painting, it really doesn't get better. Still, there's a lot of focused Gutai chaos, a lot of neo-concrete's anxious formalism (especially as expressed by Ferrari, Argentina's Mad Max of art making), and a caviar dollop of atmospheric gorgeousness. The thing is that heritage is one thing and sensibility is another.

notes on the aesthetic (Gustave Flaubert from *Bouvard and Pécuchet*)[3)]

First of all, what is the Beautiful?
For Schelling it is the infinite expressing itself in the finite; for Reid, an occult quality; for Jouffroy an indestructible fact; for de Maistre what is agreeable to virtue; for Père André, what conforms to reason… In short the primary condition of the Beautiful is unity in variety, that is the principle.

Or, what is ugly? It too is beautiful if reasoned properly.

accepted peer group

Richard Prince, Sherrie Levine, Cindy Sherman

+ Sigmar Polke, Rudolf Stingel (an interesting 3-person exhibition)

a meditation on Polke (from Gustave Flaubert's *Salammbô*)[4)]

The light from outside struck against the leaves of black latticework. Tree-shapes, hummocks, swirls, vague animals were traced in their diaphanous thickness; and the light came in, frightening and yet peaceful, as it must be behind the sun, in the bleak spaces of future creations. He tried to banish from his thoughts every form, every symbol and name of the Gods, the better to grasp the unchanging spirit hidden behind appearances. Something of the vital planetary forces penetrated him, while for death and all dangers he felt a more informed and intimate contempt. When he stood up again he was full of serene boldness, invulnerable to pity or fear, and as his breast was suffocating he went up to the top of the tower overlooking Carthage.

There is a ravishing prodigality in Polke's work that seems very much at odds with the pinched syllabus of contemporary painting. His passions embrace history, astrology, mathematics, the mineral kingdom, and—quite seriously—alchemy. His is an outsize talent for these times. Flaubert was such a talent, as was Walt Whitman, Orson Welles, Roberto Bolaño. Polke uses transparent polyesters like Salome used veils—for art, seduction, and empowerment. Unlike Polke, Wool is not a romantic dramatist but a choreographer of barometric pressure, and both men are united in their climatic intensity and pursuit of the transformative accident. As Dr. Watson might posit, "there is more here than meets the eye."

on making a great work of art (from Kathy Acker's *Implosion*)[5)]

Danton: Last night I had this dream: I was fishing. I caught an eel. As the fish I had caught flapped on the wood dock, my hook slipped out of its mouth. This made me very upset. Surprisingly, when I put my hook back into its seemingly smiling therefore sly mouth, the fish readily accepted it. (The audience beginning to see Robespierre and his men advancing on Danton realizes Danton's faster and faster closer to his death, at the point of punk ecstasy, in the daylight.)

A similar pistol-whipping of genres makes Acker and Wool a kind of latter day, time inappropriate Ginger and Fred (Masina and Mastroianni) in their thrill at confounding expectations. Without fail, just as you are about to get comfortable (think you've found the rhythm), they pull back, re-arm, and blast those expectations into smithereens. Still, what they produce is recognizable, a facsimile of the accepted. It is also obdurately oppositional. Sure it reads... l o o k s like prose or a picture... it just isn't exactly either. It's another version of *Predator* (1987) where the pixels keep forming and re-forming, a portrait emerging from an oil slick.

those in favor of punk ecstatics

Thomas Crow, Ann Goldstein, Richard Hell, Jim Lewis, Greil Marcus, Friedrich Meschede, Glenn O'Brien, Marga Paz, and Jerry Salz

Richard Hell interviews himself as Wool (from "What I Would Say If I Were Christopher Wool")[6)]

I don't want my work to feel all sweat-soaked and tortured. I'd like to be like a crooner, effortless seeming, smooth. That doesn't mean it actually is easy. And it doesn't mean you don't have backbone, or even aggression. Like Frank Sinatra. Or Miles Davis, maybe. It's like magic. I want my things to just appear. Not be painted. Just appear.

those not in favor of punk ecstatics

Dave Hickey, Christopher Knight

Dave Hickey on Wool's retrospective (from a 1998 review in *Artforum*)

Actually hanging a painting by Christopher Wool in a museum... is like reprinting one of Andy's Marilyns in Photoplay. It seems at once redundant and oddly dissonant—like the weird tang of a chicken omelet—the kunsthalle being the chicken, in this case, and Wool's painting the egg.[7)]

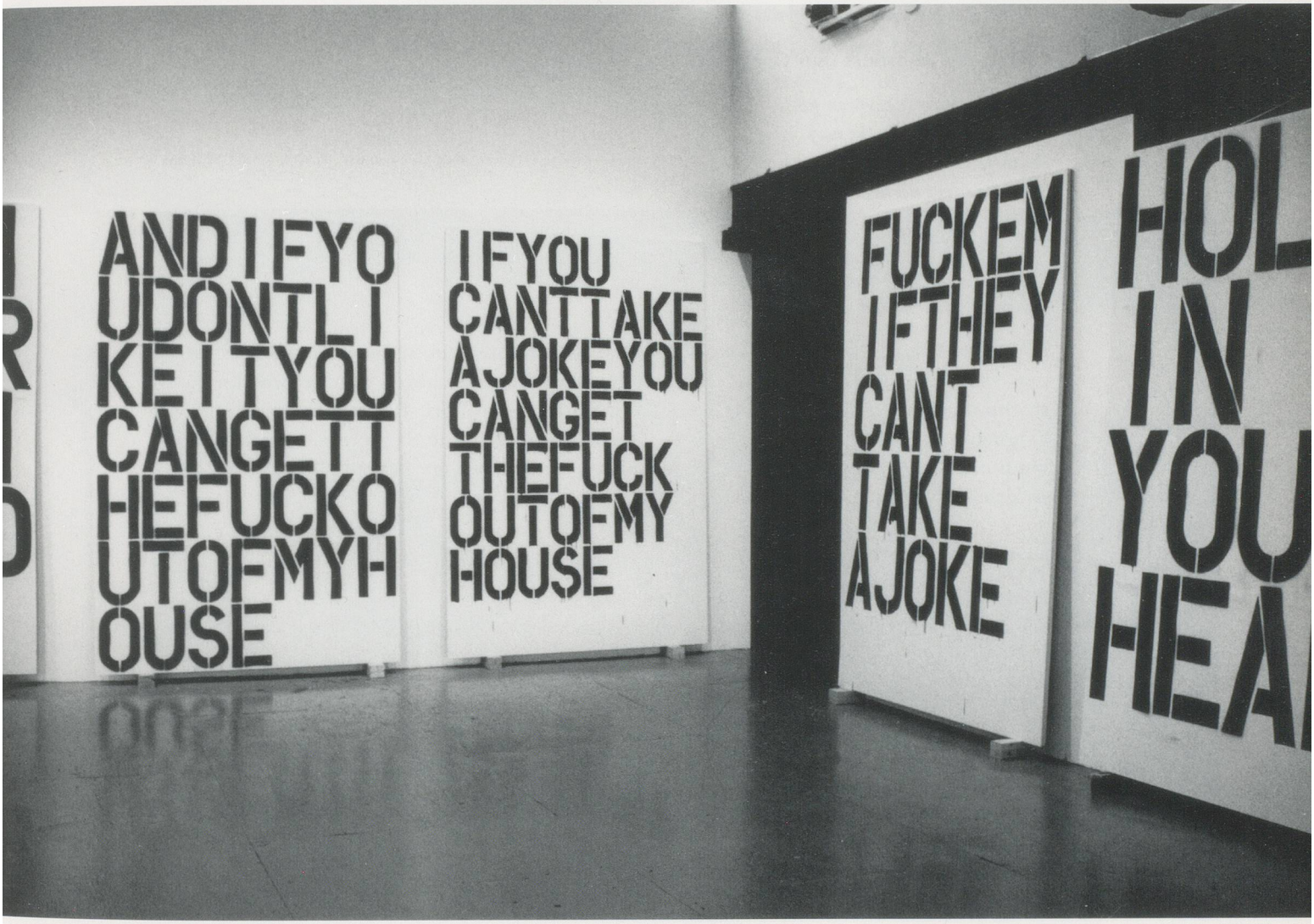
Needless to say, I reject Hickey's troubled analogy.

The first time I was really aware of work by Chris Wool was in a now legendary exhibition at 303 Gallery in 1988. It was a collaboration with Robert Gober and included APOCALYPSE NOW (1988), arguably one of Wool's most important paintings ("SELL THE HOUSE, SELL THE CAR, SELL THE KIDS"). It was probably the painting of the year, and one of the most emblematic pictures in the recession to come that would humble the art world the following year. It offered such a simple, reductive solution for moving on that it became a kind of late-eighties mantra. Wool has kept that edge over the years, slamming down the insults ("IF YOU DON'T LIKE IT YOU CAN GET THE FUCK OUT OF MY HOUSE"), the rapturous asides ("YOU MAKE ME"), the waking nightmares ("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"), and the very American lament ("PLEASE PLEASE PLEASE").

As Wool has gradually pulled away from language, he has moved ever closer to paintings that slip further and further into the void. There is a real menace that comes with the fog and the rot and the glimpses of graffiti hanging in the air like satanic versions of the Northern Lights. Dense and suffocating, the pictures are as much about the deadening of sound as the obstruction of clarity. There is no penetrating the gelid soup and there are no criteria for trusting one's deadened senses. There are also those surfaces that bear the violent evidence of splatter forensics. Even the rare smear of color is symptomatic of bruising or mold. However, there is also something exquisite going on in these paintings. Looking at them is much like riding a ferry as it cuts through the mist rising off the water. The foreground is opaque and yet filled with incident. The slow slosh of the water fills your head and the erased destination becomes one with the fog. These are paintings that know their time, paintings that understand that subject matter—like dreams of tomorrow or news of the day—is no longer describable.

