

Blackout in Weiss : die Textur der Transmission : zur Malerei von Corinne Wasmuht = Blackout in white : the texture of transmission : on the painting of Corinne Wasmuht

Autor(en): **Végh, Christina / Flett, Ishbel**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): - **(2012)**

Heft 90: **Nathalie Djurberg, El Anatsui, Rashid Johnson, R.H. Quaytman =
Blackout in white : the texture of transmission : on the painting of
Corinne Wasmuth**

PDF erstellt am: **11.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-679787>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Blackout in Weiss:

Corinne Wasmuhts Gemälde sind geprägt von einem dynamischen *all-over*, das unser zeitgenössisches Lebensgefühl in grossflächige Tableaumalerei fasst. Es sind Transiträume, ins Bild gesetzte Verkehrs- und Datenflüsse, die in ein unaufhaltsames Rauschen vorbeiziehender Eindrücke münden. Die übereinander gelagerten, scheinbar fliehenden Bilder löschen sich teilweise selbst aus, ähnlich wie der täglich erfahrene Überfluss an Information nicht zu mehr Kenntnis, Orientierung oder Klarheit führt. Ganz im Gegenteil, die Vernetzung einzelner Bilder, respektive einzel-

ner gesellschaftlicher Bereiche, seien es politische, ökonomische, ökologische oder kulturelle, sind dermassen unüberschaubar geworden, dass die Systeme selbst unberechenbar geworden sind. So sind Wasmuhts Werke, die in leuchtenden, oftmals kühlen Farben nur so vibrieren, von Leerstellen durchsetzt.

CHRISTINA VÉGH ist Direktorin des Bonner Kunstverein.

CORINNE WASMUHT, *HERE TODAY, GONE TOMORROW*, 2007, oil on wood, 81 1/2 x 221 1/4" / *HEUTE HIER, MORGEN WEG*, Öl auf Holz, 207 x 562 cm.

(ALL PHOTOS COURTESY OF THE ARTIST)



Die Textur der Transmission

CHRISTINA VÉGH

Zur Malerei von Corinne Wasmuht

Diese Blackouts in Weiss unterbrechen als partielle Farb- und Formentleerungen die ansonsten reich angefüllten Bildflächen.

Bei *HERE TODAY, GONE TOMORROW* (2007) wird diese allgegenwärtige Erfahrung von Flüchtigkeit bereits im Titel angesprochen. Das immense Bildformat von 207 x 562 cm ist additiv strukturiert; ein-

zelne dynamisch verlaufende Lineaturen führen in die Bildfläche und entfalten eine Sogwirkung. Aber wo, einmal dem Sog erlegen, findet sich der Betrachter wieder? Der Rezipient wird in eine kühle, von Menschen bevölkerte und doch anonym bleibende Welt katapultiert, in der alles in Bewegung ist. Es zeichnen sich Umriss gesichtsloser Figuren ab, die

allesamt geschäftig unterwegs zu sein scheinen. Die zahlreichen Wege und Strassen sind von Zäunen und Mauern gesäumt, die sich dem Betrachter sukzessive öffnen und ihn zugleich gefangen nehmen in einem labyrinthischen Netz von übereinander gelagerten Bildebenen, die sich stellenweise in Musterungen auflösen. Es sind irritierend fremde Strukturen, ähnlich wie bei digitalen Bildern, deren Daten, wenn sie komprimiert werden, Fehler annehmen können, die sich in Leerstellen und Moiré-Effekten manifestieren.

