

Apocalypse and Wallpaper

GLENN O'BRIEN

All modern art begins to appear comprehensible and in a way great when it is interpreted as an attempt to instill youthfulness into an ancient world.

—José Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*

Charlie Parker recorded “Now’s the Time” in 1945 and it’s still now. New is what works now. We may question modernism, but we still can’t help looking for that thing that snaps us out of autopilot and makes us look up on the chance we might see something in the present, right in front of us. Epiphanies happen. Oh snap!

Christopher Wool’s paintings do that kind of job now—conjuring new visions, flipping out fresh takes, constructing unheard-of pictures that shock and thrill the curious and the jaded the way New York abstractionists did back in the boho fifties. But this is no rehash. It’s not Abstract Expressionism for Dummies. Wool has absorbed the whole esthetic enchilada of the 20th century and he refries it afresh each time. He beautifully circumvents the big bad art-historical rules the way the pop art rebels did in the sixties. It’s a brand new bag (synthesis)—a big, hungry eye with a great rhythmic ear. For me it’s a visual analog to the jazz that’s stuck in my head, something that moves me like “Epistrophy” or “On the Corner.” A door to the gray area where the future comes from.

Christopher Wool is not an art movement. But his art is always moving, transitively and to the extent that it seems to change from viewing to viewing. Wool isn’t a movement guy nor is he a clubman or a joiner, but he has his fellow travelers, collaborators, aficionados, and co-conspirators. If there is a movement related to him, it will come from the youngsters, improvising new chops from his central, influential grooves. And those with a good eye will see here a mode of departure that is strong and true. As Lord Buckley once said: “Yeah, there’s the hard lick that makes this endless drag flip city.”

From now on, when I say pop art, I mean what people think about pop art today, and when I say abstract expressionism, I mean what people think about abstract expressionism today. As Dick Higgins wrote in 1967: “Whatever the

debt that others who are generally considered pop artists owe to Oldenburg... in my opinion Oldenburg belongs more properly to whatever movement Goya was a member of.” We’re in this for the long haul.

You can’t look at the work of Christopher Wool, or you can’t begin to look at it, without thinking of Jackson Pollock. Wool started his career with drip paintings, and he has progressed into ever more complex strategies of abstraction and the articulation of ephemeral concepts. He’s done all this after the nominal end of abstract expressionism, the perceived end of abstract art, and the declared end of painting. Quite a coup, and he’s getting away with it beautifully.

Pollock and Wool are spectacularly different



LEFT: *Untitled*, 2007, enamel on linen, 126 x 96 inches (detail)
RIGHT: *Untitled*, 1987–1988, alkyd on paper, 28 1/4 x 25 3/4 inches

LINKS: *Untitled*, 2007, Enamelfarbe auf Leinwand, 320 x 243,8 cm (Detail)
RECHTS: *Untitled*, 1987–1988, Alkydfarbe auf Papier, 71,8 cm x 65,4 cm

À GAUCHE: *Untitled*, 2007, émail sur toile, 320 x 243,8 cm (détail)
À DROITE: *Untitled*, 1987–1988, alkyd sur papier, 71,8 cm x 65,4 cm

creatures. Pollock is dead, for example. He was loud, unsubtle, drunk, and by all accounts obnoxious. Wool is alive. Also cool, dry, subtle, and quite pleasant. The connection is in the work. There's something important and umbilical though elusive there, and the more one looks at Wool's masterful accomplishment the more one realizes that we are beholding an extraordinary and important achievement. We're at ground zero again.

So, what has Pollock, the anointed and martyred artist of introspection and high seriousness, to do with Wool, the quietly controversial, unobtrusively cool artist whose abstractions are made with the tools of a graffiti artist and whose titles come from James Brown and Funkadelic?

Frank O'Hara wrote that Pollock's work was a quest for spiritual clarity: "The effort to achieve such a state is monumental and agonizing, and once achieved it is a harrowing state to maintain. In this state all becomes clear, and Pollock declared the meanings he had found with astonishing fluency, generosity, and expansiveness."

When Pollock's Oldsmobile 88 went airborne, it seemed to put the exclamation point on the sentence of abstract expressionism. It was an act that couldn't be followed. Andy Warhol used to say: "He was too introspective. He thought too much. That's why he killed himself." So even though non-objective painting continued after Pollock, even though the best of it got better, art history moved on. It took pop to bring back shock and the new. But the monumental clarity has followed only in sporadic dribs and scarce drabs.

But then slowly and surely Christopher Wool has reinvented abstraction and devised a radical new way of working that partakes in the clarity and the heroism, but in a way that is shockingly novel and perhaps heretically casual. The work achieves spiritual clarity, but, in a way that might horrify the hipster of a past generation, Wool makes it look easy, or at least painless. This is the cool

clarity of a later time.

Wool has made his free-wheeling pictures with a full understanding and appreciation of abstraction and of pop too. So then, what is his relation to the half-century old practice of the transcendental Jack the Dripper aside from their mutual thoroughgoing abstraction and a ground-breaking invisibility to the philistines of their time?

One could superficially interpret Wool's paintings as parodies of Pollock's seriousness, as a cynical re-enactment of action painting utilizing an impoverished bag of tricks hijacked from vandalism. But then one would be missing the point. No, Wool embraces and engages action painting

Wool has absorbed the whole esthetic enchilada of the 20th century and he refries it afresh each time

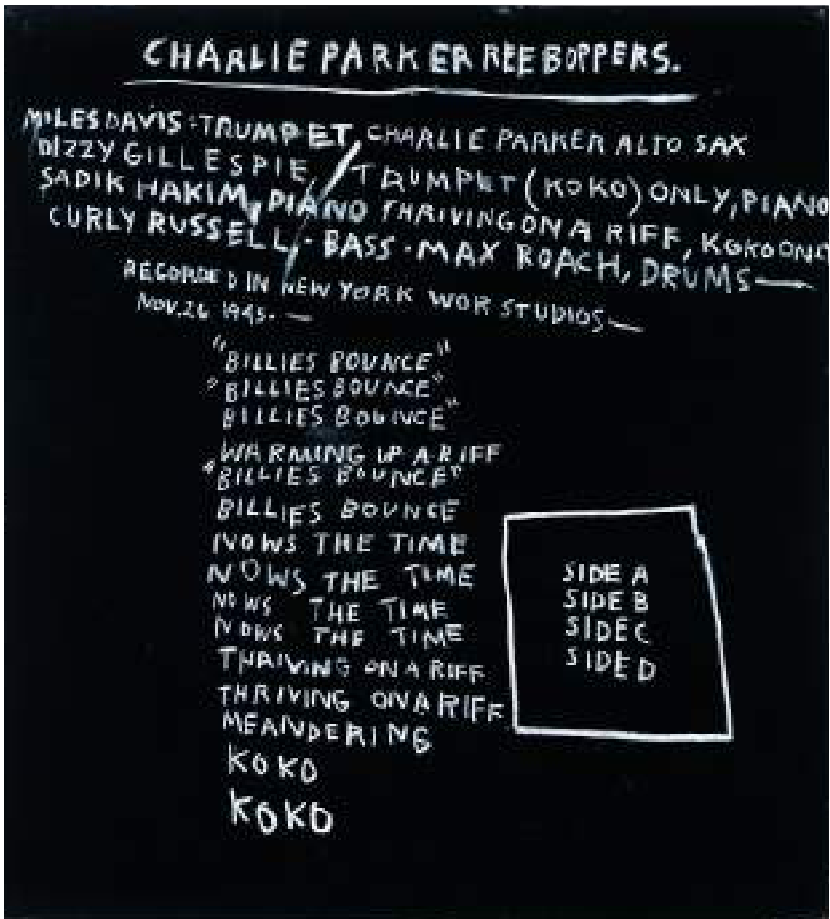
as his primary source and he then manipulates it, with the cool reflection of a pop artist or dada collagist, creating art that is both intense and reflective, physical and mechanical, unconscious and considered, refined in technique and redolent of street vernacular, both high and low. But despite the many apparent contradictions the work is singular, strong, organic, and as deep as it might appear shallow.

One of the subtitles in Harold Rosenberg's essay "The American Action Painters" from 1959 is "Apocalypse and Wallpaper." That makes a nice tag for what Wool is up to. There is a painting named *Apocalypse Now* — SELL THE HOUSE SELL THE CAR SELL THE KIDS — and a series of paintings made with the rubber rollers used to mimic wallpaper. That title sums up the ways in which Wool is a perfect bridge between the action painters championed by Rosenberg and the generations that followed and sometimes opposed them. He is the pop/action painter, an action/reaction painter.

Harold Rosenberg created the term "action painting," in doing so promulgating an idea that changed the course of art. He wrote: "At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act — rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or 'express' an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event."

Suddenly the artist was not the great craftsman as much as the great actor or athlete, working in the moment. It was the inspired act, in the moment — not the grand plan, executed over time. Wool works the way the action painters work, but that is only the first step in a process that involves considerable calculated manipulation, calculated action in reaction to the original strokes. Here the tools of the pop artist, like silkscreen, and the graphic designer, like Photoshop, meet the neo-primitive tools of the action painter.

William Wordsworth defined poetry as "the spontaneous overflow of powerful feelings... from emotion recol-



LEFT: Jean-Michel Basquiat, *Discography (One)*, 1983
RIGHT: Liz and Chris at Tier 3, New York c. 1979. Photo: Nan Goldin

LINKS: Jean-Michel Basquiat, *Discography (One)*, 1983
RECHTS: Liz und Chris im Tier 3, New York ca. 1979. Foto: Nan Goldin

À GAUCHE: Jean-Michel Basquiat, *Discography (One)*, 1983
À DROITE: Liz et Chris au Tier 3, New York vers 1979. Photo: Nan Goldin

lected in tranquility.” So maybe Wool’s is a poetic approach to action painting where the action becomes the subject of contemplation and then further, less actiony acts. It’s almost a true fusion of abstract expressionism and pop—a noble bastard if ever there was one.

Warhol mocked the abstract expressionists, admiring their achievements but smarting from their macho attitudes. Yet he himself only eliminated the token action drips on his first pop paintings when Emile de Antonio told him they were shit. According to Dave Hickey, the Warhol soup can was the artist’s way of putting abstract expressionism (i.e. the “soup”) back into the can.

Wool makes the soup too (lots of noodles), yes, he makes gestural paintings in a more or less traditionalist manner, then he makes the can, manipulating the gestures later with reproductive and collage techniques from the primitive, cutting and pasting by hand, to the state-of-the-art, using computers and graphic design programs. But the same sort of instinct and transcendent judgment that created the initial impulsive marks is also expressed in the deliberate use of the higher-tech tools. And, in the process, and it’s all about the process, he manages to redeem painting from academic argument and decorum, bringing it back to life by inventing a sort of action/reaction painting that resolves more contradictions than you can shake a brush at.

Wool uses clip art and decorative rollers in the way he uses verbal clichés. He recycles base materials, signs of commercial kitsch and decorative banality, and the husks of devalued emotional triggers, transforming them through a sort of alchemical overkill into strangely beautiful compositions. He’s mining the same ores as Koons, but the results are radically different—from the precisely absurd to the funkily sublime. Wool’s abstractions of flower clips are not about kitsch, but compost. As Rosenberg noted: “In America kitsch is nature.” Wool’s compositions spring from the hungry spirit of the urban landscape, the weedy nature of the vacant lot. With Christopher Wool, as with Richard Prince or Paul McCarthy, the Playmate is mother nature, the girl next door is “the White Goddess.” Boys will be boys is the law of the jungle.

Wool’s work is funky, but it is high funk. It is consciously funky, from its appropriation of graffiti tactics to its urban povera esthetic to its references to funk music. “Why must I chase that cat . . .” “I can’t stand myself when you touch me . . .” Like Maceo, he’s taking it to the bridge.

Christopher Wool takes it to the bridge, spanning abstract expressionism and pop, drama and comedy, funk



and the sublime. The emblem of his advanced funkiness is his spray squiggle—with all the innocence of an amateur doodle, yet all the stealth of a master brushstroke. That funk is the P-Funk. Fifty years on, Pollock’s paint splash looks very artistic, whereas in its day it was a shocker. But no naked emperor connotations survive. The equivalent shocker today is Wool’s joyous squiggle, a gesture usually associated with impromptu juvenile defacement, obliteration, error. It has a motor-bootiness to it that is guaranteed to produce discomfort in the academically squeamish. That’s street knowledge.

A few years ago a patronizing adult looked at a colorful abstract drawing my five year old son was working on and said, “Oh, that’s really good! Is it a house?” My son looked the questioner over skeptically and said, “It’s a scribble!”

Christopher Wool takes it to the bridge, spanning abstract expressionism and pop, funk and the sublime

But look at how free it is, a scribble. Look at how that sprayed line seems to have a mind of its own, or is it a mindlessness of its own? It’s the arm aspiring to freedom in randomness, dowsing a psychic magnetic field, making tracks to a secret place where the artist is as natural as a praying mantis, thought and feeling united.

Graffiti is the human signature of the city. Graffiti is never abstract, but sometimes the lettering is very abstracted, pushing legibility to the limit. At the height of New York’s “wild style” movement, with its heavily decorated letters (or armed letters, as Rammellzee would put it), readability was trumped by graphic spectacle. I recall taking an Amtrak train to Philadelphia, where the tracks into the city, particularly near the North Philadelphia station, passed through a desolate post-industrial slum

with weird fields of graffiti that seemed almost like an alien alphabet. It was genuinely ill. It looked like Chinese ideograms on angel dust. I don't know what physical cues Wool provides himself when composing a sprayed line, but the results can be as strange and unsettling as those Philly tags. Sometimes his line is easy and loopy and partakes of the innocence of childlike doodling, but other times it is uneasy, tense, and ill.

