

Christopher Wool's Photographs

RICHARD HELL

Christopher Wool is prolific as a photographer, but his photos have always been presented in the form of artist's books. He rarely exhibits the photos or offers them to collectors, and when he has, it's only in the sets as compiled for the books. Ten of his 20 artist's books consist of his photos. Seven of those are made of photos of his paintings, though the photos are often manipulated electronically or otherwise, and some of the books serve as exhibition catalogs. Of the remaining three photo books, two comprise "street" photographs, and one is a small pamphlet of pictures of the artist's damaged studio following a fire in 1996. This essay will discuss the two sets of street photographs, *Absent Without Leave* (1993) and *East Broadway Breakdown* (2003), and one exhibition catalog of painting photos, *Christopher Wool* (2001, see pages 312 and 319).

Absent Without Leave originated as a kind of notebook kept during the artist's travels in 1989–1993. He spent most of those years outside the U.S., in Rome and Berlin on fellowship as well as on trips to Turkey and Japan and elsewhere. There's very little to locate the pictures though. They're often shots of visual patterning—tiles, leaves and branches, fabrics. Perhaps the building facades fit this category too. He'd been making paintings of patterns—stenciled or paint-rollered—at the time. Wool's word paintings could be seen as patterns as well. Many others of the pictures are taken from the windows of moving vehicles, which accounts for some of the smeared, blurry effects. Wool remembers thinking as he snapped the pictures from inside cars and trains that this was the way the world looks now.* There are also a number of pictures of dogs and cats (which creatures also show up in his word paintings noticeably often), usually on the street. There are very few people in the entire set. As in all of his books, he sequences the images with care. (Later, Wool actually made a short movie using all the pictures in *Absent Without Leave* in sequence.)

Each of the over 150 photographs in *Absent Without Leave* was photocopied before being reproduced on the 8½ x 11 inch page (one photo per page, inside approximately half inch white borders). The artist has described

the photocopying as a way of bringing the pictures together. But one can't help thinking that the photocopying not only unites the pictures by endowing them with similar surfaces and flattening them somewhat, but that it brings out qualities they already have in common—negatively being those features which survive photocopying, but positively in the implicit assertion that the images' import is emphasized by the degradation of photocopying. And you can see how it works. The photocopying eliminates the detail and heightens the contrast while also degrading the black, so that the pictures are values of gray but full of glaring white areas. One sees them as patterns in their shared flatness and exaggerated contrast, but also as an appropriately abject catalog of the abject corners and grid



RIGHT: From *Absent Without Leave*, 1993

RECHTS: Aus *Absent Without Leave*, 1993

À DROITE: De *Absent Without Leave*, 1993

floors of the world, the ubiquitous: sagging power lines, stray pets, highways, glaring illumination, filthy concrete, urban foliage, motel telephone, lattice of windowed facade—like the field upon which our lives take place, ubiquitous unto invisibility, or as low and low-grade as common

One sees them as a catalog of the abject corners of the world, the ubiquitous, the field upon which our lives take place

electronic static, like the static, the visual noise, imposed by old photocopy machines, now brought to the foreground, appreciated and proffered for appreciation, from out of the dim corners of your eyes, up into appreciative contemplation from beneath contempt.

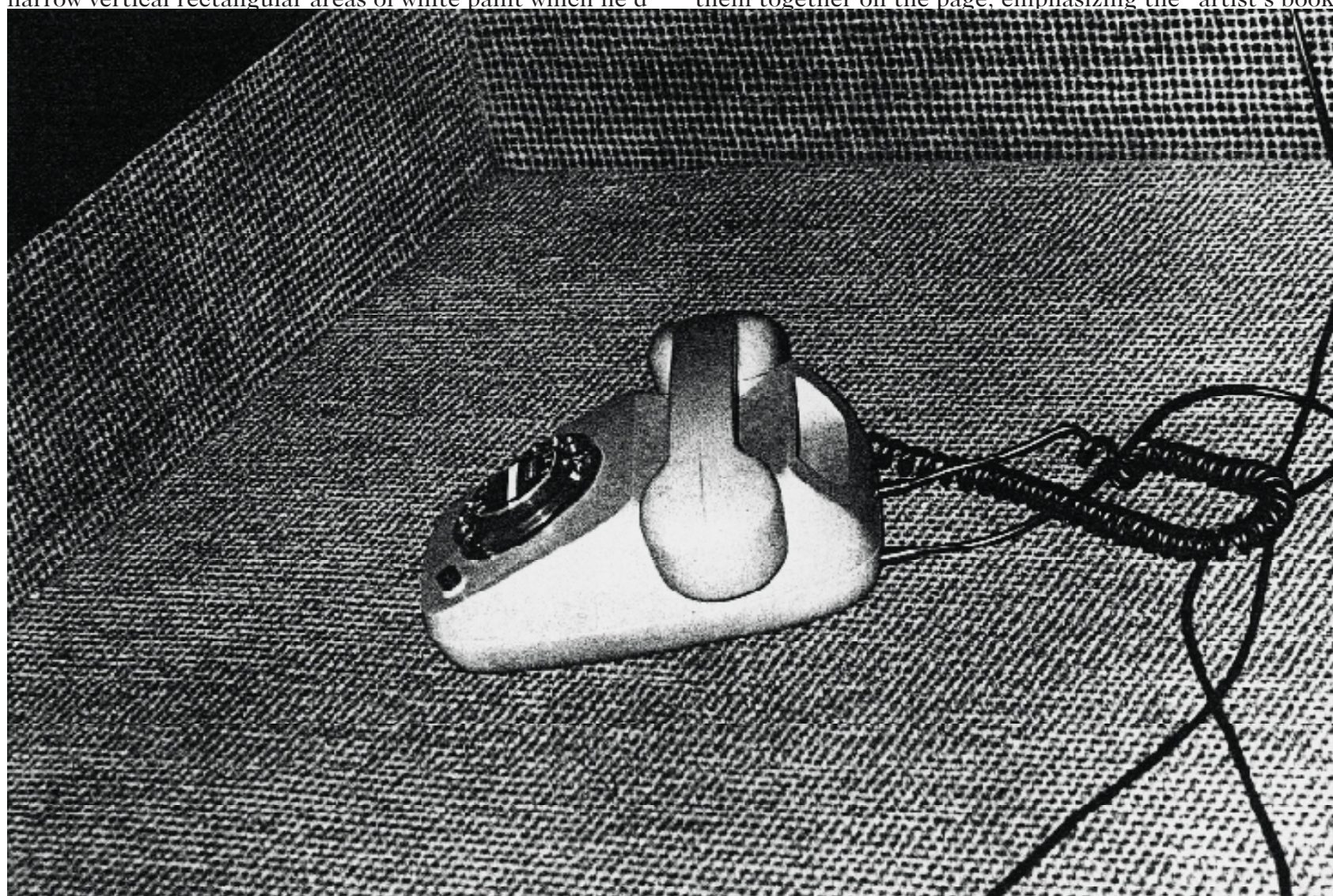
A conspicuously interesting thing about Wool is the overlap among his media: words are images, paintings are photographs, books are paintings. Though the Wool photos most susceptible to discussion as photographs are the “street” photographs, his “painting” photos demand attention here too.

The catalog *Christopher Wool* (2001) for a Secession show in Vienna comprises color Polaroids the artist made of his paintings. Again, the photographs were not originally intended as independent works, as “art,” at all. They were taken in the course of his painting activity, from 1994 to 2001, to help him assess ideas. He was experimenting with alterations to big paintings, often the application of narrow vertical rectangular areas of white paint which he’d

try out by taping white strips of paper to the paintings’ surfaces, snapping Polaroids as he went. Later he could compare possibilities by looking at the Polaroids. He first thought of publishing them when he realized that some of the paintings looked better in transitional stages than in their final forms.

Not only is Wool interested in the book as a painter’s medium, but he’s acutely conscious of the weakness of the conventional exhibition catalog as a means for representing paintings in shows. His catalogs often make little pretense to accurately depicting paintings, but rather operate as works themselves that can be logically taken as equivalent to what’s in the exhibition. The catalogs more or less say, “if a painting in this show were a book, it might look like this.” The Polaroids in the Secession catalog include pictures of most of the paintings in the show, but not all of them, and it contains many which aren’t in the show (and many which don’t exist at all, because they were passing stages in the making of paintings). And, as flash-lit Polaroids, the photos blatantly depart from their painting subjects in other ways, being not only extremely small, but often obviously faded and discolored, and including big white bursts of reflected flashbulb in the middle of paintings.