Es ist verführerisch, Corinne Wasmuhts Werk vor dem Hintergrund der Erfahrung beschleunigter Lebensrealität zu sehen, und zweifelsohne besticht ihr Werk immer auch durch die Virtuosität von Form, Farbe und Komposition. Womit wir bei einem weiteren Aspekt angelangt sind, der sich bei der Beschäftigung mit Wasmuhts Werk aufdrängt: ihre Arbeitsweise. Die Künstlerin arbeitet mittels der langsamen Technik des Schichtens von Lasuren, bevorzugt auf Holz – von hell nach dunkel. Sie greift somit auf eine der frühen Techniken der Tafelbild-Malerei zurück und stellt der Forderung nach einer immer schnelleren Bildrezeption und Bildproduktion geradezu anachronistische Langsamkeit entgegen. Dies bleibt dem Rezipienten nicht verborgen: Jede Stelle der ausladenden Formate ist minutiös behandelt, helle, kaleidoskopartig gefächerte und zugleich transparente und wohl konturierte Farbflächen fügen sich zusammen. Die im Nachvollzug durch die Malerei vermittelte Zeitdimension parallelisiert weitere Alltagserfahrungen. Die zahllosen, gleichwertig nebeneinander gelegten Bildeingänge, Wege, Strassen oder landschaftlichen Versatzstücke lassen den Blick des Betrachters suchend umherwandern. Wie im richtigen Leben ist ohne Entscheidung und Auswahl von (Bild-)Information, das Dargestellte nicht zu bewältigen. Die nicht hierarchisch angelegte Komposition erweckt den Eindruck einer Ausschnitthaftigkeit, vergleichbar mit dem abstrakten Expressionismus, der auf diese Weise das «potenziell Unbegrenzte» (Imdahl) heraufbeschwor. Wie Barnett Newman, der sich eine Nahsicht seiner grossen Formate wünschte und damit eine räumliche Desorientierung der Betrachter anstrebte, lockt Wasmuht mit ihrem Detailreichtum den Betrachter zunächst nah an das Werk heran, nur um ihn mit der Qual der Wahl möglicher

Bildeinstiege und mit der Unmöglichkeit eines abschliessenden Überblicks zu konfrontieren.

Holzuntergrund und Maltechnik wiederum könnten als neckische Antwort der Malerei auf jüngere Entwicklungen wie Leuchtkasten und Photographie verstanden werden. Denn die Lasurtechnik ermöglicht es, die Stofflichkeit der Dinge zugunsten ihrer Oberflächen und Struktur in den Hintergrund treten zu lassen. Der Malhintergrund Holz begünstigt zusätzlich die Transparenz und Leuchtkraft der Farben. Am Ende erscheint der Farbauftrag, ähnlich der Oberfläche einer Photographie, vollkommen «ent-persönlicht». Was kann die Malerei an dieser Stelle, was nicht auch die Photographie vermag? Warum würde man eine Malerei, die von Anbeginn an auf grosse Formate und einen aussergewöhnlichen Detailreichtum angelegt war (MIKROSKOPISCHE ANATOMIE, 1994, KRÖTEN, 1992, HAARE, 1993), ausgerechnet mittels der aufwändigen Technik der Lasurmalerei bewältigen wollen? Während die ersten Konzept-Künstler die Malerei verbrannten, greift Wasmuht ähnlich kompromisslos auf die Technik der Lasurmalerei zurück. Es ist bemerkenswert, dass sie im Laufe der Zeit ihrer Arbeitsweise treu geblieben ist und damit stets werkinhärente Widersprüche auspielte, die sie im Medium Photographie niemals gefunden hätte. Denn die ausgesprochen langwierige Malweise stellt eine absurd anmutende Verweigerung und Gegenwelt dar zur motivisch aufgenommenen rauschenden Geschwindigkeit, die zeichenhaft ist für die globalisierte Welt und ihren immer unersättlicher werdenden (Bild-)Konsum. Dem eigentlichen Malen geht zusätzlich ein langer Prozess des Entwurfs voraus, der auf dem Prinzip der Collage beruht. Während Wasmuht in ihren ersten Arbeiten noch mit gesammelten Medienbildern arbeitete, die sie auf Papier collagierte, indem sie einzelne Partien vergrösserte, vervielfältigte, spiegelte oder einfärbte, nutzt sie in den letzten Jahren ausschliesslich selbst photographiertes Material, das sie im Computer bearbeitet. Die derart entstandene Komposition projiziert sie minutiös auf den Bildträger, auf dem fortan die Eigendynamik der Malerei den weiteren Verlauf der Arbeit bestimmt. Die Verfremdung einzelner Ansichten vollzieht sich allerdings nicht erst in der digitalen Collage und im malerischen Prozess, sondern

ist bereits im ersten Bildzugriff seitens der Künstlerin angelegt. Nicht selten sind ihre ersten photographischen Bildvorlagen stark überbelichtet oder von anderen irritierenden Lichtbrechungen durchsetzt. Am Anfang steht also die Künstlerin, die sich selbst auf den Weg macht, um das Brausen im Alltag einzufangen, das sie später digital mit Spiegelung-, Umkehr- und Solarisationsverfahren in eine erste collagierte Komposition überführt, um diese wiederum in unzählige Lasurschichten zu überführen.