1) Gregory Corso, *Long Live Man* (New York: New Directions Books, 1959), p. 67.
2) Allen Ginsberg, *HOWL and Other Poems,* (San Francisco: City Light Books, The Pocket Poets Series, 1956), p. 22.
3) Gustave Flaubert, *Bouvard and Pécuchet,* A.J. Krailsheimer, translation, 1881 (London: Penguin Books, 1976), p. 143.
4) Gustave Flaubert, *Salammbô,* A.J. Krailsheimer, translation, 1862 (London: Penguin Books, 1977), p. 107.
5) Kathy Acker, *Implosion* (New York: Wedge Press, 1983), p. 20.
6) Richard Hell, "Being Christopher Wool," *Whitewall,* 3rd Issue (Fall, 2006), p. 91.
7) Dave Hickey, "Christopher Wool: Museum of Contemporary Art, Los Angeles," *Artforum* (October, 1988), p. 115.

CHRISTOPHER WOOL, Studio, New York, 1992.



WOOL-AUSLESE

RICHARD FLOOD

Porträt des Künstlers (aus Gregory Corso, «Air Is to Go»)

Now he's against his own for.
For him the word is the way.
Yet there is no door.
Thus he saves all keys and compares them,
One is the same like the rest;
The rest are different like the one.
This one will open no door and let him in.
Inside he will receive words alien to thought…[1)]

In Wools Arbeiten steckt ein Jazz-/Beat-/Punk-Rhythmus, ein andauerndes Fingerschnippen, wie es von den Fans am Ende eines Miles-Davis-Stücks zu hören ist, oder wie der Stepprhythmus, den man aus einem Gedicht von Corso heraushört. Da ist eine Kontinuität in Fragmenten, ein Schattenboxen, das sich durch Wools gesamte Karriere hindurchzieht, ein kontinuierliches Duell vertrauter Gegenspieler, weniger ein gespaltenes Ich als ein durch vielerlei (Pfingst-)Zungen vereintes Ich.

Akzeptierte Information

Materialien:
Schablonen, Malerrollen, Tapeziererrollen, Siebdrucke, Sprayfarbe
auf Leinwand, Papier, Aluminium

+ Sprache, Graffiti, übertragbare Viren

Die geradezu quäkerisch schlichte Anmutung von Wools Materialien steht ganz einfach im Einklang mit der soliden Eleganz seines Werks. Hier gibt es keine fetischhaften Accessoires als Elemente der klassischen Ausstattung eines Künstlerateliers. Das Ganze ist so ökonomisch eingerichtet wie ein Atelier, in dem Werbeschilder und -plakate produziert werden, was insofern adäquat ist, als der Künstler sich mit Zeichen (und Vorahnungen) befasst.

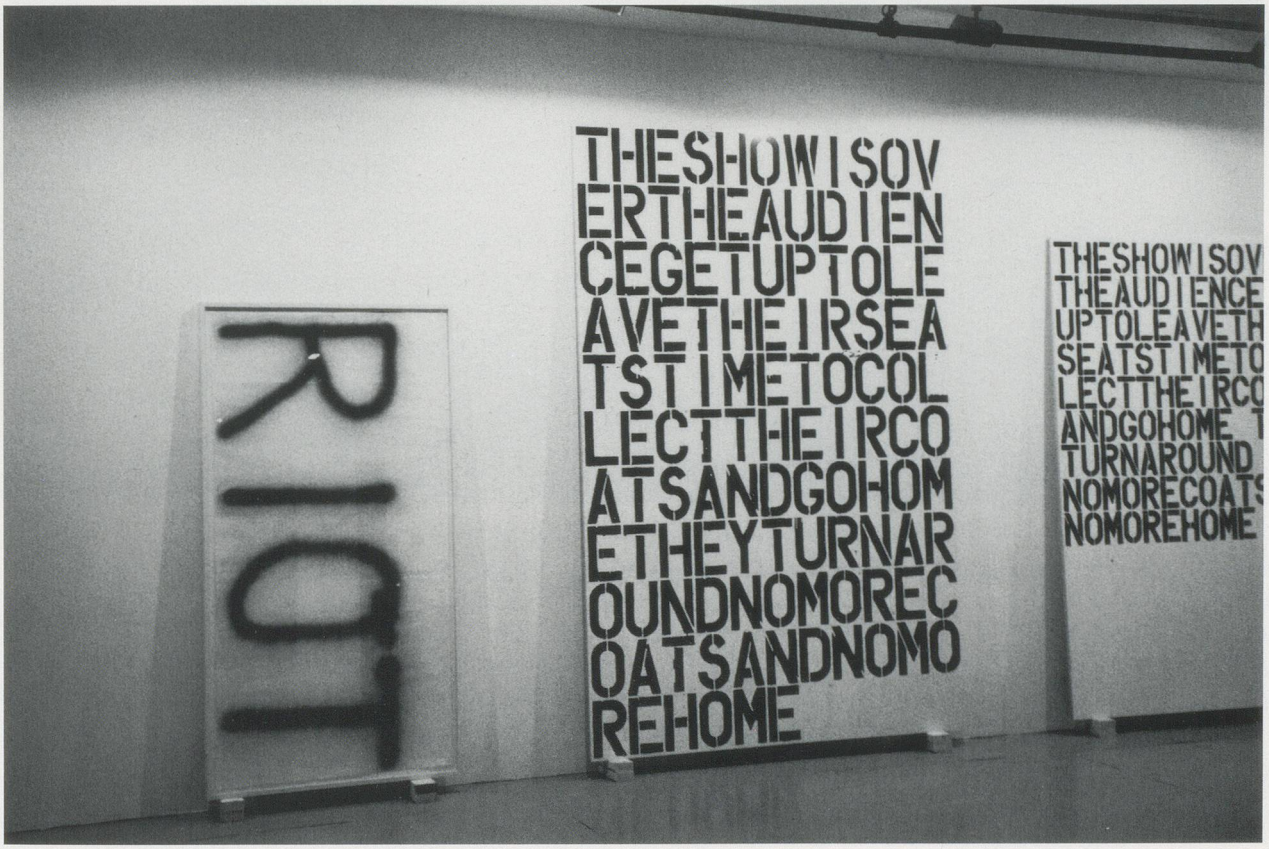
RICHARD FLOOD ist leitender Kurator des New Museum in New York.

Bemerkungen zum Werk (aus Allen Ginsberg, *Geheul*)[2)]

Visionen! Vorahnungen! Halluzinationen! Wunder! Ekstasen! Alles den amerikanischen Bach runter !
Träume! Anbetungen! Illuminationen! Religionen! Die ganze Schiffsladung gefühlvoller Scheisse!

Wool hat in seiner Kunst nicht viel von der amerikanischen Angst und Wut ausgelassen. Das knappe Stakkato seiner Sprache – die rasch zwischen markigen Sprüchen aus der Schwarzenszene, Burma-Shave-Slogans[3)], Punk-Wortschwällen, Lenny-Bruce-Phrasen und tödlichen Zen-Argumenten wechselt – ist eine verrückte, implodierte Kombination aus Zorn, Verweigerung und brutalem Pragmatismus. Vokallose Bilder wie «TRBL» und «DRNK» sind kompakte Erinnerungsformeln für nationale und private Vermeidungsstrategien; den Inhalt abschleifen, um zum Suchtmittel zu gelangen, eine Strategie, die Martha Rosler vor langer Zeit als «Desinformation» bezeichnete. Auch ein Wortbild wie HELTER HELTER (1988) schrammt knapp am Blutbad der Tate-LaBianca-Morde vorbei zugunsten von etwas, was noch um einen Hauch grässlicher ist, eine unschuldige Wendung, die per Assoziation Meilen bluttriefenden Gedärms nach sich zieht.

CHRISTOPHER WOOL, Studio, New York, 1991.

