

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

**Band:** - (2008)

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

**Artikel:** Christopher Wool : Wool gathering = Wool-Auslese

**Autor:** Flood, Richard / Schmidt, Suzanne

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-680726>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 13.10.2024

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

# WOOL GATHERING

**portrait of the artist** (Gregory Corso from "Air is to Go")<sup>1)</sup>

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

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

**accepted information**

materials:

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

+ language, graffiti, transmittable viruses

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

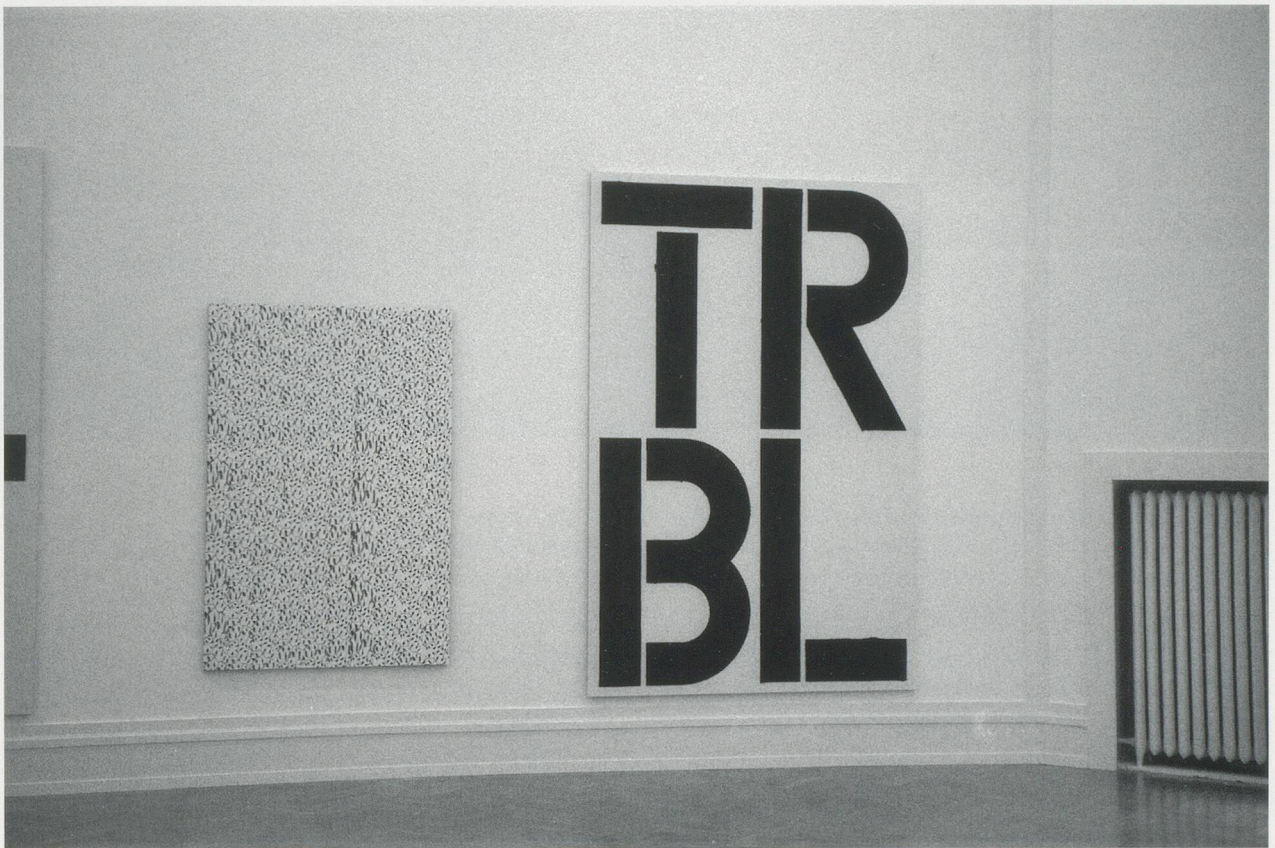
---

*RICHARD FLOOD* is the Chief Curator of the New Museum.

