

The Treachery of Images:

CHRISTOPHER WOOL and WADE GUYTON

LIZ KOTZ

For artists working with forms and processes of reproduction, the book (or poster or publication) offers a chance to test out ideas and play with how their own works behave in reproduction. The space of the printed page is an analogue for other such rectangular fields: the canvas, the wall, the screen, and even the room. Early twentieth-century languages of geometric abstraction were built on the potential for the transfer of formal elements among such containers. Squares, circles, lines, primary colors—these were not arbitrary decorative motifs, but core forms for organizing visual fields into dynamic, structured compositions, graphic forms that were understood to have an integral structural relation to the fields they organized. Nowadays we are far more obsessed with the reproducibility and transmissibility of all types of information, so that pictures and words can go anywhere, everywhere. Yet technologies of reproduction still obey certain structural principles, constraints, and possibilities, and the page of a book, however modest, remains a key place to work these out—and to work on relations between surface and mark, surface and depth, that are critical to painting as well.

Lying on the boundary between exhibition catalogues and independent works of art, publications by

LIZ KOTZ is a Los Angeles-based art historian and critic, and author of *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art*.

Christopher Wool and Wade Guyton offer an essential place to understand their larger projects. Both are known for using forms of mechanical mark-making in their paintings: stencils, rollers, silkscreens, and spray cans for Wool, ink-jet printers for Guyton. Coming from very different places, both artists have explored analogous processes of working with language or images, processes that reduce such marks to a common substructure, then subject them to all manner of fragmentation, repetition, dispersal, and recombination. Even when displaced to a medium like painting, we recognize these operations—cropping, scale shifts, replication, multiplication—as generated by technologies of reproduction.

While contemporary criticism has long belabored the fact that everything is an image now, and that every image is a copy, an “appropriation,” critics have paid far less attention than artists to the actual structures of this reproducible image that surrounds us everywhere. As Wool and Guyton know so well, a copy is never an exact copy, but a transfer, a translation. Pictures are always built on other pictures, whether these are literally present or not. Any mark takes place on an existing ground, be it a blank page, a canvas, or, in Guyton’s case, an existing printed image. And by their nature, technologies of reproduction reduce all visual information—text or image or color or design element—to a common matrix:



the Ben-day dot, the grain of the Xerox copy, the dots-per-inch and scanned lines of the ink-jet printer, even the pixel grid of the television screen and computer monitor. Whether materialized as line or grid or dot or copier dirt, such infrastructures, as we will see, are central to both artists’ work.

Wool reserves an extraordinary level of control over the presentation of his work, nowhere more so than in the books and catalogues he has produced over that past twenty-five years. Perhaps because some of these are privately published and unavailable, and others “pass” as catalogues, their role as a separate, ongoing, and quite crucial form in his work is rarely noted. His first artist’s book was *93 Drawings Of Beer On The Wall*, self-published in 1984 in an edition of four. It consists of bound Xeroxed copies of a sketchbook, in which a series of loose gestural drawings or scribbles made with a marker have partially bled through the page, leaving marks on the next page which were then used to generate another drawing, and so on. Wool carefully Xeroxed these pages without any cropping or matting, so that the artifacts of the mechanical copying show, as each page is partly surrounded by a field of empty grey space with bits of the machine visible along the edges.

Similar techniques recur throughout Wool’s book works and installation photos, in which grey-scale and color charts, and other technical substrata, are routinely left within the frame. This larger strategy—of

laying bare the device, to deform and defamiliarize communication—is a cornerstone of twentieth-century modernism. Yet we conventionally date the self-conscious reflection on processes of mechanical reproduction within visual art to the 1960s, with painters like Rauschenberg, Warhol, Lichtenstein, and Polke. For such an overt use of photomechanical procedures, we could find precedents in the books of the Swiss-German artist Dieter Roth, who manically collected all manner of materials in his twenty-plus volumes of *Gesammelte Werke* (1971–1979), with a strict care to register the traces of mechanical reproduction. Roth (and no doubt many others) made sketchbooks of drawings generated from bleed-throughs and other imprints—and while Wool’s early familiarity with Roth is well known, the relation between their work remains little explored. If a now clichéd 1980s rhetoric of “copies without originals” posed this situation as if new and limiting, Roth’s seemingly endless explorations in language, drawing, design, and object-making not only scrambled categories of artistic production but also plumbed reproduction, degradation, and replication as sources of production in ways that remain unexhausted.

While Wool’s 1988 *Gisela Capitain* catalogue and 1989 *Black Book* were his first public productions, the 1991 *Cats In Bag Bags In River* is his masterwork—the one he described back in 1992 as “‘My vision’ of my work.”¹) Produced as a catalogue for his 1991 retro-



spective at the Museum Boymans-van Beuningen in Rotterdam, the book consists of color Xeroxes printed in offset (and not, as sometimes thought, actual color Xeroxes, which would have been unaffordable in an edition of 2,500). Text is kept to a minimum—a simple title page and a page of publication info, with no introduction or explanation, no captions or list of works (although a short essay by Glenn O’Brien was included as a separately bound volume). For a painter who became famous for paintings of words, and whose early work was sometimes criticized as overly conceptual paintings about paintings presumed to obey a textual or verbal logic, Wool’s discomfort with language is notable. Almost all his books exclude or sideline the verbal—even in his 1998 MoCA (Los Angeles) catalogue, the essays are cordoned off at the back of the book, as if to hold at bay their relation to the works illustrated—and I know of only one published interview with him.

“CATS / IN BAG / BAGS / IN / RIVER” is a phrase that appears in an untitled 1990 painting.²⁾ Even for Wool’s work, the painting’s stenciled letters are awkwardly and erratically spaced, creating asyntactic joins and isolations that cause the phrase to stutter: i n b a g . . . r i v e r . On the book’s cover and title page, the same words are printed more neutrally, in a sans-serif font, in two rows. It opens with an installation shot of an untitled vine-pattern canvas hanging on a wall; a bit of molding and floor are visible at the bottom of the frame, and to the left, a color and grey scale chart hangs vertically (the type of chart used in photography and printing to ensure correct tonal values that is

normally cropped out of the picture). Although the painting is black and white, the image is toned an almost neon pink. Next comes a black-and-white shot of the text painting with the words “THE SHOW IS OVER...”, badly degraded by a vertical pattern that is apparently an artifact of the copying process; the following page presents a detail, so degraded that it nearly looks shot off a television screen. Then comes a grainy, fuzzy black-and-white shot of an all-over floral pattern painting that looks like a textile.