The word paintings are hard edge on the edge. It's

**But look at how free it is,
a scribble. Look at how that
sprayed line seems to have
a mind of its own**

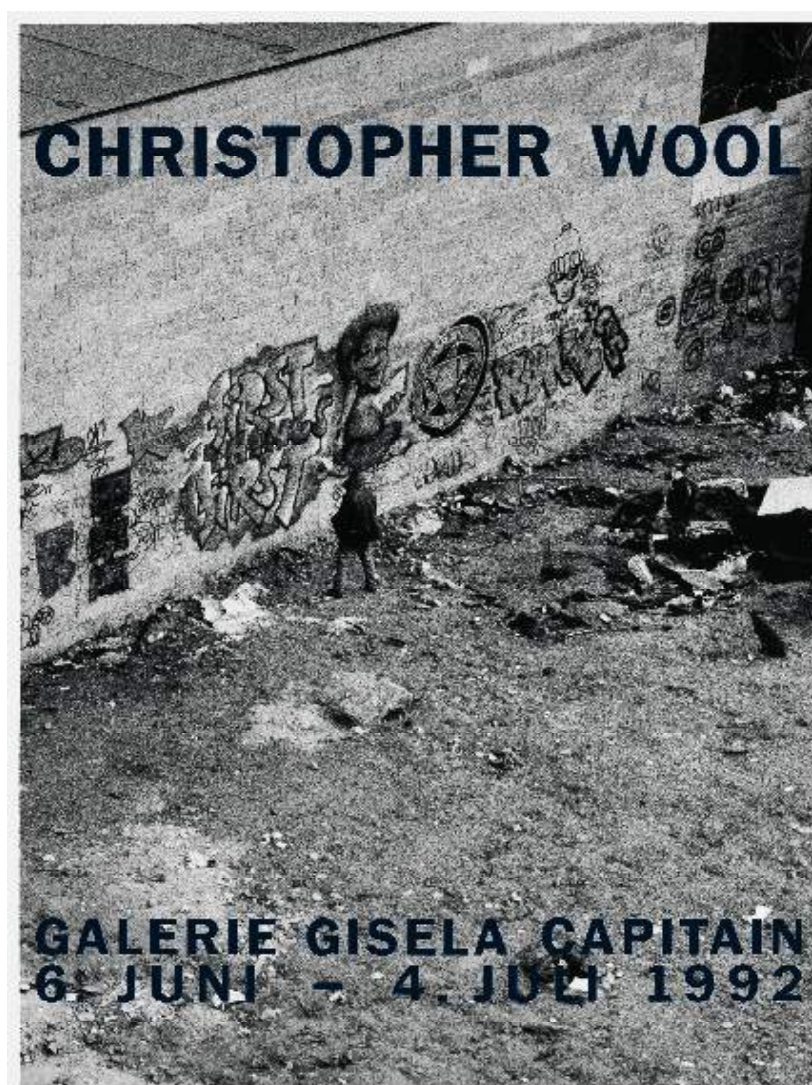
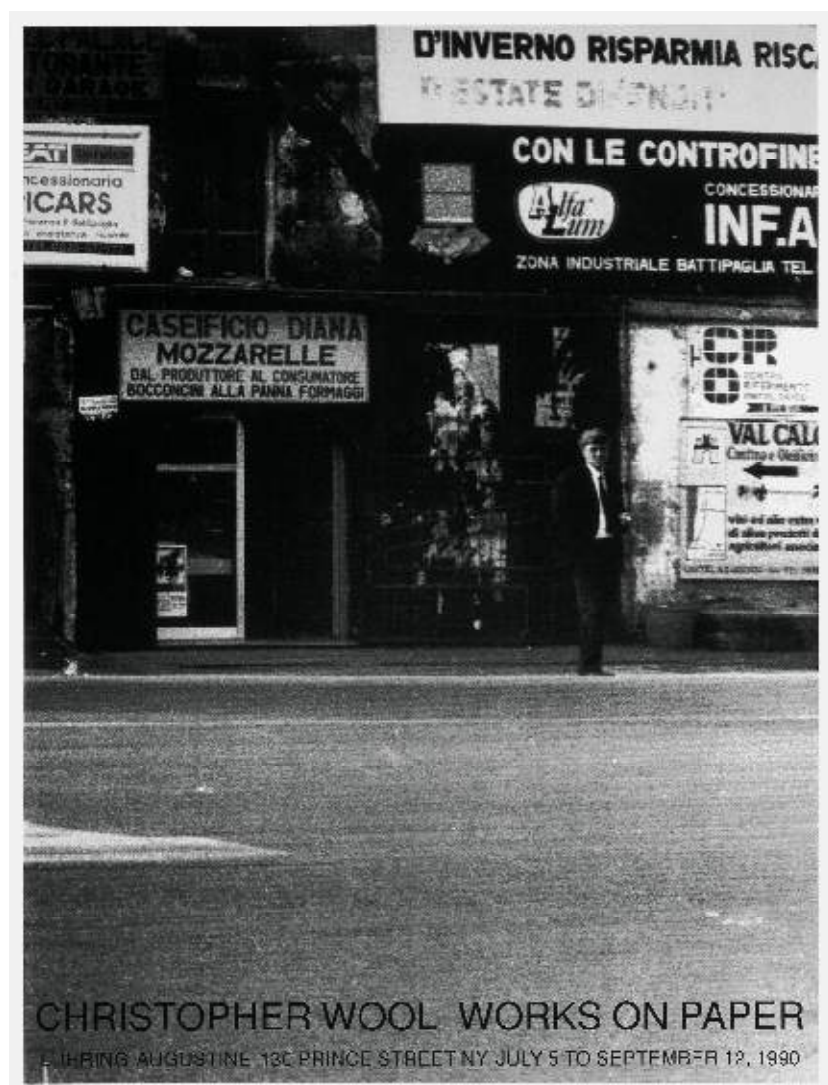
not reductio ad absurdum or a send-up. It's painting with attitude. It's not exactly Robert Ryman with found lyrics, or Ad Reinhardt meets concrete poetry, but it's up that alley. It is minimal in its self-defined context, painted words stripped down to the primer. It is abstraction of language itself, but it's also about the tension running along the thin line between mass production and the personal hand. It's about the aura of the stencil, about energy radiating and splashing from the confines of the character. It's sign-painting with feedback.

The chosen words and phrases are all-American mantras. Sometimes they are clichés that become knuckle-head koans, idiot ideograms. They may be chunks of conventional wisdom, common knowledge, or cultural default settings, but in every case, upon reflection, they open up to new shades of meaning. They are compressed

and concentrated info that, like anything used without deliberation, anything mass-produced, serves as host to parasitical ironies. Their composition on an aluminum slab or a piece of paper puts them under a philological microscope.

Sometimes, if you look at a word long enough, it stops making sense. And then you can start over again with it. We deconstruct the word and the letter and the phrase by contemplating it in skewed order, instinctively going for Scrabble logic and buried communiqués. Wool deconstructs words and de-contextualizes phrases by stacking letters at faux random. The process generates calligraphic effects, acrostic reverb, and a kind of Rubik's cubism of meaning. It's about the meeting point between the machine and handwork, between formula and expression. There are no answers here, only good questions about how characters and words work. Or not.

Unlike the swaggering abstractionists of the fifties, the purist painters, Wool doesn't disassociate his paintings from at least a metaphoric relationship to the world. There's a street-smart quality to his esthetic. He's a connoisseur of chaos and a cartographer of disorder. His photographs lay out a vision of apocalyptic entropy: graffiti on graffiti, vagrant dogs, wrecked chassis, scary spills, and the abstract expressionism of blood, urine, and motor oil, the gleam of trash in plastic bags, toxic stains, and demented detritus. Here's the flotsam of Office Depot farce and the jetsam of the studio apartment tragedy, a world of dreams put out on the curb and waiting to be hauled off and given a decent or at least ecologically correct burial. But even absent of image, there's true grit in the sub-stratum, in the sub-iconography of the work.



FAR LEFT: Exhibition poster, *Works On Paper*, Luhring Augustine, New York 1990

LEFT: Exhibition poster, Galerie Gisela Capitain, Cologne 1992

RIGHT: Andy Warhol, *White Car Crash 19 Times*, 1963

LINKS AUSSEN: Ausstellungspakat, *Works On Paper*, Luhring Augustine, New York 1990

LINKS: Ausstellungspakat, Galerie Gisela Capitain, Köln 1992

RECHTS: Andy Warhol, *White Car Crash 19 Times*, 1963

TOUT À GAUCHE : Affiche d'exposition, *Works On Paper*, Luhring Augustine, New York 1990

À GAUCHE : Affiche d'exposition, Galerie Gisela Capitain, Cologne 1992

À DROITE : Andy Warhol, *White Car Crash 19 Times*, 1963

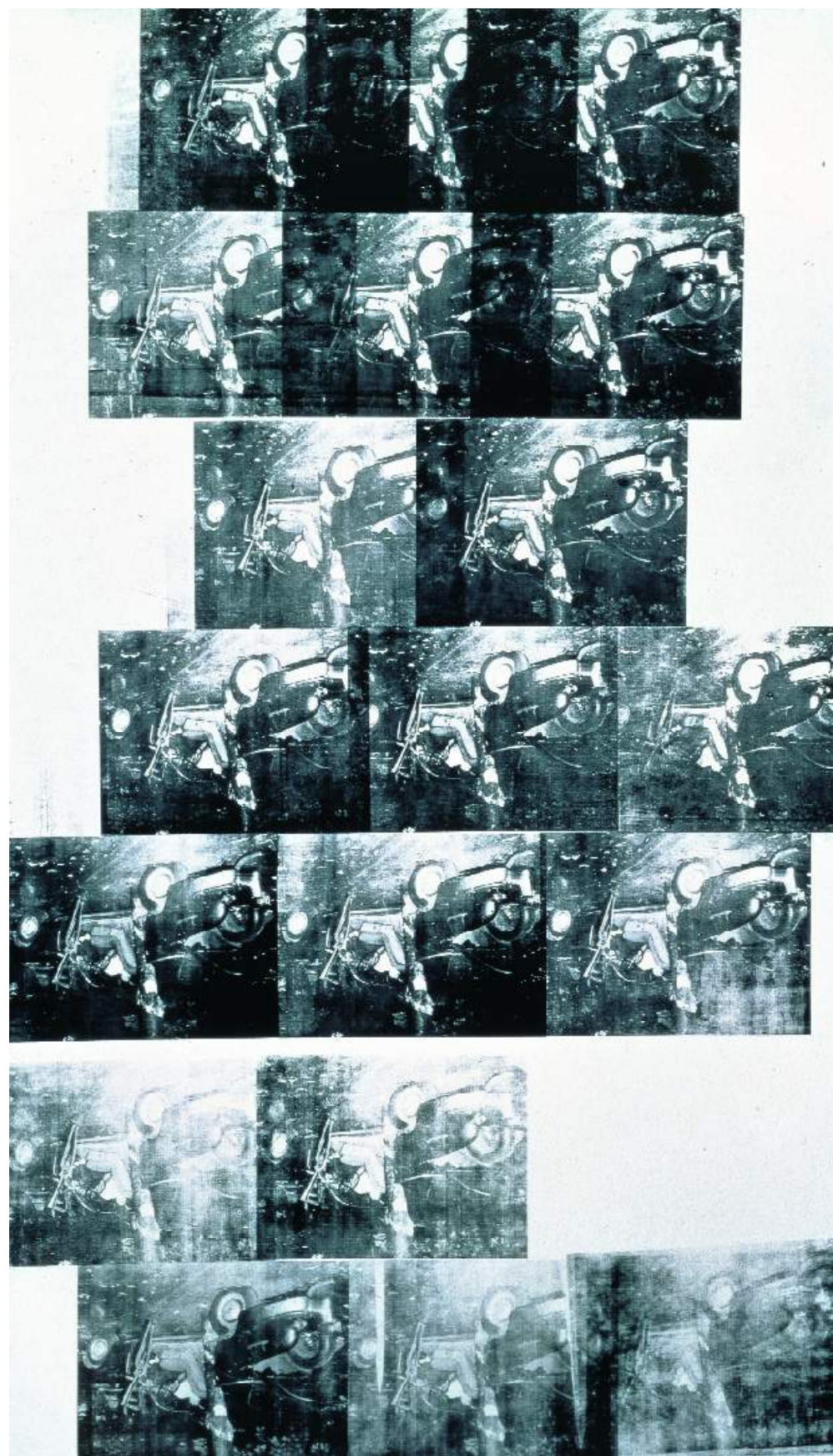
Jean-Michel Basquiat loved the do-it-yourself bi-lingual bricolage esthetic of Alphabet City, the district of improvisational bootstrap enterprise. Wool, another far-Eastsider, has a similar romance with fringe New York, the no man's land, the interzone, the DMZ, and the ruins of concrete jungle. Where Basquiat gleaned pop cues from that world, Wool finds an alphabet of symbolic abstractions. Here is the action painting of the unconscious—accidental splashes and streaks that mark fields of blighted architecture. The overpainting of his large canvases resembles nothing more than the amateur abstract paintings that are the whitewashed windows of empty storefronts.

Wool's swirling squiggles ride the canvas with fraught exhilaration. Sometimes his knotted lines seem loopy and comic, other times they are furious or tense. When they accrete they look like cross-outs, negations, but what they are crossing out is often blankness itself. They are crossing out nothing. Usually they avoid the edge, marking territory with animal energy, like a dog on a pissing marathon, extending proprietary redolence over the full scope of available space. I fuck this space up therefore I own it.

Compare Wool's line to Brice Marden's. Marden's line swings as it inscribes the plane. It has rhythm and elegance. It's almost pastoral; the kind of line one might find on a topographic map or as an element in some Islamic décor. It is almost calligraphic measure. Wool's line is drastic, edgy, and anarchic. Sometimes it has a sort of nuclear center, orbiting a ground zero in mid-canvas, while other times it's like tracks of weird subatomic particles skidding through a cloud chamber. Sometimes the lines ignore the confines of the canvas, they become a sort of arbitrary grid or section, superimposed over the real ground of action. Then there is more to the painting than meets the eye and that part is real gone, elsewhere, existing in the invisible platonic double of the work. Then it begins with the line, never a straight line, or the shortest distance between two points, but a careening, tortuous, insane line, an unmeasured distance between here and whatever.

Sometimes Wool's line, doubling back on and crossing itself, creates islands of bio-morphic shape reminiscent of Baziotes or Miró, particularly when the tonality is manipulated to give the delineated space clarity. Sometimes Wool's line, like Basquiat's line, achieves a frenetic graphic equivalent of syncopation by setting up a rhythm and then playing with the stresses, riffing against our expectations.

Wool begins with action painting, then he edits it.



He doesn't just overpaint the plane, he rearranges it. He creates an archeological dig on canvas. Underpainting is often an important part of abstract painting, but here it is a matter of interactive layering. We are so used to the simple plane of the canvas that Wool's assemblages of the plane, often only slightly off or out of register, and his sometimes hard-to-see or invisible cuts and edits make the pictorial arena a mystery, the plane is both real and illusory, whole and composite.

Every painting is a history, and Wool's overpainting, his blotting and scumbling, is a multi-purpose strategy that gives the work areas of discourse, areas of revelation, areas of concealment or metaphorical occultism. Overpainting can reflect a change of course, or it can be a strategy from the get-go. Every painting has a time signature, and sometimes Wool plays with this. What came first here? What was added? What's the frequency, Kenneth? (Noland?)



Sometimes the bottom leaps to top, as if reclaiming turf from the neurotic scribble that cuts across the surface, undecided between randomness and skewed logic. Sometimes broad over-strokes partially conceal an armature of lines. Sometimes the overpainting leaves traces of the line's path, or the thick-brushed gray covering mimics or reacts to the thin black spray line beneath. But however Wool layers a composition, there's always the ironic dichotomy:

When Wool silkscreens he allows ink and dirt to accumulate to create distortion. Think fuzztone on a guitar line

tommy: depth in 2-D. He creates depth where there is none, showing that depth is an illusion as much as anything.

The perfect splash of Wool's *Minor Mishap* resembles completely a successful abstract expressionist gesture, maybe a Clyfford Still painting. But it is also a sort of *acheiropoieta*—an icon not made by hand. If you can see Mother Theresa's face in a raisin bun then you could see an agonized Christ in this dark orange drip of silk screen ink. You could see a lot of things. It is certainly an evocative abstraction and this sort of accidental abstract reminds us of the spectral image-evoking power of abstract art at its best. The *acheiropoieta* of the 9th century, miraculously produced images, were seen as proof that iconoclasm was against the will of God. Undoubtedly the capacity for the

miraculous is indelibly ingrained in humanity, and the best random productions of Wool's process have that kind of evocative power. The drip of *Minor Mishap* is, in fact, re-used again and again as a silk screen component in other works, an icon of accident.