In the book, the reproductions of the Polaroids are presented edge to edge in two-photo by three-photo vertical blocks per page, for 40 pages. The sequence is roughly reverse-chronological, though pages are composed for the eye. Again, Wool downplays the photographs-as-photographs (or even photograph images as images) by jamming them together on the page, emphasizing the “artist’s book”



LEFT AND RIGHT: From *Absent Without Leave*, 1993

LINKS UND RECHTS: Aus *Absent Without Leave*, 1993

À GAUCHE ET À DROITE: De *Absent Without Leave*, 1993

aspect of the project over the photographs themselves. Wool did eventually include 120 of the Polaroids (half the ones in the book) in a museum exhibition, but they were exhibited the same way, edge to edge, and they've never been offered for sale. Personally, I like the pictures enough that I would like to see them displayed in the book one per page, but that would be something else. Wool tried them enlarged to fit each on an 8½ x 11 inch page and that didn't look right, so he took the wall-to-wall, "actual-size," route. The book is an embarrassment of riches, considering all the levels, both conceptually and physically, on which it works. (There was also published a related book, the 300-copy edition of *Maybe Maybe Not* [2001], comprising black-and-white reproductions of photocopy enlargements of altered versions of some of the Polaroids of paintings. Wool had applied marks in Wite-Out and felt-tip marker to the Polaroids, repainting the pictures in another way.)

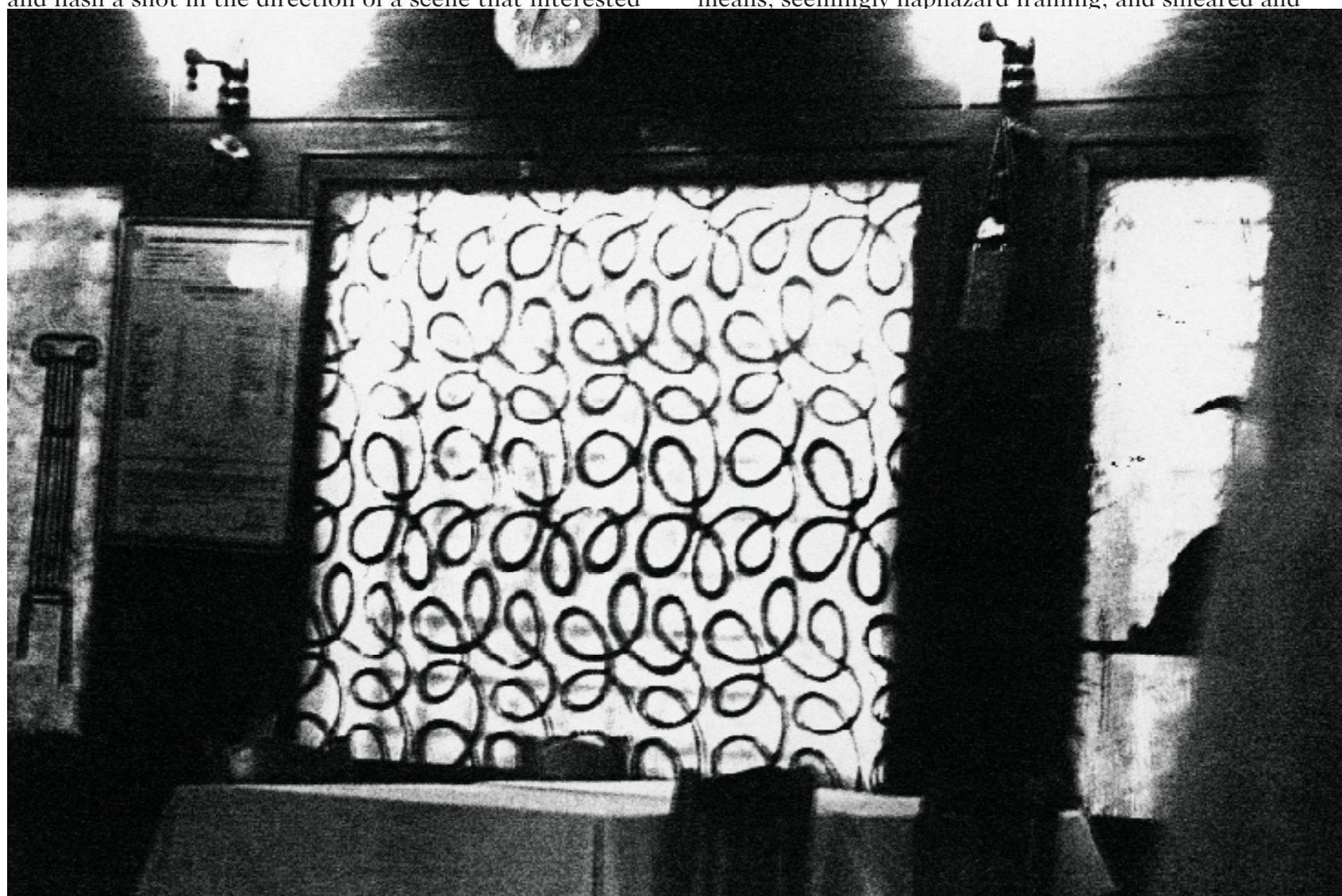
Wool took the pictures in *East Broadway Breakdown* in 1994–1995 with the idea of eventually making a book, but the book wasn't compiled and published until 2003. The 160 pictures are nearly all exteriors and are all taken late at night. Human figures appear in only a couple of them. The largest number of them were shot in the slum, in the derelict, industrial Bowery/Chinatown area of New York through which the artist traveled between his studio in the far East Village on Ninth Street between Avenues C and D and his living loft on Chatham Square in Chinatown, in those days. He often didn't use the viewfinder when he snapped the pictures, but would just hold out the camera and flash a shot in the direction of a scene that interested

him. The original prints were all standard 4 x 6 inch snapshots run off automatically by the mechanized labs to which film rolls are delivered from stationary shops and drugstore drop-off points. Wool regards the editing of the book—his choice of which pictures to include from among the 2,500 or so he shot—as its crux. He scanned his selections into his computer and used Photoshop to adjust brightness and contrast to compensate for the inflexible assembly-line lab.

Especially interesting is the district of the world that is exposed in the pictures. The photographs—like the ones in *Absent Without Leave* and even the Secession catalog, but more so—are like obscure corners of the world exposed by lightning, with that revelatory flash into a

It's as if the streets had been caught not merely naked but unconscious, and we can't help staring and relishing

hidden reality, previously invisible not only for being hidden from the light, but by being assumed unworthy of attention, passively ignored. They're like the ghost world only accessible to the pure of heart, to the accidental, in worldly time-and-space's interstices. It's not just the redemption of an "ugliness" and its annexation by beauty, but a faith in the value of a certain physio-psychological means of apprehending the world exercised, and shown worthy and effective. And that opens up into Wool's paintings, where apparent casualness, sloppiness, paucity of means, seemingly haphazard framing, and smeared and



out-of-register areas also appear. The visionary poetry of the peripheral, the poetry of peripheral vision. And, in *East Broadway Breakdown*, the thing that makes the images visible at all also largely creates the distinctive way they look: the flash, making white the web of whatever crosses space within its range, and the exaggerated contrast of which also serves to flatten the image into pattern.

The pictures are eerie, are uncanny. The point of reference that always arises in talking about them is the police crime-scene photo—Weegee-type functional, journalistic, black-and-white—that, because of the squalid setting, becomes sensationalistic. The pictures are like environmental pornography, or like a passing voyeurism of the cityscape indulged, as if the streets had been caught not merely naked (as per Weegee, *Naked City*) but unconscious, and we can't help staring and relishing. This sensationalist aspect of the pictures is only a small part of

The photographs are like the paintings in another language, so we get a second translation of the original text

what can be gathered from them though. They're stunning for the way they capture and present for our admiration a realm which had been mostly disregarded until Wool focused on it, but they're also images that share qualities with Wool's paintings, which paintings of course are not figurative, are not "representational" (apart from the occasional stylized, cartoon or pattern, decorative flower, or word, or other standardized 2-D shape), nor apparently illustrative at all. Looking at these photographs in the context of Wool's other work, his painting, enhances the photographs, but the photos also inform the paintings.

Some time in the late 19th century—a convenient marker could be Monet's haystacks—artists began tending to work in series and "periods" rather than in paintings or individual works. Picasso would be the prime originating exemplar of the "period" mode of artmaking. If one didn't know otherwise, it would be quite possible never to guess that the paintings of Picasso's "blue" period and his cubist paintings and his "neo-classical" paintings were all the work of the same person. But knowing it enhances one's response to each separate period. And to some extent the paintings in a given "period" can be thought of as a series, a series exploring the possibilities of the mode of that period. It's as if painters began to paint in time as well as space: exploring ideas and interests in successions of canvases, or works, rather than going for the masterpiece that would be the apotheosis of the artist's preoccupations in a given period. In a real way, often an individual work by an artist in our time is a fragment—it needs the context of the artist's entire oeuvre, or at least the period in which it fits, to be fully appreciated. A given work by a contemporary artist is often no more complete a representation

of the artist's intentions than a frame-enlargement still is of the movie from which it's taken. Or, in the same way that one needs a certain quantity of text of a lost unknown language before there can be any possibility of deciphering it, it can be nearly impossible to "get" an isolated work by a present-time painter. This accounts for a lot of the frustration of the less sophisticated art viewer in modern times, the "lay" art audience of 20th and 21st century art who expects art to be self-explanatory. A given artwork now is like a hint in a game of 20 questions, or a piece of evidence at a crime scene. It may or may not evoke or stimulate much response, isolated from its associated information, primarily the other works in its maker's series/period.