Alternating between color and black-and-white pages printed on the recto, the striated grain and color distortions create a pulsing field that abstracts and equalizes the diverse materials. Comprising about 100 pages, the book jumps back and forth between word paintings and pattern paintings, and between overview shots and cropped details. Stenciled letterforms break down into mute graphic blocks and colors flare and separate into chunks and scabs of cyan, magenta, yellow, and black. Different scales generate different fields of meaning. A cropped detail of “RUN” hovers between particalized syntax and calligraphy—halfway to Franz Kline. “FOOL” becomes a cropped field of algebraic symbols, verging on Suprematism. The verbal elisions of “DRNK” and “TRBL” are echoed and extended by this graphic fragmentation. Just as individual words break down into glyphs that break down into substrata of printed marks, the floral insignia of Wool’s wallpaper pattern paintings dissolve into simple combinations—three or four emblems, then one isolated—and then into a noise of dots, dashes, and squiggles.

The color-shifting and constant cropping recalls Richard Prince’s techniques of re-photography, which employed what Prince termed an “8-track mix”³⁾—cropping, sequencing, shooting black and white in color and color in black and white, out of focus, over- and under-exposing and so on—to reprocess found images. As anyone who has spent much

time at a Xerox machine, scanner, or copy-stand knows all too well, this kind of reprocessing is not merely technical, but visceral and bodily, and quite laborious. While Prince’s work plumbed the messy relations of desire embedded in an image, Wool seems more fascinated with how marks are organized to create a field and to form something that holds together as a picture, however provisionally.

This systematic exploration of the possibilities of reproduction is linked with Wool’s attention to the photographic presentation of his work. Throughout his books and catalogues, the most conventional means of presentation—straight, uncropped, “professional” images that would illustrate works—are consistently avoided. Most often, he uses photographs he took himself, in which the paintings are presented installed in specific locations, leaning against a studio wall, or hung in a show with other works. Our access to the canvases is impeded or restricted: works are frequently cropped by the frame, obstructed by columns, or blurred by glare. It is strange to see someone so at pains to avoid an ordinary “faithful” reproduction, so at pains to mark a photograph of a painting as a photograph. Wool’s photographs present his paintings as events, as occasions, as occupations of actual space (a sculptural approach to the image that will be echoed in Guyton’s work). And by marking the independent status of the photographs, Wool, in effect, reminds us that they are not surrogates for the paintings, not substitutes, but something else. It is a strong gambit, in one’s first substantial catalogue, to dissolve one’s painted surfaces into copier dirt.

This undertow of degradation and destruction is foregrounded in Wool’s photo books, and it is surprising to realize how consistently he has worked in photography. The 1993 book *Absent Without Leave* documents travels undertaken with the assistance of a DAAD grant, veering between lonely street scenes, signage, and found patterns. While it reads as a sketchbook, a collection of findings, Wool’s use of certain viny, looped patterns precedes his documentation of them here in various grills, tapestries, and mosaics. The photos don’t come before or after the paintings but alongside them, as an alternate form of exploring what it means to make a picture—even as

recurring shots of spills, stains, and graffiti make it all too tempting to use them to attach a kind of narrative content to the paintings.

Incident On 9th Street (1996) consists of photos documenting damage in the artist’s 9th Street studio after a fire on another floor: windows are knocked out, furniture and materials overturned, papers and images scattered, glass and detritus everywhere. Visible in corners of the photographs, Wool’s densely layered, spray-painted, mid-1990s canvases lean against walls; it is as if their contained chaos has surged up and wreaked havoc. While reminiscent of *Absent Without Leave*, *East Broadway Breakdown* (2003) is more uniformly glum, collecting nocturnal scenes of mess and failure—a gushing hydrant, abandoned office furniture, broken down cars, chain link fencing, stains and spills—all encountered between Wool’s home in Chinatown and studio in the far east side of the East Village. Many shots are so dark as to be nearly unreadable, and the project feels like an homage to the street photography of Daido Moriyama, whose legendary book *Farewell Photography* (1972) collected starkly contrasted, blurred, and cropped images of postwar Japan. Partly inspired by Warhol and William Klein, the book forms a strikingly contemporary meditation on photography, with its full-page bleeds of photographs cluttered by dust, scratches, and light bleeds, and its re-photographed media images. Everything is blurred, off-center, over- or underexposed, and nearly indecipherable. Moriyama’s most famous photograph of a stray dog is echoed in some of Wool’s shots, where the stray dog appears like a metaphor for a new urban subject.

Wool is most often seen as an artist who came age just after the Pictures generation of Cindy Sherman, Barbara Kruger, and Sherrie Levine. As his project came together in the early 1980s, Wool was in a precarious position: an artist committed to painting, living amidst what Douglas Crimp had termed “the photographic activity of postmodernism.”⁴⁾ Yet, in retrospect, the very distance that painting provides has often allowed it to register these shifts more acutely than, say, photography, which at the moment seems stuck in an endless cycle of repetition. If an image must be transferred, doubled, or deformed into another medium for certain structures to

become visible, a certain contemporary practice revolves around such actions.

Wade Guyton's two catalogues, designed with Joseph Logan, function more conventionally as exhibition catalogues, but can also be considered as artist's books since they use the book form and space of the page to reflect on larger conditions of image production. Published by Les presses du réel, *Untitled* (Wade Guyton, 1er avril – 28 mai 2006, La Salle de Bains, 56, rue Saint-Jean, Lyon, 2007) documents an exhibition of Guyton's now well-known "printer drawings"—pages Guyton has torn from art and design books (monographs and auction catalogues) and printed over with a simple array of geometric forms using an ink-jet printer. Unlike Wool's work with reproduction processes conducted in relation to painting, Guyton's work emerged from a sculptural practice, one that explored simple quasi-geometrical forms as obstructions and blockages. The catalogue's only overt marker of this practice is a photograph on the last page of a large black square with cut out holes propped outdoors in a side courtyard near a drain, appearing almost like discarded refuse. This form—the black square with holes—recurs throughout Guyton's work, even in the drawing that opens the book, where the stencil-like shape nearly obliterates a black-and-white reproduction of a Cubist drawing (the stencil also recalls Roth's many figures with punched out holes). On the next page, a red bar strikes through a reproduction of a vaguely neoconstructivist sculpture whose caption reads "33 Menschliche Spirale 1. 1960" (33 Human Spirals 1. 1960), followed by a two-page spread of red and black bars and another black stencil crossing over upside down reproductions of Sean Scully and a Dada poster, sliced vertically by the gutter. All the reproductions are aligned to the bottom right corner of each two-page spread, suspending them in bright white space, and corralling the pages of the printer drawings into this new container of the book.