notes on the work (Allen Ginsberg from "Howl")<sup>2)</sup>

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

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

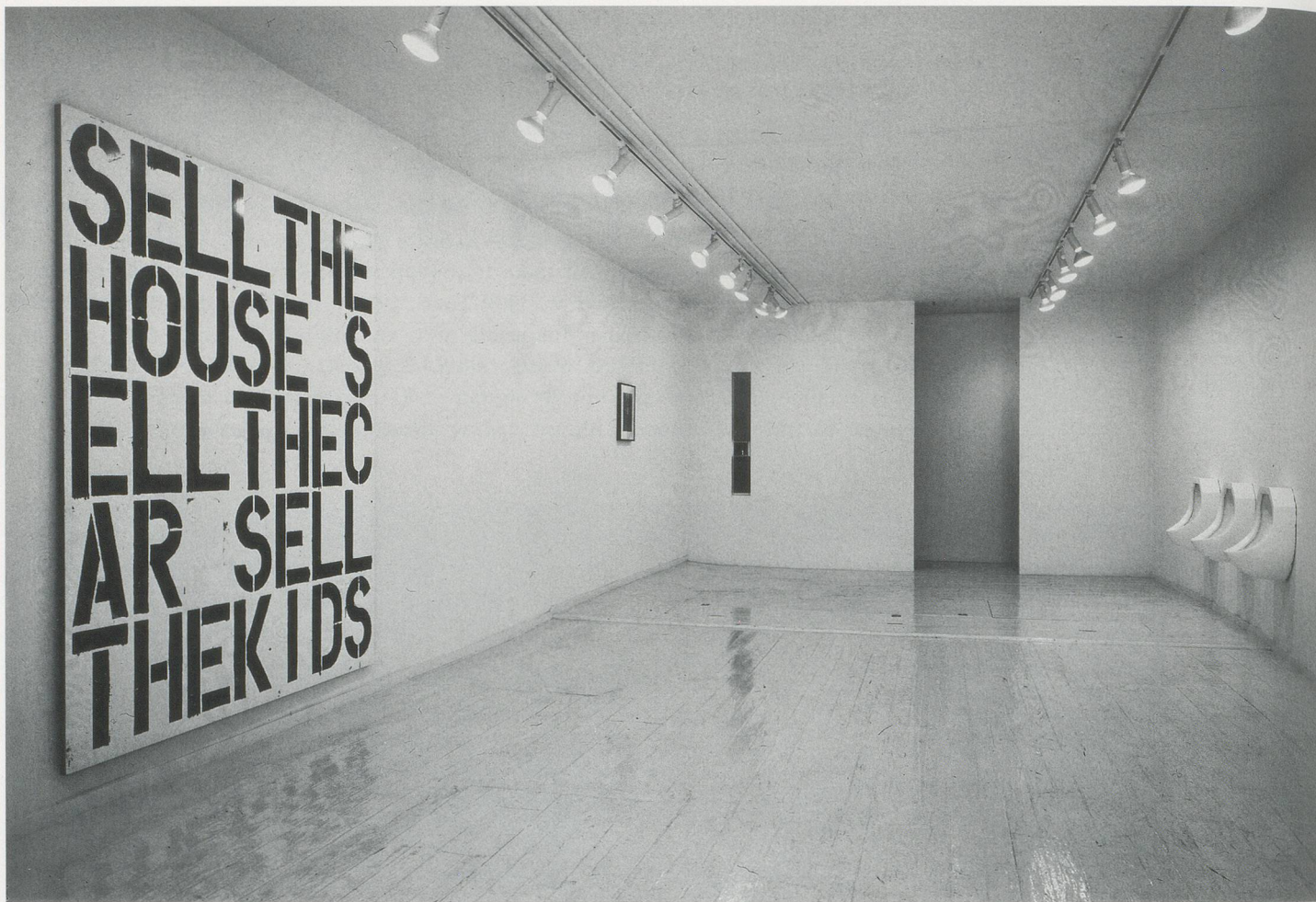


CHRISTOPHER WOOL, *Kunsthalle Bern*, 1991.