Wasmuhts zahlreiche mediale Transmissionen, die durch die Umsetzung in Lasurtechnik zu einer «ent-persönlichten» Malerei führen, stellen eine Aussage für sich dar. Es eröffnen sich feinste Sollbruchstellen zur Photographie, womit Wasmuht an den konzeptuellen Ansatz der «Pictures Generation» anschliesst.¹⁾ Allerdings nimmt sie das Phänomen

der zirkulierenden Bilder als etwas Selbstverständliches an und fokussiert stattdessen auf deren Fragilität und Veränderlichkeit, denen sie durch die vielfältigen Übermittlungsprozesse heute mehr denn je ausgesetzt sind. Die Befragung medialer Konstruktionsformen von Bildern lässt sich besonders gut am Gemälde MENSCHEN IM KUNSTLICHT (1999) zeigen, in dem zahlreiche Porträts kaleidoskopartig in farbig schillernden Rhombenformen aufgefächert werden. Disco- und Konzertaufnahmen sowie Aufnahmen von Medizinerinnen und anderen Menschen, die beruflich im Kunstlicht agieren, füllen die Bildfläche aus. Entscheidend ist nicht, dass Bilder zirkulieren, sondern dass sich ihre Erscheinungsformen gewissermaßen verflüssigen und bei ihrer meist digitalen Übermittlung immer variabler werden. Vor diesem Hintergrund ist Corinne Wasmuhts Werk durchaus in Verbindung mit so unterschiedlichen Künstlern wie Wade Guyton, Jutta Koether, Thomas Eggerer zu sehen. David Joselit fasst sie als eine jüngere Generation von Malern zusammen, die wie die «Pictures Generation» nicht in erster Linie neue Bildrealitäten

CORINNE WASMUHT, GATE 11, 2002, oil on wood,
97 1/4 x 162 5/8" / Öl auf Holz, 247 x 413 cm.





CORINNE WASMUHT, *DONDE LLEGAR / PIPES & CIGARS*, 2006, oil on wood, 98 7/8 x 201 1/2" / Öl auf Holz, 251 x 512 cm.

sucht, sondern sich mit der Frage nach der «Textur der Transmission» von Bildern und Information beschäftigt:

In einer Zeit, in der wir alle uns Profile zulegen (auf Facebook, Netflix, Match.com usw.) und Profile von uns allen angelegt werden (durch die Bewegungen unserer iPhones, unsere Einkäufe, unsere Vorlieben im Web), wird die Transmission von Informationen zu einem aufgeladenen politischen Akt. (...) [Die Künstler] malen, um zu erzählen oder, wie es Arjun Appadurai sieht, um phänomenologisch das soziale Leben der Dinge zu zeigen. (...) sie [die Malerei] ist ein Modell für die Ausbreitung von Informationen, eine Methode, um die Distanz zu messen – geographisch, zeitlich, sozial und psychisch – zwischen den verschiedenen Ausdrucksweisen desselben Bildes.²⁾

Allein der Herstellungsprozess von Wasmuhts Werken ist von zahlreichen medialen Übermittlungsschritten bestimmt und während die Impressionisten vom Tageslicht beflügelt waren, widmet sich Wasmuht dem allgegenwärtigen Kunstlicht, das sie zu ab-