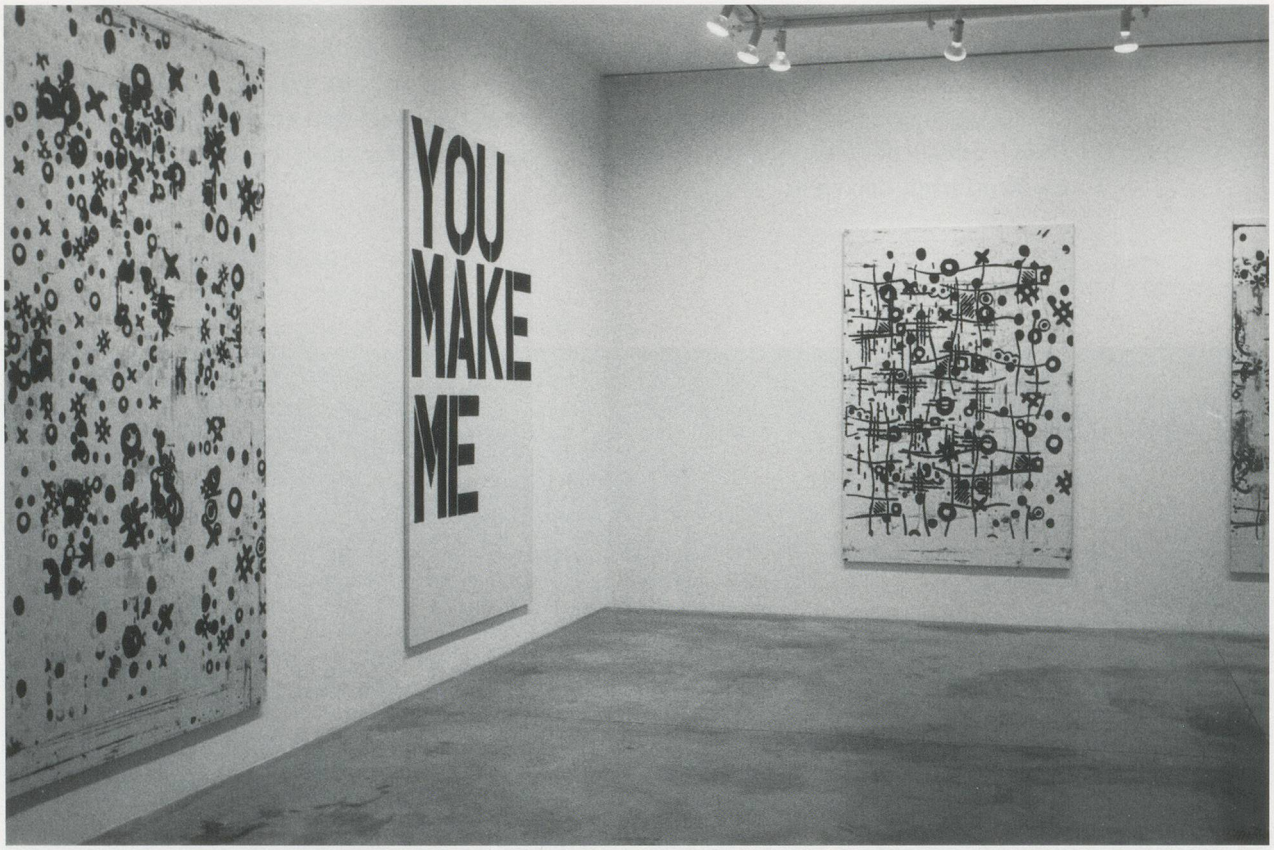


Akzeptierter kunsthistorischer Kontext

Jackson Pollock, Andy Warhol

+ Kazuo Shiraga, León Ferrari, Cy Twombly

Es ist sehr leicht, sehr tröstlich, Wools Erbe einzugrenzen. Pollock und Warhol sind grossartige Vorgänger. Was die amerikanische Malerei angeht, kommt eigentlich nichts Besseres nach. Doch da ist auch viel konzentriertes Gutai-Chaos, eine Menge ängstlicher Formalismus der Neokonkreten (insbesondere in der Art von Ferrari, Argentiniens *Mad Max* der Kunstproduktion) nebst einem Kaviarklecks atmosphärischer Pracht auszumachen. Doch das Erbe ist eines und die Sensibilität etwas anderes.



CHRISTOPHER WOOL, Luhring Augustine, New York, 1997.

Bemerkungen zur Ästhetik (Gustave Flaubert, *Bouvard und Pécuchet*)[4)]

Zunächst, was ist das Schöne?
Für Schelling ist es das Unendliche, das sich ins Endliche einbildet; für Reid ist es eine dunkle Eigenschaft; für Jouffroy eine unteilbare Gegebenheit; für de Maistre das, was die aufgeklärte Tugend anspricht; für Pater André das, was der Vernunft Genüge tut. (...) Die erste und Grundbedingung aller Schönheit ist also die Einheit in der Vielgestaltigkeit, das ist ihr Prinzip.

Oder was ist das Hässliche? Es ist auch schön, sofern man es richtig begründet.

Akzeptierte Peergroup

Richard Prince, Sherrie Levine, Cindy Sherman

+ Sigmar Polke, Rudolf Stingel (eine interessante 3-Personen-Ausstellung)

Eine Meditation über Polke (aus Gustave Flaubert, *Salammbô*)[5)]

Das Tageslicht fiel auf die schwarzen Scheiben. Baumartige Gewächse, kleine Hügel, Wirbel, unbestimmbare Tiergestalten zeichneten sich in ihrer durchscheinenden Dichte ab, und das Licht drang hindurch, erschreckend und friedlich zugleich, wie es hinter der Sonne in den düsteren Räumen der künftigen Schöpfungen scheinen mag. Er bemühte sich, aus seinen Gedanken alle Gestalten, alle Symbole und Benennungen der Götter zu verbannen, um besser den unwandelbaren Geist zu erfassen, der sich hinter den Erscheinungen verbirgt. Etwas von der Lebenskraft der Planeten strömte in ihn ein, während er dem Tod und allen Zufällen gegenüber eine bewusstere und tiefere Verachtung empfand. Als er sich erhob, war er voll gelassener Unerschrockenheit, Mitleid und Furcht gleichermassen unzugänglich, und da sich ihm die Brust zuschnürte, stieg er auf die Spitze des Turmes, der Karthago beherrschte.

In Polkes Werk herrscht eine hinreissende Verschwendung, die schlecht zum kargen Programm der zeitgenössischen Malerei zu passen scheint. Zu seinen Leidenschaften gehören Geschichte, Astrologie, Mathematik, das Reich der Mineralien und auf eine sehr ernsthafte Weise auch die Alchemie. Sein Talent überragt unsere Zeit. Flaubert war solch ein Talent, Walt Whitman, Orson Welles oder Roberto Bolano. Polke verwendet transparente Polyesterfolien wie Salome ihre Schleier: für die Kunst, zur Verführung und zur Erweiterung der eigenen Möglichkeiten. Im Gegensatz zu Polke ist Wool kein romantischer Dramatiker, sondern ein Choreograph der aktuellen Luftdruckverhältnisse, beiden gemeinsam ist jedoch ihre klimatische Intensität und ihre Suche nach dem verwandelnden Zufall. Wie Doktor Watson sagen würde, «da steckt mehr dahinter, als auf den ersten Blick zu sehen ist.»

Über das Schaffen eines grossen Kunstwerks (aus Kathy Acker, *Implosion*)[6)]

Danton: Letzte Nacht hatte ich folgenden Traum: Ich war fischen. Ich fing einen Aal. Als der Fisch, den ich gefangen hatte, auf den Holzsteg schlug, glitt ihm mein Haken aus dem Maul. Das ärgerte mich sehr. Erstaunlicherweise liess der Fisch es sich bereitwillig gefallen, als ich ihm den Haken wieder in sein scheinbar lächelndes und deshalb listig wirkendes Maul steckte. (Das Publikum erkennt allmählich, dass Robespierre und seine Männer auf Danton zugehen, realisiert, dass Danton seinem Tod immer schneller näherkommt, gefangen in seiner Punk-Ekstase, am helllichten Tag.)

Ein ähnlich unsanftes Umspringen mit den Genres macht Acker und Wool zu einer Art unzeitgemässen Spätzeitversion von Fellinis Filmpaar Ginger und Fred (Giulietta Masina und Marcello Mastroianni) mit ihrem Spass am Enttäuschen von Erwartungen. Gerade wenn man beginnt sich wohl zu fühlen (meint, man habe den Rhythmus erfasst), holen sie unweigerlich aus, zücken neue Waffen und pulverisieren diese Erwartungen. Und doch ist das, was sie machen, erkennbar, ein Faksimile des Anerkannten. Es richtet sich aber ebenso unerbittlich dagegen. Klar liest es sich … äh … schaut aus wie ein Prosatext oder wie ein Bild …, nur ist es nicht wirklich eines von beiden. Es ist eine weitere Version von *Predator,* in der sich die Pixel laufend formieren und re-formieren, ein Porträt, das aus einer Öllache auftaucht.

Jene, die für die Ekstasen des Punk eintreten

Thomas Crow, Ann Goldstein, Richard Hell, Jim Lewis, Greil Marcus, Friedrich Meschede, Glenn O'Brien, Marga Paz, and Jerry Saltz

Richard Hell interviewt sich selbst als Wool (aus «What I Would Say If I Were Christopher Wool»)[7)]

Ich will nicht, dass meine Arbeiten sich verschwitzt und gequält anfühlen. Ich wäre gern ein Schnulzensänger, scheinbar unangestrengt, glatt. Das heisst nicht, dass es wirklich leicht ist. Und es bedeutet nicht, dass man kein Rückgrat oder keinerlei Aggressionen hat. Wie Frank Sinatra. Oder Miles Davis. Ich will, dass meine Dinge einfach in Erscheinung treten. Nicht gemalt werden. Einfach in Erscheinung treten.

Jene, die nicht für die Ekstasen des Punk eintreten

Dave Hickey, Christopher Knight

Dave Hickey über Wools Retrospektive (aus einer Rezension in *Artforum,* 1988)[8)]

Ein Bild von Christopher Wool in einem Museum aufzuhängen ... ist im Grunde wie das erneute Abdrucken einer «Marilyn» von Warhol in «Photoplay». Es erscheint zugleich redundant und seltsam unpassend – wie der seltsame Geruch eines Hühneromeletts –, wobei die Kunsthalle in diesem Fall das Huhn ist und Wools Bild das Ei.

Unnötig zu bemerken, dass ich Hickey's schiefe Analogie ablehne.

Erstmals bewusst wahrgenommen habe ich Arbeiten von Chris Wool im Jahr 1988, in der mittlerweile legendären Ausstellung in der 303 Gallery, New York. Die Ausstellung war ein Gemeinschaftsprojekt mit Robert Gober und schloss eines von Wools nachweisbar wichtigsten Bildern mit ein, APOCALYPSE NOW (SELL THE HOUSE, SELL THE CAR, SELL THE KIDS), 1988. Es war wahrscheinlich d a s Bild des Jahres und der Dialogschnipsel aus *Apocalypse Now* (1979) machte es auch zu einem der symbolhaltigsten Bilder in der blühenden Rezession, welche die Kunstszene im darauffolgenden Jahr knebeln sollte. Es bot eine so einfache, verschlankende Lösung zum Aufstehen und Weitergehen an, dass es zu einer Art Mantra der späten 80er-Jahre wurde. Wool hat diese Härte über die Jahre beibehalten, indem er uns Beleidigungen, «IF YOU DON'T LIKE IT YOU CAN GET THE FUCK OUT OF MY HOUSE», verzückte Nebenbemerkungen, «YOU MAKE ME», Wach-Albträume, «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» und das klassische amerikanische Lamento «PLEASE PLEASE PLEASE» hinknallte.