Warhol found magic in the accidents and imperfections of the printing process, in the colorful auras created by out-of-register silkscreens. Wool is also interested in the copy of the copy of the copy, but he takes it farther. Rene Ricard pointed out to me that lazy forgers, using Warhol's original screens, neglected to clean them and so the images became more abstract the more paintings they made, giving the fakes their own kind of beauty. When Wool overpaints with silkscreens he deliberately allows ink and dirt to accumulate with the effect of creating distortion. Think fuzztone on a guitar line.

We usually consider the consequences of the chain of transmission in the negative, as "transmission loss." For Wool, the process is not about loss but gain, about the inverse accrual of distortion gain. As the copy is copied it becomes more original and something else emerges, something like the soul of the machine. The process itself is the picture. Warhol declared he wanted to be mechanical, without feeling, like a machine. But Wool figured out how to make the machine human.

Wool's more recognizable pop sources are played the way a musician would play them. Maybe not a pop musician, rather a jazz musician. The word paintings are like standards beloved by the beboppers—they take power

LEFT AND RIGHT:
Christopher Wool in his
studio, New York 2006.
Photo: Eugene Richards

LINKS UND RECHTS:
Christopher Wool in seinem
Atelier, New York 2006.
Foto: Eugene Richards

À GAUCHE ET À DROITE :
Christopher Wool dans son
atelier, New York 2006.
Photo : Eugene Richards



from playing against the familiar and finding inversions and secondary meanings and ironies in the context of the expected and the banal. Wherever there are snatches of cartoon and kitsch clip art there is also pure bebop. Like the boppers Wool transforms kitsch, something overused and depleted, into something powerful and primal. The cartoon flowers have a sort of skull and bones mojo to them, projecting the doom of happiness, the sinister bend of the cute. They are late-breaking flowers of evil.

In the pattern paintings, made with wallpaper rollers and lacy grids, Wool takes prettiness and jacks it up until Marshall amp level distortion sets in. This amp goes to eleven. You're in Sonic Youth territory where the composition seems to swarm, gathered within the borders of the canvas as if by magnetic force or biological imperative. Wool achieves a kind of graphic atonality, hitting those sour keys like Thelonious Monk or laying down swirling tonal clouds like late John Coltrane. To quote a Monk title, it's "Ugly Beauty." It's reinventing beauty for an age that has outlived it.

Apocalypse Now is more than a title. The urgency of SELL THE HOUSE SELL THE KIDS is always in the air. Apocalypse crackles around us like static. What happens when the world ends? Bangs? Whimpers? What does it all mean? The end has a lot of enthusiasts.

The original meaning of apocalypse has nothing to do with nukes or extinctions. It is simply revelation. Lifting the veil. Apocalypse is revealing to the many what was known only by a few. Something is always being revealed,

something is always ending and something is always beginning. At the beginning of abstraction, it was seen as the end of pictorial representation and thus as the end of humanistic art. The public was alienated and scandalized by the antics of what they perceived as extremist artists, from Picasso to Pollock, while commentators from Ortega y Gasset to Wyndham Lewis saw abstraction as a new sort of extremism. The artist was seen as turning his back on the audience, creating a clandestine sect dedicated to illuminating private worlds closed to the public. Ortega called it "artistic art." Lewis called it "extremist art," and defined it as art alienated from the craft of the medium and dependent on theoreticians. Ortega saw the new art as young and an inevitable consequence of democracy and mass-communication. But Lewis saw the new artist, the abstract artist, as serving the program of the pundit-prophet (think Clement Greenberg), an "agent of the Zeitgeist," and therefore fashion. The abstractionist was a nihilist.

But maybe we've underestimated the public's grasp. Maybe this is a pop apocalypse. The elite understanding of abstraction is now open to the public. Abstraction is nature now. Ultimately that's what Christopher Wool's work is about—about the abstraction of consciousness, perception and expression, about second nature becoming nature, about the wallpaper starting to swing. In an age of computer literacy the line can surely have a mind of its own. I suspect the public agrees. Can we have a show of hands?



Apocalypse and Wallpaper

GLENN O'BRIEN

Die gesamte moderne Kunst beginnt verständlich zu werden, und in gewisser Weise großartig, wenn man sie als Versuch interpretiert, ein bisschen Jugendlichkeit in diese alte Welt zu bringen.

—José Ortega y Gasset, *Die Vertreibung des Menschen aus der Kunst*

Charlie Parker nahm „Now's the Time“ 1945 auf, und es klingt immer noch wie von heute. Neu ist, was heute funktioniert! Wir können zwar den Modernismus in Frage stellen, suchen aber trotzdem die ganze Zeit nach etwas, das unseren Autopiloten kurz ausschaltet und uns zwingt auf-zublicken, weil es vielleicht etwas in der Gegenwart zu sehen gibt, direkt vor uns. Epiphanien passieren wirklich. Heureka!

Und genau das machen Christopher Wools Gemälde heute – sie beschwören Visionen herauf, erzeugen neue Ansätze und nicht für möglich gehaltene Bilder, die Neugierige wie Übersättigte genau so schockieren, aufregen oder begeistern, wie die Bilder der abstrakten Maler der New Yorker Bohème in den fünfziger Jahren. Allerdings wird hier nichts aufgewärmt. Es ist kein Abstrakter Expressionismus für Dummies. Wool hat die gesamte ästhetische Erfahrung des 20. Jahrhunderts in sich aufgesaugt und jetzt bereitet er sie uns mit jedem seiner Werke neu zu. Er umschifft auf wundersame Weise die bösen großen Vorschriften der Kunstgeschichte, genauso wie die Pop-Art-Rebellen in den Sechzigern. Das hier ist ein völlig neues Spiel (eine Synthese) – ein riesiges, hungriges Auge und ein Ohr mit perfektem Rhythmusgefühl. Für mich ein visuelles Pendant zu den Jazzstücken, die mir nicht aus dem Kopf gehen, etwas, das mich bewegt wie „Epistrophy“ oder „On the Corner“. Eine Tür zu dem grauen Bereich, aus dem die Zukunft kommt.

Christopher Wool ist keine Kunstbewegung. Aber seine Kunst ist immer bewegend, und immer ist sie in Bewegung: Mit jedem Betrachten scheint sie sich zu verändern. Wool selbst fühlt sich keiner Bewegung zugehörig, er ist nicht der Typ für Clubmitgliedschaften und bestimmt kein Mitläufer – und doch hat er seine Mitrei-

senden, Kollaborateure, seine Fans und Mitverschwörer. Wenn er sich überhaupt einer Bewegung zuordnen ließe, dann käme diese von den Youngsters, die neue Techniken aus seinen zentralen, einflussreichen Grooves entwickeln. Und wer ein gutes Auge hat, kann hier einen eindeutigen Aufbruch erkennen. Wie Lord Buckley es einmal formuliert hat: „Das ist der heftige Schlag, der dich aus deiner



LEFT: Christopher Wool, Cologne 1997. Photo: Albrecht Fuchs
RIGHT: Robert Gober, Christopher Wool, *Untitled*, 1988, photograph, 14 x 11 inches

LINKS: Christopher Wool, Köln 1997. Foto: Albrecht Fuchs
RECHTS: Robert Gober, Christopher Wool, *Untitled*, 1988, Fotografie, 35,6 x 27,9 cm

À GAUCHE: Christopher Wool, Cologne 1997. Photo: Albrecht Fuchs
À DROITE: Robert Gober, Christopher Wool, *Untitled*, 1988, photographie, 35,6 x 27,9 cm

endlosen Langeweile in das Land der Möglichkeiten katapultiert.“

Wenn ich hier den Begriff Pop Art verwende, meine ich damit, was Leute heute unter Pop Art verstehen, und wenn ich Abstrakter Expressionismus sage, meine ich das, was man heute unter Abstraktem Expressionismus versteht. Oder wie Dick Higgins 1967 schrieb: „Was auch immer all die anderen, die man gemeinhin als Pop-Art-Künstler bezeichnet, Oldenburg verdanken... meiner Meinung nach zählt Oldenburg viel eher zu jener Bewegung, der Goya angehörte.“ Hier geht es um den großen Rahmen.

Man kann das Werk von Christopher Wool nicht betrachten, ja man kann mit dem Betrachten nicht einmal anfangen, ohne an Jackson Pollock zu denken. Wool begann seine Karriere mit Drip-Paintings und hat dann

Wool hat die ästhetische Erfahrung des 20. Jahrhunderts in sich aufgesaugt und jetzt bereitet er sie uns neu zu

immer komplexere Abstraktionsstrategien entwickelt, mit denen er das Flüchtige seiner Konzepte fest im Griff hält. All das tat er nach dem vermeintlichen Ende des Abstrakten Expressionismus, dem gefühlten Ende der abstrakten Kunst und dem erklärten Ende der Malerei. Eine beachtliche Leistung, und er kommt wunderbar damit durch.

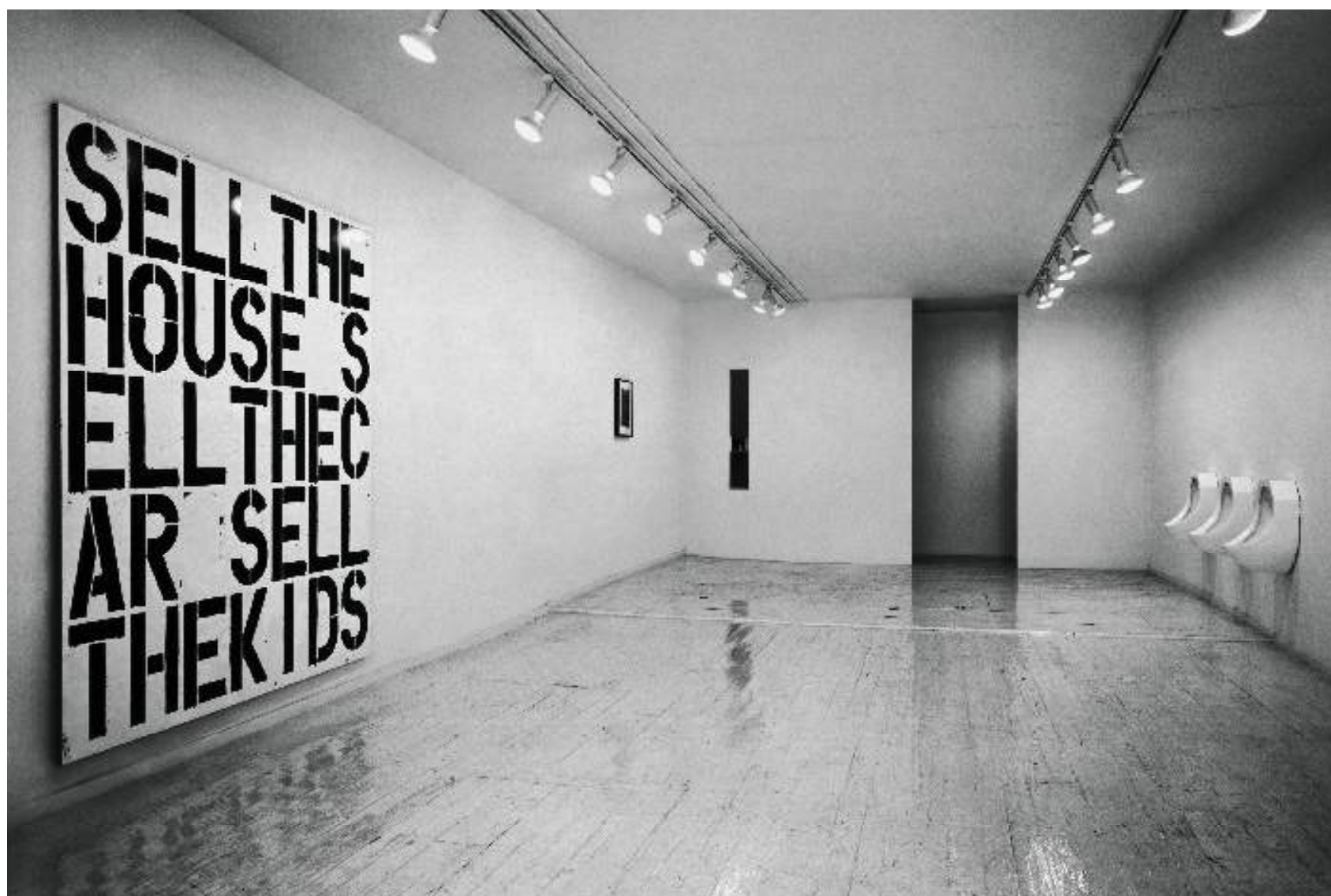
Pollock und Wool sind völlig verschiedene Wesen. Pollock ist zum Beispiel tot. Er war laut, grob, betrunken

und nach allem, was man hört, ziemlich unausstehlich. Wool lebt. Ist außerdem cool, trocken, feinsinnig und ziemlich liebenswürdig. Ihre Gemeinsamkeit findet sich in ihrem Werk. Es gibt da eine wichtige, lebendige und zugleich schwer fassbare Verbindung, und je länger man Wools meisterhaftes Werk betrachtet, umso klarer wird es, dass wir Zeuge eines außergewöhnlichen, wichtigen Durchbruchs werden. Etwas ist kollabiert und wir stehen wieder ganz am Anfang.

Was hat also Pollock, der geheiligte und zum Märtyrer erhobene Künstler, voller Selbstzweifel und von unbedingter Ernsthaftigkeit, mit Wool, diesem leise widersprechenden, unaufdringlich coolen Künstler gemein, der seine abstrakten Bilder mit den Werkzeugen eines Graffiti-Künstlers malt und dessen Bildtitel von James Brown und Funkadelic stammen?