**accepted art historical context**

Jackson Pollock, Andy Warhol

+ Kazuo Shiraga, León Ferrari, Cy Twombly



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

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

notes on the aesthetic (Gustave Flaubert from *Bouvard and Pécuchet*)<sup>3)</sup>

*First of all, what is the Beautiful?*

*For Schelling it is the infinite expressing itself in the finite; for Reid, an occult quality; for Jouffroy an indestructible fact; for de Maistre what is agreeable to virtue; for Père André, what conforms to reason...*

*In short the primary condition of the Beautiful is unity in variety, that is the principle.*

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

**accepted peer group**

Richard Prince, Sherrie Levine, Cindy Sherman

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

a meditation on Polke (from Gustave Flaubert's *Salammbô*)<sup>4)</sup>

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

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

on making a great work of art (from Kathy Acker's *Implosion*)<sup>5)</sup>

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

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

**those in favor of punk ecstasies**

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

Richard Hell interviews himself as Wool (from “What I Would Say If I Were Christopher Wool”)<sup>6)</sup>

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

**those not in favor of punk ecstasies**

Dave Hickey, Christopher Knight

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

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

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

The first time I was really aware of work by Chris Wool was in a now legendary exhibition at 303 Gallery in 1988. It was a collaboration with Robert Gober and included APOCALYPSE NOW (1988), arguably one of Wool's most important paintings ("SELL THE HOUSE, SELL THE CAR, SELL THE KIDS"). It was probably the painting of the year, and one of the most emblematic pictures in the recession to come that would humble the art world the following year. It offered such a simple, reductive solution for moving on that it became a kind of late-eighties mantra. Wool has kept that edge over the years, slamming down the insults ("IF YOU DON'T LIKE IT YOU CAN GET THE FUCK OUT OF MY HOUSE"), the rapturous asides ("YOU MAKE ME"), the waking nightmares ("THE SHOW IS OVER THE AUDIENCE GET UP TO LEAVE THEIR SEATS TIME TO COLLECT THEIR COATS AND GO HOME THEY TURN AROUND NO MORE COATS AND NO MORE HOME"), and the very American lament ("PLEASE PLEASE PLEASE").

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

1) Gregory Corso, *Long Live Man* (New York: New Directions Books, 1959), p. 67.

2) Allen Ginsberg, *HOWL and Other Poems*, (San Francisco: City Light Books, The Pocket Poets Series, 1956), p. 22.

3) Gustave Flaubert, *Bouvard and Pécuchet*, A.J. Krailsheimer, translation, 1881 (London: Penguin Books, 1976), p. 143.

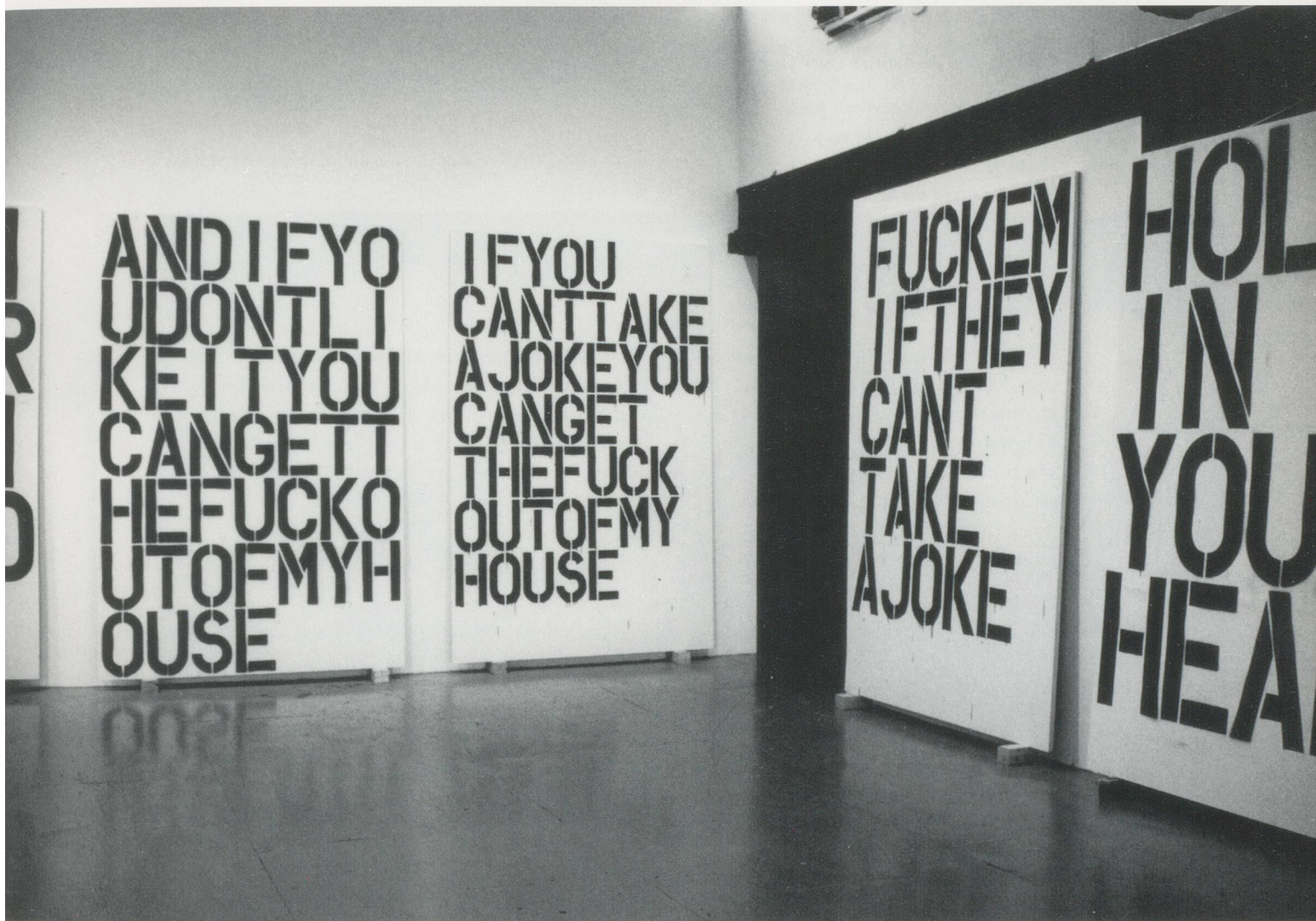
4) Gustave Flaubert, *Salammbô*, A.J. Krailsheimer, translation, 1862 (London: Penguin Books, 1977), p. 107.