Während Wool sich allmählich von der Sprache entfernte, bewegte er sich immer näher zu Bildern hin, die zunehmend ins Leere entgleiten. Es besteht eine echte Bedrohung, die mit dem Nebel und der Verwesung und den Blicken auf Graffiti einhergeht, die in der Luft hängen wie teuflische Varianten von Nordlichtern. Diese dichten erstickenden Bilder handeln ebenso vom Abstumpfen des Klangs wie vom Verstelltsein der klaren Sicht. Die kalte Suppe bleibt undurchdringlich und es gibt keine Kriterien, aufgrund derer man seinen abgestumpften Sinnen trauen könnte. Es gibt auch Bildflächen, die gewaltsame Spuren einer gruseligen Obduktion aufweisen. Selbst eine gelegentliche Farbspur deutet auf einen Bluterguss

oder Schimmelpilz hin. Es spielt sich in diesen Bildern jedoch auch etwas Ausserordentliches ab. Sie anzuschauen gleicht dem Unterwegssein auf einer Fähre, die sich ihren Weg durch den aus dem Wasser aufsteigenden Nebel bahnt. Der Vordergrund ist undurchdringlich und doch ereignisreich. Das langsame Schwappen des Wassers setzt sich im Kopf fest und das ausgelöschte Fahrziel wird eins mit dem Nebel. Dies sind Bilder, die ihre Zeit kennen und verstehen, dass Inhalte, wie Träume von morgen (oder Neuigkeiten des Tages), nicht mehr zu beschreiben sind.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Gregory Corso, *Long Live Man*, New Directions Books, New York 1959, S. 67. Deutsch etwa: *Nun ist er gegen sein eigenes Dafür. / Für ihn ist das Wort der Weg. / Doch es gibt keine Tür./ Also hebt er alle Schlüssel auf und vergleicht sie. / Einer ist gleich wie alle anderen. / Die anderen sind anders, wie der eine. / Dieser wird keine Tür öffnen und ihn einlassen. / Drinnen wird er Worte empfangen, die dem Denken fremd sind…*

2) Allen Ginsberg, *Gedichte*, Rowohlt-Taschenbuch-Verlag, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 36. «Das Geheul», übers. v. Carl Weissner, © 1979 Limes-Verlag Niedermayer und Schlüter GmbH, Wiesbaden und München; nach Ginsbergs kommentierter Ausgabe von 1986 (Harper & Row, New York) neu durchgesehene Fassung, © Carl Weissner.

3) Burma-Shave ist ein amerikanischer Rasierschaum, für den seit den 20er-Jahren bis 1963 entlang der Highways mit witzigen Reimen auf Reklametafeln geworben wurde (jeweils eine Zeile pro Tafel), etwa *Don't take a curve / at 60 per hour / we hate to lose / a customer / Burma-Shave* oder *I proposed / to Ida / Ida refused / Ida won my Ida / if Ida used / Burma-Shave* oder *Past / Schoolhouses / Take it slow / Let the little / Shavers grow / Burma-Shave.*

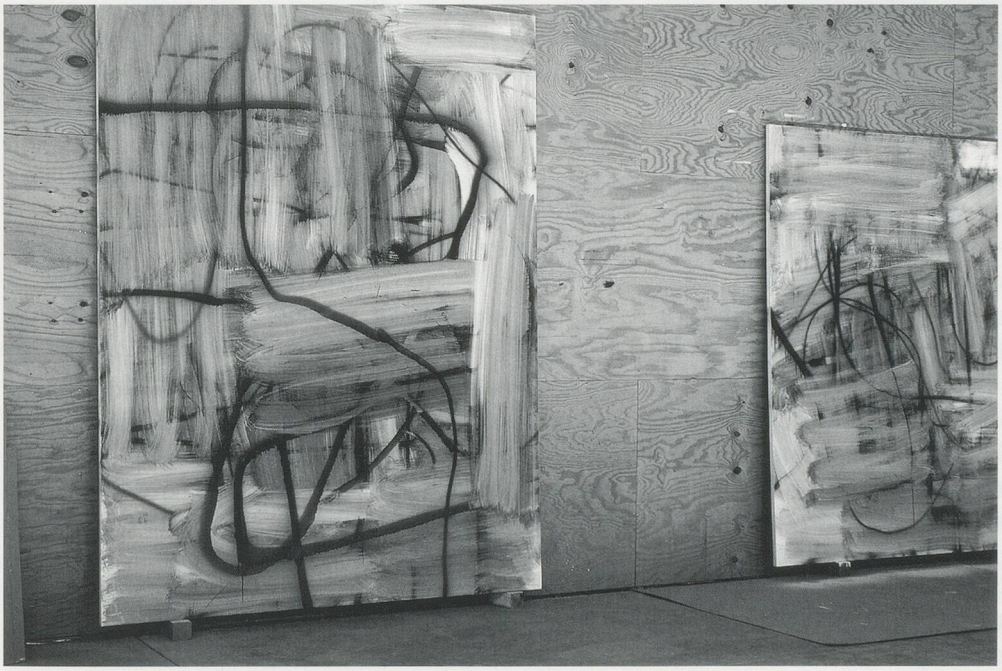
4) Gustave Flaubert, *Bouvard und Pécuchet*, aus dem Franz. neu übers. von Hans-Horst Henschen, Die Andere Bibliothek, Eichborn-Verlag, Frankfurt am Main 2003, S. 193.

5) Gustave Flaubert, *Salammbô*, aus dem Franz. übers. v. Georg Brustgi, Insel-Taschenbuch, Frankfurt am Main 1996, S. 129–130 (aus Kap. 7: Hamilkar Barkas).

6) Kathy Acker, *Implosion*, Wedge Press, New York 1983, S. 20 (Zitat aus dem Engl. übers.).

7) Richard Hell, *Whitewall*, Nr. 3 (Herbst 2006), S. 91 (Zitat aus dem Engl. übers.).

8) Dave Hickey, *Artforum*, «Christopher Wool: Museum of Contemporary Art, Los Angeles» (Oktober 1988), S. 115 (Zitat aus dem Engl. übers.).



CHRISTOPHER WOOL, Studio, Marfa, 2007.

JUTTA KOETHER

Nicht die Angemessenheit

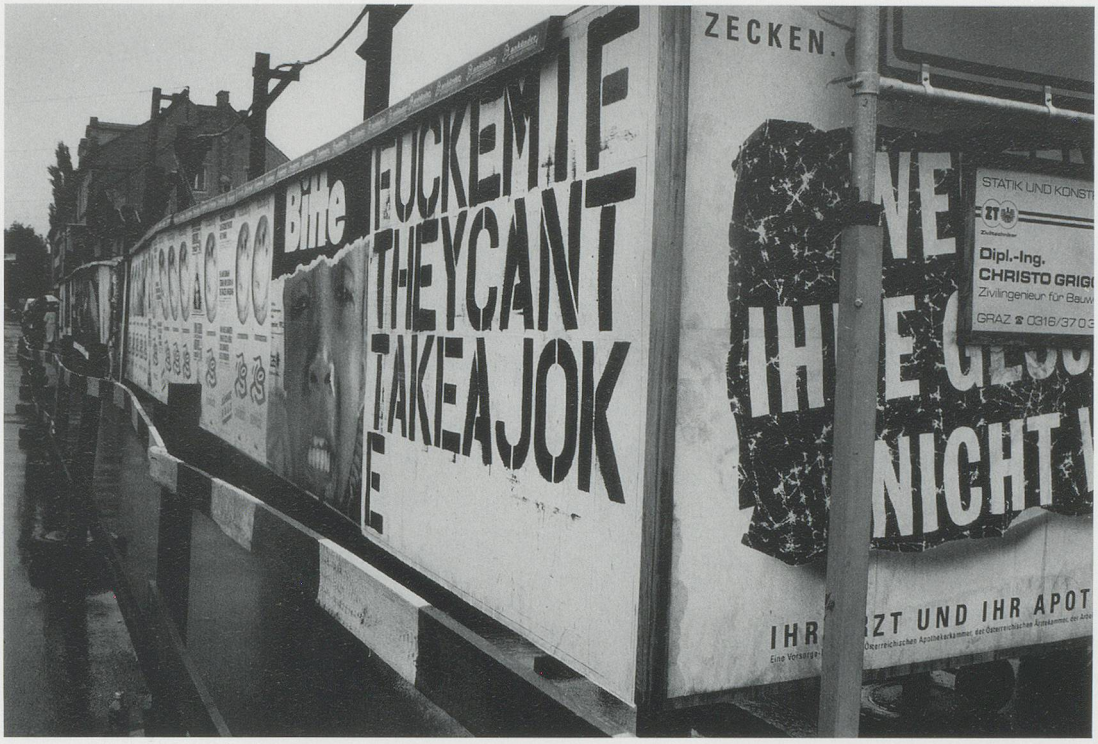
Von Vorgängen produktiven Ent-stellens:

Die Malerei Christopher Wools

Bilder, die sich um Malerei drehen, das ist Christopher Wools künstlerisches Projekt. Mir ist es seit circa fünfundzwanzig Jahren bekannt. Obwohl er nur einige Jahre älter ist als ich, repräsentieren sein Werk und er für mich eine andere Generation. Das hat mit einer ökonomischen Karriere-Differenz zu tun, aber mehr noch mit einer spezifischen Differenz zwischen amerikanischer und europäischer konzeptueller Malerei. Als sie in Europa auftauchte, war Christopher Wool einer der wenigen amerikanischen Künstler, die sich auf die Effekte der Geschichte des Abstrakten Expressionismus, der Pop- und Konzept-Kunst im Tafelbild einliessen. Expression, gefiltert, ge-indext als konzeptuelle Massnahme, die über Jahre gesehen eine Abfolge von Unverhältnismässigkeiten produziert. Wie man auch die Werke von Lawrence Weiner, Andy Warhol oder Robert Ryman als eine spezifische ästhetische Gleichung aus «Selbst-Branding» und Erkenntnis-Interesse lesen könnte. Bei Wool wird jedoch formal ein Vokabular aufgebaut, das mehr die Vorgänge zwischen Objekt (Bild, Gesten, Formen) und Urheber variiert und kommentiert. Ein eigenes Vokabular der Installation und De-installation von Expression wird sichtbar und damit diese besondere Position: ein extremes Beharren auf einem entschieden subjektiven Ausdruck und gleichzeitig die Weigerung von sich selbst zu sprechen.