Frank O'Hara schrieb, Pollocks Werk sei eine Suche nach spiritueller Klarheit. „Um einen solchen Zustand zu erreichen, bedarf es einer ungeheuren, schmerzhaften Anstrengung, und hat man ihn erst erreicht, ist es qualvoll, ihn beizubehalten. In diesem Zustand wird absolut alles klar, und Pollock erklärte die Einsichten, die er gewonnen hatte, mit erstaunlicher Eloquenz, Freigebigkeit und Ausführlichkeit.“

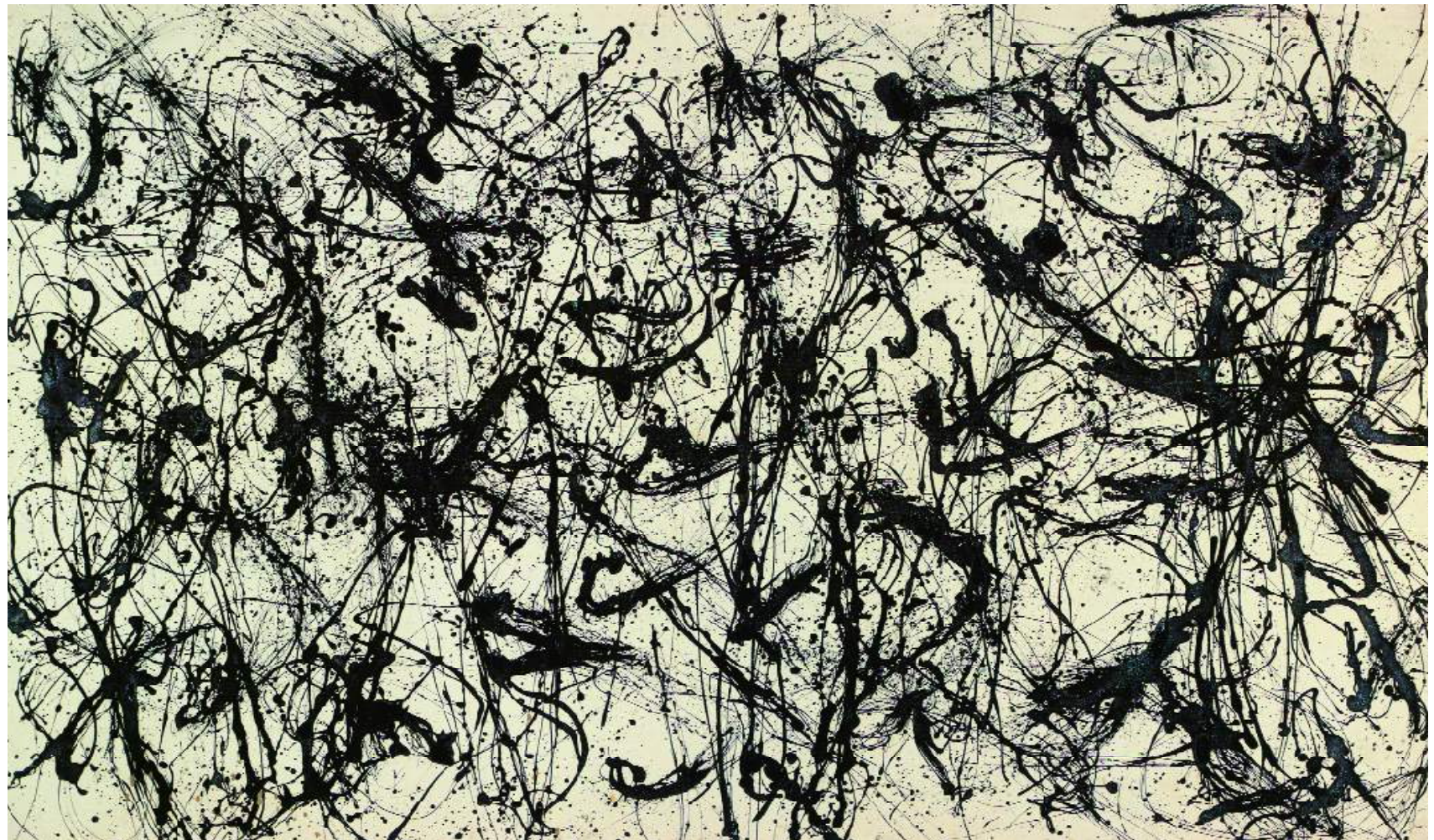
Als Pollocks Oldsmobile 88 von der Straße abhob, wirkte das wie der Anfang vom Ende des Abstrakten Expressionismus. Dieser Tat war nichts mehr hinzuzufügen. Andy Warhol pflegte zu sagen: „Er schaute zu viel in sich hinein. Er dachte zu viel nach. Deshalb hat er sich umgebracht.“ Denn auch wenn die ungegenständliche Male-



LEFT: *A Project*: Robert Goyer and Christopher Wool, installation view, 303 Gallery, New York 1988
RIGHT: Jackson Pollock, *Number 32*, 1950, 1950

LINKS: *A Project*: Robert Goyer and Christopher Wool, Ausstellungsansicht, 303 Gallery, New York 1988
RECHTS: Jackson Pollock, *Number 32*, 1950, 1950

À GAUCHE : *A Project* : Robert Goyer and Christopher Wool, vue d'exposition, 303 Gallery, New York 1988
À DROITE : Jackson Pollock, *Number 32*, 1950, 1950



rei nach Pollock eine Fortsetzung fand, selbst wenn das Beste davon noch besser wurde, so ging die Kunstgeschichte doch andere Wege. Erst Pop Art schaffte es wieder, zu schockieren und Neues zu bieten. Monumentale Klarheit gab es seitdem nur noch tröpfchenweise.

Langsam aber sicher hat Christopher Wool die Abstraktion neu erfunden und eine grundsätzlich neue Arbeitsmethode entwickelt, der es an Klarheit ebenso wenig mangelt wie an Mut – allerdings eine Methode, die nicht nur in ihrer Neuartigkeit überrascht, sondern von geradezu ketzerischer Lässigkeit ist. Das Werk findet seine spirituelle Klarheit, wenn auch auf einem Weg, der die Hipster einer vergangenen Generation vermutlich entsetzt hätte: Wool lässt alles ganz einfach aussehen, oder zumindest schmerzlos. Dies ist die coole Klarheit einer späteren Zeit.

Wool hat seine so freien Bilder mit genauer Kenntnis und vollem Verständnis von Abstraktion und auch Pop gemacht. Wie also sieht es aus, sein Verhältnis zu der fünfzig Jahre alten Praxis des transzendentalen Jack the Dripper – neben der Tatsache, dass beide Künstler sich der Abstraktion kompromisslos hingeben und für die Spießer ihrer Zeit ganz und gar unsichtbar bleiben?

Oberflächlich betrachtet könnte man Wools Bilder für Parodien auf Pollocks Ernsthaftigkeit halten, für eine zynische Wiederaufführung von Action Painting, mit einem schmalen Repertoire an Tricks aus dem Vandalismus der Straße geklaut. Doch läge man damit völlig falsch. Nein, Wool macht sich das Action Painting zu eigen und beutet es als seine wichtigste Quelle aus, und dann manipuliert er es mit der coolen Reflektiertheit eines Pop-Art-Vertreters oder eines Dada-Collagisten; dabei entsteht Kunst, im gleichen Maße kraftvoll wie reflektiert, körperlich und mechanisch, unbewusst und überlegt, technisch ausgefeilt und voller umgangssprachlicher Wendungen. Aber trotz der

vielen offensichtlichen Widersprüche ist das Werk einzigartig, stark, organisch und ebenso tiefgründig, wie es auf den ersten Blick oberflächlich scheint.

Eine der Zwischenüberschriften in Harold Rosenbergs Essay „The American Action Painters“ von 1959 lautet „Apocalypse and Wallpaper“. Vielleicht ist es genau das, worauf Wool aus ist. Es gibt ein Bild mit dem Titel *Apocalypse Now – SELL THE HOUSE SELL THE CAR SELL THE KIDS* – und eine Serie von Bildern, die mit Gummiwalzen gemacht sind, mit denen Tapetenmuster imitiert werden. Die Überschrift bringt auf den Punkt, wie Wool den Spagat schafft zwischen den Action Painters, für die Rosenberg sich einsetzte, und den nachfolgenden, manchmal in ganz andere Richtungen gehenden Generationen. Wool ist ein Pop/Action Painter, ein Action/Reaction Painter.

Harold Rosenberg erfand den Begriff „Action Painting“ und brachte damit eine Idee auf, die die Entwicklung der Kunst verändert hat. Er schrieb: „Ab einem bestimmten Zeitpunkt begann ein amerikanischer Maler nach dem anderen, die Leinwand eher als Arena zu begreifen, in der es zu agieren galt, anstatt als Raum, in dem es ein reales oder imaginäres Objekt zu reproduzieren, neu zu entwerfen, zu analysieren oder expressiv ‚auszudrücken‘ galt. Was auf die Leinwand kommen sollte, war kein Bild, sondern ein Ereignis.“

Plötzlich war der Künstler nicht mehr ein besonderer Handwerker, sondern eher ein großer Schauspieler oder Athlet, der für den Moment arbeitete. Es ging nicht mehr um den großen Plan, der langsam umgesetzt werden muss, sondern um die inspirierte Handlung im gegebenen Moment. Wool arbeitet wie ein Action Painter – doch ist das nur der erste Schritt in einem Prozess, der viel kalkulierte Manipulation erfordert, kalkulierte Aktion als Reaktion auf die ursprünglichen Gesten. Hier treffen die

Werkzeuge der Pop Art, wie Siebdruck, und des Grafikdesigns, etwa Photoshop, auf die neo-primitiven Werkzeuge des Action Paintings.

William Wordsworth definierte Lyrik als „das spontane Überströmen mächtiger Gefühle ... aus Emotionen, an die man sich in der Ruhe erinnert“. Aus dieser Sicht ist Wools Arbeit vielleicht eine poetische Annäherung an Action Painting, wobei die Aktion zum Objekt der Kontemplation und in der Folge dann die Aktionen immer weniger aktionistisch werden. Das ist beinahe eine Verschmelzung von Abstraktem Expressionismus und Pop – ein wirklich edler Bastard.

Wools Arbeit ist eine poetische Annäherung an Action Painting, wobei die Aktion zum Objekt der Kontemplation wird

Warhol machte sich über die Abstrakten Expressionisten lustig, deren Errungenschaften er zwar schätzte, unter deren Macho-Attitüden er aber litt. Er selbst entfernte die symbolischen Action-Drips jedoch erst dann aus seinen ersten Pop-Gemälden, nachdem Emile de Antonio ihm ge-sagt hatte, dass sie scheiße seien. Laut Dave Hickey war die Suppendose Warhols Strategie, den Abstrakten Expressionismus (also die Suppe) zurück in die Dose zu bekommen.

Wool macht auch diese Suppe (jede Menge Nudeln), ja, seine Bilder sind auf mehr oder weniger traditionelle Weise gestisch; aber dann macht er die Dose, manipuliert seine Gesten durch Reproduktions- und Collagetechniken, benutzt Computer und Grafikdesign-Programme. Dabei bringt der bewusste Einsatz von Hightech-Werkzeugen den gleichen Instinkt und die gleiche Sicherheit der Entscheidung zum Ausdruck wie die ersten impulsiv gemalten Linien. Und im Verlauf dieses Prozesses – hier dreht sich alles um den Prozess – gelingt es ihm, die Malerei von der akademischen Diskussion und den üblichen Anstandsregeln zu erlösen und sie wiederzubeleben, indem er genau diese Art von Action/Reaction Painting erfindet, die mehr Widersprüche auflöst, als man sich ausdenken kann.

Wool nutzt Clipart und Farbbrollen auf die gleiche Weise wie abgegriffene Wörter. Er recycelt einfache Materialien, Elemente kommerziellen Kitsches und dekorativer Banalität, Überbleibsel abgenutzter emotionaler Reizbilder; all das transformiert er in einer Art alchemistischem Overkill in befremdlich schöne Kompositionen. Er schöpft aus denselben Quellen wie Jeff Koons, kommt aber zu radikal anderen Ergebnissen – vom präzise Absurden zu einer Art funky Erhabenheit. Wools Abstraktionen von Blumen-Clips haben nichts mit Kitsch zu tun, sondern mit Kompost. Wie Rosenberg bemerkte: „In Amerika ist Kitsch Natur.“ Wools Kompositionen entspringen dem hungrigen Geist der Stadtlandschaft, der unkrautüberwucherten Natur eines brachliegenden Baugrundstücks. Bei Christopher Wool ist – wie bei Richard Prince oder Paul McCarthy – das

Playmate Mutter Natur, das Mädchen von nebenan die „weiße Göttin“. Boys will be boys, so lautet das Gesetz des Dschungels.

Wools Arbeiten sind funky, aber erstklassiger Funk. Sie sind bewusst funky, in ihrer Appropriation von Taktiken der Graffitiszene, in ihrer Ästhetik urbaner Armut und in ihren Bezügen zur Musik. „Why must I chase that cat ...“, „I can’t stand myself when you touch me ...“ Was sagte James Brown zu Maceo Parker: „Take it to the bridge.“

Genau dorthin, „to the bridge“, bringt es Christopher Wool, seine Brücke verbindet Abstrakten Expressionismus und Pop, Drama und Komödie, Funk und Erhabenes. Das Markenzeichen seiner hoch entwickelten Funkiness ist seine gesprühte Schnörkellinie – mit aller Unschuld von Amateurgekritzeln und zugleich mit der Fertigkeit eines meisterlichen Pinselstrichs. Das ist P-Funk. Nach fünfzig Jahren wirken Pollocks Farbspritzer sehr kunstvoll, während sie zu ihrer Entstehungszeit schockierten. Heute denkt keiner mehr an des Kaisers neue Kleider. Heute ist es Wools fröhlicher Schnörkel, der schockiert, eine Geste, die man üblicherweise mit improvisierter jugendlicher Sachbeschädigung assoziiert, mit Auslöschung, mit Fehlern. Das hat so viel von einer „Motor Booty Affair“, dass sich die akademischen Erbsenzähler garantiert unbehaglich fühlen. Das ist die Weisheit der Straße.

Vor ein paar Jahren betrachtete ein Erwachsener etwas herablassend eine bunte, abstrakte Zeichnung, die mein fünfjähriger Sohn gerade machte, und sagte: „Oh, das ist ja richtig gut! Ist das ein Haus?“ Mein Sohn sah ihn skeptisch an und antwortete: „Das ist Kritzelei.“

Aber schau, wie frei sie ist, die Kritzelei. Sieh, wie diese gesprühte Linie ihrem eigenen Willen zu folgen scheint, oder folgt sie ihrer Unbekümmertheit? Da ist der Arm, der mithilfe des Zufalls nach Freiheit strebt, der sich auf der Suche nach einem geistigen Magnetfeld den Weg zu einem geheimen Ort ebnet, wo der Künstler ebenso natürlich wie eine Gottesanbeterin ist, wo Denken und Fühlen eins sind.