5) Kathy Acker, *Implosion* (New York: Wedge Press, 1983), p. 20.

6) Richard Hell, "Being Christopher Wool," *Whitewall*, 3rd Issue (Fall, 2006), p. 91.

7) Dave Hickey, "Christopher Wool: Museum of Contemporary Art, Los Angeles," *Artforum* (October, 1988), p. 115.

CHRISTOPHER WOOL, *Studio*, New York, 1992.



# WOOL- AUSLESE

RICHARD FLOOD

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

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

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

## **Akzeptierte Information**

Materialien:

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

+ Sprache, Graffiti, übertragbare Viren

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

---

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



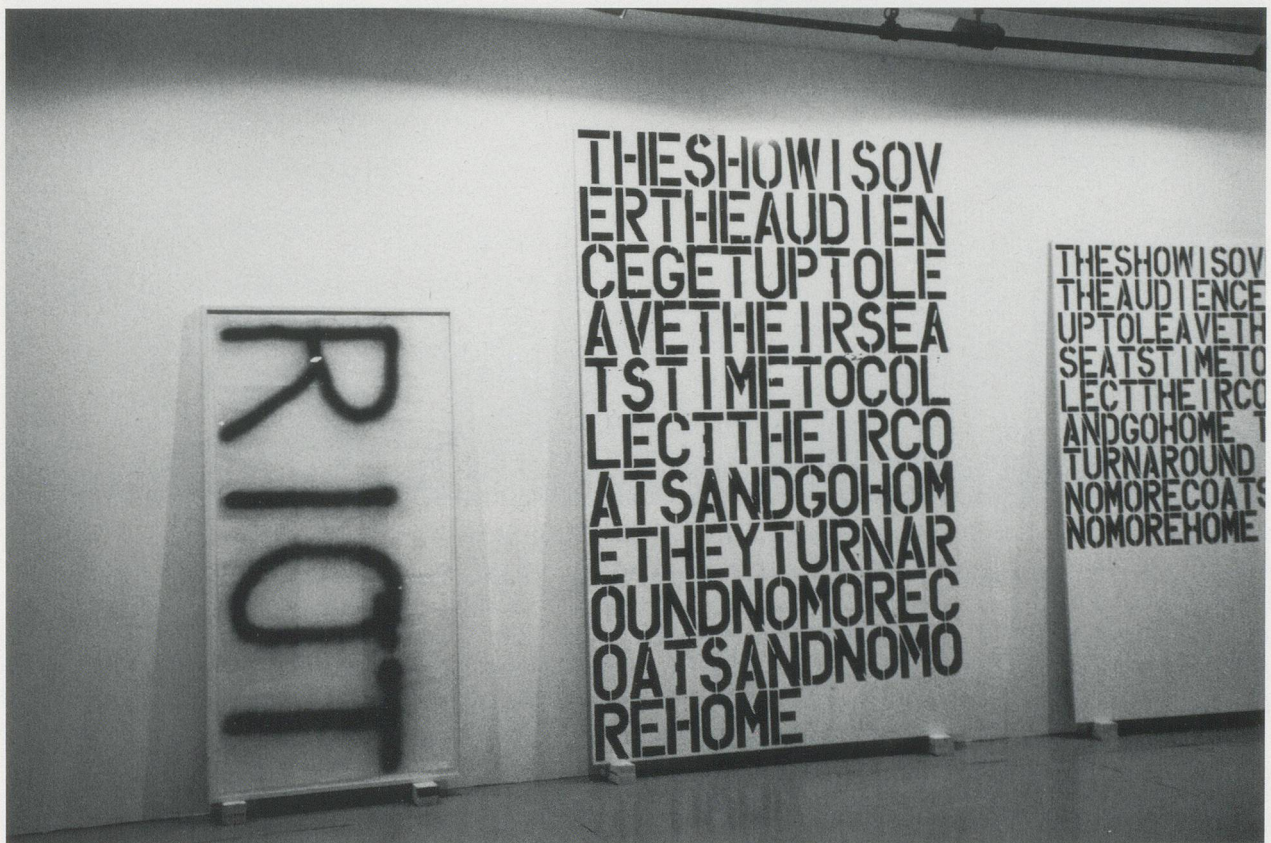
Bemerkungen zum Werk (aus Allen Ginsberg, *Geheul*)<sup>2)</sup>

