



**MU
MO
K**
Museum
Moderner
Kunst
Stiftung
Ludwig
Wien

**Bad Painting
good art**

DUMONT

MU
MO
K
Museum
Moderner
Kunst
Stiftung
Ludwig
Wien

2008

VIENNA

1

Bad Painting good art

Herausgegeben von / published by
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
Eva Badura-Triska, Susanne Neuburger

Publika
Kunst
/ Cci

DUMONT

Inhalt / Contents

7	Edelbert Köb Vorwort Foreword
11	Susanne Neuburger Das erste und das letzte Bild? The First and the Last Painting?
45	Eva Badura-Triska Wer wird wann, warum und inwiefern zum Bad Painter? Who Becomes a Bad Painter, When, Why, and in What Sense?
103	Stefan Neuner Picabias Konzept der Ironie Picabia's Concept of Irony
137	Bernard Blistène Magrittes „Gaunersprache“ The Roguish Language of Magritte
151	Claire Gilman Schlechte Malerei? Asger Jorns „Modifications“ Bad Painting? Asger Jorns' "Modifications"
165	Julia Gelshorn Keine schlechten Maler Not Bad Painters
193	Friedrich Petzel The Good, the Bad, and the Terrific The Good, the Bad, and the Terrific
215	Christian Höller Falschtöne und Fehlfarben Wrong Notes and Off-Colors
242	Anhang Appendix

The First and the Last Painting?

An experimental set-up for Bad Painting

Susanne Neuburger

Since the late 1970s there seems to be a tacit agreement on Bad Painting being a commodity, label or brand name. It is quite remarkable how the use of the term coincided with the newly structured art market. Nonetheless, no defining power could sufficiently upgrade "Bad Painting" to a programmatic term. A pioneering project in this regard was the exhibition "*Bad*" Painting held in 1978 and curated by Marcia Tucker in the New Museum, New York. Tucker defended the then out-moded "figuration," subscribing to the designation of "bad" in a general overview, which also included several positions from female artists, who were thereafter (and hitherto even more so) excluded from Bad Painting.

Bad Painting is a product of brief working phases and confined within short periods of time. It definitely is a complex phenomenon, ranging from regressive wishful thinking to a critical analysis of culture. Even though the theoretical foundation is missing, Picabia, Jorn or Magritte avidly pursued it, and later it did not diminish the esteem Oehlen, Büttner or Schnabel enjoyed. In Bad Painting we find that twentieth-century painting with its avant-garde rules is put to the test, criticized and destabilized. Especially its zeitgeist of evolution and historicity, "irreversibility" and "retroaction"—to adopt Thierry de Duve's¹ terms—seems to provoke a counter-reaction. Magritte's "période vache" serves as a fitting example for how breaking with norms and contrasting value models can structure Bad Painting. It is primarily the fact that they are not only marked by breaking with patterns, but also inhere a high degree of reflexivity, that makes Bad Painting a figure of thought within the pictorial arts. The exhibition aims to show this and to question the same, in an attempt to give the first historically motivated overview of the phenomenon using paradigmatic artworks. In doing so, the focus is not so much on completeness, but rather on the issue of Bad Painting also being valid as an alternative history of painting that inscribes itself—even if mentally rather than linearly—in already existing art history.

Bad Painting may be painting, but it is also project, action and text. It not only questions rules, but also avant-garde dictates, and speculates ahead, either successfully or unsuccessfully, attracting attention or meeting with disapproval. Perhaps all this began with the scandal around Manet's *Olympia*, which made its viewing public lose control of itself.² Bad Painting's narrative potential is immense, and it can certainly take up the comparison of "ut pictura poesis" or vouch for the