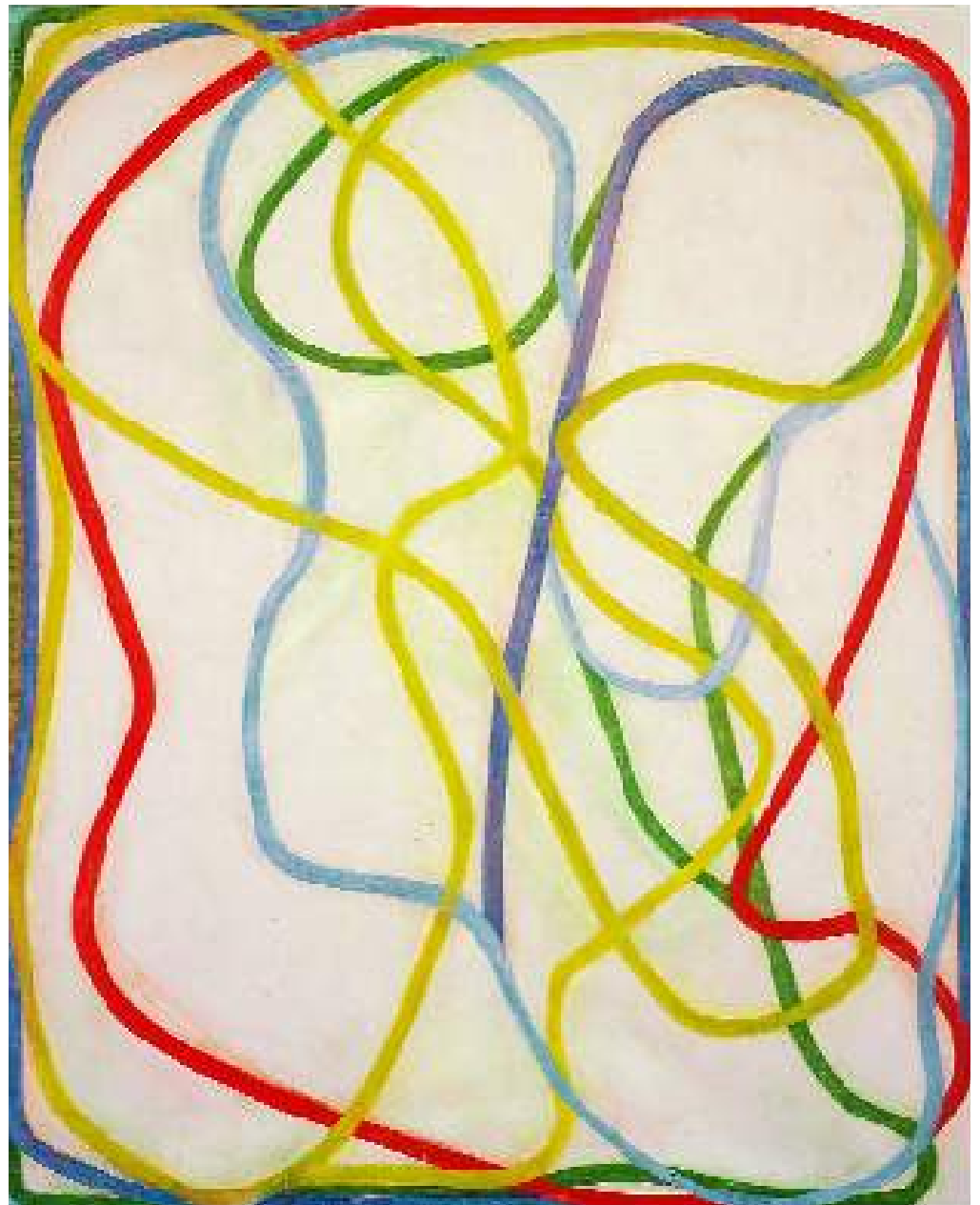
Graffiti ist die menschliche Signatur der Großstadt. Graffiti ist niemals abstrakt, auch wenn die Schrift oft bis an die Grenze der Lesbarkeit abstrahiert wird. Auf dem Höhepunkt der New Yorker „Wild Style“-Bewegung mit ihren reich verzierten oder, wie Rammellzee sagen würde, bewaffneten Buchstaben, triumphierte die spektakuläre Grafik über die Lesbarkeit. Ich erinnere mich, wie ich einmal mit einem Amtrak-Zug nach Philadelphia fuhr, wo die Schienen in Richtung Innenstadt, besonders in der Nähe des Bahnhofs North Philadelphia, durch einen verlassen postindustriellen Slum mit seltsamen Graffiti-feldern führten. Sie wirkten fast wie ein außerirdisches Alphabet. Und es war furchtbar krank. Es sah aus wie chinesische Schriftzeichen auf Angel Dust. Ich weiß nicht, wie Wool sich vorbereitet, bevor er seine Linien sprüht, aber die Ergebnisse können so fremd und beunruhigend sein wie die Tags aus Philly. Manchmal ist seine Linie leicht und schwungvoll, hat etwas von der Unschuld kindlicher Kritzeleien, aber manchmal ist sie ruhelos, spannungsgeladen, ja krank.

Die Word Paintings sind Hard Edge an der Grenze. Keine reductio ad absurdum und auch kein böser Scherz. Es ist Malerei mit einer Haltung. Nicht gerade wie Robert Rymen mit irgendwo gefundenen Texten oder Ad Reinhardt mit konkreter Poesie, aber irgendwas in dieser Art. In ihrem selbst definierten Zusammenhang wirken sie mini-malistisch, gemalte Wörter, bis zur Grundierung bloß gelegt. Hier wird nicht nur Sprache an sich abstrahiert, hier geht es auch um die Gratwanderung zwischen Massenproduktion und der individuellen Hand des Künstlers. Es geht um die Aura der Schablone, um Energie, die aus den Umrissen des Buchstabens strahlt und sprudelt. Schildermalerei mit Feedback.

Die gewählten Wörter und Phrasen entstammen dem typisch amerikanischen Wortschatz. Manche sind Klischees, die sich in schwachsinnige Zen-Sprüche, idiotische Ideogramme verwandeln. Bruchstücke von Alltagsweisheiten, von Gemeinplätzen oder gesellschaftlichen Standard-Programmierungen könnten es sein; jedenfalls zeigen sie bei genauerem Hinsehen neue Bedeutungsschattierungen, komprimierte und konzentrierte Informationen, die wie alles, was uns in die Hände fällt, wie alle Massenprodukte, einen Nährboden für parasitäre Ironie darstellen. Ihre Komposition auf Aluminium oder Papier schiebt sie unter ein philologisches Mikroskop.

Manchmal, wenn man ein Wort lange genug ansieht, ergibt es auf einmal keinen Sinn mehr. Dann kann man wieder von vorn anfangen. Wir dekonstruieren das Wort und den Buchstaben und den Satz, indem wir es in verzerrter Anordnung betrachten. Dabei verwenden wir instinktiv eine Scrabble-Logik und suchen nach versteckten Botschaften. Wool zerlegt Wörter und reißt Wendungen aus dem Zusammenhang, indem er Buchstaben scheinbar zufällig stapelt. Dieses Vorgehen erzeugt kalligrafische Effekte, eine Ahnung von Akrosticha und eine wie von Rubik durcheinander gewürfelte Bedeutung. Es geht um den Punkt, an dem Maschine und Handarbeit aufeinanderstoßen, Formelhaftigkeit und Expressivität. Da gibt es keine Antworten, nur gute Fragen, wie Buchstaben und Wörter funktionieren. Oder eben nicht.

Anders als die großsprecherischen Abstrakten der fünfziger Jahre, die puristischen Maler, löst Wool seine Bilder nicht von einer zumindest metaphorischen Beziehung zur Welt. Seine Ästhetik kommt von der Straße. Er ist Kenner des Chaos und Kartograph der Unordnung. Seine Fotografien entwerfen eine Vision apokalyptischer Entropie: Graffiti über Graffiti, streunende Hunde, Autowracks, unheimliche Pfützen, der ganze abstrakte Expressionismus von Blut, Urin und Motoröl, das Glitzern von Müll in



Plastiktüten, Flecken von giftigen Lösungen, ein Durcheinander aus Schutt. Hier haben wir das Treibgut einer Farce aus Büromöbeln und der Tragödie im Wohnatelier, eine Welt aus Träumen, draußen am Gehsteig abgestellt, zur Abholung bereit für eine ordentliche oder wenigstens ökologisch korrekte Bestattung. Und selbst wo nichts davon auf den Bildern ist, liegt eine Härte unter der Oberfläche, hinter der Ikonografie des Werks.

Jean-Michel Basquiat liebte die vielsprachige Do-it-

Wools Arbeiten sind erstklassiger Funk. Sie sind bewusst funky, in ihrer Appropriation von Taktiken der Graffitiszene

yourself-Ästhetik von Alphabet City, dem New Yorker Distrikt der improvisierten Selbsthilfe-Unternehmen. Wool, der ebenfalls von der äußersten Eastside kommt, hat eine ähnliche Schwäche für die Ränder New Yorks, das Niemandsland, die Zwischenzone, das entmilitarisierte Gebiet und die Ruinen des Betondschungels. Wo Basquiat Pop-Elemente in dieser Welt suchte, findet Wool ein Alphabet symbolträchtiger Abstraktionen. Hier haben wir es mit einem Action Painting des Unbewussten zu tun – zufällige Spritzer und Striche, welche die Orte einer zum Untergang verdamnten Architektur bezeichnen. Die Übermalungen auf Wools großen Leinwänden erinnern an die von

RIGHT: Brice Marden, *Skull with Thought*, 1993–1995

RECHTS: Brice Marden, *Skull with Thought*, 1993–1995

À DROITE: Brice Marden, *Skull with Thought*, 1993–1995



Amateuren ausgeführten abstrakten Gemälde, die man in den weiß übermalten Schaufenstern leer stehender Ladenlokale sehen kann.

Wools wirbelnde Kringel treiben mit gespannter Erregung über die Leinwand. Manchmal erscheinen seine verknoteten Linien verrückt und komisch, dann wieder zornig und nervös. Wo sie zusammenwachsen, wirken sie, als würden sie etwas durchstreichen, wie Negierungen, doch was sie durchkreuzen, ist oft die Leere selbst. Sie streichen das Nichts aus. Normalerweise meiden sie den Rand, markieren das Terrain mit animalischer Energie wie ein Hund bei einem Piss-Marathon, wo die Duftmarke über die ganze verfügbare Fläche verteilt wird. Ich versauere diesen Ort, deshalb gehört er mir.

Vergleichen wir Wools Linie mit der von Brice Marden. Bei Marden schwingt sie, während sie sich in die Fläche einschreibt, besitzt Rhythmus und Eleganz. Das ist fast idyllisch: eine Linie, wie man sie in einer topografischen Karte finden könnte oder als Element islamischen Dekors – beinahe kalligrafisch. Wools Linie aber ist drastisch, unruhig, anarchisch. Manchmal bildet sie eine Art Nuklearkern, der um ein Explosionszentrum in der Mitte der Leinwand kreist; ein anderes Mal scheint es, als würden sich Spuren seltsamer subatomarer Partikel durch eine Nebelkammer ziehen. Manchmal missachten die Linien die Grenzen der Leinwand und werden zu einer Art willkürlichem Raster, das über den tatsächlichen Ort des Geschehens gelegt wurde: Dann eben steckt mehr in einem Bild, als das Auge erfassen kann, und dieser unfassbare Teil ist

dann wirklich abgefahren, ist ganz anderswo, existiert nur noch im latenten, platonischen Double des Werks. Und manchmal beginnt alles mit einer Linie – nie eine gerade Linie, nie die kürzeste Verbindung zwischen zwei Punkten, sondern eine schwankende, gewundene, verrückte Linie, eine unvermessene Distanz zwischen hier und was immer dort sein mag.

Manchmal, wenn sie umkehrt und sich selbst schneidet, lässt Wools Linie Inseln entstehen, die in ihrer biomorphen Gestalt an Baziotes oder Miró erinnern; das gilt insbesondere, wenn die gewählte Tonalität dem angedeuteten Raum Klarheit verleiht. Manchmal wird Wools Linie, wie bei Basquiat, zur ungebändigten grafischen Entsprechung einer Folge von Synkopen, wenn sie einen Rhythmus anschlägt und dann mit den Betonungen und gegen unsere Erwartungen spielt.

Wool beginnt mit Action Painting, dann folgt die Bearbeitung. Dabei übermalt er nicht einfach die Fläche, sondern ordnet sie neu. Die Leinwand wird zur archäologischen Ausgrabungsstelle. Die Grundierung ist in der abstrakten Malerei oft sehr wichtig, aber hier geht es um mehr, es geht um interaktive Überlagerungen. Wir haben uns so sehr an die simple Fläche der Leinwand gewöhnt, dass Wools Zusammenfügungen der Ebene, oft nur ganz geringfügig verschoben oder nicht deckungsgleich, seine manchmal nur schwer oder gar nicht sichtbaren Schnitte und Eingriffe, der Arena des Bildes ein Geheimnis verleihen – die Ebene ist real und illusorisch zugleich, ein Ganzes und zusammengefügte Teile.

Jedes Bild ist eine Geschichte, und Wools Übermalungen, seine Kleckse und Lasuren sind Ausdruck einer Mehrzweck-Strategie, die dem Werk Raum für Diskurs verschaffen, Raum für Offenbarung, für Verschleierung oder für einen metaphorischen Okkultismus. Übermalung kann eine Änderung der Absicht widerspiegeln oder von Anfang an die Strategie gewesen sein. Jedes Bild trägt eine Zeitlinie in sich, und manchmal spielt Wool damit. Was war hier zuerst? Was wurde hinzugefügt? What's the frequency, Kenneth? (Noland?)

Manchmal springt das Unterste ganz nach oben, als ob es Gebietsansprüche gegenüber dem neurotischen Gekritzel geltend machen wollte, das die Oberfläche durchschneidet, hin- und hergerissen zwischen Zufall und verquerer Logik. Manchmal verbergen Übermalungen in breiten Streifen ein Liniengerüst. Manchmal lässt die Übermalung Spuren vom Verlauf der Linie noch ahnen, oder die mit dickem Pinsel aufgebraute Deckschicht imitiert die dünne aufgesprühte Linie darunter oder reagiert auf diese. Doch wie auch immer Wool seine Komposition schichtet, stets stößt man auf einen ironischen Widerspruch: Tiefe in 2-D. Wool erzeugt Tiefe, wo keine existiert, und enttarnt sie damit als eine Illusion unter vielen.

Der perfekte Splash in Wools *Minor Mishap* ähnelt stark der gelungenen Geste eines Abstrakten Expressionisten, etwa einem Gemälde von Clyfford Still. Aber es ist zugleich auch eine Art *Acheiropoieton* – eine nicht von Hand erzeugte Ikone. Wenn man in der Lage ist, das Gesicht von

LEFT: Larry Clark in his studio, photographed by Christopher Wool, New York c. 1996

LINKS: Larry Clark in seinem Atelier, fotografiert von Christopher Wool, New York ca. 1996

À GAUCHE: Larry Clark dans son atelier, photographié par Christopher Wool, New York vers 1996

Mutter Theresa in einem Rosinenbrötchen zu entdecken, könnte man auch in diesem dunkelorange-farbenen Tropfen Siebdrucktinte einen leidenden Christus ausmachen. Man könnte so ziemlich alles darin erkennen. Auf jeden Fall ist es eine Abstraktion, die Assoziationen weckt, und diese Art von zufälliger Darstellung erinnert uns an die gespenstische Kraft, mit der es abstrakter Kunst im Idealfall gelingt, Bilder zu evozieren. Die *Acheiropoiet*a des 9. Jahrhunderts, diese auf wundersame Weise hervorgebrachten Bilder, galten als Beweis dafür, dass jeder Ikonoklasmus gegen den Willen Gottes ist. Zweifelsohne ist die Fähigkeit, an Wunder zu glauben, unauslöschlicher Teil menschlichen Seins, und die besten Zufallsprodukte aus Wools Arbeitsprozess

Scheint diese gesprühte Linie nicht einem eigenen Willen zu folgen, oder folgt sie vielleicht ihrer Unbekümmertheit?

besitzen ebendiese evokative Kraft. Der Fleck von *Minor Mishap* wurde dann im Siebdruckverfahren in anderen Werken wieder und wieder verwendet, quasi als Ikone des Missgeschicks.