Guyton's printer drawings assemble modernist precedents like a deck of cards, endlessly reshuffled: Albers, Lissitzky, Gabo, Hepworth, Vasarely, Moholy-Nagy, Stella, and Broodthaers, as well as lesser-known figures like Lajos Kassák and Ronald Davis. The page edges are aged and browned, and visibly torn from

their bindings. They retain partial captions, page numbers, and other remnants of their printed sources like gallery names and snippets of catalogue text. The ink-jet forms are mostly black and red bars, recalling El Lissitzky's famous 1919 poster, *Beat the Whites with the Red Wedge*, and his 1922 artist's book, *About 2 Squares*. While the red and black marks cross out and obscure the printed images, their strong graphic forms also unify the disparate materials and activate them visually, subjecting them to a new set of ordering principles. As the book (and project) progresses, Guyton also employs his signature flames and vertical bands of red and green. Often the inks visibly pool on top of glossy paper stocks, occasionally distorting or blurring—as the red and green bands, for instance, go haywire atop an Albers, creating a curious visual interference. Yet even more than the bars or stripes, the black stencil becomes a leitmotif that binds the book together and comments on the larger project. A stencil, after all, lies on the boundary between the handmade and the mechanical, and also generates visual marks through layering and restriction.

The operations performed are stunningly simple: a series of removals from a prior source, followed by a series of graphic forms printed over more-or-less iconic works, partial elisions that cancel and retain, producing a before and after. The drawings are not fussy or worked on, but somewhat accidental and happenstance. They seem like an ongoing movement, one that is collected and stilled in various combinations. In exhibition, sometimes Guyton has scattered these loosely and horizontally across a gallery wall, but more frequently he presents them in wall-sized, four-panel Plexiglas boxes with wooden frames. These frame not just the drawings but the empty space that surrounds them, incorporating it into the work (the Plexiglas also tends to reflect a lot of light, generating glare and reflections that partly obscure the drawings). Within these frames, the pages are distributed across a roughly horizontal field; some have fallen to their sides, others lie, as if propped, on the horizontal wooden bar. It is like a clothesline, a simple, rendered field, not at all worked on or labored. It is a set of possibilities, a set of ongoing operations that continues to play out, like a series of notes along

a musical score. Part of the beauty of the drawings is the way they preserve this sense of ongoing, expanding activity, potentially limitless.

To relocate these drawings back into the page of the book, they are presented simply as color reproductions on glossy bright white paper, nearly life size, one after another, and without captions. The catalogue presents three suites of about a dozen works—UNTITLED NO. 1 (2006), UNTITLED NO. 2 (2006), and UNTITLED NO. 3 (2006)—each followed by a legend that diagrams their placement within the large four-paneled, wood and glass frames that hold them. While it would be easy to read these "printer drawings" in terms of the leveling effects of photography, Guyton's project assembles these as materials for making art, like glyphs or words that can be assembled to make new phrases. If the Plexiglas boxes offer one container for this activity, the book is another—one that allows implicit dimensions of sequence, permutation, and even narrative to come to the fore.

Wade Guyton: Color, Power & Style (2006), a catalogue for exhibitions at the Kunstervein Hamburg and Friedrich Petzel Gallery in New York, shows Guyton extending this practice into new materials. While its pages intercut printer drawings, text, and other illustrations, the bulk of the catalogue is devoted to his 2005–06 "printer paintings"—accumulated graphic forms printed onto linen canvases, which are then framed. These are presented conventionally, as clean, transparent illustrations, centered, one to a page, with individual captions. If the icon of the previous book was the black stencil form, here the perversely arching printed flames become the framing graphic motif, dancing across the book's title pages while a "printer drawing" featuring them lies across the table of contents.

The very clarity and resolution of the book's reproductions—the relative invisibility of their own printed substrate—allows the printed infrastructure of the paintings to come to the fore, as, for Guyton, transferring print processes from the page to the analogous space of painting paradoxically renders them more visible and concrete. While in the "printer drawings" the ink-jet marks read predominately as solids, the primed canvas preserves the scanned line structure of the printer—even if the Epson Ultra-

Chrome's claim to fame is not just its 44" width and capacity for seven-color printing but its astonishingly high resolution. In fact, the thickness and texture of the canvas continually disrupts this resolution, as all manner of jamming, skipping, angling, and gummed heads are evident in the works—a series of partial malfunctions. The array of graphic marks—the Xs and Us, the black fields and flames—all register the linearity of this mark. The horizontal striations in Guyton's work recall the insistently vertical striations in Wool's *Cats In Bag*, a book that we might retrospectively understand as his own "printer drawings," made by using the qualities of Xerox printing to deform his own paintings.

It is tempting to read Wool's work as more concerned with consolidating all these procedures back into painting, while for Guyton, paintings seem like one element in a more open-ended activity. Except for a handful of collaborations—including his recent book-works with Richard Hell and Josh Smith—Wool's project is more emphatically solo, whereas for Guyton, the collaborative and publication-based aspects of his project extend to his work as part of Guyton/Walker and with the collective Continuous Project. Yet, for both artists, the book page, as a reproductive medium, emerges as a crucial form to rethink and rework not just picture-making but painting: not so much because it's an image of an image, but because it is structured by a successive layering, a laying over and over—accumulating a series of marks on a flat surface that come to cohere as a picture.

1) Greil Marcus, "Wool's Word Paintings," *Parkett* no. 33 (1992), p. 89.

2) The painting is now owned by the Museum of Modern Art; the MoMA label informs us: "This work is part of a series of language-based black-and-white paintings Wool began making in the mid-1980s. While he wrote many of the phrases he used in these works himself, he borrowed or adapted others from alternative sources. This line appears in the 1957 movie *Sweet Smell of Success*, written by Ernest Lehman and Clifford Odets. It is a bit of code uttered by one of the characters to indicate that a dirty job has been completed. Wool recalls being struck by the poetry of the phrase and its sinister terseness." As it happens, the film is about a corrupt gossip columnist who attempts to destroy relationships and ruin reputations by planting false stories.

3) Lisa Phillips, "People Keep Asking: An Introduction," *Richard Prince* (New York: Whitney Museum, 1992), p. 25.

4) Douglas Crimp, "The Photographic Activity of Postmodernism," *October* Vol. 15, (Winter, 1980), pp. 91–101.