strakten Zeichen werden lässt.³⁾ So beispielsweise in *GATE 11* (2002) oder *HGO-R.O.* (2006), wo fliehende Lichtreflexe, wie sie sich nachts in Fensterscheiben spiegeln, zum autonomen Kompositionsmittel werden.⁴⁾ Was nun ist unter dem von Joselit angesprochenen «sozialen Leben» der Bilder bei Wasmuht zu verstehen? Der Fokus auf die Übermittlung von Bildern verweist auf die globalen Zirkulationssysteme der Waren und damit einhergehend nicht nur auf die Variabilität ihrer Erscheinungsform, sondern auch auf die Flexibilität der ökonomischen Wertigkeit. Corinne Wasmuhts Bilderwelten verhandeln weit mehr als die einfache Feststellung von der Beschleunigung. Indem sie der Textur der Transmission nachgeht, stellt sie die Brechungen der Wahrnehmung, wie sie unter dem Einfluss der technischen Neuerungen einerseits und der ökonomisierten Welt andererseits entstehen, in den Mittelpunkt. Ihre Werke sind von unterschiedlichen Typologien der Wahrnehmung geprägt: Eindrücke von nächtlichen Fahrten,

Bildschirmbilder, gerade auch fehlerhafte, sowie Ansichten, die technische Hilfsmittel wie Beleuchtungskörper, Teleskop oder Mikroskop voraussetzen.⁵⁾

Diese Typologien der Wahrnehmung sind mit Szenarien des Alltags gekoppelt, die von der globalen, ökonomisierten Welt handeln. Menschengruppen, die eine heterogene und multikulturelle Gesellschaft spiegeln und die entweder eilend unterwegs sind, auf Anschluss warten (50 U HEINRICH-HEINE-STR., 2009, DONDE LLEGAR / PIPES & CIGARS, 2006) oder demonstrieren (BRÜCKENSTR., 2008). Der Landschaftsraum ist künstlich und erinnert oft an Corporate Design: in CALETA LOS LAURELES 206 (2005) verweben sich Hochspannungsmasten mit Vegetation und Architektur zu einer surrealen Parklandschaft, oder es türmen sich Wasserfälle und Baumbestände zu hochhausartigen Strukturen (LLANGANUCO FALLS, 2008) auf. In einem der jüngsten Werke, TRANSVERSE N (2011), nehmen die weissen Leerstellen fast gleich viel Platz ein wie die farbigen Bildteile. Man kann sich fragen, welche Bildinformation in TRANSVERSE N aus welchem Grund abhanden gekommen ist, und zugleich hoffen, dass hinter den Leerstellen möglicherweise neue Bilder auftauchen werden. Das «soziale Leben der Bilder» meint bei Wasmuht das Phänomen des Kontrollverlusts bei der Übermittlung von Information. Dass wir keinem Bild trauen können, ist keine neue Erkenntnis. Die Tatsache aber, dass Bilder und

Informationen in einer global vernetzten Welt sich stetig ändern und ihre Zirkulation ausserhalb jeder Kontrolle liegt, beschäftigt zum Glück nicht nur die Geheimdienste, sondern auch Malerinnen wie Corinne Wasmuht. Und ganz nebenbei entführt sie uns in eine phantastische Welt, in der das graue Summen und Rauschen von Verkehrsflüssen und Daten in tropischen Regenbogenfarben stillsteht.

1) Vgl. Susanne Titz in «Picture Generation – Corinne Wasmuht und die Anderen», *Corinne Wasmuht, Malerei*, Katalog, Hg. Matthias Winzen, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden und Museum Haus Ester, Krefeld 2003, S. 43–70.

2) David Joselit, Signal Processing, *Artforum*, vol. 49, No. 10, 2011, S. 360–361.

3) In der letztjährigen Biennale in Venedig, die unter dem Titel ILLUMInazione-ILLUMInations konzipiert war und das Thema des Lichts eine zentrale Rolle spielte, war auch Corinne Wasmuht vertreten. Im Katalog kommt sie in einem Gespräch zum zeitgenössischen Vermächtnis von Tintoretto mit Diedrich Die-drichsen, Carolin Bohlman und Bice Curiger zu Wort. Vgl. *ILLUMInations: 54th International Art Exhibition La Biennale Di Venezia*, Marsilio Editori, Venedig 2011, S. 65–79.

4) Bei der Aussenarbeit UNTITLED (2004) führte Wasmuht das Thema spiegelnder Lichtreflexion, die sich dem Autofahrer nachts auf nasser Fahrbahn präsentiert, malerisch verarbeitet in einen Strassenraum zurück.