*Visionen! Vorahnungen! Halluzinationen! Wunder! Ekstasen! Alles  
den amerikanischen Bach runter!*

*Träume! Anbetungen! Illuminationen! Religionen! Die ganze Schiffs-  
ladung gefühlvoller Scheisse!*

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

CHRISTOPHER WOOL, *Studio*, New York, 1991.

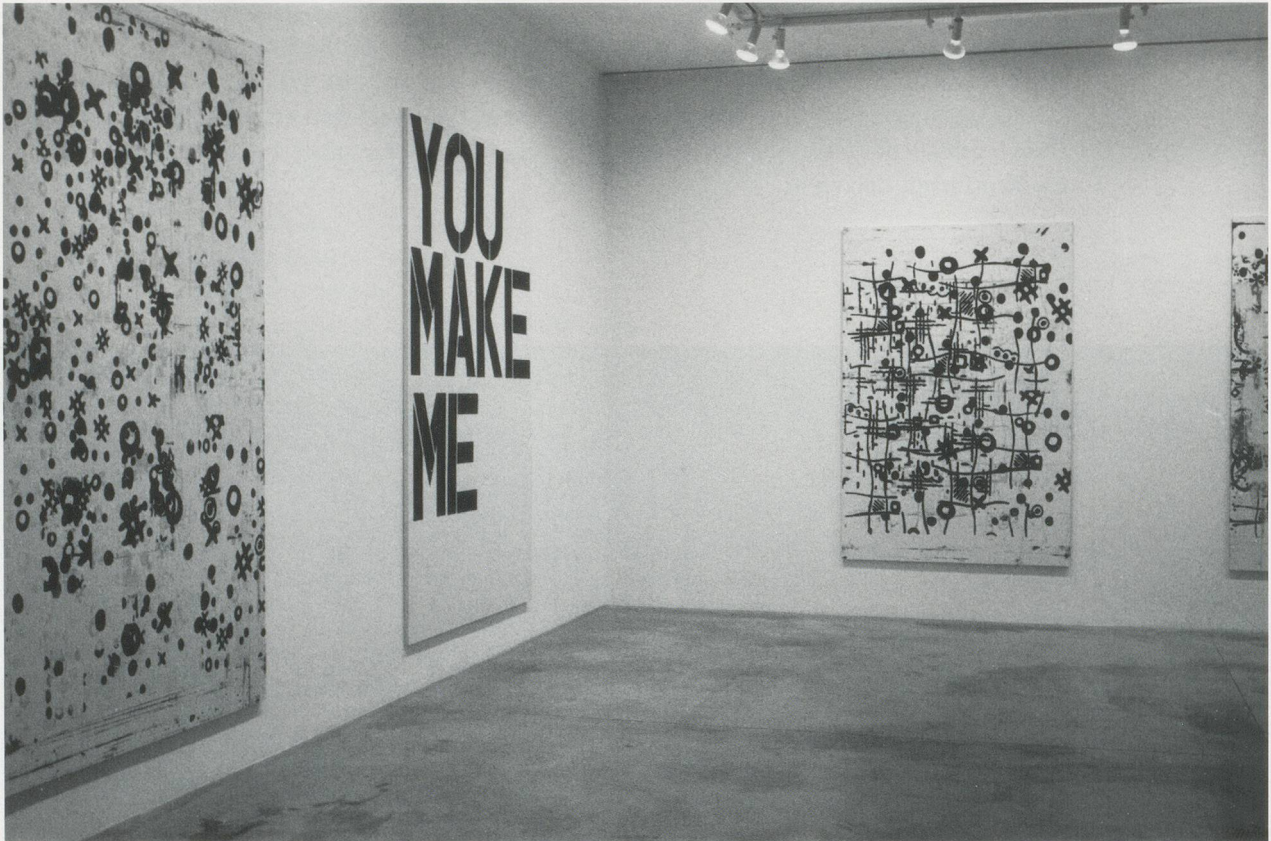


### Akzeptierter kunsthistorischer Kontext

Jackson Pollock, Andy Warhol

+ Kazuo Shiraga, León Ferrari, Cy Twombly

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



CHRISTOPHER WOOL, *Luhring Augustine*, New York, 1997.

### Bemerkungen zur Ästhetik (Gustave Flaubert, *Bouvard und Pécuchet*)<sup>4)</sup>

*Zunächst, was ist das Schöne?*

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

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

### Akzeptierte Peergroup

Richard Prince, Sherrie Levine, Cindy Sherman

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

Eine Meditation über Polke (aus Gustave Flaubert, *Salammbô*)<sup>5)</sup>

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

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

Über das Schaffen eines grossen Kunstwerks (aus Kathy Acker, *Implosion*)<sup>6)</sup>

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

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

### Jene, die für die Ekstasen des Punk eintreten

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

Richard Hell interviewt sich selbst als Wool (aus «What I Would Say If I Were Christopher Wool»)<sup>7)</sup>

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

### Jene, die nicht für die Ekstasen des Punk eintreten

Dave Hickey, Christopher Knight

Dave Hickey über Wools Retrospektive (aus einer Rezension in *Artforum*, 1988)<sup>8)</sup>

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