A joy of the pictures in *East Broadway Breakdown* is the way they enhance one's experience of Wool's paintings. The paintings seem to say through the photographs, "See, I didn't just make this stuff up. It's there in the world." To an extent the photographs are like the paintings spoken in another language, so we get that second translation of the original text (the original text being the hieroglyphs made on the floor of Wool's interior by reality, as Proust conceived the material one is given as an artist) to help us grasp the full substance, in all its nuances, of his designations. To recast metaphors, they enable us to triangulate a previously unknown position, making them doubly revelatory (as art and as related to the paintings). Like the paintings, one realizes, the (street) photos are black-and-white, often feature patterns, exclude people, welcome smears and casual framing, and direct our attention to commonplace corners and underpinnings of our environment that tend to be not merely disregarded but to be assumed ugly.

The Secession Polaroids operate in a related area, as different a project as they are from *Absent Without Leave* and *East Broadway Breakdown*. Like those pictures, the Polaroids capture moments usually ignored—here the transitional stages of paintings, but also the look of the paintings in a moment's flash without the eye's usual adjustments and compensations. In a sense they're also a direct expression of the modern "series" mode of artmaking, the departure from the outmoded ideal of the masterpiece, being inspired by Wool's realization that some of his paintings looked better at points in the process of painting them other than in their final state. Needless to say, that is privileged information, unnecessary for the appreciation of the book and the Polaroids, but its relevance to this discussion is another example of the way new works often require specialized information, unique to the oeuvre of the artist, to operate at their top capacity.

It's thrilling to simultaneously experience these three ways that Wool's photographs can be relished: as photographs, as books, and as information that enhances one's appreciation of his paintings.

* This and other background information from conversations with the artist, fall 2007.









Christopher Wools Fotografien

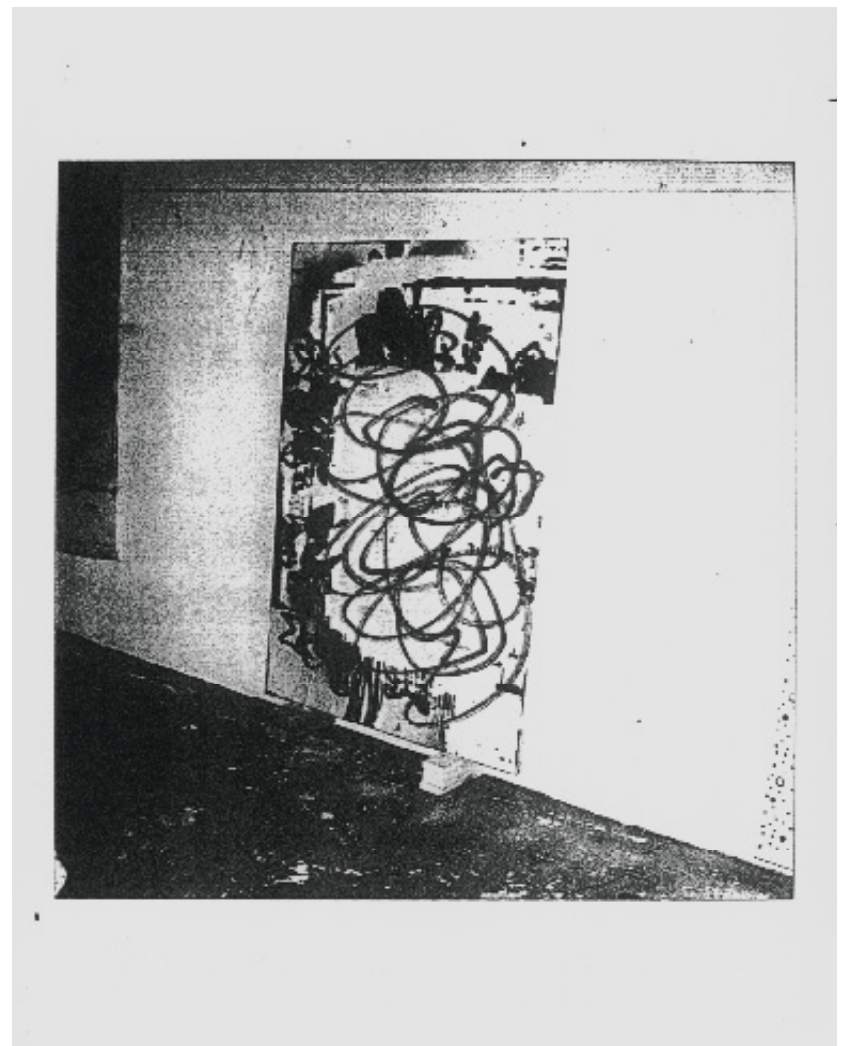
RICHARD HELL

Christopher Wool ist ein ungemein produktiver Fotograf, der seine Aufnahmen meist in Künstlerbüchern veröffentlicht. Nur selten gelangen sie in Ausstellungen oder in die Hände von Sammlern, und wenn, dann nur in denselben Editionen, die er für die Bücher angelegt hat. Zehn seiner zwanzig Künstlerbücher dokumentieren das Fotowerk. Sieben davon enthalten Fotografien von Gemälden, wobei die Abbildungen oft digital oder mit anderen Mitteln bearbeitet wurden. Mehrere Bände dieser Gruppe dienen zugleich als Ausstellungskatalog. Von den restlichen drei Fotobüchern sind zwei der „Street Photography“ zuzurechnen und eines ist eine kleine Broschüre mit Aufnahmen seines 1996 durch einen Brand zerstörten Künstlerateliers. Der vorliegende Essay konzentriert sich auf die beiden Straßenfoto-Serien *Absent Without Leave* (1993) und *East Broadway Breakdown* (2003) sowie auf den Ausstellungskatalog *Christopher Wool* (2001, siehe Seiten 312 und 319) mit Gemäldefotografien.

Absent Without Leave entstand als eine Art Reisetagebuch während der Jahre 1989 bis 1993. Wool verbrachte einen Großteil dieser Zeit außerhalb der Vereinigten Staaten, als Stipendiat in Rom und Berlin und auf Reisen in die Türkei, nach Japan und in andere Länder. Den Fotografien sind allerdings kaum geografische Anhaltspunkte zu entnehmen. Viele zeigen visuelle Muster: Fliesen, Blätter und Äste, Stoffe. Die Gebäudefassaden fallen wohl in dieselbe Kategorie. In der Malerei arbeitete Wool damals gleichfalls mit Mustern – aufgetragen mit Schablonen oder Farbwalzen –, und auch seine Wortbilder können als Muster gedeutet werden. Eine Anzahl weiterer Fotos in *Absent Without Leave* wurde unterwegs aus dem Fenster eines Fahrzeugs aufgenommen, was ihre verwischte Unschärfe erklärt. Wool erinnert sich, dass er bei den Schnappschüssen aus Autos und Zügen dachte: „So sieht die Welt heute aus.“* Hinzu kommen mehrere Aufnahmen von zumeist streunenden Hunden und Katzen (Tiere, die auch bemerkenswert oft in den Wortbildern angesprochen werden). Menschen erscheinen dagegen nur selten in den Fotografien. Deren Reihenfolge ist wie in allen Büchern genau überlegt. (Später produzierte Wool auch einen Kurzfilm,

der den gesamten Zyklus in Buchsequenz ablaufen lässt.)

Jede der mehr als 150 Fotografien in *Absent Without Leave* wurde zuerst fotokopiert und dann auf einer Seite im Format 21,6 x 28 cm abgedruckt (ein Foto pro Seite mit einem weißen Rand von circa 1,3 cm). Das Kopieren, erklärt der Künstler, verstärkt den Zusammenhalt der Einzelbilder. Man kann sich indessen des Eindrucks nicht erwehren, dass dieser Prozess nicht nur die Bilder einander angleicht, indem er ihnen eine ähnliche Oberfläche verleiht und sie etwas verflacht, sondern dass er vielmehr Eigenschaften deutlicher hervortreten lässt, die den Fotos von Anfang an gemeinsam waren – reduktiv verstanden wären das all jene Eigenschaften, die das Fotokopieren überleben, positiv betrachtet gewinnt das Bild an sich durch den Qualitätsverlust des Kopiervorgangs an Bedeutung. Wie das funktioniert, lässt sich leicht nachvollziehen. Ein kopiertes



RIGHT: Page from
Maybe Maybe Not, 2001

RECHTS: Seite aus
Maybe Maybe Not, 2001

À DROITE: Page de
Maybe Maybe Not, 2001

Foto hat weniger Detailauflösung, mehr Kontrast und kein echtes Tiefschwarz. Das heißt im Endeffekt: Grautöne durchbrochen von grellem Weiß. Die flachen, äußerst kontraststarken Bilder muten wie Muster an, wie ein passend verwahrlostes Inventar der verwahrlosten Ecken und

Grundraster der Welt, der nirgendwo fehlenden Requisiten: durchhängende Stromleitungen, verwilderte Haustiere,

Die Bilder muten wie ein Inventar der verwahrlosten Ecken dieser Welt an, das Feld, auf dem sich unser Leben

Autobahnen, blendendes Licht, dreckiger Beton, Asphaltgewächse, ein Motel-Telefon, das Gitter einer Fensterfassade. Das Feld, auf dem sich unser Leben abspielt – so allgegenwärtig, dass wir es gar nicht wahrnehmen, so niederschwellig wie eine elektromagnetische Störung, wie das Rauschen, das visuelle Rauschen, das alte Kopiergeräte verursachen –, tritt an die Oberfläche, wird begutachtet und zur Begutachtung vorgelegt, wird aus dem Augenwinkel, aus der Missachtung ins Licht freier Betrachtung gehoben.