Der Verrat der Bilder:

CHRISTOPHER WOOL und WADE GUYTON

LIZ KOTZ

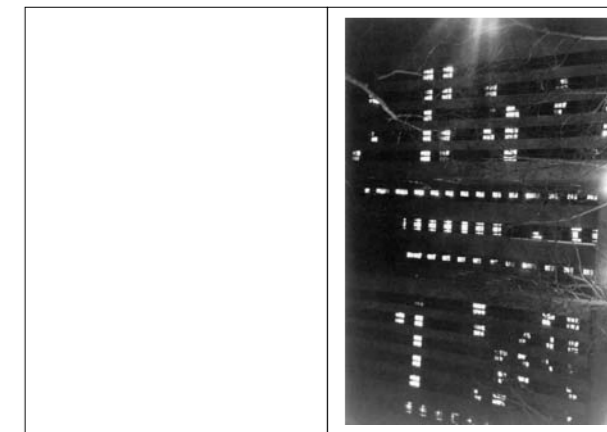
Mit Formen und Verfahren der Reproduktion arbeitenden Künstlern bietet das Buch (oder das Plakat oder die Publikation) die Chance, Ideen auszuprobieren und spielerisch herauszufinden, wie sich ihre eigenen Werke in reproduzierter Form verhalten. Der Raum der bedruckten Seite ist ein Analogon zu anderen derartigen rechteckigen Feldern: der Leinwand, der Wand, dem Bildschirm und sogar dem Zimmer. Im frühen 20. Jahrhundert gründeten die Sprachen der geometrischen Abstraktion auf dem Potential, formale Elemente zwischen solchen Behältnissen zu übertragen. Quadrate, Kreise, Linien, Primärfarben waren keine beliebigen dekorativen Motive, sondern Kernformen für die Organisation visueller Felder in dynamische, strukturierte Kompositionen, graphische Formen mit einem integralen strukturellen Bezug zu den Feldern, die sie organisierten. Heute sind wir viel besessener von der Reproduzierbarkeit und Übertragbarkeit aller Arten von Informationen; Bilder und Wörter kommen überallhin. Nach wie vor jedoch gehorchen Reproduktionstechnologien strukturellen Prinzipien, Zwängen und Möglichkeiten, für die Auseinandersetzung mit ihnen bleibt die Seite eines Buches ein

LIZ KOTZ lebt als Kunsthistorikerin und Kritikerin in Los Angeles. Sie ist Autorin des Buches *Words to Be Looked At: Language in 1960s Art* (Cambridge, Mass., 2007).

zwar bescheidenes aber grundsätzliches Instrument – wie auch für die Untersuchung der Beziehungen zwischen Oberfläche und Zeichen, Oberfläche und Tiefe, die auch für die Malerei von grösster Bedeutung sind.

Die Publikationen von Christopher Wool und Wade Guyton – an der Grenze zwischen Ausstellungskatalogen und selbstständigen Kunstwerken – bieten einen essenziellen Ansatzpunkt für das Verständnis ihrer grösseren Projekte. Beide sind für den Einsatz mechanischer Hilfsmittel und Methoden in ihrer Malerei bekannt: Wool arbeitet mit Schablonen, Walzen, Siebdrucken und Sprühdosen, Guyton mit Tintenstrahldruckern. Von ganz verschiedenen Ansätzen aus haben sich beide Künstler in ihrer Arbeit mit Sprache oder Bildern mit analogen Prozessen auseinandergesetzt, Prozessen, die solche Zeichen auf eine gemeinsame Substruktur reduzieren, um sie dann jeglicher Art der Fragmentierung, Repetition, Dispersion und Neukombination zu unterwerfen. Selbst wenn sie auf ein Medium wie die Malerei übertragen werden, bleibt erkennbar, dass diese Operationen – Beschneiden, Verkleinern und Vergrössern, Replizieren, Vervielfachen – ihren Ursprung in Reproduktionstechnologien haben.

Die Tatsache, dass heute alles ein Bild, und dass jedes Bild eine Kopie, eine «Appropriation» ist, ist in der modernen Kritik mehr als ausgiebig besprochen



worden. Die eigentlichen Strukturen dieses allgegenwärtigen reproduzierbaren Bildes haben kaum die Aufmerksamkeit der Kritiker gefunden. Wohl jedoch die der Künstler. Eine Kopie ist – Wool und Guyton wissen das ganz genau – nie eine exakte Kopie, immer eine Übermittlung, eine Übertragung. Bilder basieren immer auf anderen Bildern, ob sie tatsächlich präsent sind oder nicht. Jede Markierung findet auf einem bereits vorhandenen Boden statt, sei es eine leere Seite, eine Leinwand, oder, in Guytons Fall, ein gedrucktes Bild. Und Reproduktionstechnologien reduzieren ihrer Natur nach alle visuellen Informationen – ob Text, Bild, Farbe oder Gestaltungselement – auf eine gemeinsame Matrix: den Benday-Dot, die Körnung der Photokopie, die *dots per inch* und gescannten Linien des Tintenstrahldruckers, ja sogar das Pixelraster des Fernsehbildschirms und Computermonitors. Ob als Linie, Raster, Punkt oder Kopierfleck realisiert: solche Infrastrukturen sind, wie wir sehen werden, im Werk beider Künstler von zentraler Bedeutung.

Wool behält sich ein ausserordentliches Mass an Kontrolle über die Präsentation seines Werks vor, nirgendwo deutlicher als in den Büchern und Katalogen, die er im Lauf der letzten fünfundzwanzig Jahre produziert hat. Vielleicht weil einige von ihnen privat veröffentlicht worden und nicht in Handel gekommen sind und andere als Kataloge «durchge-

hen», ist ihre Rolle als separate, fortdauernde und richtungsweisende Form in seinem Werk kaum zur Kenntnis genommen worden. Sein erstes Künstlerbuch war *93 Drawings of Beer On The Wall* (93 Zeichnungen von Bier auf der Wand), 1984 in einer Auflage von etwa vier Exemplaren im Selbstverlag erschienen. Es besteht aus gebundenen Photokopien eines Skizzenbuches, worin freie gestische Filzstiftzeichnungen oder Kritzeleien teils durch das Papier durchgesickert sind und Spuren auf der nächsten Seite hinterlassen haben, aus denen dann eine andere Zeichnung hervorging und so weiter. Wool kopierte diese Seiten sorgfältig, ohne Schnitte oder Mattierungen vorzunehmen, sodass die Rückstände des mechanischen Kopierprozesses zu sehen sind: jede Seite ist zum Teil von einem Feld eines leeren grauen Raumes mit an den Rändern sichtbaren Spuren des Kopierers umgeben.