5) Was hier als «Typologien des Sehens» angesprochen ist, hat Veit Loers unter dem Stichwort «Archäologie des Wissens» ausführlicher beschrieben. Veit Loers, «Orbis tertius – Zu den Bildwelten von Corinne Wasmuht 2003–2006», in *CW Katalog, Kunstverein Hannover*, hg. v. Stephan Berg, modo-Verlag, Freiburg im Breisgau 2006, S. 57–61.

CORINNE WASMUHT, MICROSCOPIC
ANATOMY, 1994, oil on wood,
100 x 150" / MIKROSKOPISCHE
ANATOMIE, Öl auf Holz, 254 x 381 cm.





CORINNE WASMUHT, *LLANGANUCO FALLS*, 2008, oil on wood, 117 ³/₈ x 153 ¹/₂ " / Öl auf Holz, 298 x 390 cm.

Blackout in White:

The Texture of Transmission On the Painting of Corinne Wasmuht

CHRISTINA VÉGH

Corinne Wasmuht's paintings possess an all-over dynamism that captures contemporary life in large-scale tableaux: images of transitional spaces where the flow of traffic and data converge in an unstoppable rush of fleeting impressions. The overlapping, layered images appear to flash past, at times obliterating themselves in much the same way that the daily information overload no longer leads to knowledge, orientation, or clarity. On the contrary, the interconnectedness of individual images, or individual spheres of life—political, economic, ecological, and cultural alike—have become so indistinguishable that the systems themselves have become unpredictable. Similarly, Wasmuht's works—in vibrant, luminous, and often cool colors—are punctuated with voids, blackouts in white that interrupt the otherwise richly teeming compositions.

In *HERE TODAY, GONE TOMORROW* (2007) this ubiquitous sense of transience is addressed in the

CHRISTINA VÉGH is the director of the Bonner Kunstverein.

title itself. The huge 207 x 562 cm format is additively structured. Individual, dynamic lines draw the gaze into the picture. But where do they lead the viewer? We find ourselves catapulted into a world in constant motion that remains cool and anonymous even though it is populated. The outlines of faceless figures surface and they all seem to be moving along in a hurry. The many pathways and streets are flanked by fences and walls that open up successively yet ensnare the viewer in a labyrinthine network of superimposed visual levels that occasionally dissolve into patterns. The structures are confusingly unfamiliar in the way that digital images, when the data has been compressed, sometimes develop errors manifested in blank areas and moiré effects.

It is tempting to regard Corinne Wasmuht's work in terms of how the accelerated pace of real life is experienced, and there can be no doubt that her paintings are striking in their virtuoso handling of form, color, and composition. This brings us to another aspect of her work that cannot be ignored: her method. She uses the slow technique of layered glazes, usually

CORINNE WASMUHT,
50 U HEINRICH-HEINE-STR.,
2009, oil on wood, 98 ⁷/₈ x 213 ³/₄ " /
Öl auf Holz, 251 x 543 cm.

on wood, progressing from light to dark. In adopting such an archaic technique of panel painting, she counters the demand for ever faster visual reception and image production with anachronistic slowness. This is not lost on the viewer: every detail of her immense paintings is executed with meticulous precision; bright, kaleidoscopic, yet at the same time transparent, carefully contoured areas of color coalesce. The temporal dimension conveyed by the act of painting parallels other everyday experiences. The countless visual approaches—pathways, streets, and landscape details—juxtaposed without hierarchy, compel the gaze to wander about, constantly seeking. As in real life, what is portrayed cannot be processed without making decisions and selecting (visual) information. The artist's unhierarchical composition gives an impression of fragmentary views, comparable to that evoked by the "potential boundlessness" (Imdahl) of Abstract Expressionism. Just as Barnett Newman wanted his large-format paintings to be seen up close, disorienting the viewer's sense of space, so too does the prolific declaration of details in Wasmuht's work draw us into the painting initially, only to confront us with a choice of entry points and the impossibility of a definitive overall view.