Ein auffälliger Aspekt in Wools Œuvre ist das Wechselspiel der Medien: Wörter sind Bilder, Gemälde sind Fotografien, Bücher sind Gemälde. Obwohl seine Street Photography sicher das geeignetste Ziel fototheoretischer Überlegungen ist, lohnt es sich, einen genaueren Blick auf die Fotografien des malerischen Werks zu werfen.

Der Ausstellungskatalog *Christopher Wool* (2001) für die



Wiener Secession präsentiert vom Künstler aufgenommene Farb-Polaroids von Gemälden. Auch diese Fotografien waren ursprünglich nicht als eigenständige „Kunstwerke“ gedacht. Entstanden in der Werkphase 1994 bis 2001, sollten sie primär zur Einschätzung malerischer Ideen beitragen. Wool experimentierte mit verschiedenen Möglichkeiten, großformatige Gemälde zu übermalen, oft mit schmalen, aufrechten Rechtecken in weißer Farbe. Er klebte versuchsweise weiße Streifen auf die Bildfläche und hielt das Resultat auf Polaroid fest. Die einzelnen Varianten konnten später anhand der Aufnahmen verglichen werden. Erst als Wool erkannte, dass manche Gemälde im Zwischenstadium besser aussahen als im Endzustand, beschloss er, die Polaroid-Serie zu veröffentlichen.

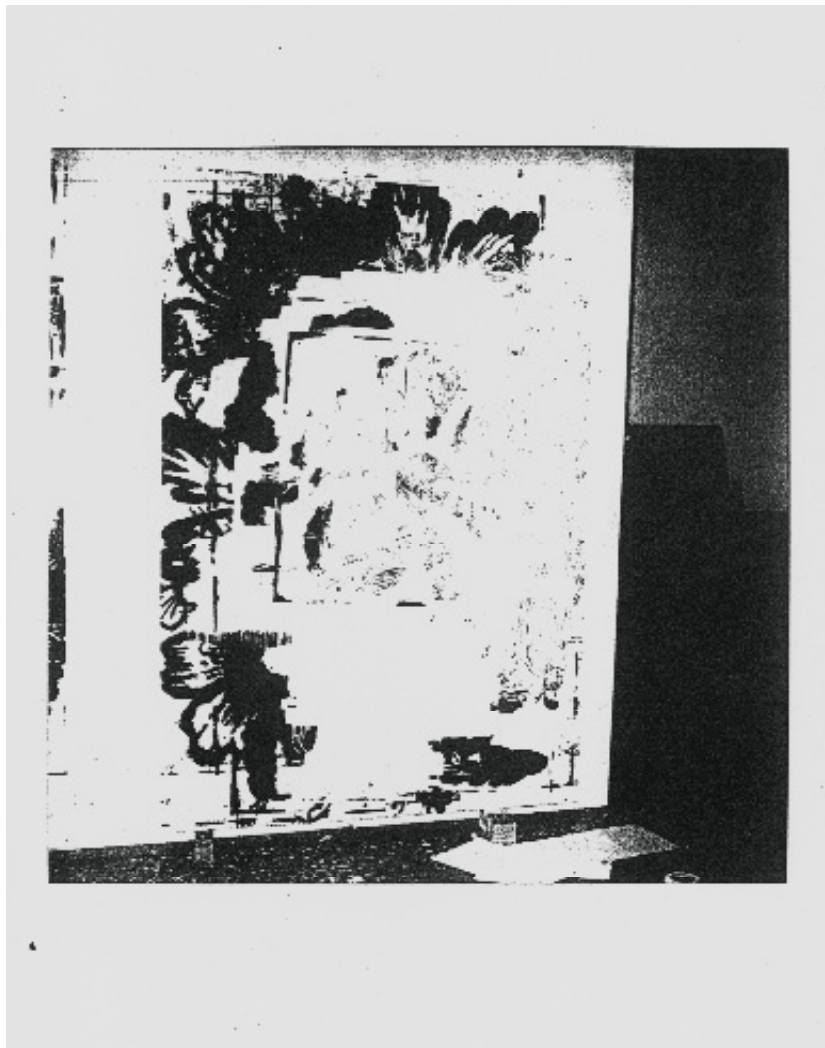
Wool interessiert sich für das Buch als Medium der Malerei; darüber hinaus weiß er nur zu gut, dass der konventionelle Ausstellungskatalog kein ideales Mittel ist, die Gemälde einer Ausstellung wiederzugeben. Ohne es auf die exakte Bildreproduktion anzulegen, behaupten sich seine Kataloge als Werke von eigenem Rang, die gleichwertig neben den Exponaten stehen. Die Kataloge sagen: „Wenn ein Gemälde in dieser Ausstellung ein Buch wäre, so würde es aussehen.“ Im Katalog für die Secession sind die meisten, jedoch nicht alle ausgestellten Werke abgebildet, daneben Polaroids zahlreicher Gemälde, die sich nicht in der Ausstellung befanden (oder überhaupt nicht existieren, weil sie im unfertigen Zustand dokumentiert sind). Die Blitzlichtfotos weisen noch andere starke Abweichungen vom gemalten Vorbild auf. Abgesehen vom extrem kleinen Format sind sie oft merkbar ausgebleicht und verfärbt. Nicht selten prangt mitten im Bild die gleißende Reflexion des Blitzlichts.

Der Polaroid-Zyklus ist auf jeder der vierzig Buchseiten in vertikalen Blocks, jeweils zwei nebeneinander in drei Reihen, reproduziert. Im Großen und Ganzen wird eine umgekehrt chronologische Reihenfolge eingehalten, obwohl das Layout in erster Linie nach visuellen Kriterien gestaltet ist. Wieder negiert Wool die Qualität der Fotografien als Fotografien (oder dieser fotografischen Bilder als Bilder), indem er sie auf dem Blatt zusammendrängt und stattdessen den Charakter des Projekts als „Künstlerbuch“ auf Kosten der Einzelelemente betont. 120 Polaroids (die Hälfte des Buchmaterials) wurden später in einem Museum ausgestellt, allerdings in derselben Konfiguration Seite an Seite, und die Serie wurde nie zum Verkauf angeboten. Mir persönlich gefallen die Fotos so gut, dass ich mir durchaus jedes auf einer eigenen Buchseite vorstellen könnte, aber das ergäbe dann wohl etwas ganz anderes. Wool nahm probeweise Vergrößerungen vor, sodass je eine Fotografie ein Blatt im Format 21,6 x 28 cm gefüllt hätte, war mit dem Resultat aber nicht zufrieden und entschied sich daher für die dichtere Anordnung in Originalgröße. Das Buch hat etwas Überwältigendes, wenn man bedenkt, auf wie vielen – konzeptuellen wie physischen – Ebenen es lesbar ist. (Die verwandte Publikation *Maybe Maybe Not* erschien 2001 in einer Auflage von 300 Exemplaren. Sie enthält Schwarz-

LEFT AND RIGHT: Pages from *Maybe Maybe Not*, 2001

LINKS UND RECHTS: Seiten aus *Maybe Maybe Not*, 2001

À GAUCHE ET À DROITE: Pages de *Maybe Maybe Not*, 2001



weiß-Reproduktionen von Polaroids, die überarbeitet und vergrößert fotokopiert wurden. Wool bearbeitete die Fotos mit Tipp-Ex und Filzstift – und übermalte so seine Gemälde in einem anderen Medium.)

Die Fotografien für *East Broadway Breakdown* entstanden im Zeitraum 1994 bis 1995 mit dem Gedanken, sie eines Tages in Buchform zu veröffentlichen. Dieses Vorhaben wurde jedoch erst im Jahr 2003 verwirklicht. Bei den 160 Bildern handelt es sich durchweg um Außenaufnahmen, die alle spätnachts fotografiert wurden. Nur wenige zeigen Menschen. Sie führen größtenteils in die Slums und aufgegebenen Fabrikareale der New Yorker Viertel Bowery und Chinatown, die der Künstler in jenen Tagen auf seinen Wegen zwischen dem Atelier am Ostrand des East Village, Ninth Street zwischen Avenue C und D, und seinem Loft am Chatham Square in Chinatown durchquerte. In vielen Fällen blickte er nicht einmal durch den Sucher, sondern hielt einfach die Kamera in die Richtung der Szene, die seine Aufmerksamkeit erregt hatte, und knipste einen Schnappschuss. Alle Originalabzüge haben das Standardformat 10,2 x 15,2 cm, wie es die Filmlabors der Foto- und Drogerieketten verwenden. Das Hauptaugenmerk des Künstlers gilt der Zusammenstellung des Buchs – der Auswahl geeigneter Bilder aus dem Fundus von ungefähr 2500 Aufnahmen. Was seine Zustimmung findet, wird in den Computer eingescannt und dann in Photoshop auf Helligkeit und Kontrast abgestimmt, um die Fließbandarbeit der Labors auszugleichen.