Durchgängig finden sich ähnliche Techniken in Wools Künstlerbüchern und Installationsphotographien, auf denen Grauwert und Farbdiagramme und andere technische Substrate für gewöhnlich im Bild belassen werden. Diese breitere Strategie – die Offenlegung der Mittel, die Deformation und Verfremdung der Kommunikation – ist ein Grundstein der Moderne des 20. Jahrhunderts. Normalerweise wird jedoch die bewusste Reflexion über mechanische Reproduktionsprozesse in der visuellen Kunst

mit den 60er-Jahren assoziiert, mit Malern wie Rauschenberg, Warhol, Lichtenstein und Polke. Vorläufer für einen derart unverhüllten Einsatz photomechanischer Verfahren können wir in den Büchern von Dieter Roth finden, der in seinen zunächst zwanzigbändigen *Gesammelten Werken* manisch Materialien aller Art sammelte und dabei streng darauf achtete, die Spuren der mechanischen Reproduktion festzuhalten. Roth liess (wie viele andere) in seinen Skizzenbüchern Zeichnungen durch Durchsickerungen und andere Abdruckmethoden entstehen – Wool war, wie man weiss, schon früh mit Roths Werk vertraut, doch die Beziehungen zwischen seinem Werk und Roths sind bislang kaum untersucht worden. Wenn in den 80er-Jahren mit der heute zum Klischee gewordenen Wendung «Kopien ohne Originale» etwas Neues und Einschränkendes bezeichnet werden sollte, so hatte Roth schon in den 70er-Jahren mit seinen scheinbar endlosen Erkundungszügen in die Welten der Sprache, der Zeichnung, der Gestaltung und der Objektfertigung nicht nur die Kategorien der künstlerischen Produktion durcheinandergebracht, sondern auch auf eine unausgeschöpft gebliebene Weise Reproduktion, Degradation und Replikation als Quellen der Produktion sondiert.

Waren Wools Katalog für die Kölner Galerie Gisela Capitain von 1988 und sein *Black Book* von 1989 seine ersten öffentlichen Publikationen, so ist *Cats In Bag Bags In River* (Katzen im Beutel Beutel im Fluss) von 1991 sein Meisterwerk – das er 1992 als ««meine Vision» meiner Kunst» bezeichnet hat.¹⁾ Das als Katalog für seine Retrospektive im Museum Boijmans van Beuningen in Rotterdam und im Kölnischen Kunstverein produzierte Buch besteht aus im Offsetdruckverfahren vervielfältigten Farbphotokopien (und nicht, wie manchmal angenommen wird, aus echten Farbphotokopien, die bei einer Auflage von 2.500 Exemplaren unbezahlbar gewesen wären). Textbestandteile sind auf ein Minimum gehalten – ein einfaches Titelblatt und eine Impressumseite, keine Einführung, keine Erläuterungen, weder Bildunterschriften noch eine Werkliste (ein kurzer Essay von Glenn O'Brien wurde separat beigelegt). Für einen Maler, der für seine Wort-Gemälde berühmt wurde und dessen frühe Werke gelegentlich als übermässig konzeptuelle, offenbar einer textuellen oder verba-

len Logik folgende Gemälde über Gemälde kritisiert wurden, ist Wools Unbehagen an der Sprache bemerkenswert. In fast allen seinen Büchern ist das Verbale ausgesperrt oder an den Rand gedrängt – selbst im Katalog für seine Retrospektive im Museum of Contemporary Art (MoCA) in Los Angeles von 1998 sind die Essays in den hinteren Teil des Buches verbannt, als ob sie von den abgebildeten Werken ferngehalten werden sollten – und mir ist nur ein veröffentlichtes Interview mit ihm bekannt.

Die Phrase «CATS / IN BAG / BAGS / IN / RIVER» erscheint in einem unbetitelten Gemälde von 1990.²⁾ Selbst für Wools Werk sind die schablonierten Buchstaben linkisch und ungleichmässig auf dem Gemälde verteilt; asyntaktische Verbindungen und Trennungen bringen die Phrase zum Stottern: i n bag... r i ver. Auf dem Umschlag und der Titelseite des Buches sind dieselben Wörter neutraler gedruckt, in einer serifenlosen Schrift und in zwei Reihen. Am Anfang steht eine Installationsaufnahme eines unbetitelten Weinrankenmusterbildes, das an einer Wand hängt; im unteren Teil der Aufnahme sind die Leiste und der Fussboden zu erkennen, und am linken Rand erstreckt sich vertikal ein (normalerweise herausgeschnittenes) Farb und Grauwertdiagramm, wie es im Photolabor und in der Druckerei zur Kontrolle der Tonwerte verwendet wird. Obwohl es sich um ein Gemälde in Schwarz-Weiss handelt, ist die Aufnahme in einem fast neonartigen Rosa gehalten.



Als Nächstes folgt eine Schwarz-Weiss-Aufnahme eines Gemäldes mit dem Text «THE SHOW IS OVER...», entstellt durch ein vertikales Muster, das offensichtlich der Kopierprozess hinterlassen hat; die Undeutlichkeit der auf der folgenden Seite präsentierten Detailaufnahme macht fast den Eindruck eines fotografiertes Fernsehbildes. Und darauf folgt ein körniges, unscharfes Schwarz-Weiss-Photo eines Allover-Blumenmusterbildes, das wie ein bedruckter Stoff aussieht.

Der Wechsel zwischen Farb- und Schwarz-Weiss-Aufnahmen zusammen mit den Farbverzerrungen lassen ein pulsierendes Feld entstehen, das unterschiedliche Materialien abstrahiert und einander angleicht. Das etwa 100 Seiten umfassende Buch springt zwischen Wort und Mustergemälden und zwischen Gesamt und beschnittenen Detailaufnahmen hin und her. Schablonierte Buchstabenformen teilen sich in stumme graphische Blöcke, Farben flammen auf und zertrennen sich in zyanblaue, magentarote, gelbe und schwarze Brocken und Krusten. Verschiedene Massstäbe lassen verschiedene Bedeutungsfelder entstehen. Ein beschnittenes Detail von «RUN» schwebt zwischen kleinteiliger Syntax und Kalligraphie auf Franz Kline zu. «FOOL» wird zu einem beschnittenen Feld algebraischer Symbole, das sich dem Suprematismus nähert. Die verbalen Elisionen von «DRNK» und «TRBL» werden von dieser graphischen Fragmentierung aufgegriffen und ausgedehnt.



Und wie einzelne Wörter in Glyphen und diese wiederum in Substrate gedruckter Zeichen zerfallen, so lösen sich die Blumenreihen der Tapetenmusterbilder zunächst in einfache Kombinationen – drei oder vier Embleme, dann ein isoliertes – und schliesslich in ein Getöse aus Punkten, Strichen und Schnörkeln auf.