Ich möchte hier den von Georges Didi-Huberman eingeführten Begriff des produktiven Ent-stellens einbringen, mit dem er die Idee der gegenteiligen Fügung bezeichnet: das Moment des Widerstreits als Steigerungsmotiv, das Installieren eines Vorgangs, der eine andere Art von Erkenntnis einfordert. Nicht Angemessenheit sei interessant, sondern das Hineinwirkungsvermögen. In diesem Sinne ist auch dieser Text als Text über einen Künstler, Maler, Freund zu

JUTTA KOETHER ist Künstlerin und Musikerin. Sie lebt in New York.



CHRISTOPHER WOOL, Steirischer Herbst, Graz, 1992.

verstehen. Nicht die Angemessenheit, sondern eine Nicht-Angemessenheit des Textes wird sich hier weiter entfalten. Die Nicht-Angemessenheiten von Wools Malerei wird an Momentaufnahmen aus der Geschichte gezeigt. Ein Verweigern von Farbe. Und ein sehr künstliches Licht breitet sich aus.

Wools Werk erscheint wie ein sich produktives Einlassen auf die Ent-Stellungen, was sich direkt auf dem Bild bemerkbar macht. Ein stetiges Experimentieren, das beharrlich Effekte der Ungewissheit in die Malerei einführt, gerade dann, wenn sie sich dramatisch auf- oder entladen hat, was aber durch die nie angezweifelte Gewissheit des Tafelbildes aufgefangen wird. Ob dies aus Glaubensgründen der Fall ist oder auf einer auf Lebenszeit festgelegten konzeptuellen Massnahme beruht, kann ich nicht entscheiden, aber Tatsache ist, es gibt Grenzen, ganz konkrete, materialgebundene, innerhalb derer sich das eigene Gestische zerlegt. Innerhalb dessen kann man eine selbst-reflexive Entwicklung ablesen, was man in der Skarstedt Gallery in uptown New York, in einer 2007 von Wool selbst zusammengestellten Ausstellung «Christopher Wool: Pattern Paintings 1987–2000», sehr gut sehen konnte. Stück für Stück und Raum für Raum wurden die Regeln sichtbar, das Bemühen, die Absicht seines Sehens auszudrücken: Die Effekte der Ungewissheit in der Malerei wurden offensichtlich und diese seltsame Stetigkeit, Eingefasstheit in eine bis auf wenige Ausnahmen (Dunkelblau und irgendwo auch mal ein Magenta und Braun) nur minimal durchbrochene Verbannung von Farbe aus seinem Werk. Die Ausstellung war still, diskret, und doch gab es eine Bandbreite «expressivistischer» Vorschläge: Von der Warholschen Coolness bis zu radikaler offensiverer *Pissed-off-ness*, zurückhaltend Fragendem und fragmentierenden Positionen bildete sie auch die unterschiedlichen Beschädigungen ab, die Bildproduktion in einem gegebenen Moment erfährt (Graffiti, *fade in and out*, Druck, Abdrucke, imperfekte Muster, Frakturen,

CHRISTOPHER WOOL, Luhring Augustine, New York, 2008.

Ent-stellungen, Effekte), an denen Zeiten und Orte sich ablesen lassen.

Das waren die 80er- und 90er-Jahre und der Beginn der 2000er-Jahre – inzwischen haben sich die Bedingungen weiter verändert. Ist das Volumen der Umsätze an das Begehren sich einen Status zu sichern gekoppelt? Werden die Werke darum immer grösser? Auch bei Wool. Natürlich eher unaufdringlich, weil das sein Stil ist. Aber grösser und grösser werden auch die oft männlichen Malerkollegen und scheinbar auch der Konkurrenzdruck. Sichtbar im Format. Die Gründe für diese Art Manifestation von Einfluss durch Grösse mögen in unterschiedlichen persönlichen produktionsinternen Logiken zu suchen sein. Auf jeden Fall ist der Trend zur Bildformatvergrösserung allgemein zu beobachten, etwa bei den neuerlichen New Yorker Auftritten von Richard Prince, Jeff Koons, Anselm Reyle und Luc Tuymans, um nur einige zu nennen. Will sagen, die Produktionslogik ist unerbittlich mit der Marktlogik verschränkt.

All dies wird hier ausgesprochen von einer, die vertraut ist mit der Heranbildung der neuen Regeln und mit den Spielern, die aber aus der Show schon sehr früh rausgeflogen ist, «zu uneindeutig, wirr, komplex», so mag es geheissen haben. Woraufhin meine Malerei, in eine aufgezwungene Freiheit entlassen, sich in ihre eigenen «unmöglichen», sich in Diskurse verheddernde, ent-stellende Strategien hineinmodifizierte. So kam es zu viel Selbst-Vermittlungs-Tätigkeit: Lehre, Text, zu kollektiven Aktivitäten wie mit Reena Spaulings. Kann eine Praxis der Ent-Stellung, sich dem entziehen? Können Bilder das?

Können die neuen Bilder von Christopher Wool das? Und was passiert den Bildern? Und was passiert

CHRISTOPHER WOOL, Luhring Augustine, New York, 2008.

unter diesen Umständen in ihnen? Bildelemente treten hinüber ins Gedruckte. Abstrakt bekannte Abhängigkeiten zwischen unterschiedlichen Wirtschaftssektoren werden zu Erfahrungstatsachen. In der neusten Ausstellung im Mai 2008, Wools Zehn-Jahre-Jubiläum bei Luhring Augustine, hingen zwischen den gemalten, sehr grossen Bildern diese anderen Arbeiten, die ganz bewusst und willentlich Operationen, die im «Originalbild» vorkommen, ent-stellen, zerstückeln, neu fügen und die Diskussion weiterführen. Also Glaubensgrau versus digitale Analyse. Sich selbst ent-stellen, unterbrechen, aufrichten, korrumpieren, zusammenbrechen.

Im Mai 2008 sind die Gäste der Ausstellung in den Dinner Saal des Bowery Hotels geladen. Das macht man jetzt so, und es fühlt sich daher ein wenig standardisiert an. Genau abgemessene Zeit. Kalkulierte Emphase, denn das Design tut eigentlich so, als ob die Umgebung auf Verweilen gestimmt sei. Ein unechtes Riesenkaminfeuer und Palmen. Kleine Rede. Es ist schliesslich eine Jubiläumsausstellung. Die meisten Leute springen beim Dessert ab und gehen zu weiteren Verabredungen. Man denkt an die Bilder, die man vorher gesehen hat – mit Wohlgefallen. Von diesem seltsamen warenförmigen Sozialen aus – wir alle sind die Objekte und Staffagen in einem *Fake Classic* Ambiente – wird das Abstrakte des Christopher Wool zu einer befreienden Vorstellung. Andererseits ist es ja wiederum diese Vorstellung, die das Soziale, die Inszenierung, die Galeristen, die Dinnerpartygänger, die Freunde hervorbringt. Die Rahmung eines Ereignisses wird Teil der Gesamtarbeit. Die Dinnerparty im *Fake Classic, Fake Coolen* Ambiente hat aber den Effekt, dass in mir die kurze Erinnerung an das vohergesehene Bildwerk tatsäch-

lich *classic* und tatsächlich *cool* nachwirkt. Die Diskrepanz ist anregend.

Vor zwei Jahren hatte es noch ein wenig anders ausgesehen: In dieser Ausstellung von 2006 hatte sich Christopher Wool für eine installative Komponente entschieden und den Raum mit zwei grossen Stellwänden so bestückt, dass dennoch eine Offenheit blieb, die es erlaubte, das rituelle Eröffnungsessen in der Galerie durchzuführen. In einer Situation, in der die Bilder und Gäste an runden Esstischen miteinander auskommen mussten. Wie bei einer Gala oder im Casino. Emily Sundblad und ich hatten die Aufgabe bekommen, performativ tätig zu werden. Unsere Antwort bestand in einer Aufführung der Songs «Money» von Pink Floyd, «2000 Light Years From Home» von den Rolling Stones und «New York New York» in einer A-capella-Version, bei der wir um die Tische herumliefen. Die Auswahl der Songs und die Art der Darbietung waren inhaltlich und formal auf das Begehren der Bilder abgestimmt, zugleich war es auch ein von Wool als produktiv eingeschätzter ent-stellender Zwischenfall. In der Erinnerung kommt es mir so vor, als ob all dies vielleicht eine bizarre Ergänzung zu einem nicht genügend ausgebildeten theoretischen Diskurs zu Wools Malerei sein könnte, die eine andere Art von Erkenntnisablauf einfordert.