Besonders interessant ist der Schauplatz, den die Bilder enthüllen. Wie die Fotografien in *Absent Without Leave* und sogar jene im Katalog der *Secession*, nur in noch höherem Maße, ähneln sie düsteren Winkeln der Welt, die jäh vom Blitz erleuchtet eine Realität offenbaren, die

bisher unsichtbar war, nicht nur, weil kein Licht zu ihr vordrang, sondern auch, weil man sie als nicht beachtenswert empfand und schlicht übersah. Sie gleichen der Geisterwelt, die nur dem reinen Herzen offensteht oder dem Zufall, wenn sich ein Riss in Zeit und Raum auftut. Es geht nicht bloß um die Läuterung des „Hässlichen“ und seine Überwindung durch das Schöne. Vielmehr wird der Glaube an den Wert einer spezifischen physio-psychologischen Methode der Weiterkenntnis in die Praxis umgesetzt und als sinn- und zweckvoll erwiesen. Dieselbe Haltung prägt auch Wools Malerei, die ebenso locker und nachlässig agiert, mit einfachen Mitteln und offenbar schnell zusam-

Wir haben es mit einem Voyeurismus zu tun, der die wehrlose Stadtlandschaft anstarrt, als hätte er sie nackt ertappt

mengezimmerten Rahmen auskommt und freizügige Schwünge und Gesten liebt. Die seherische Poesie des Peripheren, die Poesie des peripheren Sehens. Der Faktor, der die Bilder von *East Broadway Breakdown* überhaupt erst sichtbar macht, erzeugt zugleich deren unverwechselbaren visuellen Eindruck: das Blitzlicht. Es macht alle Dinge weiß, die innerhalb seiner Reichweite den Raum durchkreuzen, und steigert den Kontrast derart, dass das Bild zum Muster verflacht.

Die Fotografien in *East Broadway Breakdown* sind unheimlich, gespenstisch. In Diskussionen, die sich mit ihnen beschäftigen, fällt unweigerlich der Vergleich mit Tatortfotos der Polizei – Weegee-artig, funktionell, journalistisch und schwarzweiß –, die aufgrund der

an-rüchigen Szenerie sensationistisch wirken. Wir haben es mit einer Art Umwelt-Pornografie zu tun, oder mit einem vorübergehenden Voyeurismus, der die wehrlose Stadt-landschaft anstarrt, als hätte er sie nackt (siehe Weegees *Naked City*) und dazu bewusstlos ertappt. Auch unser Blick bleibt lustvoll fixiert. Wools Fotografien haben freilich weitaus mehr zu bieten als dieses sensationistische Flair. Beeindruckend ist, wie sie uns eine Welt sehen und bewundern lassen, die vor ihm kaum jemand der Beachtung wert fand. Zudem weisen sie Parallelen zu Wools Gemälden auf, die natürlich keineswegs gegenständlich, figurativ (abgesehen von vereinzelt stilisierten und comicartigen Elementen, Mustern, Ornamenten, Blumen, Buchstaben oder anderen zweidimensionalen Formen) oder im engeren Sinne illustrativ zu nennen sind. Betrachtet man *East Broadway Breakdown* im Kontext des Gesamtwerks, wird deutlich, dass Wools Malerei den Fotografien eine zusätzliche Dimension verleiht und dass umgekehrt von den Fotografien eine ähnliche Wirkung auf die Malerei ausgeht.

Die Fotos sagen dasselbe wie die Gemälde, nur in einer anderen Sprache. Wir erhalten eine zweite Übersetzung des Urtexts

Irgendwann im späten 19. Jahrhundert – zur näheren Datierung bieten sich Monets Heuhaufen an – gingen Künstler dazu über, in Serien oder „Perioden“ zu arbeiten und nicht wie bisher in Einzelwerken. Picasso darf als Urvater der „Periodentechnik“ in der Kunstproduktion bezeichnet werden. Ein unvorbereiteter Betrachter würde kaum vermuten, dass Werke aus Picassos Blauer Periode von derselben Hand gemalt wurden wie die kubistischen und die neoklassizistischen Gemälde. Das Wissen um den gemeinsamen Urheber schärft unseren Blick für die einzelnen Entwicklungsphasen. Bis zu einem gewissen Punkt können die Gemälde einer bestimmten Periode als Serie aufgefasst werden, die die Möglichkeiten einer praktizierten Ausdrucksweise auslotet. Es ist, als hätten die Maler begonnen, nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit zu malen: Sie entwickeln Ideen und Anliegen in einer Folge von Leinwänden oder Arbeiten, anstatt wie früher auf das Meisterwerk hinzuarbeiten, das alle Anstrengungen innerhalb des gesetzten Zeitraums krönt. In der heutigen Zeit bleibt das einzelne Kunstwerk oft wesentlich Fragment – erst durch die Eingliederung in das Œuvre des Künstlers oder zumindest in die passende Schaffensperiode kann es gebührend gewürdigt werden. Das Werk eines zeitgenössischen Künstlers reflektiert für sich genommen ebenso wenig dessen gesamtes Ausdrucksspektrum wie ein Standbild den Film, dem es entnommen ist. Die Rekonstruktion einer ausgestorbenen Sprache ist nur dann möglich, wenn man über eine ausreichend lange schriftliche Aufzeichnung verfügt. Ganz ähnlich kann ein dem

Werkzusammenhang entnommenes Bild eines heutigen Malers unlösbar Rätsel aufgeben. Aus diesem Umstand leitet sich ein Gutteil jener Frustration her, die kunstinteressierte „Laien“ – die erwarten, dass ein Kunstwerk sich selbst erklärt – angesichts der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts empfinden. Dieser Tage versteht man das einzelne Kunstobjekt eher als Hinweis in einem Fragespiel oder als Indiz am Ort eines Verbrechens. Ohne zusätzliche Informationen, das heißt in erster Linie ohne weitere Beispiele derselben Serie oder Schaffensperiode, kann es schon vorkommen, dass der Betrachter nicht weiß, wie er reagieren soll.

Der Reiz der Bilder in *East Broadway Breakdown* liegt nicht zuletzt darin, dass sie den Umgang mit Wools Malerei bereichern. Die Gemälde scheinen uns durch die Fotografien zu erklären: „Sieh hin, das ist alles nicht erfunden. Das gibt's wirklich da draußen in der Welt.“ Eine aufregende Einsicht. Die Fotografien sagen praktisch dasselbe wie die Gemälde, nur in einer anderen Sprache. Wir erhalten eine zweite Übersetzung des Urtexts – bestehend aus jenen Hieroglyphen, die die Wirklichkeit Wool auf den Grund der Seele geschrieben hat, gemäß Prousts Beschreibung des Stoffs, der dem Künstler gegeben ist –, die uns hilft, die Bedeutung von Wools Zeichensetzungen in allen Nuancen zu erfassen. Metaphorisch ausgedrückt dienen die Fotografien als Instrument zur Triangulation einer unbekannt Position und erweisen sich damit als doppelt ergiebig (als Kunst und als Bezugsgröße zur Malerei). Dabei entdecken wir, dass sowohl die (Straßen-)Fotos als auch die Gemälde in Schwarzweiß gehalten sind, häufig Muster zeigen, jedoch keine menschlichen Figuren, eine Vorliebe für Schmierer und gebastelte Rahmen haben und unsere Aufmerksamkeit auf die gewöhnlichen Ecken und Rohstrukturen unserer Umgebung lenken, die wir normal nicht nur ignorieren, sondern überhaupt als hässlich empfinden.

Die Polaroids des Secession-Katalogs sind – trotz aller Unterschiede zu *Absent Without Leave* und *East Broadway Breakdown* – in einem ähnlichen Spannungsfeld angesiedelt. Auch sie bannen Momente, die meist übersehen werden: in diesem Fall die Zwischenstadien des Malprozesses sowie den ersten kurzen Eindruck eines Gemäldes, bevor dem Auge die gewohnte Bild- und Scharfeinstellung gelingt. Gleichzeitig liefern die Fotografien ein direktes Beispiel der modernen „seriellen“ Kunstproduktion, der Abkehr vom überholten Ideal des Meisterwerks. Hier spielt Wools Erkenntnis herein, dass unfertige Gemälde besser aussehen können als fertige. Bei alledem handelt es sich natürlich nur um Hintergrundinformationen, die für die Betrachtung des Buchs und der Polaroid-Fotos keineswegs unentbehrlich sind. Im Rahmen unserer Diskussion stützen sie indessen das Argument, dass zeitgenössische Kunst vielfach nur dann in ihrer ganzen Tragweite verstanden werden kann, wenn Kenntnisse vorliegen, die konkret auf das Schaffen des jeweiligen Künstlers zugeschnitten sind.