Warhol entdeckte die Magie in Missgeschicken und Unvollkommenheiten des Druckvorgangs, in den farbenfrohen Auren verschobener Schablonen. Auch Wool interessiert sich für die Kopie der Kopie der Kopie, aber er treibt das Ganze noch weiter. Rene Ricard wies mich darauf hin, dass faule Fälscher, die Warhols Originalschablonen benutzten, vergaßen, diese zu reinigen, und die Bilder deshalb immer abstrakter wurden, je mehr Abzüge sie anfertigten, was diesen Fälschungen eine ganz eigene Schönheit verleiht. Wenn Wool Siebdrucke übermalt, lässt er bewusst Farbe und Schmutz darauf zusammenkommen und erzeugt damit eine Art Zerrbild. Wie ein Verzerrer beim Gitarrensound.

Üblicherweise betrachten wir die Folgen einer Übertragungskette als etwas Negatives, als „Übertragungsverlust“. Für Wool geht es bei diesem Prozess aber nicht um Verlust, sondern um Gewinn, um Zuwachs, der dadurch entsteht, dass der Verzerrer das Signal anhebt. Wird die Kopie kopiert, wird sie ein bisschen selbst zum Original und et-was Neues kommt zum Vorschein, sozusagen die Seele der Maschine. Der Prozess selbst ist hier das Bild. Warhol verkündete, er wolle mechanisch sein, ohne Gefühle, wie eine Maschine. Wool jedoch hat herausgefunden, wie man die Maschine menschlich machen kann.

Mit den deutlich erkennbaren Quellen aus dem Pop spielt Wool wie ein Musiker. Vielleicht nicht wie ein Pop-, sondern eher wie ein Jazzmusiker. Die Word Paintings sind wie die von den Bebopern geliebten Standards, deren Vitalität darauf beruht, dass hier gegen das Vertraute angespielt wird, sodass Umkehrungen, neue Bedeutungen und Ironien im Kontext des Bekannten und Banalen gefunden werden. Wenn man also auf Bruchstücke von Cartoons und kitschiger Clipart stößt, liegt reiner Bebop nahe. Wie es dort geschieht, transformiert auch Wool den Kitsch,

Abgenutztes und Ausgelaugtes in etwas Kräftiges und Ursprüngliches. Die Comieblumen haben etwas von einem Totenkopf-Talisman, sie künden vom drohenden Ende der Glückseligkeit, von der Finsternis hinter dem Niedlichen. Sie sind spät blühende Blumen des Bösen.

In den Pattern Paintings, die mit Tapetenrollern und Spitzenmustern hergestellt sind, nimmt Wool diese Hübschheit und dreht auf, bis der Verzerrungsgrad eines Marshall-Verstärkers auf Anschlag erreicht ist. Und dieser hier lässt sich bis Stufe 11 hochjagen. Hier sind wir in der Welt von Sonic Youth, wo die Einzelteile der Komposition auswuchern wollen, aber wie durch magnetische Kräfte oder einen biologischen Imperativ in den Grenzen der Leinwand gefangen bleiben. Wool erreicht eine Art grafischer Atonalität, er schlägt die schrägen Töne an wie Thelonious Monk oder kreiert kreisende Tonwolken wie der späte John Coltrane. Um einen Monk-Titel zu zitieren: Das hier ist „Ugly Beauty“. Die Wiederentdeckung der Schönheit für ein Zeitalter, das diese bereits hinter sich gelassen hatte.

Apocalypse Now ist mehr als ein Titel. Die Eindringlichkeit der Aufforderung, Haus und Kinder zu verkaufen, SELL THE HOUSE SELL THE KIDS, liegt immer in der Luft. Die Apokalypse umgibt uns wie ein elektrostatisches Knistern. Was geschieht, wenn es mit der Welt zu Ende geht? Ein Knall? Winseln? Was hat das alles zu bedeuten? Das Ende hat eine Menge Verehrer.

Apokalypse hat in der ursprünglichen Bedeutung nichts mit Atombomben und Auslöschung zu tun. Sie ist schlichtweg Offenbarung, das Lüften des Schleiers. Apokalypse bedeutet, vielen zu offenbaren, was zuvor nur wenige wussten. Irgendwas wird immer offenbart, immer endet irgendwas, und immer beginnt irgendwas. In ihren Anfängen galt die Abstraktion als das Ende der gegenständlichen Malerei und demnach als Ende der humanistischen Kunst. Die Öffentlichkeit war befremdet und schockiert von den Posen der, in ihren Augen, extremistischen Künstler von Picasso bis Pollock; derweil sahen Kommentatoren von Ortega y Gasset bis Wyndham Lewis in der Abstraktion eine andere Form des Extremismus. Man unterstellte den Künstlern, sich vom Publikum abzuwenden und eine Art Geheimbund zu schaffen, der sich unter Ausschluss der Öffentlichkeit mit der Ausleuchtung privater Welten beschäftigte. Ortega nannte es „artistische Kunst“. Lewis sprach von „extremistischer Kunst“ und definierte sie als Kunst, die sich vom Handwerk des Mediums entfremdet hatte und von Theoretikern abhängig war. Ortega sah die neue Kunst als junge Kunst und als unvermeidliche Folge von Demokratie und Massenkommunikation. Lewis dagegen betrachtete den neuen Künstler, den abstrakten Künstler, als Teil der Ideologie des Gelehrten-Propheten (man denke an Clement Greenberg), als einen „Vertreter des Zeitgeists“, und daher als Modeerscheinung. Der Abstraktionist war ein Nihilist.

Aber vielleicht haben wir das Gespür der Öffentlichkeit unterschätzt. Vielleicht ist dies eine Pop-Apokalypse. Das einst elitäre Verständnis von Abstraktion ist nun jedermann zugänglich. Abstraktion ist heute etwas ganz



Apocalypse and Wallpaper

GLENN O'BRIEN

Tout l'art moderne commence à devenir com-préhensible et d'une certaine façon magnifique, lorsqu'on l'interprète comme une tentative d'instiller la jeunesse dans un monde ancien.

— José Ortega y Gasset, *La Déshumanisation de l'art*

Charlie Parker a enregistré « Now's the time » (C'est maintenant) en 1945 et nous en sommes encore à maintenant. La nouveauté c'est ce qui marche aujourd'hui. Nous pouvons remettre en question le modernisme, mais nous ne pouvons nous empêcher de chercher quelque chose qui nous déconnecterait de notre pilotage automatique et nous donnerait la chance de voir quelque chose dans le présent, là, juste devant nous. Les épiphanies, ça existe, tiens !

Les peintures de Christopher Wool font ce genre de boulot aujourd'hui, elles évoquent de nouvelles visions, dégagent de nouvelles approches, élaborent des images encore jamais vues qui choquent et excitent l'attention des curieux et des blasés comme l'avaient fait les abstraits new-yorkais des années cinquante bohèmes. Mais ce n'est pas un ressassement. Pas d'expressionnisme abstrait pour naïfs. Wool a assimilé toute l'enchilada esthétique du XX^e siècle et la fait refrirer à chaque fois. Il contourne superbement les grandes méchantes règles de l'histoire de l'art comme le firent les rebelles du pop art dans les années 1960. Mais c'est une toute nouvelle marchandise (une synthèse), œil grand ouvert et rythme dans la tête. J'y vois une analogie visuelle avec le jazz, avec quelque chose qui m'émeut comme « Epistrophy » ou « On the Corner ». Une porte ouverte sur cette zone grise d'où vient le futur.

Christopher Wool n'est pas un mouvement artistique. Mais son art émeut, est toujours en mouvement au point qu'il semble changer d'une exposition à l'autre. Wool n'est pas le genre de type à appartenir à un mouvement, ni un homme de club, ni un suiveur, mais il a ses compagnons de route, ses collaborateurs, ses aficionados et ses complices. Si un mouvement devait lui être rattaché, il serait plutôt celui d'artistes plus jeunes qui se frayeraient de nouveaux chemins à partir des ses grooves puissants. Ceux qui savent

regarder y verront une forte et authentique base de départ. Comme le disait un jour Lord Buckley : « Ouais, c'est le bon coup qui réveille cette ville d'un ennui sans fin. »

À partir de maintenant, lorsque je dis pop art, je veux dire ce que les gens pensent du pop art aujourd'hui et lorsque je dis expressionnisme abstrait, je veux dire ce que les gens pensent de l'expressionnisme abstrait aujourd'hui. Comme Dick Higgins l'écrivait en 1967 : « Quelle que soit la dette dont certains, généralement considérés comme des artistes pop, sont redevables envers Oldenburg... à mon sens Oldenburg appartient davantage à ce mouvement auquel appartenait Goya. » Nous sommes en plein dedans et pour un bout de temps.

Vous ne pouvez pas regarder le travail de Christopher Wool, ou vous ne pouvez même pas commencer à le regarder sans penser à Jackson Pollock. Wool a débuté sa carrière par la *drip painting* et a progressé à travers des stratégies d'abstraction et d'articulation de concepts éphémères toujours plus complexes. Et ce après la fin officielle de l'expressionnisme abstrait, la fin perçue comme telle de l'art abstrait et la fin déclarée de la peinture. Un vrai coup d'éclat, dont il s'est magnifiquement sorti.

Pollock et Wool sont deux êtres spectaculairement différents. Pollock est mort, par exemple. Il était fort en gueule, pas très subtil, souvent saoul et antipathique à ce qu'on dit. Wool est vivant. Il est cool, clair, subtil, et de contact assez agréable. La connexion se fait dans leur travail. Il y a ici quelque chose d'important et d'ombilical bien qu'insaisissable, et plus on observe les magistrales réussites de Wool, plus on réalise que l'on est face à un accomplissement extraordinaire et important. Nous som-mes de nouveau au point mort.

Ainsi, qu'est-ce-qu'un Pollock, artiste si sérieux,

LEFT: Christopher Wool in his studio, New York 2006. Photo: Eugene Richards

LINKS: Christopher Wool in seinem Atelier, New York 2006. Foto: Eugene Richards

À GAUCHE: Christopher Wool dans son atelier, New York 2006. Photo: Eugene Richards

martyr oint de l'introspection, peut bien avoir en commun avec Wool, tranquillement polémiste et gentiment décontracté dont les abstractions sont exécutées avec les outils des graffitistes et les titres tirés de James Brown et de Funkadelic ?

Frank O'Hara a écrit que l'œuvre de Pollock était une quête de clarté spirituelle. « L'effort pour atteindre un tel état est monumental et chargé d'angoisse. Une fois atteint il est terrible à maintenir. Dans cet état, tout devient clair, et Pollock nous a fait percevoir les significations qu'il avait trouvées avec une facilité, une générosité et une expansivité étonnantes. »

Quand l'Oldsmobile 88 de Pollock monta au ciel, on pouvait penser que c'était le point d'exclamation final du parcours de l'expressionnisme abstrait. Un acte qui ne pouvait être rejoué. Andy Warhol disait souvent : « Il était trop introspectif. Il pensait trop. C'est pourquoi il s'est tué. » C'est pourquoi même si la peinture non-objective se poursuivit après Pollock, même si le meilleur de cette production s'améliora encore, l'histoire de l'art continua à avancer. Il fallut attendre le pop pour qu'on éprouve un choc, pour qu'il y ait du nouveau. Mais depuis, la clarté monumentale ne s'est retrouvée que par bribes et au compte-gouttes.

Puis lentement et sûrement, Christopher Wool a réinventé l'abstraction et mis au point un mode de travail radicalement nouveau qui participe de la clarté et de l'héroïsme, mais d'une façon restée étonnement novatrice et peut-être hérétiquement décontractée. L'œuvre atteint à la clarté spirituelle mais, d'une manière qui pourrait horrifier les artistes des générations précédentes, Wool lui donne un aspect facile, ou du moins sans peine. C'est la froide clarté des temps à venir.

Wool a réalisé ses peintures en roue libre avec une compréhension et une appréciation pleines et entières de l'abstraction mais aussi de la pop. Mais quelle est donc sa relation avec la pratique déjà cinquantenaire de notre Jack *the dripper* transcendantal, en dehors de leur pratique commune d'une abstraction approfondie et de leur invisibilité bouleversante aux yeux des philistins de leur temps ?

On pourrait superficiellement interpréter les peintures de Wool comme des parodies du sérieux de Pollock, comme une refondation cynique de l'*action painting* qui a emprunté une petite poignée de trucs au vandalisme de la rue. Mais on passerait sans doute à côté du problème. Non, Wool dialogue avec et s'empare de l'*action painting*, sa source première, et la manipule avec l'attitude réflexive décontractée d'un artiste pop ou d'un collagiste dada, créant un art à la fois intense et réfléchi, physique et mécanique, inconscient et considéré, raffiné dans sa technique et en même temps débordant du style vernaculaire de la rue. Mais malgré ses nombreuses contradictions apparentes, l'œuvre est singulière, puissante, organique et aussi profonde qu'elle peut sembler creuse.

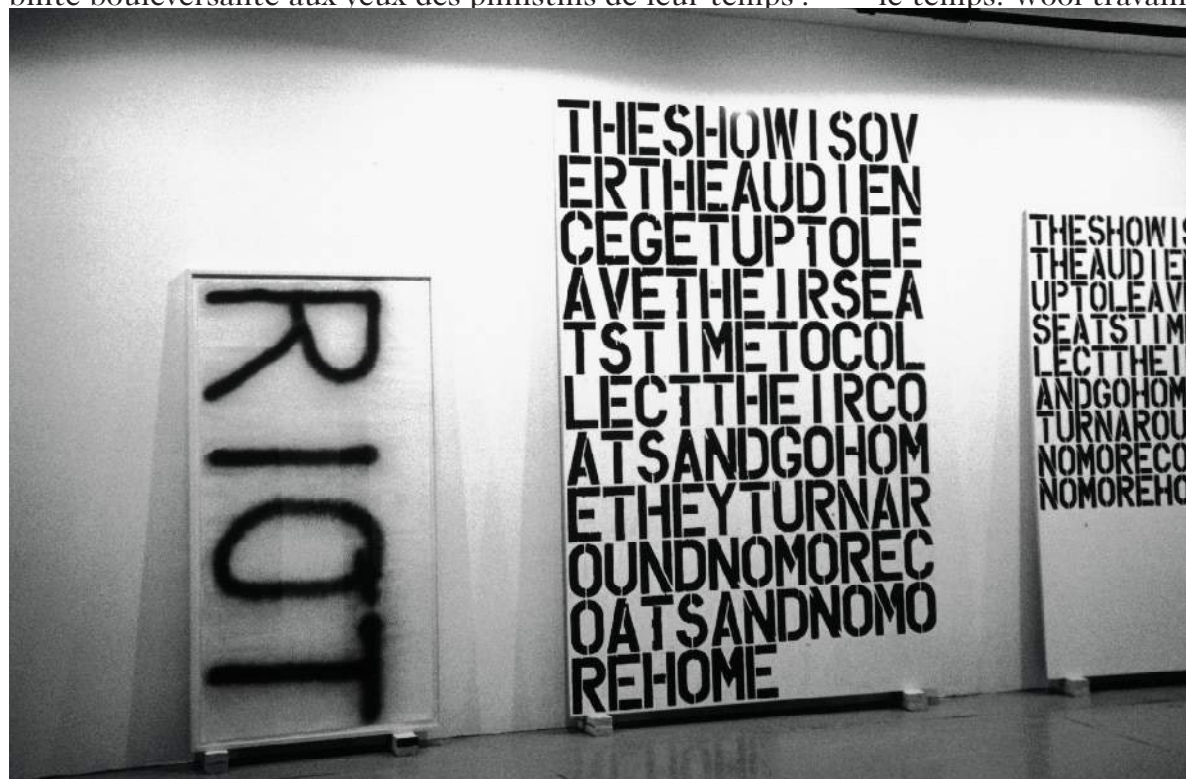
L'un des sous-titres de l'essai d'Harold Rosenberg « The American Action Painters » de 1959 est « Apocalypse and Wallpaper » (Apocalypse et papier peint). Ce serait une bien jolie étiquette pour le propos de Wool. Une de ses peintures est même intitulée *Apocalypse Now* – SELL THE HOUSE SELL THE CAR SELL THE KIDS – et une série de tableaux est faite avec ces rouleaux de caoutchouc utilisés pour imiter un papier peint. Ce titre résume bien la façon dont Wool est la passerelle idéale entre les artistes de l'*action painting* défendus par Rosenberg et la génération suivante, qui parfois s'y opposa. Il est le *pop/action painter*, un *action/reaction painter*.