Das Ansprechen dessen, worüber nicht gesprochen wird, um eine Turbulenz zu erzeugen, eine minimale Aufwühlung. Periodisch wurden von Christopher Wool solche Aufwühlungen angesteuert, meist in Kollaboration mit jüngeren männlichen Künstlern und direkt am Bild etwa mit Michel Majerus und Josh Smith. Oder wie kürzlich wieder mit dem New Yorker Dichter-Musiker Richard Hell. Indirekt ausgelebte Affinitäten gibt es aber auch für Künstlerinnen, die dieses Aufwühlungspotenzial haben, wie Joyce Pensato oder Rita Ackermann, und auf eine noch fundamentalere Weise Charline von Heyl.

Momente des Widerstreits führen seit langer Zeit auch zu Steigerungen. Die Bilder reflektieren das. Sie sind immer auch Spiegel dieses Begehrens. Dessen, was ausserhalb des Künstlers liegt, aber sich mit seinem eigenen Begehren durchaus auch mischt und in diesem Vorgang auch die Bilder hervorbringt. Der soziale Wert des Ästhetischen im Austausch mit dem ökonomischen Wert des Ästhetischen: Die Vorgänge werden aufgefangen, abstrahiert. In Form gebunden. Werk entsteht. Werk zerlegt sich. Werk entsteht. Seit Neuerem bildet die Verwendung von digitalen Techniken neue Schubkraft. Elektronisches schneiden, zusammenbringen. Trompe-l'œil in Abstraktion. Digitale Pinselführung.

Schaut man durch den hohen Stapel von Publikationen, die es von Christopher Wool gibt, kann sich das Bild von einer «modernistischen Treue» sich selbst gegenüber einstellen. Und vielleicht steckt darin auch, was er konkret als Einfluss und Vorbild benennen mag: Dieter Roth, Hans Hartung, Philipp Guston, Willem de Kooning. Die Illusion einer konsistenten, gleichermassen flexiblen, experimentierenden, kontrolliert improvisierenden und nicht ironischen Subjektivität, die sich als begehrenswertestes Produkt überhaupt herausstellt. Ist Wools Arbeit nun in einem «coolen» und trotz aller Ent-stellungen und Brechungen monadischen Produktionsmodus zu verorten? Eine Bedingung die er mit vielen anderen, mit Malerei arbeitenden Künstlern gemeinsam hat.

Was und wie kann Malereiproduktion heute sein? Und ist gemeinsames Handeln, das sich möglicherweise an einer kulturellen Produktion wie der von Bildern entzünden könnte, letztlich doch rein auf An- und Verkauf beschränkt? Oder mit Dietmar Dath ins Politische gewendet: «Verbindlichkeit entsteht im Politischen nur, wo gemeinsam gehandelt wird; nicht da, wo jemand sich alleine etwas ausdenkt, es mag so triftig sein, wie es will.»[1)]

Oder ist es gerade das Wesen der Malerei, sich auf Forderungen dieser Art gar nicht einzulassen, sondern sich damit zu befassen, was sie kann? Beziehungweise die aus der ihr eigenen Bedingtheit und Befangenheit entstandenen Qualitäten aufzugreifen und zu entwickeln. Ich sehe Christopher Wool als jemanden, der sich seit fast dreissig Jahren auf diese Art Verhandlungen sowohl mit den inneren als auch äusseren Auftraggebern einlässt. Aus diesen Verhandlungen heraus entstehen sie, die neuen *changes*, Bildfindungen, Aussagen.

In der besagten Jubiläumsausstellung war die Galerie voller Bilder und dem, was ich Zwischenbilder nennen möchte. Etwas hat sich verschoben. Die Bilder sind sehr gross, offen und offensiv grau, wäh-

rend die Zwischenbilder kleiner und nicht gemalt sind, sondern Drucke, die malerische Fragmente aus den grossen Bildern aufnehmen. Es gibt Erkennbarkeiten. Aber es wird NICHT die unmögliche Versöhnung von Bildern und Zwischenbildern gesucht. Sie zeigen sich gegenseitig ihre Grenzen. Sie verschieben. Neue Rhythmen werden eingeführt.

Es gibt eine Ebene, auf der Wools Bilder funktionieren wie geformte Empfindung, wie bei Musik, speziell im Blues und in bestimmten Arten des Jazz: Ein Mittel, in dem Inneres und Äusserliches sich vertauschen, privates Probieren, Arrangieren, Reflektieren wird in öffentliches Ritual und in bestimmte Figuren überführt und im Jazz findet man Konservativismus und Radikalität durchaus gerne ineinanderverschränkt. Zum Beispiel in der Figur des expressiven genieförmigen Saxophonisten, der einerseits genau eben diese eher konservative Figur eines heroischen Künstlertypus aufführt, während gleichzeitig eine radikale musikalische Bearbeitung entsteht, die sich aus dem Moment, dem Zeitgenössischen ergibt.

So ähnlich, oder vielleicht wie ein besonders guter eingängiger gesampelter Beat in einem Hip-Hop-Track, funktionieren die digitalen Drucke. Sie bringen die ganze Show in Bewegung, genau deshalb, weil sie kleine Störer, Aufbrecher sind, starten sie einen Dialog und neue Entstellungen. Wool sagt zwar, dass er selbst diese Einführung von digitalen Techniken in seine Arbeit nur im Sinne einer Ausweitung des Begriffs des malerischen Instrumentariums verstehe, während dies auch als Abkehr beziehungsweise Entfernung und Verarbeitung von Malerei interpretiert wird. (Hier in *Parkett* wird er auch genau auf diese Weise präsentiert, zwischen den Künstlern Wade Guyton und Robert Frank, als einziger Maler, der aber auch in den Medien der anderen agiert, mit Druckverfahren und Photographie. Schwarz und Weiss.)

Interessanterweise vollzieht er diese «Spaltung» gerade in dem Moment, in welchem man Wool gekonnt einbetten könnte, und macht die voluminösen neuen Bild-Gebilde in Grau zu einer Plattform. Übergrosse Info und Einladung. Etwas von dem Tizianischen Wollen. Suche nach Licht und *texture*. Taktilität. Das Begehren nach Liebe, Ruhm, Ausdruck? Der es schafft, den ganzen Körper des Betrachters in Aufruhr zu versetzen? In Georges Didi-Hubermans Buch *Die Leibhaftige Malerei* steht, zuerst Balzac zitierend: «‹Der Teufel ist, wie ihr wisst, ein grosser Kolorist.› Aber diese Hölle war, wie man auch weiss, vielleicht von jeher weiblich: Das Kolorit wäre demnach stets das einzigartige Weibliche des Gemäldes, seine Hexerei; in den Debatten über das Kolorit im 17. Jahrhundert (...) sah man manchen Verteidiger davon sprechen wie von der ‹schönen Zauberin›, während der Verächter darin jene ‹kokette und tändelnde Geliebte› verspottete, die die Farbe sei.»[2)]

Über die Drucke, die einerseits farblich getönt sind – aber auch im Grau des gewischt-gemalten Ölbildes –, kehrt Farbigkeit in das Werk ein. Ist die Frau dann Effekt der Ungewissheit in der Malerei? Ein Klassiker, um den sich alle, besonders die männlichen Maler, immer bemühten und es auch immer wieder tun. Als neueres Beispiel etwa Richard Prince' Verarbeitung von de Koonings Akten. Innerhalb dieses Szenarios (und möglicherweise auch Wools Begehren, damit zu konkurrieren) kann man seine Bilder auch als Gegenvorschlag lesen, als ein sich Einschalten, eine Provokation, wie ein von ihm in fortschreitender Praxis eingeübtes subtileres Ent-stellen. Das graue Expressive lässt mentale Bilder zu, die auf den ersten Blick zu Kontemplation einladen, dann aber ausser Kontrolle geraten. Besonders im Ensemble formieren sie sich zu gleitendem Aufruhr. Durchaus auch bereit zur Sentimentalität. Lichtfänger. *Witchcrafty*. Weiblich. Und umso länger man sich diese Bilder anschaut, umso mehr wird man in etwas verwickelt. Sie sind offen für Gespräche und Verhandlungen aller Art. Für Veränderungen, möglicherweise.

Dank an: Georges Didi-Huberman, Heraklit, Nietzsche, Dietmar Dath. Conversation: Charline, Isabelle, Rodney, Walead, DD, John.

1) Dietmar Dath, *Maschinenwinter. Wissen, Technik, Sozialismus. Eine Streitschrift*, Frankfurt, Edition Unseld, Suhrkamp-Verlag, 2008, S. 14.

2) Georges Didi-Huberman, *Die Leibhaftige Malerei*, München, Wilhelm-Fink-Verlag, 2002, S. 73.

JUTTA KOETHER

Adequacy, No!

On the Processes of Productive Perversion or Defacement:

The Paintings of Christopher Wool

Pictures that are about painting: that's what Christopher Wool's artistic project is about. I've known his work for nearly two-and-a-half decades. Although he is only a few years older than I am, to my mind, he does not represent my generation. Wool was showing for five years before me, which was well before the recession in the early nineties, so a few years difference in age actually makes a big difference in the economic factors that have impacted our careers, but, even more so, there's a specific difference between American and European conceptual painting. When the movement first appeared in Europe in the late eighties, Wool was one of the few American artists to engage the history of Abstract Expressionism, Pop Art, and Conceptual Art. Expression—filtered, indexed as a conceptual measure—produced over the years a series of "disproportionalities" (just as one might read the work of Lawrence Weiner, Andy Warhol, or Robert Ryman as specific equations of self-branding and personal insight). But the formal equation that Wool has derived from these movements is more about variations and comments on painting and the dynamic between object (picture, gestures, shapes) and originator. In Wool's work we see a distinct and distinctive vocabulary of "expression surfaces" (both installed and de-installed) and, with them, Wool's notable "oppositional" approach: extreme insistence on subjective "expression" along with the refusal to speak about his own self.