Christopher Wools Fotografien lassen sich in dreifacher Form erfahren: als Fotografien, als Bücher und als Information, die zur Wertschätzung seiner Malerei beiträgt.









Les Photographies de Christopher Wool

RICHARD HELL

Christopher Wool est un photographe prolifique, qui présente ses travaux photographiques la plupart du temps dans le cadre strict de livres d'artiste. Il ne les expose ni ne les cède à des collectionneurs que très rarement ou lorsqu'il

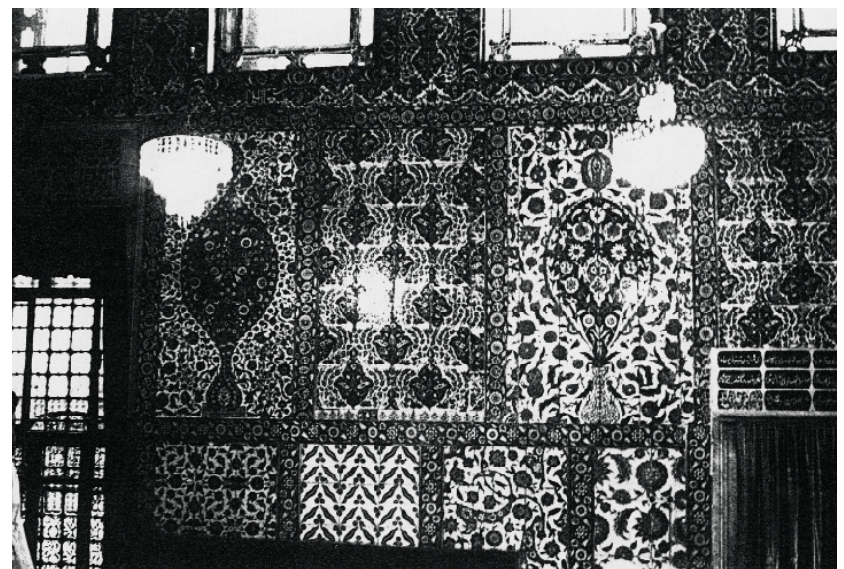
le fait, c'est uniquement sous la forme des ensembles réunis pour les livres. Dix de ses vingt livres d'artiste sont consacrés à ses photos. Sept d'entre eux sont composés de reproductions photographiques de ses peintures, mais souvent manipulées (électroniquement ou autre). Certains de ces livres ont servi de catalogue à ses expositions. Sur les trois restants, deux font partie du courant de la « Street Photography », et un consiste en un petit recueil d'images de l'atelier de l'artiste endommagé par un incendie en 1996. Cet essai traite des deux ensembles de photographies de rue, *Absent Without Leave* (1993) et *East Broadway Breakdown* (2003) et d'un catalogue d'exposition de photos de peintures intitulé *Christopher Wool* (2001, voir pages 312 et 319).

Absent Without Leave était au départ une sorte de carnet de notes tenu par l'artiste durant ses voyages en 1989 – 1993. Il avait séjourné pendant la plupart de ces années hors des États-Unis, à Rome et Berlin dans le cadre d'une bourse, puis en Turquie, au Japon et en d'autres lieux. Il est néanmoins très difficile de localiser ces images. Ce sont souvent des instantanés de textures : carrelages, feuilles et branches, textiles. Les façades de bâtiments peuvent aussi entrer dans cette catégorie. À ce moment, Wool utilisait aussi des dessins – au pochoir ou au rouleau – pour ses peintures, ses peintures de mots pourraient de même être vues comme des motifs graphiques. De nombreuses autres photos de *Absent Without Leave* sont prises de fenêtres de véhicules en mouvement, ce qui explique certains effets de flou et de taches. Wool se souvient d'avoir pensé en prenant ces images de l'intérieur de voitures et de trains que c'était là l'aspect du monde aujourd'hui.*

On trouve également un certain nombre d'images de chiens et de chats errants (animaux qui apparaissent aussi dans ses peintures de mots de façon souvent manifeste). Très peu d'êtres humains. Comme dans chacun de ses livres, il organise avec soin les images en séquence. Plus tard, il

a d'ailleurs réalisé un court-métrage à partir de toutes les photos de *Absent Without Leave* montées en séquence.

Chacune des plus de 150 photographies de *Absent Without Leave* a été photocopiée avant d'être reproduite sur la page de 21,6 x 28 cm (une photo par page, marges blanches d'environ 1,3 cm). L'artiste a expliqué que la photocopie était une manière d'unifier ces images. Cependant, on ne peut s'empêcher de penser que ce procédé non seulement leur donne un aspect similaire (par aplatissement en quelque sorte), mais fait ressortir des caractéristiques qu'elles partageaient déjà. Négativement dit, ce sont celles qui survivent à la photocopie, positivement dit, l'image même est mise en valeur par la dégradation que leur fait subir le processus de reproduction. Il est facile à



RIGHT: From *Absent Without Leave*, 1993

RECHTS: Aus *Absent Without Leave*, 1993

À DROITE: De *Absent Without Leave*, 1993

voir comment cela fonctionne. La photocopie élimine les détails et rehausse les contrastes tout en dégradant les noirs, de telle façon que les images sont reproduites en différentes valeurs de gris parsemées de zones d'un blanc éclatant. Dans leur platitude, les images aux contrastes renforcés ressemblent à des textures, mais aussi à un catalogue approprié des aspects les plus repoussants, des trames au bas fond de notre monde : lignes électriques

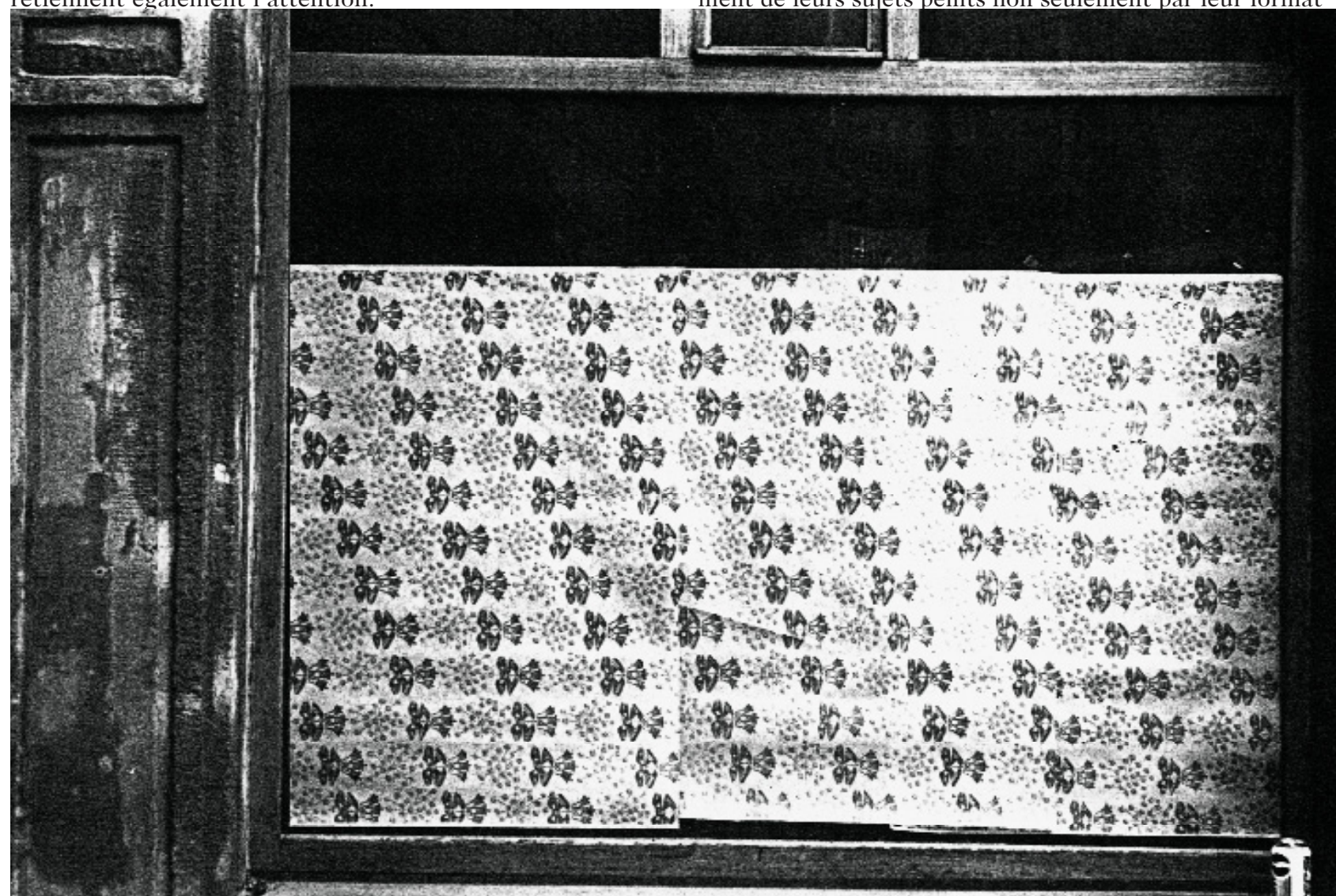
Les images ressemblent à un catalogue des aspects les plus repoussants, des trames au bas fond de notre monde

envahissantes, animaux égarés, autoroutes, éclairages trop vifs, béton sale, verdure des arbres de la ville, motels de rendez-vous, trame des fenêtres de façades. Comme l'univers dans lequel se déroule notre existence, omniprésent jusque dans son invisibilité ou aussi banal et quotidien que la charge électronique statique, que le bruit visuel imposé par les vieux photocopieurs, qui s'empare maintenant du premier plan, passe de scènes que l'on regardait éventuellement du coin de l'œil au statut d'objet digne de notre appréciation, du statut de l'indignité d'attention à celui de la contemplation sensible.