Die Farbwechsel und Beschneidungen erinnern an die Techniken, die Richard Prince für seine «Re-Photographie» einsetzt, um vorgefundene Bilder für seine Zwecke zu verarbeiten. Prince selbst spricht von einem «8-track mix»³⁾ – Beschneiden, Aneinanderreihen, Schwarz-Weiss in Farbe und Farbe in Schwarz-Weiss Aufnahmen, unscharf, über- und unterbelichtete Photographie... Wie jeder, der schon viel Zeit an einem Kopiergerät oder Scanner verbracht hat, nur allzu gut nachvollziehen kann, stellt diese Form der Verarbeitung nicht nur eine rein technische, sondern auch eine mühsame und körperlich anstrengende Prozedur dar. Während Prince in seinem Werk die in ein Bild eingebetteten Abgründe des Begehrens auslotet, gilt Wools Interesse der Frage, wie Zeichen so organisiert werden, dass ein Feld entsteht und etwas gebildet wird, das, wie provisorisch auch immer, als Bild zusammenhält.

Die systematische Untersuchung der Reproduktionsmöglichkeiten ist mit der photographischen Präsentation seines Werks verknüpft, der Wool eine grosse Aufmerksamkeit widmet. In allen seinen



Büchern und Katalogen werden die gebräuchlichsten Präsentationsmittel – konventionelle, unbeschnittene «professionelle» illustrative Bilder – konsequent vermieden. Meistens verwendet er Photographien, die er selbst aufgenommen hat, auf denen die Gemälde in einer bestimmten Umgebung präsentiert werden – im Atelier gegen eine Wand gelehnt oder in einer Ausstellung zusammen mit anderen Werken. Der Blick auf die Bilder wird behindert oder eingeschränkt: Häufig sind auf der Photographie die Werke an einem Rand beschnitten, hinter Säulen oder in grellem Licht zu sehen. Wool bemüht sich nach Kräften, eine gewöhnliche «originalgetreue» Reproduktion zu vermeiden, eine Photographie eines Gemäldes als Photographie zu kennzeichnen. Wools Photos präsentieren seine Gemälde als Ereignisse, als Begebenheiten, als raumgreifende Objekte (ein skulpturaler Ansatz, der in Guytons Werk *Widerhall* findet). Und indem er ihren selbstständigen Status hervorhebt, macht Wool uns darauf aufmerksam, dass diese Bilder keine Surrogate für die Gemälde sind, kein Ersatz, sondern etwas anderes. Im ersten wichtigen Katalog eines Künstlers lösen sich die gemalten Oberflächen seiner Bilder in Unreinheiten des Kopierers auf: ein gewagter Schachzug.

In seinen Photobüchern lässt Wool diesen Unterton der Degradation und Destruktion in den Vordergrund treten, und es ist erstaunlich, wie konsistent er im Medium der Photographie gearbeitet hat. Das Buch *Absent Without Leave* (Unerlaubt abwesend, 1993) dokumentiert Reisen, die er mit Hilfe eines DAAD-Stipendiums unternahm. Es pendelt zwischen einsamen Strassenszenen, Schildern und vorgefundenen Mustern. Es liest sich wie ein Skizzenbuch, eine Sammlung von Funden, doch die hier in verschiedenen Gittern, Tapissereien und Mosaiken dokumentierten rankenartigen Muster wurden vorher schon in seinem Werk verwendet. Die Photos gehen den Gemälden nicht voran oder folgen ihnen nach, sie entstehen parallel zu ihnen, als eine alternative Form der Auseinandersetzung mit der Frage, was es bedeutet, ein Bild zu machen – auch wenn die immer wieder anzutreffenden Aufnahmen von Verschüttetem, Flecken und Graffiti die Versuchung gross werden lassen, auf sie zurückzugreifen, um den Gemälden eine Art narrativen Inhalt beizugeben.

Incident On 9th Street (1996) setzt sich aus Photos zusammen, die die Schäden im Atelier des Künstlers in der 9th Street in New York City nach einem Brand in einem anderen Stockwerk dokumentieren: Fenster sind herausgeschlagen, Möbel umgekippt, Materialien, Papiere und Bilder auf dem Boden verstreut, überall liegen Glas und Schutt herum. An den Rändern der Photographien sind Wools an Wände gelehnte dicht geschichtete, Mitte der 90er-Jahre mit Sprühfarbe gemalte Bilder zu sehen – das in ihnen enthaltene Chaos scheint sich entladen und eine Spur der Verwüstung hinterlassen zu haben. *East Broadway Breakdown* (2003) erinnert an *Absent Without Leave*, ist jedoch von einer durchgängigeren Tristesse, eine Ansammlung unheilsschwangerer nächtlicher Szenen – ein Wasser ausstossender Hydrant, am Strassenrand abgestellte Büromöbel, liegengebliebene Autos, Maschendrahtzäune, Flecken und Pfützen –, die Wool auf dem Weg zwischen seiner Wohnung in Chinatown und seinem Atelier am östlichen Rand des East Village photographierte. Viele Aufnahmen sind so dunkel, dass fast nichts zu erkennen ist. Das Buch macht den Eindruck, eine Hommage an die Strassenphotographie von Daido Moriyama zu sein, der in seinem legendären Buch *Farewell Photography* (1972) stark kontrastierte, verschwommene und beschnittene Bilder des Japans der Nachkriegszeit zusammenstellte. Mit seinen ganzseitigen, mit Staub, Kratzern und Lichtüberläufen überhäuften angeschnittenen Photos und seinen re-photographierten Medienbildern stellt das teils von Warhol und William Klein inspirierte Buch eine bemerkenswert moderne Meditation über Photographie dar. Alles ist unscharf, verrutscht, über oder unterbelichtet und kaum erkennbar. In einigen seiner Aufnahmen greift Wool auf Moriyamas berühmte Photographie eines streunenden Hundes zurück und lässt dieses Motiv zu einer neuen Metapher für das Leben in der Grossstadt werden.

Für gewöhnlich wird Wool als ein Künstler betrachtet, der unmittelbar im Anschluss an die «Pictures Generation» – Cindy Sherman, Barbara Kruger und Sherrie Levine – zu seiner Reife gelangte. Als sein Projekt in den frühen 80er-Jahren Gestalt annahm, befand sich Wool in einer prekären Position: ein der Malerei verpflichteter Künstler inmitten

der, um Douglas Crimp anzuführen, «photographischen Aktivität der Postmoderne». ⁴⁾ Im Rückblick zeigt sich jedoch, dass gerade die Malerei – mit der ihr eigenen Distanz – oft eine schärfere Erfassung dieser Verlagerungen ermöglicht hat als etwa die Photographie, die zur Zeit in einem endlosen Wiederholungszyklus gefangen zu sein scheint. Wenn, um bestimmte Strukturen sichtbar werden zu lassen, ein Bild in ein anderes Medium übertragen, dupliziert oder deformiert werden muss, dann sind solche Praktiken immer in einen gewissen zeitgenössischen Kontext eingebunden.