At this juncture, I would like to speak about art historian Georges Didi-Huberman's emphasis on the value of distortion, or what one might call "productive de-facement/per-version": the idea of such opposition as a device that heightens the experience, or installation of a process that calls for a different kind of insight. It is not suitability or adequacy or facility, or even ability that is of interest. According to Didi-Huberman, it is rather the faculty for what would be considered "effective penetration." This

JUTTA KOETHER is an artist and musician based in New York.

CHRISTOPHER WOOL, Skarstedt Gallery, New York, 2008.

being said, my writing of this text is to be understood as being about an artist, a painter, and a friend—but not about this artist's suitability or adequacy, but rather his non-suitability and inadequacy (or perhaps one might call this a perversion or form of self-defacement), as it has been illustrated in certain snapshots I have in my head from my history with Wool, and by his rejection of color, and diffusion of an extremely artificial light.

Wool's oeuvre reveals—and this is evident in so many pictures—a productive response to defacement; his persistent aim, through experimentation, of adding the effect of uncertainty to painting is, however, absorbed by his unbroken belief in the certainty of painting. Whether it is a matter of faith or a lifetime conceptual measure he imposes upon his work, I do not know. The fact is that the work has concrete and physical limits, within which the artist dissects his gesture. Within such bounds, one can observe a "self-reflexive" development, one which is clearly demonstrated in the exhibition Wool put together himself last year for Skarstedt Gallery in

New York called "Christopher Wool: Pattern Paintings 1987–2000." Piece after piece and room after room, Wool's "rules" became increasingly visible, with his struggle to express the objectives of his seeing: the consequences of uncertainty in painting and the curious consistency with which he bans color from his oeuvre (with a few minimal exceptions: dark blue and occasional flashes of magenta or brown). The exhibition was quiet and discreet, but even so, it offered a wide range of expressive proposals, from Warholian cool to radical and more offensive "pissed-off-ness." With reticent inquiry and fragmentation, the show depicted the forms of damage that a picture under production can suffer at any given moment (graffiti, fade in and fade out, print, impression, imperfect pattern, fractures), making time and place all the more legible.

The time was the eighties and the nineties and the beginning of the new millennium. But circumstances have changed since then. Now a greater volume of work is being made and rapidly turned over, plus there is a greater desire to acquire status. Is that why so many artists' works keep getting bigger? Even Wool's—though inconspicuously, of course—because that's his style. But the work of his often male colleagues is getting bigger and bigger too, and so, it would seem, is the pressure to compete. The reason for this may well be found in the various internal logics of many artists' production. In any case, larger and larger formats are a trend that can be observed in recent presentations by the likes of Albert Oehlen, Richard Prince, Jeff Koons, Anselm Reyle, and Luc Tuymans, to name but a few. This goes to show that the logic of production is relentlessly intertwined with the logic of the market.

As I say this, it is important that I add that all of this is being verbalized by someone who is familiar with the elaboration of the new rules and the players,

CHRISTOPHER WOOL, Skarstedt Gallery, New York, 2008.

but who was escorted offstage a long time ago. Too ambiguous, confusing, complex—that's what they said of my work. Whereupon my painting—dismissed and compelled to accept its own "impossible" freedom—became caught up in discourse and morphed into the context of certain strategies of dissemination. The upshot was various self-mediating activities: teaching, writing, collective ventures, Reena Spaulings. Can artistic practice escape this ultimate perversion forced upon it by the art market and the desire to be competitive and successful? And can pictures achieve this end?

Can Christopher Wool's new pictures escape from it? And what happens to the pictures if they do? And, given the circumstances, what happens in them as they are currently situated. Where painted visual elements crossover into printed ones, abstractly known dependencies between various economic sectors become experienced facts. In his most recent show, his tenth anniversary exhibition at Luhring Augustine in May 2008, there hung, among the very large painted pictures, other works that deliberately and willingly perverted, if not debased, the others through their dissection and reassembling of operations that appear in the more prominent, large-scale "original picture." These "in-between" works pursue the debate between the gray of faith versus digital analysis, as they become mutually corrupting and force each other to break down.

Allow me to describe a few observations from the night of the opening. Wool's guests at the exhibition were invited to a dinner at the Bowery Hotel. That's the way they do it nowadays, a kind of standardized shuttling from gallery to restaurant. Precisely measured time and everything pre-calculated, while ironically the hotel's design gave one the sense that the surroundings were attuned to relaxation. There was a gigantic fake fire in the fireplace, palm trees, and a short speech (after all, it was an "anniversary" exhibition). Most of the people took off before desert was served—it was time for them to move on to other appointments, while thinking, with pleasure, about the pictures they'd just been confronted with. Seen from the vantage point of this oddly commodified social ritual, I felt like we were all objects and "staffage" in a fake classic ambiance. And yet, despite this fakeness, Wool's abstraction remained positively liberating. Wasn't it Wool's work that spawned the entire social ritual: the staging, the art dealers, the dinner, the party-goers, the friends? The framing of the event thus became part of the overall effect of the work in the show. The fake classic, fake cool ambiance of the dinner party made me feel that the works I'd just seen, as I mulled them over, were actually classic and actually cool, and this discrepancy was actually quite stimulating and compelling.

Things looked different at Wool's exhibition in 2006. Wool decided to introduce an installation-like component by placing two large partitions in the room, which still left enough space to have the opening dinner in the gallery. The result was a situation in which artworks and guests at round dinner tables had to get along with each other, like at a gala or in a casino. Emily Sundblad and I had been given the task of taking performative action. Our response consisted of singing *a cappella*, while walking around from table to table: "Money" by Pink Floyd, "2000 Light Years From Home" by the Rolling Stones, and "New York New York." Our choice of songs and our presentation echoed the desires of the pictures. To Wool, the show was also valued as a productively self-demoralizing *intermezzo*. Looking back, it seems to me that my singing may have been a bizarre supplement to an inadequately elaborated discourse on Wool's painting, which even then was calling for a different kind of cognitive approach.

Perhaps Wool and I were (and still are) both addressing what one does not speak about in order to generate turbulence, minimal turmoil. Periodically, Wool targets such turmoil in collaboration with mostly younger male artists, recently with, say, Michel Majerus and Josh Smith, and with New York musician-cum-poet Richard Hell. There are also indirectly activated affinities with artists who have this potential for turmoil, like Joyce Pensato and Rita Ackermann, and more fundamentally his partner Charline von Heyl.

Flashes of contradiction can have a culminating effect, which is reflected in the pictures. They tend to mirror this desire for turmoil as well—for that which lies outside of the artist but clearly merges with the artist's desires—a process that happens to be particu-

larly good for generating pictures. The social value of aesthetics in exchange with the economic value of aesthetics: the processes are arrested, abstracted, bundled into form. Work emerges. Work falls apart. Work emerges. Recently, Wool's use of digital techniques has provided a new thrust. Cutting, joining, electronically. *Trompe-l'œil* in abstraction. Digital brushstrokes.

On looking at the tall stack of books already published on Christopher Wool, one sees a picture of a loyal modernist confronting oneself. It is here that Wool harbors what he concretely designates as influences and models: Dieter Roth, Hans Hartung, Philip Guston, Willem de Kooning. It is here that one can see the illusion of a consistent, more or less flexible, experimental, controlled, yet improvisational and un-ironic subjectivity (which proves to be the most desirable product of all). So does that put Wool's oeuvre in a cool, monadic mode of production despite all perversions, contaminations, defacements, and ruptures?

Seeing that this is a condition that he shares with many other artists involved in painting, it causes one to ask what the production of painting today is really all about. How can it be produced? And is "shared action"—which could possibly be sparked by the cultural production of pictures—ultimately restricted purely by the buying and selling of them? Or, to give it a political twist, à la Dietmar Dath: politics are binding only when people act collectively, but not when someone thinks of something all alone, no matter how cogent and compelling it may be.

Or is it actually the essence of painting to ignore challenges of this nature and to specifically adhere to what it can do? In other words: to define and develop those qualities that are a function of its own condition and bias. I see Christopher Wool as someone, who has spent almost thirty years engaging in such negotiation with both internal and external clients. These are the negotiations that bring about new changes, images, statements.

I'd like to get back to the recent exhibition in New York. The gallery was full of pictures, including the above-mentioned, which I call "in-between" pictures. Something had shifted. The pictures were very big, open, and offensively gray, while the in-between pictures were smaller and not painted: prints that picked up painterly fragments from the big pictures, recognize elements in them, and tell them of their outer limits. Through their displacement, new rhythms were introduced.

It might be said that Wool's pictures function as music—a molded sensation—especially in blues and certain kinds of jazz: a device for the exchange of "inner" and "outer." In these genres, trying out, arranging, and thinking about personal concerns becomes a public ritual and is translated into specific figures. But conservatism and radicalism as bedfellows in jazz and blues certainly don't come out of nowhere. Take the figure of the saxophonist: embodiment *par excellence* of the heroic artist, a conservative type that simultaneously creates radical music as a decidedly contemporary product of the moment.

This is the way the digital prints work—or like a deep and captivating beat on a hip-hop track. They are the instigators of the show. They vex and perplex, and they're the ones that initiate the dialogue and introduce new contaminants, new perversions. Though actually, Wool considers his decision to introduce digital technology as a mere extension of painterly execution, despite other interpretations of it as rejection or rather detachment from, and processing of, painting (which is exactly the way he is presented here in *Parkett*, as the only painter between artists Wade Guyton and Robert Frank, but one who also works in both their mediums: painting and photography, black and white).