Une chose à l'évidence intéressante chez Wool est le chevauchement des médias : les mots sont des images, les peintures sont des photographies, les livres sont des peintures. Si les photos qui provoquent le plus de questions sont bien ces images « de rue », celles « de peintures » retiennent également l'attention.

Le catalogue *Christopher Wool* (2001) destiné à une exposition tenue au pavillon de la Secession à Vienne réunit des Polaroids couleur pris par l'artiste à partir de ses peintures. Là encore, les photos n'ont pas été pensées à l'origine pour être des œuvres en soi, de « l'art ». Elles ont été réalisées à l'occasion de son travail de peinture en 1994–2001 pour l'aider à préciser ses idées. Il pratiquait alors des modifications sur ses grandes toiles, souvent en forme d'applications d'étroites bandes verticales de peinture blanche, la position desquelles il allait d'abord tester en collant des bandes de papier blanc sur la surface de la peinture et en prenant des Polaroids au fur et à mesure, pour comparer les possibilités. L'idée de publier ces photos lui vint lorsqu'il réalisa que certaines de ses peintures lui semblaient plus satisfaisantes dans leurs phases intermédiaires que dans leur état final.

Non seulement Wool s'intéresse au livre en tant que médium de peintre, mais il est vivement conscient des faiblesses du catalogue d'exposition conventionnel dans la présentation de peintures. Souvent, ses catalogues prétendent à peine représenter ses peintures, mais fonctionnent plutôt comme des œuvres qui peuvent être logiquement prises pour l'équivalent de ce qui figure dans l'exposition. Ils disent plus ou moins : « Si une peinture de cette exposition était un livre, elle pourrait ressembler à ça. » Les Polaroids du catalogue de la Secession réunissent des images de la plupart des œuvres exposées – mais pas toutes – et aussi un grand nombre qui n'y figurent pas, et même beaucoup qui n'existent pas, car elles ne sont que des états temporaires de la réalisation d'un tableau. Polaroids pris au flash, ces photos se distinguent radicalement de leurs sujets peints non seulement par leur format



LEFT AND RIGHT: From *Absent Without Leave*, 1993

LINKS UND RECHTS: Aus *Absent Without Leave*, 1993

À GAUCHE ET À DROITE: De *Absent Without Leave*, 1993

très réduit, mais aussi par leur aspect passé et décoloré et de grosses auréoles blanches qui sont le reflet du flash en plein milieu de la peinture.

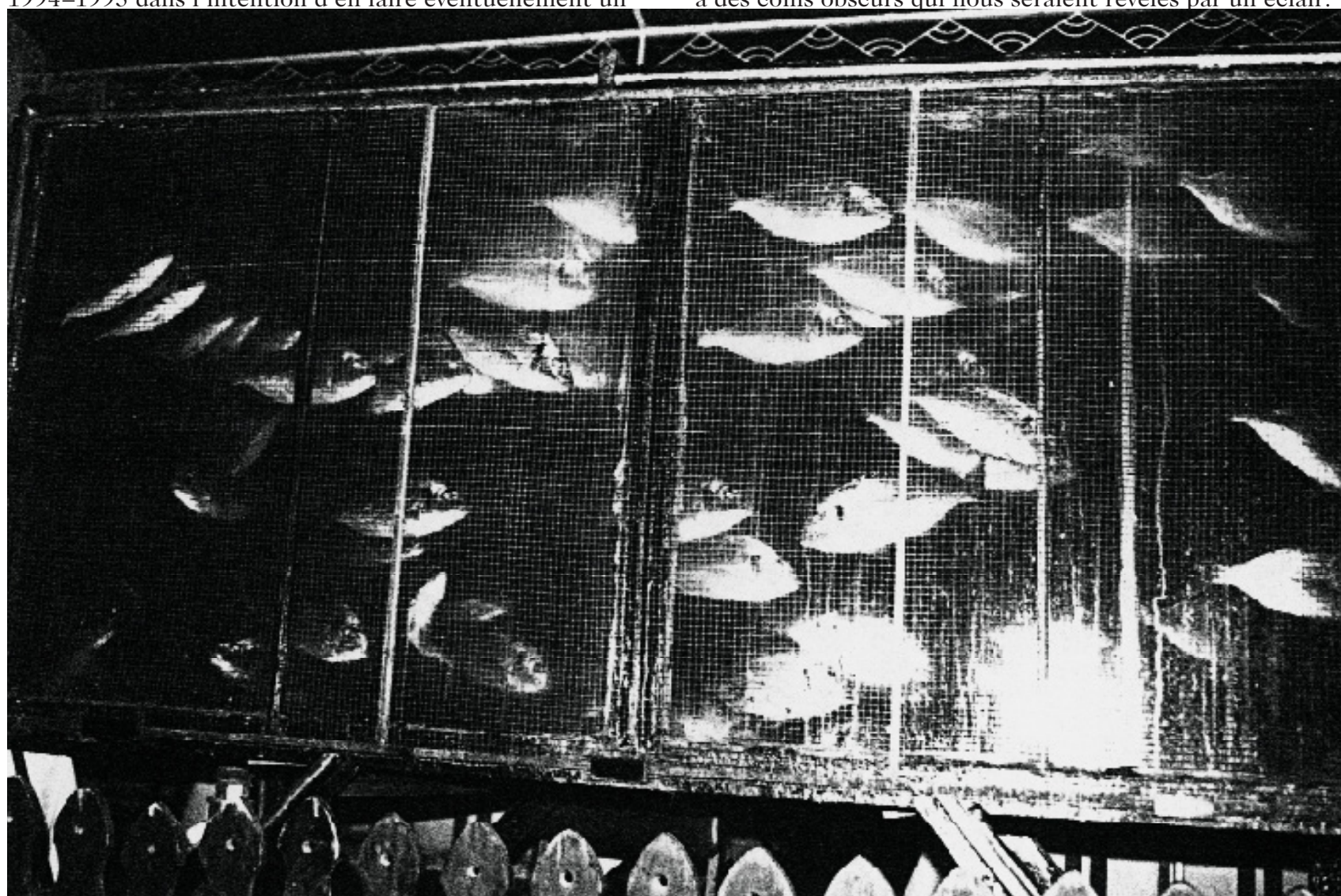
Dans le livre, les reproductions des Polaroids sont présentées bord à bord sur 40 pages en pavés verticaux de trois fois deux photos par page. La séquence respecte à peu près un ordre chronologique inversé, même si la mise en page suit d'abord des critères visuels. Là encore, il réduit la valeur « photographique » de ces images (ou même de ces images photographiques en tant qu'image) en les comprimant dans l'espace de la page. Il insiste sur l'aspect « livre d'artiste » du projet par rapport aux photographies elles-mêmes. S'il a sélectionné 120 de ses Polaroids (la moitié de ceux présents dans le livre) pour une exposition organisée dans un musée, elles étaient exposées de la même façon, bord à bord, et n'ont jamais été proposées à la vente. Personnellement, j'aime assez ces images pour avoir eu envie de les répartir une par page, mais ce serait autre chose. Wool a essayé de les agrandir pour les adapter à une page 21,6 x 28 cm, mais n'était pas satisfait du résultat et a donc préféré la solution de la « taille réelle ». Le livre offre un véritable embarras de richesses par la multiplicité de ses niveaux à la fois conceptuels et physiques, sur lesquels il repose. (Un ouvrage dans le même esprit, *Maybe Maybe Not*, a été publié en édition limitée à 300 exemplaires en 2001. Il comprend des reproductions en noir et blanc d'agrandissements photocopiés de versions transformées de certains Polaroids de peintures. Wool a appliqué sur les photos des marques au blanc couvrant et au feutre, repeignant ainsi ses peintures d'une autre façon.) Wool a pris les photos de *East Broadway Breakdown* en 1994-1995 dans l'intention d'en faire éventuellement un

livre, qui ne fut produit et publié qu'en 2003. Ses 160 images sont presque toutes des vues extérieures prises tard dans la nuit. Seulement dans quelques-unes d'entre elles apparaissent des personnages. Les plus nombreuses nous mènent dans la zone de taudis et de friches industrielles de Bowery et Chinatown à New York que traversait l'artiste pour rejoindre le lointain East Village sur Ninth Street entre les avenues C et D quand il vivait dans un loft de Chatham Square à Chinatown. Souvent il n'utilisait pas le viseur, mais tenait l'appareil et son flash à bout de bras dans la direction de la scène qui l'intéressait. Les tirages originaux étaient tous des 10,2 x 15,2 cm standard, développés et tirés automatiquement par les laboratoires des

Comme si les rues étaient surprises nues, mais que nous ne pouvons nous empêcher de regarder et de savourer

papeteries ou des drugstores. Pour l'artiste, le montage de ce livre – son choix d'images parmi 2500 prises de vue environ – a été le moment crucial. Il a numérisé sa sélection sur son ordinateur et a utilisé le logiciel Photoshop pour modifier la brillance et le contraste afin de compenser le manque de finesse du traitement des laboratoires automatisés.