Die beiden Kataloge Wade Guytons sind von Joseph Logan gestaltet worden und stellen eher konventionelle Ausstellungskataloge dar. Sie können jedoch auch als Künstlerbücher betrachtet werden, da hier die Form des Buches und der Raum der Seite zur Reflexion über die allgemeineren Bedingungen der Bildproduktion genutzt wird. *Wade Guyton, 1er avril – 28 mai 2006, La Salle de Bains, 56, rue Saint-Jean, Lyon* (2006) wurde von Les Presses du réel veröffentlicht und dokumentiert eine Ausstellung seiner mittlerweile bekannt gewordenen «Printer Drawings» – Seiten, die Guyton aus Kunst und Designbüchern (Monographien und Auktionskatalogen) herausgerissen und mit Hilfe eines Tintenstrahldruckers mit einfachen geometrischen Formen bedruckt hat. Während Wool sich auf die Malerei bezieht, wenn er mit Reproduktionsverfahren arbeitet, ist Guytons Werk aus einer skulpturalen Praxis hervorgegangen, aus der Beschäftigung mit quasi-geometrischen Formen als Hindernissen und Blockaden. Im Katalog ist der einzige offene Hinweis auf diese Praxis eine Photographie auf der letzten Seite. Sie zeigt ein grosses schwarzes Quadrat mit ausgeschnittenen Löchern, das wie etwas Weggeworfenes in einem Seitenhof in der Nähe eines Abflusses steht. Diese Form – das schwarze Quadrat mit Löchern – taucht in Guytons Werk immer wieder auf, auch in der Zeichnung am Anfang des Buches, auf der die schablonenartige Form eine Schwarz-Weiss-Reproduktion einer kubistischen Zeichnung fast verdeckt (die Schablone erinnert auch an die vielen Figuren mit ausgestanzten Löchern bei Roth). Auf der folgenden Seite schlägt ein roter Stab durch eine Reproduktion einer vage neokonstruktivistischen

Skulptur mit dem Titel «33 Menschliche Spirale 1. 1960». Darauf folgt eine vertikal vom Bundsteg durchschnitene Doppelseite mit roten und schwarzen Stäben und einer weiteren schwarzen Schablone quer über auf dem Kopf stehenden Reproduktionen eines Gemäldes von Sean Scully und eines Dada-Plakats. Alle Reproduktionen, die die Seiten der «Printer Drawings» in dieses neue Verhältnis des Buches pferchen, sind auf den unteren rechten Rand der jeweiligen Doppelseite ausgerichtet, sodass sie im hellen weissen Raum schweben.

Modernistische Vorläufer sind in Guytons «Printer Drawings» wie in einem bunt gemischten Kartenspiel zusammengestellt: Albers, Lissitzky, Gabo, Hepworth, Vasarely, Moholy-Nagy, Stella und Broodthars sowie weniger bekannte Figuren wie Lajos Kassák und Ronald Davis. Die Seiten zeigen deutliche Reisspuren, die Ränder sind gealtert und angebräunt, und Bildunterschriften, Seitenzahlen und andere Spuren ihrer gedruckten Quellen wie Galerienamen und Fragmente des Katalogtextes sind sichtbar geblieben. Bei den Tintenstrahl-Formen handelt es sich hauptsächlich um schwarze und rote Stäbe, die an El Lissitzkys berühmtes Plakat *Schlagt die Weissen mit dem roten Keil* von 1919 und sein Künstlerbuch *Von zwei Quadraten* von 1922 erinnern. Einerseits durchstreichen die roten und schwarzen Zeichen die gedruckten Bilder und verdecken sie, andererseits vereinigen ihre kraftvollen grafischen Formen die disparaten Materialien und aktivieren sie visuell, unterwerfen sie neuen Ordnungsprinzipien. Im weiteren Verlauf des Buches (und des Projekts) setzt Guyton auch die für ihn charakteristischen Flammen und vertikalen roten und grünen Streifen ein. Oft stauen sich die Farben auf aufgestapeltem Hochglanzpapier, gelegentlich verzerren oder verwischen sie sich – zum Beispiel wenn die roten und grünen Bänder auf einem Albers verrückt spielen und eine merkwürdige visuelle Interferenz auslösen. Noch mehr jedoch als die Stäbe oder Streifen wird die schwarze Schablone zu einem Leitmotiv, das das Buch zusammenhält und etwas über das Projekt im Ganzen aussagt – liegt eine Schablone doch auf der Grenze zwischen dem Handgefertigten und dem Mechanischen und lässt ebenfalls visuelle Zeichen durch Schichtung und Begrenzung entstehen.

Die durchgeführten Arbeitsschritte sind verblüffend einfach: der Quelle – einem Buch – werden Seiten entnommen, auf denen mehr oder weniger ikonische Werke reproduziert sind. Diese Seiten werden mit einer Folge graphischer Formen bedruckt; die Reproduktionen werden teils überdeckt, teils bleiben sie sichtbar, sodass sich ein Vorher und Nachher ergibt. Die «Printer Drawings» sind weder durchgeplant noch nachbearbeitet, sie machen den Eindruck beiläufig entstandener Zufallsprodukte, scheinen Momentaufnahmen einer anhaltenden, vielgestaltigen Bewegung zu sein. In Ausstellungen hat Guyton sie gelegentlich horizontal über eine Galeriewand verstreut, für gewöhnlich jedoch präsentiert er sie in aus vier Tafeln zusammengesetzten wandgrossen Plexiglas-Kästen mit hölzernen Rahmen. Sie rahmen nicht nur die Zeichnungen, sondern auch den sie umgebenden leeren Raum und integrieren ihn in das Werk (und da das Plexiglas das Licht stark reflektiert, werden die Zeichnungen zudem durch gleissendes Licht und Spiegelungen teilweise verdeckt). In diesen Rahmen sind die Seiten über ein nahezu horizontales Feld verteilt; einige sind auf die Seite gefallen, andere liegen wie angelehnt auf der horizontalen Holzstange. Es sieht wie eine Wäscheleine aus, ein einfaches, sich ganz mühelos und auf natürliche Weise ergebendes Feld – aneinandergereihte Möglichkeiten, aneinandergereihte Arbeitsschritte, die, wie eine Folge von Noten auf Notenlinien, sich immer weiter fortsetzen. Die Schönheit der Zeichnungen verdankt sich nicht zuletzt der Tatsache, dass sie dieses Moment einer anhaltenden, sich erweiternden Aktivität, einer potenziellen Grenzenlosigkeit bewahren.