Both the wooden support and the painterly technique might be seen as an ironic response to recent developments such as lightboxes and photography; the glazing technique allows the materiality of the objects to fade into the background, while their surfaces and structures come to the fore. Moreover, the

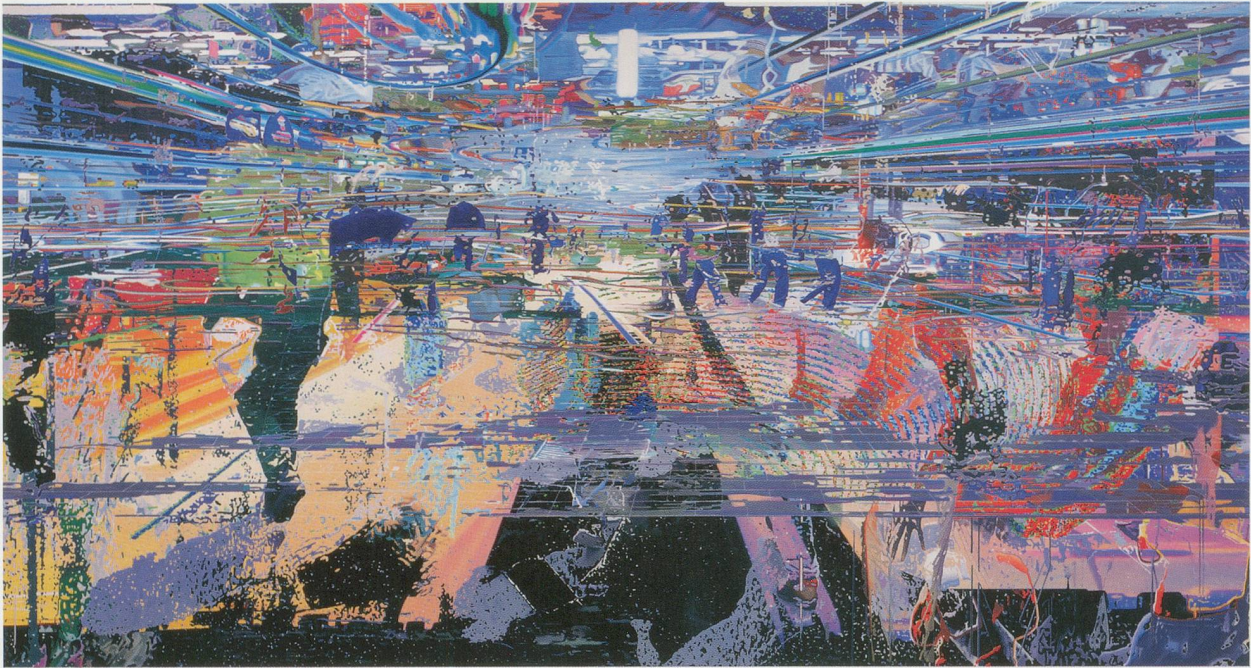


use of wood as a support further enhances the transparency and luminosity of the colors. In the end, the paint itself appears as completely "de-personalized" as the surface of a photograph. This begs the question: What can painting do that photography cannot? Why would anyone use such a laborious process as glazing when executing a painting on such a large scale and in such extraordinarily minute detail (MIKROSKOPISCHE ANATOMIE/Microscopic Anatomy, 1994; KRÖTEN/Toads, 1992; HAARE/Hair, 1993)? Whereas the early conceptual artists sent painting up in flames, Wasmuht takes a similarly uncompromising stance by adopting the technique of painting



in glazed oils. Remarkably, she has remained true to this method, teasing out the contradictions inherent in the work in a way that she could never have done with photography. After all, this distinctly slow technique stands in almost absurdly rejectionist contrast to the rapid pace of the subject matter itself, which represents the globalized world with its increasingly insatiable (visual) consumerism. Even before she actually begins painting, Wasmuht undertakes a lengthy process of collage-based design. While her early works were created using media images collaged onto paper—some of them enlarged, mirrored, or tinted—her works of recent years use only material

she has photographed herself and digitally processed. The resulting compositions are then projected meticulously onto the support, and from then on the painterly dynamic determines how the work develops. However, the alienation of certain views does not occur only in the digital collage and the painterly process, but is already present in the artist's initial choice of image. She starts with photographs that are often overexposed or disrupted by other unexpected refractions of light. In short, the hand of the artist is there from the very beginning, when she sets out to capture the hustle and bustle of everyday life, which she then transmits digitally—using mirroring, inver-



CORINNE WASMUHT, *HGO-R.O.*, 2006, oil on wood, 109 x 206 ³/₈" / Öl auf Holz, 277 x 525 cm.

sion, and solarization—into a collaged composition which, in turn, is transposed into countless layers of glazed oils.