L'intérêt de ces images réside dans l'aspect particulier du monde qu'ils nous dévoilent. Les photographies, comme celles de *Absent Without Leave* et même celles du catalogue de la Secession, mais plus encore, font penser à des coins obscurs qui nous seraient révélés par un éclair.



Le flash révèle une réalité cachée jusqu'alors invisible non seulement parce qu'elle était à l'abri de la lumière, mais aussi parce que nous la jugions indigne de notre attention, nous l'ignorions passivement. On pense à un monde de fantômes qui ne serait accessible qu'aux cœurs purs, ou que par un événement accidentel dans des intervalles d'espace-temps. Il ne s'agit pas seulement de la rédemption d'une « laideur » et son annexion par la beauté mais de la foi dans la valeur d'un moyen physio-psychologique spécifique

Les photographies sont comme des peintures parlées dans une autre langue, une seconde traduction du texte original

d'appréhender le monde, qui est mis en œuvre et montré dans sa valeur et son fonctionnement. Ceci nous conduit aux peintures de Wool, où l'on retrouve cette banalité apparente, ce laisser-aller, cette indigence de moyens, ces cadrages apparemment hasardeux, ces zones salies et apparemment hors sujet. La poésie visionnaire de tout ce qui est périphérique, la poésie de la vision périphérique. Dans *East Broadway Breakdown*, c'est ce qui rend ces images visibles qui génère également en grand partie leur style : le flash, qui blanchit tout ce qui traverse l'espace dans son éclair et ce contraste exagéré qui sert également à aplatir l'image pour la transformer en motif.

Les images sont étranges, inquiétantes. Le point de référence qui revient inévitablement dans chaque discussion sur elles, ce sont les photos de lieux du crime prises par la police, type Weegee, fonctionnelles, journalistiques,

en noir et blanc, dont le cadre sordide assure le sensationnalisme. On pense à une sorte de pornographie environnementale, à du voyeurisme urbain comme si les rues étaient surprises nues (comme chez Weegee dans sa *Naked City*) sans qu'elles le sachent, mais que nous ne pouvons nous empêcher de regarder et de savourer. L'aspect sensationnaliste de ces images n'est qu'une petite partie de ce que l'on peut en tirer. Elles étonnent aussi par la manière dont elles captent et soumettent à notre admiration un domaine qui a été la plupart du temps méprisé jusqu'à ce que Wool s'y attache. Ce sont aussi des images qui partagent certaines caractéristiques de ses peintures, elles qui ne sont, bien entendu, ni figuratives, ni « représentatives » (en de-hors parfois d'un motif décoratif ou de bande dessinée, de fleurs, de mots et autres formes bidimensionnelles) ni apparemment illustratives. En regardant *East Broadway Breakdown* dans le contexte des autres œuvres de Wool, sa peinture confère davantage de valeur à ces photos qui en retour la nourrissent.

Vers la fin du XIX^e siècle – un repère pourrait être les meules de foin de Monet –, les artistes commencèrent à travailler par séries et « périodes » plutôt que par œuvres uniques. Picasso est le premier à ouvrir la voie de la mode artistique de la « période ». Si l'on ne le savait pas par ailleurs, on pourrait ne jamais deviner que les peintures de la période bleue, les cubistes et les dites néo-classiques sont de la main du même peintre. Mais le fait de le savoir nourrit et enrichit ses réactions face à chacune de ces périodes. Dans une certaine mesure, les peintures d'une période donnée pourraient d'ailleurs être vues comme une série qui explorerait les possibilités esthétiques de



LEFT AND RIGHT: From *Absent Without Leave*, 1993

LINKS UND RECHTS: Aus *Absent Without Leave*, 1993

À GAUCHE ET À DROITE: De *Absent Without Leave*, 1993

cette époque. C'est un peu comme si les artistes commen-
 gaient par peindre à la fois dans le temps et l'espace en
 explorant diverses idées et centres d'intérêt à travers la
 succession de leurs travaux, plutôt que de partir à la quête
 du chef-d'œuvre, apothéose de leurs préoccupations ar-
 tistiques à une période donnée. Concrètement, il arrive
 souvent qu'une œuvre d'un artiste contemporain ne soit
 qu'un fragment. Il est nécessaire de connaître le contexte
 de son travail tout entier ou au moins de la période con-
 sidérée, pour l'apprécier pleinement. Une œuvre d'un
 artiste contemporain ne représente pas plus l'ensemble
 de ses intentions qu'un cadre isolé ne représente un film
 entier. De la même façon que l'on a besoin d'une cer-
 taine quantité de texte d'une langue disparue pour la
 déchiffrer, il peut être quasi impossible d'appréhender
 sérieusement une création isolée d'un peintre actuel. Ceci
 explique pour une bonne part la frustration du spectateur
 moins sophistiqué d'aujourd'hui devant les productions
 artistiques des XX^e et XXI^e siècles qui voudrait que l'art
 s'explique de lui-même. Une œuvre d'art actuelle est plutôt
 comme un indice dans un jeu de questions, ou une preuve
 sur le lieu d'un crime. Elle peut ou non susciter ou stimu-
 ler des réactions diverses, lorsqu'elle est isolée des infor-
 mations qui devraient lui être associées, en particulier des
 autres œuvres de sa série ou de la période de l'artiste.

Le plaisir iconographique que procure *East Broad-
 way Breakdown* tient aussi à ce que ce livre nous apporte
 pour mieux apprécier les peintures de Wool. À travers ces
 photographies, ces tableaux semblent nous dire : « Regar-
 dez, ce n'est pas quelque chose que j'ai imaginé, ça existe,
 là, dans ce monde. » Dans une certaine mesure, ces photo-
 graphies sont comme des peintures parlées dans une autre
 langue, et elles nous proposent une seconde traduction
 du texte original (le texte original étant les hiéroglyphes
 écrits sur le fond de l'âme de Wool par la réalité, un peu
 comme Proust décrit le matériau dont l'artiste dispose)
 pour nous aider à en appréhender la pleine substance, dans
 toutes les nuances de ses désignations. Pour reprendre
 une métaphore, les photos nous permettent de trianguler
 une position jusque-là inconnue, en lui apportant une
 double valeur de révélation, en tant qu'art et lien avec les
 peintures. Comme dans celles-ci, on réalise que les pho-
 tos (de rue) sont en noir et blanc, montrent souvent des
 motifs, excluent toute vie humaine, acceptent les taches
 et les cadrages décontractés et orientent notre attention
 vers des lieux fondamentaux quotidiens de notre environne-
 ment que nous avons tendance non seulement à ne pas
 regarder mais à trouver naturellement laids.

Aussi différents soient-ils de *Absent Without Leave* et
 de *East Broadway Breakdown* les Polaroids du catalogue
 de la Secession fonctionnent dans un domaine proche.
 Ils captent aussi des moments généralement ignorés, en
 l'occurrence les états transitoires des tableaux, mais
 également l'aspect de ceux-ci au premier regard qui ignore
 les efforts d'ajustement et de compensation habituels de
 l'œil. En un sens, ils sont également l'expression directe
 de « séries », de cette façon moderne de faire de l'art, à
 la différence de l'idéal démodé du chef-d'œuvre. Ils sont



inspirés par la constatation par Wool que certaines de ses
 peintures semblaient plus intéressantes à certains moments
 de leur processus de production que dans leur état final.
 Inutile de dire que c'est une information privilégiée, qui
 n'est pas nécessaire pour apprécier le livre et les
 Polaroids mais dont l'intérêt dans cette discussion est
 d'être un exemple supplémentaire de ce besoin fréquent
 de certaines œuvres nouvelles d'être accompagnées
 par une information précise et exclusive à l'artiste, pour
 opérer au maximum de leur capacité.

Il est passionnant de voir dans le même temps les
 trois façons dont les photographies de Wool doivent être
 contemplées : comme photographies, comme livres et
 comme informations qui élargissent notre appréciation
 de ses peintures.

* Cette information ainsi que d'autres sont tirées de conversations
 avec l'artiste, automne 2007.