Auf die Buchseiten zurückversetzt wirken diese «Printer Drawings» einfach als Farbproduktionen auf weissem Hochglanzpapier, fast in Originalgrösse, nacheinander und ohne Bildunterschriften. Der Katalog präsentiert drei Folgen von jeweils etwa ein Dutzend Werken – UNTITLED NO. 1 (2006), UNTITLED NO. 2 (2006) und UNTITLED NO. 3 (2006). Allen diesen Folgen ist eine Legende nachgestellt, die die Platzierung der einzelnen Blätter in den drei grossen «Rahmen» aus Holz und Glas nachstellt. Eine Deutung im Kontext des nivellierenden Mediums der Photographie würde diesen «Printer Drawings»

nicht gerecht; Guyton stellt sie in seinem Projekt als Materialien für die Produktion von Kunst zusammen, sie gleichen Glyphen oder Wörtern, die zu neuen Sätzen zusammengestellt werden können. Die Plexiglas-Kästen stellen ein Behältnis für dieses Projekt, einen Schauplatz für diese Aktivitäten dar, das Buch ein weiteres – das implizite Dimensionen der Abfolge, der Permutation und sogar des Narrativen zutage treten lässt.

In *Color, Power & Style* (2006), einem Katalog für Ausstellungen im Kunstverein Hamburg und in der Friedrich Petzel Gallery in New York, hat Guyton diese Praxis auf neue Materialien ausgedehnt. Der Grossteil des Katalogs – auf dessen Seiten Texte, Printer Drawings und andere Illustrationen miteinander vermischt sind – ist seinen «Printer Paintings» von 2005/06 gewidmet: mit graphischen Formen bedruckten und anschliessend gerahmten Leinwänden. Im Katalog werden sie konventionell präsentiert, als glatte, transparente Illustrationen, jeweils eine auf einer Seite, zentriert und mit Bildunterschrift. War das unverwechselbare Merkmal des vorangegangenen Buches die schwarze Schablonenform, so sind es hier die sich sonderbar windenden gedruckten Flammen, die zum graphischen Rahmenmotiv werden. Sie tanzen über die Titelseiten des Buches, und über dem Inhaltsverzeichnis erstreckt sich eine mit ihnen bedruckte «Printer Drawing».

Die Schärfe, die hohe Auflösung der Reproduktionen des Buches – die relative Unsichtbarkeit ihres eigenen gedruckten Substrats – bringt die gedruckte Infrastruktur der Gemälde in den Vordergrund, so, wie, für Guyton, die Druckprozesse paradoxerweise sichtbarer und konkreter zutage treten, wenn sie von der Seite auf den analogen Raum des Gemäldes übertragen werden. Während sich in den «Printer Drawings» die Tintenstrahl-Markierungen überwiegend als hermetisch dichte Gebilde zeigen, bewahrt die grundierte Leinwand die gescannte Linienstruktur des Druckers – obwohl sich der Epson Ultra-Chrome nicht nur einer Druckbreite von 44 Zoll und des Siebenfarbendrucks rühmen kann, sondern auch einer erstaunlich hohen Auflösung. Ständig wird diese Auflösung durch die Dicke und Textur der Leinwand beeinträchtigt – Störungsauswirkungen wie Stockungen, Sprünge, Verschiebungen und

Spuren verklebter Druckköpfe sind immer wieder anzutreffen. In allen graphischen Markierungen – den X und den U, den schwarzen Feldern und den Flammen – zeigt sich die Linearität des Farbauftrags. Die horizontalen Schlieren in Guytons Werk erinnern an die ständigen vertikalen in Wools *Cats In Bag*, ein Buch, das im Rückblick als eine Ansammlung seiner eigenen «Printer Drawings» betrachtet werden könnte, in denen er seine Gemälde mit Hilfe der Technik der Photokopie deformierte.

Während Wool sich eher damit zu befassen scheint, alle diese Prozesse in die Malerei zurückzuführen, ist das Gemälde für Guyton offenbar nur ein Element in einer offeneren künstlerischen Praxis. Und während in Wools Werk Gemeinschaftsprojekte die Ausnahme sind – so hat er zum Beispiel an seinen neueren Buch-Arbeiten mit Richard Hell und Josh Smith zusammengearbeitet –, räumt Guyton Gemeinschafts- und Buchprojekten einen unübersehbaren Stellenwert ein. Er ist Mitglied des New Yorker Kollektivs Continuous Project, und zusammen mit Kelley Walker bildet er das Künstlerduo Guyton\Walker. Für beide Künstler jedoch ist die Buchseite als ein Medium der Reproduktion eine unverzichtbare Form, um die Bildproduktion – und die Malerei – zu überdenken und unter neuen

Gesichtspunkten anzugehen: nicht so sehr deshalb, weil die Reproduktion ein Bild eines Bildes ist, sondern weil sie durch aufeinanderfolgende Schichten strukturiert ist – und diese aufeinanderfolgenden Schichten häufen sich zu einer Folge von Zeichen auf einer flachen Oberfläche an, die sich zu einem Bild zusammenfügen.

(Übersetzung: Wolfgang Himmelberg)

1) Greil Marcus, «Wool's Word Paintings», *Parkett* Nr. 33 (1992), S. 97.

2) Das Gemälde ist heute im Besitz des Museum of Modern Art; auf dem Begleitschild ist zu lesen: «Dieses Werk gehört zu einer Folge von ›sprachlichen‹ Schwarz-Weiss-Gemälden, die Wool seit Mitte der 80er-Jahre schuf. Viele der in diesen Werken verwendeten Phrasen formulierte er selbst, andere entnahm oder entlehnte er unterschiedlichen Quellen. Diese Phrase stammt aus dem Film *Sweet Smell of Success* (Dein Schicksal in meiner Hand, 1957). Das Drehbuch wurde von Ernest Lehman und Clifford Odets geschrieben. Einer der Charaktere verwendet diese Formulierung als eine Art Code, um mitzuteilen, dass eine ›Drecksarbeit‹ erledigt worden ist. Wool war, wie er sich erinnert, fasziniert von der Poesie und der finsternen Prägung dieser Phrase.» Der Film handelt von einem korrupten Klatschkolumnisten, der frei erfundene Geschichten in die Welt setzt, um andere Menschen zu verleumden und Beziehungen zu zerstören.

3) Lisa Phillips, «People Keep Asking: An Introduction», *Richard Prince* (New York: Whitney Museum, 1992), S. 25.

4) Douglas Crimp, «The Photographic Activity of Postmodernism», *October* Vol. 15, (Winter, 1980), S. 91–101.