Wasmuht's many media transmissions, culminating in a "de-personalized" painting through the use of glazing techniques, make a statement in their own right. The subtle breakthroughs into the field of photography show a rapport with the conceptual approach of the Pictures Generation.¹⁾ However, rather than adopting the phenomenon of images in circulation as a self-evident given, she focuses instead on the fragility and mutability to which they are exposed today, more than ever before, by many different processes of transmission. Her critical exploration of the way the media construct images can be seen particularly clearly in the painting *MENSCHEN IM KUNSTLICHT* (People in Artificial Light, 1999), in which a number of portraits are fanned out kaleidoscopically in brightly colored rhomboids. The picture is filled with photographs of clubs and concerts, or of doctors and other professionals working in artificial light.

The crucial point here is not that images circulate, but that their appearance is fluid and variable due to their predominantly digital transmission. Against this backdrop, Corinne Wasmuht's work can be seen to have affinities with the work of such diverse artists as Wade Guyton, Jutta Koether, or Thomas Eggerer. David Joselit describes them as a young generation of painters who, like the Pictures Generation, do not primarily seek new visual realities, but explore the "texture of transmission" of images and information:

In a moment when we all make profiles (on Facebook, Netflix, Match.com, etc.) and profiles are made of all of us (through the movements of our iPhones, what we buy at Kmart, our Web-browsing proclivities), the transmission of information is also a charged politicized site.... [The artists] use painting to narrate, or to demonstrate phenomenologically, what Arjun Appadurai called the social life of things.... It [painting] is a model of how information travels and a method for measuring the distance—geographical, temporal, social, and psychic—between enunciations of the same picture.²⁾

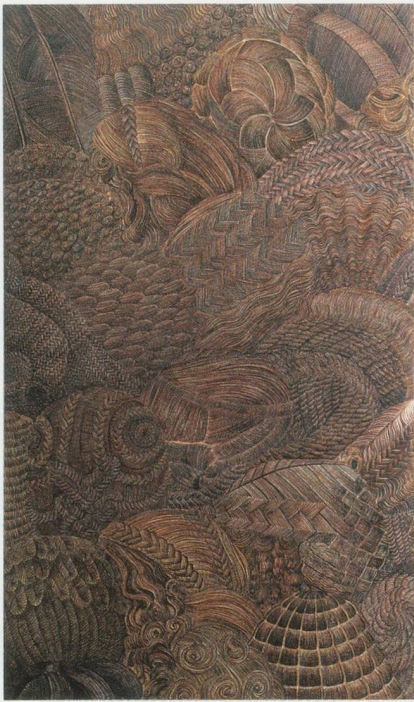
In Wasmuht's works, even the production process itself is determined by multiple media transmissions. Whereas the Impressionists were inspired by natural light, Wasmuht devotes her attention to the ubiquity of artificial light, which she transforms into an abstract sign.³⁾ In GATE 11 (2002) or HGO-R.O. (2006), for instance, fleeting light phenomena, such as the nighttime reflections in window panes, become autonomous compositional elements.⁴⁾ How, then, does what Joselit calls the "social life" of pictures relate to Wasmuht? The focus on the transmission of images references the global circulation of commodities and, with that, not only the variability of their appearance, but also the fluctuation of their economic value. Wasmuht's visual worlds are much more than just a simple statement on the accelerating pace of life. In exploring the texture of transmission, she places the focus on the breaks in perception that occur under the influence of technical innovation,

on the one hand, and an economically governed world on the other. Her works are rife with different typologies of perception: impressions of nighttime rides, screenshots (especially faulty ones), and views shaped by technical apparatus, such as lamps, telescopes, or microscopes.⁵⁾