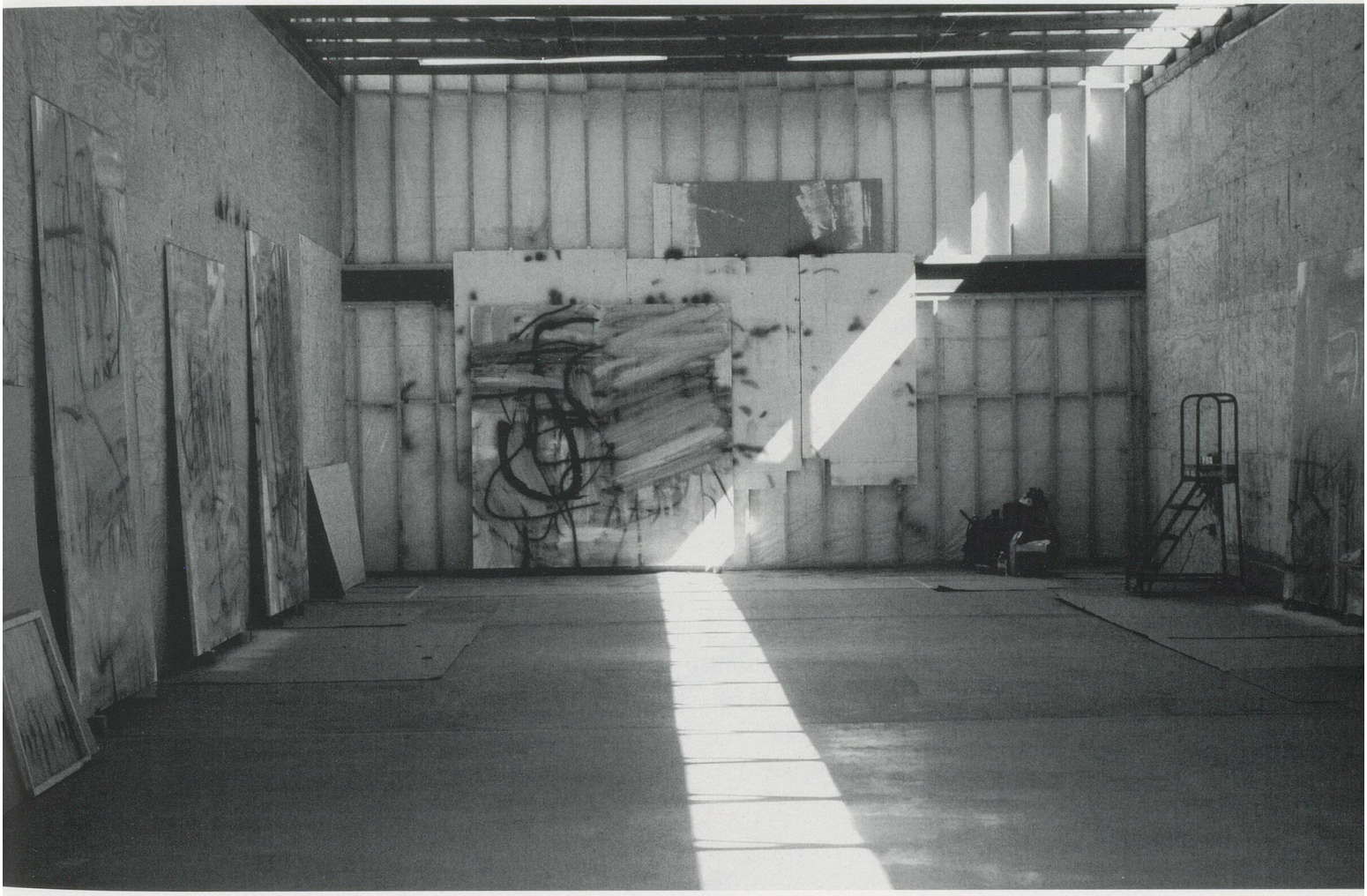
Interestingly, Wool creates a schism just when it would have been so easy to bed him down; he's made an agenda out of his new voluminous configurations in gray. Oversized information and invitation. Something like a Titian will. In pursuit of light and texture. Tactility. The desire for love, fame, expression? Managing to churn up viewers from head to foot? Didi-Huberman reminds us that Balzac once called the Devil a great colorist. But we all know that Hell has always been feminine. The coloring therefore would be the only feminine aspect of the painting, its sorcery. In the seventeenth-century debate on coloring, Didi-Huberman also reminds us that its defenders often speak of a beautiful enchantress while its detractors call color a coquette and a flirtatious lover.

Color makes an appearance in the prints—but also in the gray wash of the oil paintings. Does that make woman an effect of uncertainty in painting? A classic that has always been an object of pursuit and still is, especially among men. A more recent example is Richard Prince's reworking of De Kooning's nudes. Within this scenario (and possibly also stemming from the desire to compete with it), Wool's pictures, well-oiled after many years of practice, might be read as a counter proposal, as interference or provocation. The grayness of expression allows for mental images that seem, at first sight, to invite contemplation but then lose control. They glide into turmoil, especially as an ensemble, even admitting sentimentality and witchcraft and femininity. And the longer you look at these pictures, the more entangled you become. They are open to conversation and negotiation of all kinds. To change—possibly.

Thanks to: Georges Didi-Huberman, Heraclitus, Nietzsche, Dietmar Dath. Conversation: Charline, Isabelle, Rodney, Walead, DD, John.

(Translation: Catherine Schelbert)

CHRISTOPHER WOOL, Studio, Marfa, 2007.



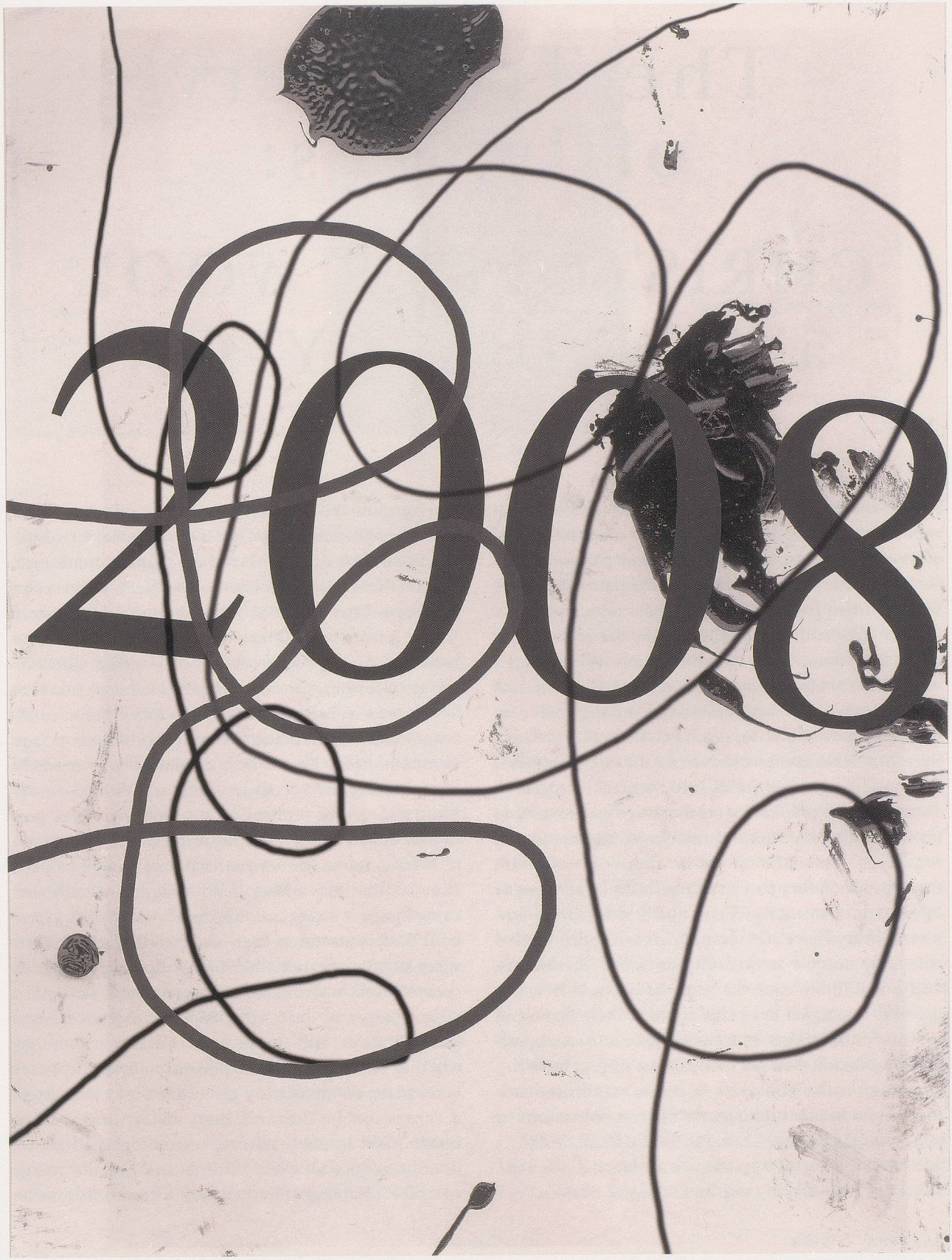
Edition for Parkett 83

CHRISTOPHER WOOL

WOOL 2008, 2008

2-color silkscreen on Dur-O-Tone Newsprint.
Paper size 34 x 25", image 32 x 24".
Printed by Brand X Editions, New York.
Edition of 45 / XX, signed and numbered.

Siebdruck (2 Farben) auf Dur-O-Tone Newsprint.
Papierformat 86,3 x 63,5 cm, Bild 81,3 x 61 cm.
Gedruckt bei Brand X Editions, New York.
Auflage 45 / XX, signiert und nummeriert.


2008