Harold Rosenberg a créé ce terme d'*action painting* et ce faisant a promu une idée qui allait changer le cours de l'art. Il écrivait : « À un certain moment, un peintre américain puis un autre ont trouvé que leur toile commençait à ressembler à une arène dans laquelle ils pouvaient agir, plutôt qu'à un lieu dans lequel il fallait reproduire, reconcevoir, analyser ou "exprimer" un objet, réel ou imaginaire. Ce qui allait survenir sur la toile n'était plus une image mais un événement. »

Brusquement, l'artiste était moins l'artisan supérieur que le grand acteur ou l'athlète de haut niveau œuvrant dans le mouvement. L'art était dans l'acte inspiré, dans l'instant et non pas dans un projet ambitieux exécuté dans le temps. Wool travaille à la façon des *action painters*,

mais c'est seulement la première étape de son processus qui implique des manipulations considérables et calculées, des actes étudiés en ré-action aux gestes originaux. Ici les outils de l'artiste pop, comme l'écran de sérigraphie, et ceux du graphiste, comme Photoshop, retrouvent les outils néo-primitifs de l'*action painting*.

William Wordsworth définissait la poésie comme « le débordement spontané de puissants sentiments... d'émotions qu'on évoque dans la sérénité ». Ainsi l'approche de Wool serait une



LEFT: Christopher Wool's studio, New York 1991
RIGHT: Photographs from *Incident On 9th Street*, 1996

LINKS: Christopher Wools Atelier, New York 1991
RECHTS: Fotografien aus *Incident On 9th Street*, 1996

À GAUCHE : L'atelier de Christopher Wool, New York 1991
À DROITE : Photographies de *Incident On 9th Street*, 1996



approche poétique de l'*action painting* dans laquelle l'action deviendrait sujet de contemplation et plus encore, une action moins « active ». Ce serait presque la fusion authentique de l'expressionnisme abstrait et du pop, noble bâtard s'il en est.

Warhol se moquait des expressionnistes abstraits, il admirait leur réussite mais souffrait de leurs attitudes machistes. Et pourtant, il n'élimina les coulures typiques de l'*action painting* de ses premières œuvres qu'après qu'Emile de Antonio lui ait dit que c'était de la merde. Selon Dave Hickey, la boîte de soupe de Warhol fut la façon de l'artiste de remettre l'expressionnisme abstrait – c'est-à-dire la soupe – dans sa boîte.

Wool fait lui aussi de la soupe (beaucoup de pâtes), oui, il fait des peintures gestuelles d'une manière plus ou moins traditionnelle, mais il fait aussi la boîte, manipulant ensuite ces gestes à l'aide de techniques de reproduction et de collage allant des découpages-collages primaires, faits à la main, aux techniques numériques à base d'ordinateurs et de logiciels de conception graphique. Mais le même type d'instinct et de jugement transcendantal qui déclenche ses premiers traits, à l'impulsion, s'exprime également dans l'usage délibéré d'outils de la plus haute technologie. Au cours de ce processus, et ici, tout est affaire de processus, il s'arrange pour sauver la peinture du décorum et du débat académiques, et la revivifie en inventant une sorte d'*action/reaction painting* qui résout plus de contradictions que vous n'avez jamais imaginées.

Wool se sert du clip art et des rouleaux de pochoir décoratifs de la même manière qu'il se sert de clichés verbaux. Il recycle matériaux bas de gamme, signes du

kitsch commercial et de la banalité décorative ou vestiges d'excitants émotionnels dévalués, les transformant par une sorte de sursaturation alchimique en compositions d'une étrange beauté. Il creuse les mêmes filons que Koons, mais ses résultats sont radicalement différents. Il va de ce qui est précisément absurde jusqu'au sublime funky. Ses stylisations de broches de fleurs ne parlent pas de kitsch mais de compost. Comme l'avait déjà noté Rosenberg : « En Amérique, le kitsch est nature. » Les compositions de Wool surgissent

L'esthétique de Wool est marquée par l'intelligence de la rue. C'est un connaisseur du chaos et un cartographe du désordre

de la voracité attrape-tout du paysage urbain, des friches envahies de mauvaises herbes. Avec Christopher Wool comme avec Richard Prince ou Paul McCarthy, la Playmate devient notre mère nature, la fille d'à côté, la « déesse blanche ». Les mecs seront toujours les mecs, telle est la loi de la jungle.

L'œuvre de Wool est funky, mais c'est du funk de haute volée. Il est consciemment funky, de son appropriation des tactiques graffitistes à son esthétique urbaine *povera* en passant par ses références à la musique funk. « Why must I chase that cat...? », « I can't stand myself when you touch me... » Comme disait James Brown à Maceo Parker : « Take it to the bridge. »

C'est là où nous mène Christopher Wool. Son pont



relie l'expressionnisme abstrait et le pop, le drame et la comédie, le funk et le sublime. L'emblème de ce caractère funky prononcé est son gribouillage réalisé au pistolet qu'il projette avec toute l'innocence d'un griffonnage d'amateur, mais aussi toute la furtivité d'un coup de brosse magistral. Ce funk est du *P-funk*. Cinquante ans plus tard, les éclaboussures de peinture de Pollock ont l'air très

Dans son œuvre, Wool relie l'expressionnisme abstrait et le pop, le funk et le sublime, le drame et la comédie

artistiques alors qu'à son époque elles choquaient. Mais les connotations du style « le roi est nu » ont disparu. Aujourd'hui, l'équivalent de ce choc est le joyeux gribouillage de Wool, un geste généralement associé aux bêtises improvisées des jeunes, à l'oblitération et à l'erreur. Il y a là un côté « *Motor Booty Affair* » qui file et provoque à coup sûr le mal de mer dans les délicats estomacs académiques. C'est la connaissance de la rue.

Il y a quelques années, un adulte plein de paternalisme regardait un dessin abstrait coloré sur lequel travaillait mon fils âgé de cinq ans : « Oh, comme c'est bien ! C'est une maison ? » Le petit leva les yeux avec étonnement sur l'auteur de la question et lui répondit : « C'est un gribouillis. »

Mais regardez un gribouillis, voyez comme il se sent libre. Regardez comme ces lignes peintes au pistolet



semblent posséder leur propre autonomie, ou leur propre folie. Il y a là le bras qui aspire à la liberté dans l'aléatoire, explorant un champ magnétique psychique, ouvrant des pistes vers des lieux secrets où l'artiste est aussi naturel que la mante religieuse. C'est la pensée et la sensation réunies.

Les graffitis sont la signature humaine de la ville. Ils ne sont jamais abstraits, mais leur lettrage très stylisé pousse parfois la lisibilité jusqu'à ses limites. Au sommet du mouvement new-yorkais du *wild style*, aux lettres lourdement décorées (ou lettres armées comme le dirait Rammellzee), le spectacle graphique l'emportait sur la lisibilité. Je me rappelle avoir pris un train Amtrak pour Philadelphie dont la voie, en particulier près de la gare du Nord de Philadelphie, traversait une zone désolée de friches industrielles recouverte d'immenses étendues de graffitis qui faisaient penser à un alphabet extra-terrestre. C'était vraiment fou. On aurait dit des idéogrammes chinois sous poudre d'ange. Je ne sais pas sur quelles indications physiques Wool s'appuie quand il projette une de ses lignes, mais les résultats peuvent être aussi étranges et dérangeants que ces tags philadelphiens. Parfois sa ligne semble très en forme, joliment bouclée et rappelle l'innocence d'un gribouillis infantile mais à d'autres moments, elle paraît mal à l'aise, tendue et mal en point.

Les peintures de mots sont vraiment *hard edge* à la limite. Ce ne sont pas des *reductio ad absurdum* ou des parodies. Ce sont des peintures qui prennent des postures. Ce n'est pas exactement Robert Ryman et ses paroles de chansons trouvées ou Ad Reinhardt qui découvre la poésie

concrète, mais ça va dans ce sens. C'est minimal dans un contexte auto-défini : les mots peints sont réduits à leur amorce. C'est l'abstraction du langage, mais jouant aussi sur la tension qui règne tout au long de la mince ligne qui sépare la production de masse de la production manuelle. C'est quelque chose qui a trait à l'aura du pochoir, à l'énergie qui irradie et jaillit des confins du caractère typographique. C'est de la peinture de signes, avec feedback.

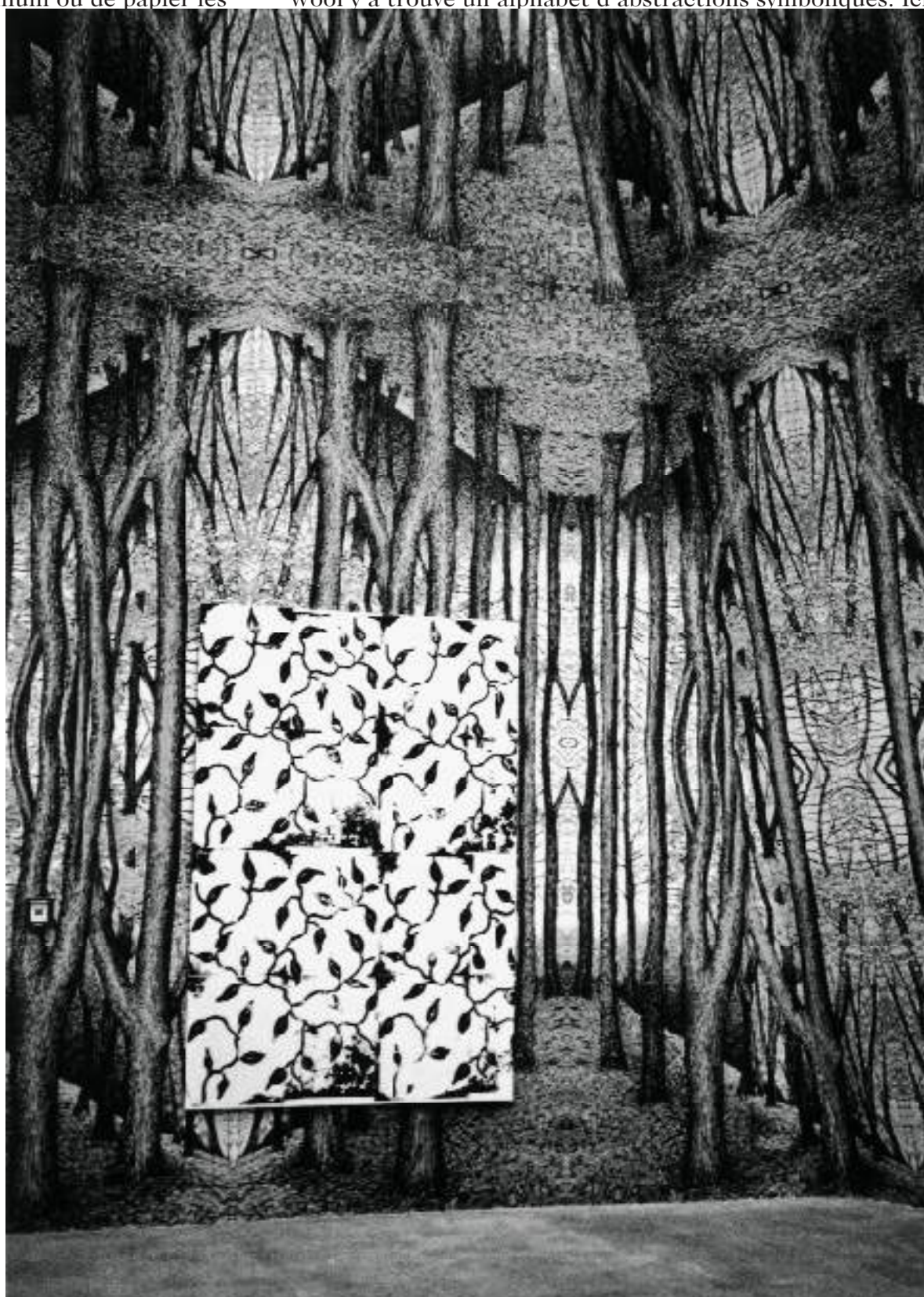
Les mots et les phrases choisis sont des mantras résolument américains. Parfois ce sont des clichés qui se transforment en adages zen stupides, en idéogrammes idiots. Ils peuvent aussi représenter de petits extraits de la sagesse populaire, de connaissances basiques ou des clichés culturels par défaut, mais dans tous les cas, après réflexion, ils ouvrent sur de nouvelles nuances de sens. C'est de l'info compressée et concentrée qui, comme tout ce qui est utilisé sans réflexion, tout ce qui est produit en série, induit des connotations ironiques parasites. Leur composition sur un support d'aluminium ou de papier les place d'emblée sous le microscope de la philologie.

Parfois, si vous regardez un mot suffisamment longtemps, il perd son sens. Et c'est à ce moment, que vous pouvez recommencer à le regarder autrement. Nous déconstruisons le mot et la lettre et la phrase en les contemplant dans un ordre différent, en cherchant instinctivement une logique de Scrabble et de communication cachée. Wool déconstruit les mots et décontextualise les phrases en empilant les lettres au hasard (croit-on). Ce processus engendre des effets calligraphiques, des réverbérations acrostiches et une sorte de cubisme (version Rubik) du sens. C'est le point de rencontre entre la machine et le travail manuel, entre la formule et l'expression. Ici, pas de réponses, seulement de bonnes questions sur comment les caractères et les mots fonctionnent. Ou pas.

À la différence des abstraits prétentieux des années 1950 (les puristes), Wool ne dissocie pas ses peintures d'au moins une relation métaphorique avec le monde. Son esthétique est marquée par l'intelligence de la rue. C'est un connaisseur du chaos et un cartographe du désordre.

Ses photographies composent une vision d'entropie apocalyptique : graffiti sur graffiti, chiens errants, châssis rouillés, décharges inquiétantes et expressionnisme abstrait du sang, de l'urine et de l'huile de moteur, reflets luisants des ordures en sacs plastiques, taches toxiques et détritiques les plus insensés. Ici se retrouvent les épaves d'Office Depot et de la tragédie de l'appartement-studio, un monde de rêves rejeté dans le caniveau en attendant d'être récupéré et de recevoir un enterrement décent ou du moins écologiquement correct. Mais même s'il n'y a rien de tout cela dans les images, on trouve plein de choses dans le substrat, dans la sub-iconographie de l'œuvre.