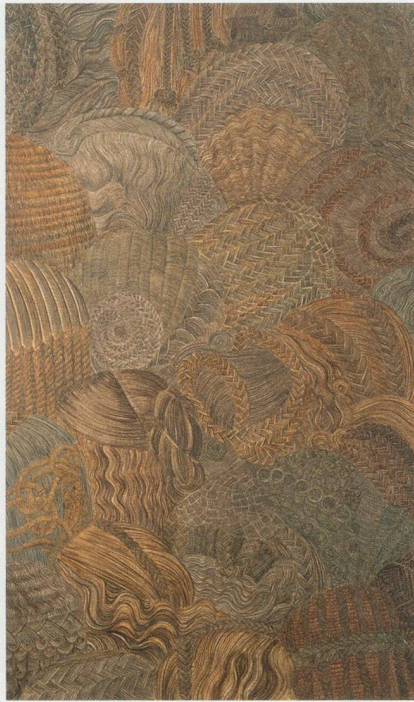
These typologies of perception are coupled with everyday scenes relating to the global, economized world. Groups of people reflecting a heterogeneous and multicultural society are either rushing along on their way somewhere or waiting for a connection (50 U HEINRICH-HEINE-STR., 2009; DONDE LLEGAR / PIPES & CIGARS, 2006) or demonstrating (BRÜCKEN-STR., 2008). The landscape is artificial and often reminiscent of corporate design. In CALETA LOS LAURELES 206 (2005) electricity pylons intertwine with vegetation and architecture in a surreal park landscape. In LLANGANUCO FALLS (2008), waterfalls and trees create towering structures redolent of sky-

CORINNE WASMUHT, CALETA LOS LAURELES 206, 2005, oil on wood, 97 1/4 x 151 1/8" / Öl auf Holz, 247 x 384 cm.





CORINNE WASMUHT, HAIR I, 1992,
oil on wood, 110 1/4 x 65 3/4" / HAAR I,
Öl auf Holz, 280 x 167 cm.



CORINNE WASMUHT, HAIR II, 1992,
oil on wood, 110 1/4 x 65 3/4" / HAAR II,
1992, Öl auf Holz, 280 x 167 cm.

scrapers. In one of her most recent works, TRANSVERSE N (2011), the white voids take up almost as much space as the colored areas of the painting. It is tempting to wonder what visual information has been lost in TRANSVERSE N and for what reason, while at the same time hoping that perhaps some new images might emerge behind the empty spaces. The “social life” of pictures, in Wasmuht’s work, means the loss of control that occurs in the transmission of information. We have long known that we cannot trust any image. But the fact that images and information are constantly changing in a globally networked world, and that their circulation is beyond our control, is something that, fortunately, fascinates not only the secret services, but also artists like Corinne Wasmuht. And, almost in passing, she leads us into a fantastical world in which the gray buzz and hum of traffic and data are frozen in the colors of a tropical rainbow.

(Translation: Ishbel Flett)

- 1) See Susanne Titz, “Picture Generation—Corinne Wasmuht und die Anderen,” in *Corinne Wasmuht, Malerei, 1990–2003*, Matthias Winzen, exh. cat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden and Museum Haus Ester, Krefeld (Ostfildern: Hatje Cantz, 2003), pp. 43–70.
- 2) David Joselit, “Signal Processing,” *Artforum*, 49, no. 10 (June 2011), pp. 360–361.
- 3) Corinne Wasmuht was represented at last year’s Venice Biennale, under the motto ILLUMInazione-ILLUMInations, in which light was a key theme. In the catalogue, she discusses Tintoretto’s contemporary legacy with Diedrich Diedrichsen, Carolin Bohlman, and Bice Curiger. Cf. *ILLUMInations: 54th International Art Exhibition La Biennale Di Venezia* (Venice: Marsilio, 2011), pp. 65–79.
- 4) In UNTITLED (2004) Wasmuht explores the light reflections seen by drivers on a wet road and incorporates them into a street scene.
- 5) These “typologies of perception” or “typologies of seeing” have been described in detail by Veit Loers in terms of an “archaeology of knowledge.” See Veit Loers, “Orbis tertius—On the Pictorial Worlds of Corinne Wasmuht, 2003–2006” in *CW Katalog, Kunstverein Hannover*, ed. Stephan Berg, exh. cat. (Freiburg im Breisgau: modo Verlag, 2006), pp. 42–47.