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

Erstmals bewusst wahrgenommen habe ich Arbeiten von Chris Wool im Jahr 1988, in der mittlerweile legendären Ausstellung in der 303 Gallery, New York. Die Ausstellung war ein Gemeinschaftsprojekt mit Robert Gober und schloss eines von Wools nachweisbar wichtigsten Bildern mit ein, APOCALYPSE NOW (SELL THE HOUSE, SELL THE CAR, SELL THE KIDS), 1988. Es war wahrscheinlich das Bild des Jahres und der Dialogschnipsel aus *Apocalypse Now* (1979) machte es auch zu einem der symbolhaltigsten Bilder in der blühenden Rezession, welche die Kunstszene im darauffolgenden Jahr knebeln sollte. Es bot eine so einfache, verschlankende Lösung zum Aufstehen und Weitergehen an, dass es zu einer Art Mantra der späten 80er-Jahre wurde. Wool hat diese Härte über die Jahre beibehalten, indem er uns Beleidigungen, «IF YOU DON'T LIKE IT YOU CAN GET THE FUCK OUT OF MY HOUSE», verzückte Nebenbemerkungen, «YOU MAKE ME», Wach-Albträume, «THE SHOW IS OVER THE AUDIENCE GET UP TO LEAVE THEIR SEATS TIME TO COLLECT THEIR COATS AND GO HOME THEY TURN AROUND NO MORE COATS AND NO MORE HOME» und das klassische amerikanische Lamento «PLEASE PLEASE PLEASE» hinknallte.

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

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

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

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

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

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

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

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

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

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

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



CHRISTOPHER WOOL, *Studio, Marfa*, 2007.