Jean-Michel Basquiat appréciait l'esthétique du bricolage bilingue d'Alphabet City, ce quartier de l'économie improvisée. Wool, un autre de ces habitants de l'est lointain de la ville, entretient une liaison similaire avec le New York marginal, le no man's land, l'interzone, les zones démilitarisées et les ruines de cette jungle de béton. Alors que Basquiat cherchait des éléments pop dans ce monde, Wool y a trouvé un alphabet d'abstractions symboliques. Ici



LEFT: Photographs from *Incident On 9th Street*, 1996
RIGHT: *Documenta IX*, installation view, Kassel 1992. Painting by Christopher Wool, wallpaper by Robert Gober

LINKS: Fotografien aus *Incident On 9th Street*, 1996
RECHTS: *Documenta IX*, Ausstellungsansicht, Kassel 1992. Gemälde von Christopher Wool, Tapete von Robert Gober

À GAUCHE : Photographies de *Incident On 9th Street*, 1996

À DROITE : *Documenta IX*, vue d'exposition, Kassel 1992. Peinture de Christopher Wool, papier peint de Robert Gober

existe vraiment l'*action painting* de l'inconscient dans ces éclaboussures accidentelles et ces biffures qui marquent les champs de cette architecture en déshérence. La sur-peinture de ses grandes toiles ne ressemble à rien de plus qu'à ces tableaux abstraits amateurs que sont les vitrines passées à la chaux des magasins vides.

Les gribouillis tourbillonnants de Wool parcourent la toile de leur jubilation feinte. Parfois, ses lignes emmêlées semblent bouclées et amusantes, d'autres fois tendues et

Les fleurs de dessins animés projettent le sinistre penchant du joli. Elles sont les fleurs tardives du mal

furieuses. Lorsqu'elles se rejoignent, elles prennent l'air de griffures, de reniements, mais ce qu'elles rayent est souvent le vide lui-même. Elles éliminent le néant. D'habitude, elles évitent les bords, et marquent leur territoire avec une énergie animale, comme le chien qui fait son petit marathon de pisseur et disperse son odeur de propriétaire sur tout ce qu'il peut. Je dégueulasse cet espace, donc je le possède.

Comparons la ligne de Brice Marden à celle de Wool. Celle de Marden se balance en s'inscrivant dans le plan. Elle a du rythme et de l'élégance. Elle est presque pastorale. C'est le type de ligne qu'on pourrait trouver sur une carte topographique ou un élément de décor islamique. Presque calligraphique. La ligne de Wool est violente, énervée et anarchique. Parfois elle forme une sorte de nucléon qui orbite autour d'un centre d'explosion au milieu de la toile, alors qu'à d'autres moments, elle évoque les tracés de particules atomiques en folie vibrionnant dans une chambre à brouillard. Parfois les lignes ignorent les confins de la toile, s'organisent en grille ou section arbitrairement superposées au vrai lieu de l'action. Cette

peinture possède beaucoup plus que ce que l'œil peut percevoir mais sa partie non visible s'est littéralement envolée ailleurs, pour exister dans le double platonique invisible de l'œuvre. Tout commence par la ligne : jamais une ligne droite, celle de la plus courte distance entre deux points, mais une ligne mise en forme, tortueuse, démente, celle de la distance non mesurée entre ici et n'importe où.

Parfois aussi la ligne de Wool se dédouble et se croise au retour, crée des îlots de forme biomorphique qui rappellent Baziotes ou Miró, en particulier lorsque leur tonalité est manipulée pour donner plus de clarté à l'espace décrit. Comme celle de Basquiat, elle accède à d'autres reprises à un niveau de graphisme frénétique équivalant à une syncope qui installe un rythme et se joue des tensions, balançant des riffs inattendus.

Wool commence par de l'*action painting*, puis fait son propre montage. Il ne peint pas seulement sur le plan, il le réarrange. Il pratique une fouille archéologique au niveau de la toile. La couche de fonds est souvent une part importante de l'art abstrait, mais il s'agit bien ici d'une stratification interactive. Nous sommes tellement habitués au plan simple de la toile que les assemblages de plans de Wool, qui souvent ne sont que légèrement dé-placés ou pas tout à fait congruents, ou ses coupes et montages parfois difficiles à voir ou bien invisibles trans-forment cette arène picturale en mystère. Le plan est à la fois réel et illusoire, complet et composite.

Chaque peinture est une histoire et la sur-peinture de Wool, ses maculages et ses graissages sont une stratégie à multiples objectifs qui crée dans l'œuvre des aires de discours, des aires de révélation, des aires de dissimulation ou d'occultisme métaphorique. La sur-peinture peut refléter un changement de direction ou être une stratégie de départ. Chaque tableau est placé sous le signe du temps et Wool joue parfois de cette notion. Qu'est ce qui a été fait en premier ? Qu'est-ce qui a été ajouté ?

What's the frequency, Kenneth ?
(Noland ?)

Parfois le bas bondit vers le haut, comme s'il voulait gagner du terrain dans le gri-bouillis névrotique qui découpe la surface, indécis entre l'aléatoire et la logique biaisée. Par-fois, de grands coups de brosse couvrants masquent partiellement l'armature d'une ligne. À d'autres moments, la sur-peinture laisse des traces du passage de la ligne, ou une épaisse couche de gris couvrant imite ou réagit à la fine ligne noire projetée qui se trouve en dessous. Mais peu importe comment il stratifie sa composition, on y trouve toujours



LEFT: Martin Kippenberger: *Le Désenchantement du Monde*, installation view, Villa Arson, Nice 1990
RIGHT: CD cover for the Sonic Youth album *Rather Ripped*, 2006

LINKS: Martin Kippenberger: *Le Désenchantement du Monde*, Ausstellungsansicht, Villa Arson, Nizza 1990
RECHTS: CD-Cover für das Sonic-Youth-Album *Rather Ripped*, 2006

À GAUCHE : Martin Kippenberger : *Le Désenchantement du Monde*, vue d'exposition, Villa Arson, Nice 1990
À DROITE : Couverture pour le CD *Rather Ripped* de Sonic Youth, 2006

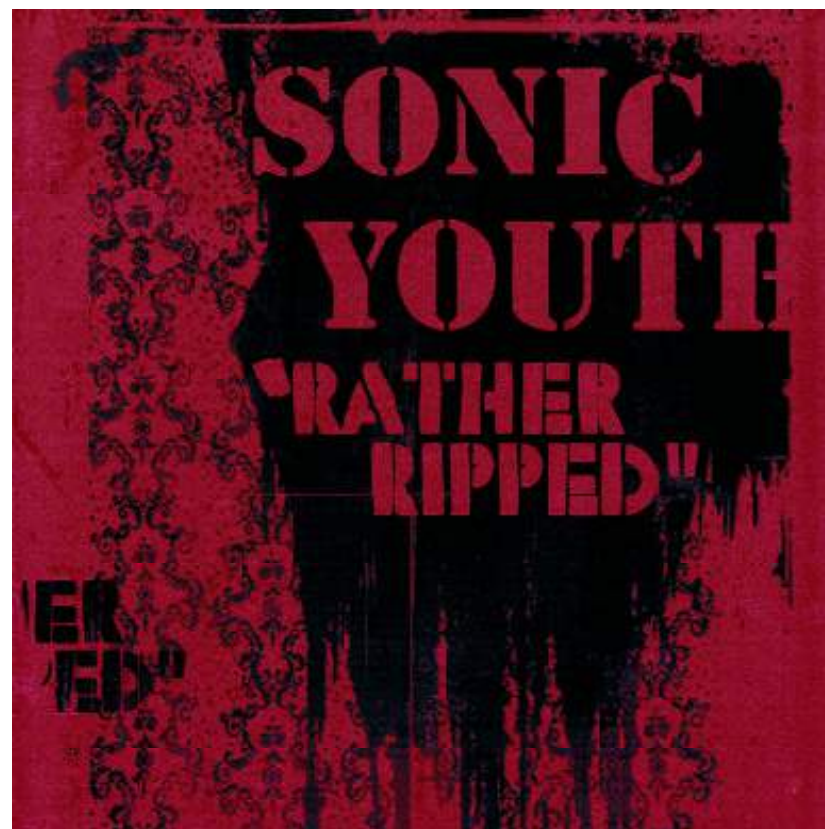
cette dichotomie ironique : la profondeur en deux dimensions. Wool crée de la profondeur là où il n'y en a pas, montrant qu'elle est une illusion. Comme tout.

L'éclaboussure parfaite du *Minor Mishap* de Wool fait complètement penser à un geste expressionniste abstrait réussi, peut-être à une peinture de Clyfford Still. Mais c'est aussi une sorte d'*acheiropoietà*, une icône qui n'aurait pas été exécutée de main humaine. Si vous pouvez voir le visage de Mère Thérèse dans un pain aux raisins, peut-être pouvez-vous apercevoir le Christ agonisant dans cette coulure d'encre sérigraphique orange foncé. Vous pourriez y voir beaucoup d'autres choses. C'est certainement une abstraction évocatrice et cette sorte d'abstrait accidentel nous rappelle la puissance spectrale d'évoquer des images propre à l'art abstrait à son sommet. L'*acheiropoietà* du IX^e siècle, ces images de production miraculeuse, étaient considérées comme la preuve que l'iconoclasme allait contre la volonté de Dieu. Sans aucun doute, la capacité de croire au miracle est enracinée de façon indélébile dans l'humanité, et les meilleures productions aléatoires du processus de Wool possèdent ce type de pouvoir évocateur. La coulure de *Minor Mishap* est en fait réutilisée encore et encore en composante sérigraphique d'autres œuvres, c'est une icône de l'accident.

Warhol voyait de la magie dans les accidents et les imperfections du processus d'impression, dans les auras de couleur provoquées par le décalage des écrans sérigraphiques. Wool s'intéresse aussi à la copie de la copie de la copie, mais va plus loin. René Ricard me faisait remarquer que des faussaires paresseux qui utilisaient les écrans originaux de Warhol, négligeaient de les nettoyer, de sorte que les images devenaient plus abstraites au fur et à mesure qu'ils les reproduisaient, ce qui donne à ces faux un type de beauté qui leur est propre. Lorsque Wool peint par-dessus avec ses écrans, il laisse délibérément l'encre et la saleté s'accumuler pour créer des distorsions. Penser aux sons distordus d'un ampli de guitare.

Nous analysons habituellement les conséquences de la chaîne de transmission comme quelque chose de négatif comme une « perte en ligne ». Pour Wool, ce processus n'est pas une perte mais un gain, un peu comme l'accumulation inversée du gain de distorsion. Lorsque la copie est copiée, elle devient plus originale et quelque chose finit par émerger, quelque chose qui est comme l'âme de la machine. Le processus lui-même est le tableau. Warhol déclarait qu'il voulait être mécanique, dépourvu de sentiments, comme une machine. Wool cependant a trouvé le moyen de rendre la machine humaine.

Wool joue de ses sources pop les plus identifiables comme le ferait un musicien. Peut-être pas un musicien pop, mais plutôt de jazz. Les peintures de mots sont un peu comme ces standards qu'apprécient les *beboppers*, ils tirent leur force d'aller à l'encontre du son familier en multipliant les inversions, les sens cachés et les notations ironiques dans un contexte convenu et banal. Dans chaque bribe de dessin animé et de clip art kitsch, on trouve aussi du pur bebop. Comme les *boppers*, Wool transforme le kitsch, le galvaudé et dégonflé en quelque chose de puis-



sant et de primordial. Les fleurs de dessins animés possèdent en elles une sorte de présence d'ossements vaudou, elles projettent la fin imminente du bonheur, le sinistre penchant du joli. Elles sont les fleurs tardives du mal.

Dans les peintures de motifs, faites aux rouleaux à papier peint et aux trames d'une finesse de dentelle, Wool s'empare de la joliesse et la secoue jusqu'au niveau de distorsion d'un ampli Marshall. Et cet ampli va jusqu'à onze. Vous êtes là en plein territoire de Sonic Youth où la composition semble essaimer, tout en restant contenue dans les limites de la toile comme par l'effet d'une force magnétique ou d'un impératif biologique. Wool atteint à une sorte d'atonalité graphique, en frappant des notes

Wool contourne superbement les grandes méchantes règles de l'histoire de l'art comme le firent les rebelles du pop art

aigres à la Thelonious Monk ou en étalant des nuages d'arabesques tonales à la John Coltrane. S'il fallait citer un titre de Monk, ce serait « Ugly Beauty » (beauté laide). C'est réinventer la beauté pour un âge qui l'a dépassée.

Apocalypse Now est plus qu'un titre. L'urgence de SELL THE HOUSE SELL THE KIDS reste toujours dans l'air. L'apocalypse fait entendre ses craquements autour de nous comme si c'était de l'électricité statique. Que se passe-t-il lorsque le monde s'achève ? Des bangs ? Des geignements ? Qu'est-ce que tout cela signifie ? La fin attire beaucoup d'enthousiastes.

Au sens originel, l'apocalypse n'a rien à voir avec les bombes nucléaires ou l'extinction. C'est simplement une révélation. Lever le voile. L'apocalypse, c'est révéler aux foules ce que seuls quelques-uns savaient. Il y a toujours quelque chose de révélé, toujours quelque chose qui se termine et toujours quelque chose qui commence. L'abstraction à ses débuts était vue comme la fin de la



représentation picturale et donc celle de l'art humaniste. Le public se sentait aliéné et scandalisé par les bouffonneries de ceux qu'il percevait comme des artistes extrémistes, de Picasso à Pollock, tandis que des commentateurs, d'Ortega y Gasset à Wyndham Lewis affirmaient que l'abstraction était une nouvelle forme d'extrémisme. On pensait que l'artiste tournait le dos au public, voulait créer une secte clandestine consacrée à des mondes très personnels, fermés au public. Ortega parlait « d'art artistique ». Lewis parlait « d'art extrémiste » le définissant comme un art aliéné du savoir-faire ou du médium et dépendant de théoriciens. Ortega y voyait de la jeunesse et comme une conséquence inévitable de la démocratie et de la communication de masse, mais Lewis décelait dans ce nouvel artiste, cet artiste abstrait, une mise au service du programme d'un prophète-gourou (pensez à Clement Greenberg), d'un « agent de Zeitgeist » et donc de la mode. L'abstrait était un nihiliste.

Mais peut-être avons-nous sous-estimé la capacité du public. Peut-être est-ce une apocalypse pop. La compréhension de l'abstraction réservée à l'élite s'ouvre maintenant au public. L'abstraction est maintenant nature. Au final, c'est le thème du travail de Christopher Wool, l'abstraction de la conscience, de la perception et de l'expression, sur la seconde nature devenant nature, sur les papiers peints qui commencent à danser. À l'âge où les ordinateurs commencent à penser, la ligne a certainement sa propre opinion. Je suspecte que le public est d'accord. On vote ?

LEFT: Christopher Wool, c. 1983. Photo: Zoe Leonard

LINKS: Christopher Wool, ca. 1983. Foto: Zoe Leonard

À GAUCHE: Christopher Wool, vers 1983. Photo: Zoe Leonard