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

Artikel: Christopher Wool : nicht die Angemessenheit : von Vorgängen produktiven Ent-stellens : die Malerei Christopher Wools = adequacy, no! : on the processes of productive perversion or defacement : the paintings of Christopher Wool

Autor: Koether, Jutta / Schelbert, Catherine

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680727

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: 13.12.2025

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

JUTTA KOETHER

Nicht die Angemessenheit

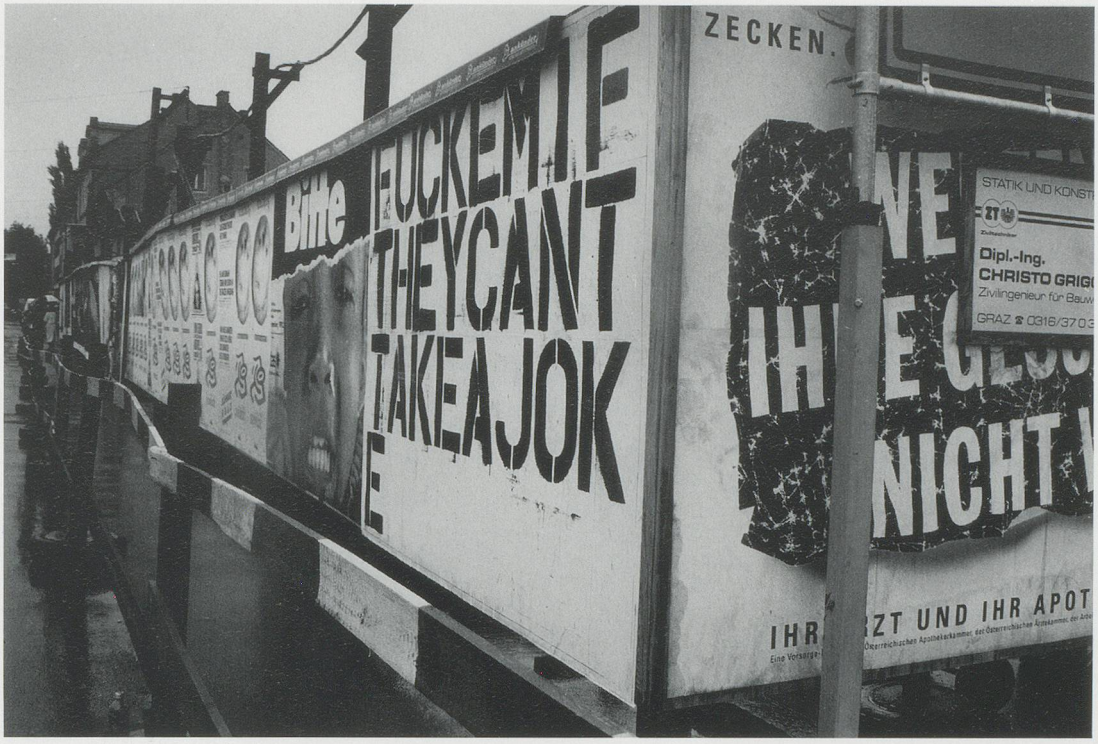
Von Vorgängen produktiven Ent-stellens:

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.

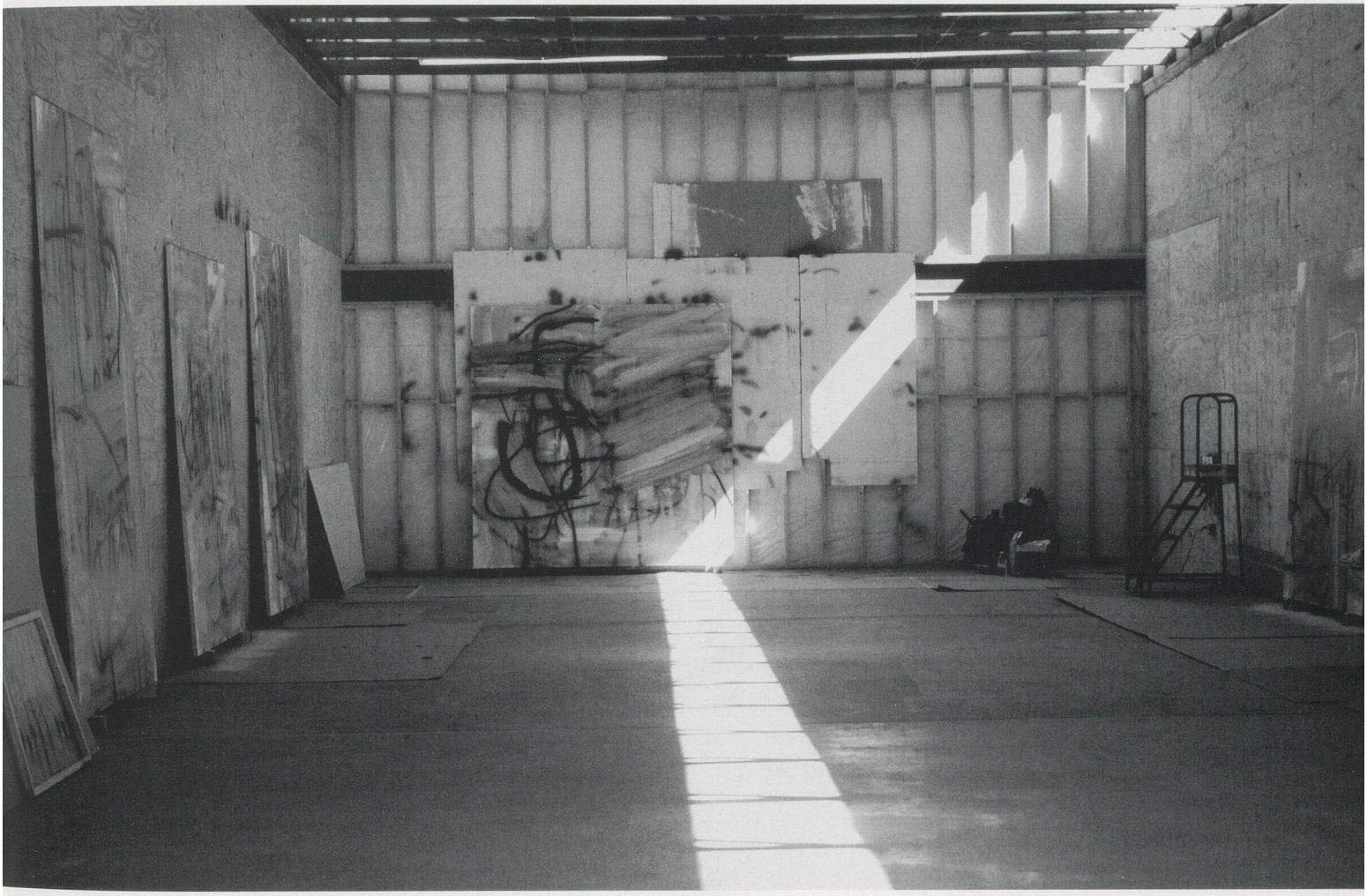
It might be said that Wool's pictures function as music—a molded sensation—especially in blues and certain kinds of jazz: a device for the exchange of "inner" and "outer." In these genres, trying out, arranging, and thinking about personal concerns becomes a public ritual and is translated into specific 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.