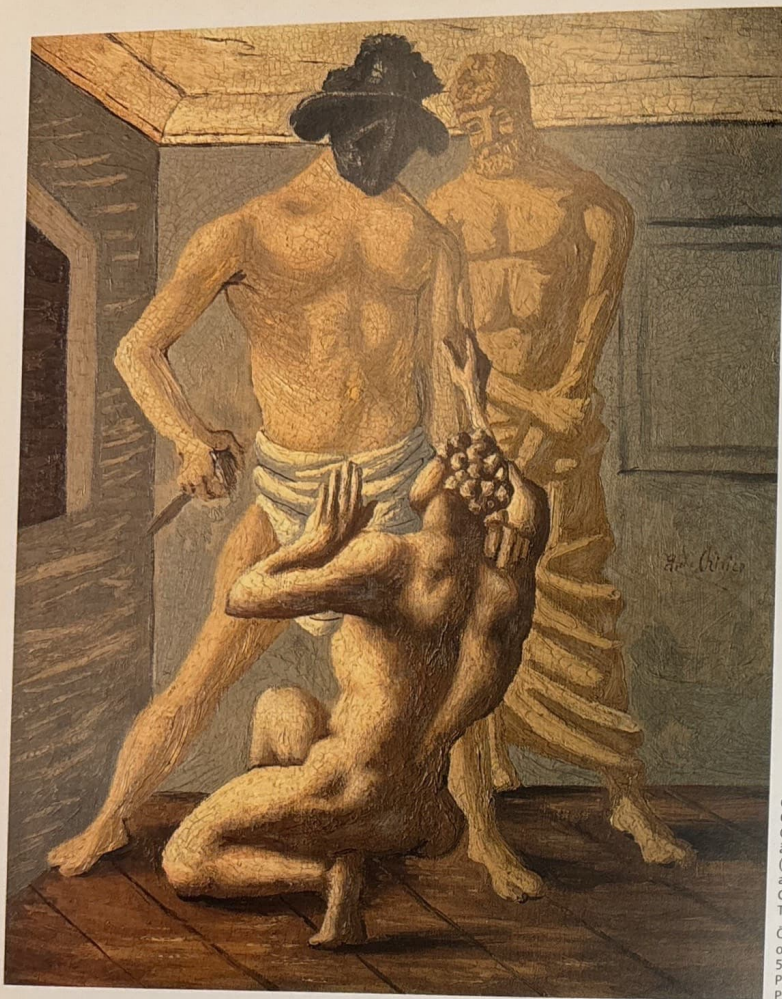


002 Philip Guston
Black Sea, 1977
(Schwarzes Meer)
Öl auf Leinwand /
oil on canvas,
173 x 297 cm
Tate London

narratives Potenzial, das durchaus den Vergleich von „ut pictura poesis“ aufnehmen kann. Eine prinzipiell transhistorische Struktur ist ebenso wichtig und präsent, wie sie verstoßen und malträtirt wird. Und insofern ist es gleichzeitig richtig und falsch, wenn Albert Oehlen sagt: „Bad Painting kann auf nichts aufbauen.“³ Tatsächlich baut es auf, muss aber gleich wieder vergessen, dass die Avantgarde sein eigentliches Movers war.

Eines seiner Gesetze jedenfalls ist sicher: Bad Painting folgt dem Wesen der Malerei, meint immer Bild und Piktoralität und kokettiert mit ihrem „apokalyptischen Mythos“ (Yves-Alain Bois). Wenn Buren Malerei ist, sind auch Metapositionen als Malereikritik von Interesse und Ansätze wie die Kippenbergers nur scheinbare Standpunkte von außen. Jorns bekannter Ausspruch, dass „die Lieblingsnahrung der Malerei die Malerei ist“,⁴ richtet sich an das Wesen der Malerei, das auch den Rahmen seiner „Detourned Paintings“ abgibt. Schon in seinem Text „Intime Banalitäten“ wertete er den Kitsch auf, den Adorno und Greenberg bekanntlich in Opposition zum Modernismus sahen, und bezeichnete „diese Seen in den Wäldern und diese röhrenden Hirsche, die in tausenden von Wohnzimmern in Goldverzierung auf gemusterten Tapeten hängen“, als „tiefsinnigste Eingebungen der Kunst“.⁵ Jetzt sei die „kitschige Generation an der Reihe“, propagiert die Gruppe SPUR und fordert den Kitsch als „junge Tochter der alten Kunst“.⁶

Bad Painting ist kaum formal fassbar, schon gar nicht durchgängig und ausschließlich, sondern behauptet sich vielmehr auch hier als eine Strategie, die das Potenzial der Moderne und ihrer



003
Giorgio de Chirico
Gladiateurs s'amusant
à l'école, 1927
(Sich in der Schule
amüsierende Gladiatoren /
Gladiators Amusing
Themselves at School)
Öl auf Leinwand /
oil on canvas
55 x 46 cm
Privatsammlung, Venedig /
Private Collection, Venice

espousal of the arts. A fundamentally transhistorical structure is equally important and must be present just as it must be rejected and maltreated. And in this respect, Albert Oehlen's statement that "Bad Painting has no foundation to build on" is simultaneously true and false.³ It does in fact build something up, but must immediately forget that the avant-garde was its actual motive cause.

At any rate, one of its rules is certain: Bad Painting follows the essence of painting, always connotes image and pictoriality and flirts with its "apocalyptic myth" (Yves-Alain Bois). If Buren is painting, then also metapositions are interesting as criticisms of painting, and approaches such as Kippenberger's are only apparent external viewpoints. Jorn's renowned remark—"painting is painting's favorite food"⁴—refers to the essence of painting, which likewise furnishes the framework of his



004
Giorgio de Chirico
Au bord de la mer, 1925
(Am Meer / At the Sea)
Öl auf Leinwand /
oil on canvas
100 x 80 cm
Museum Moderner
Kunst Stiftung
Ludwig Wien,
erworben /
acquired 1985

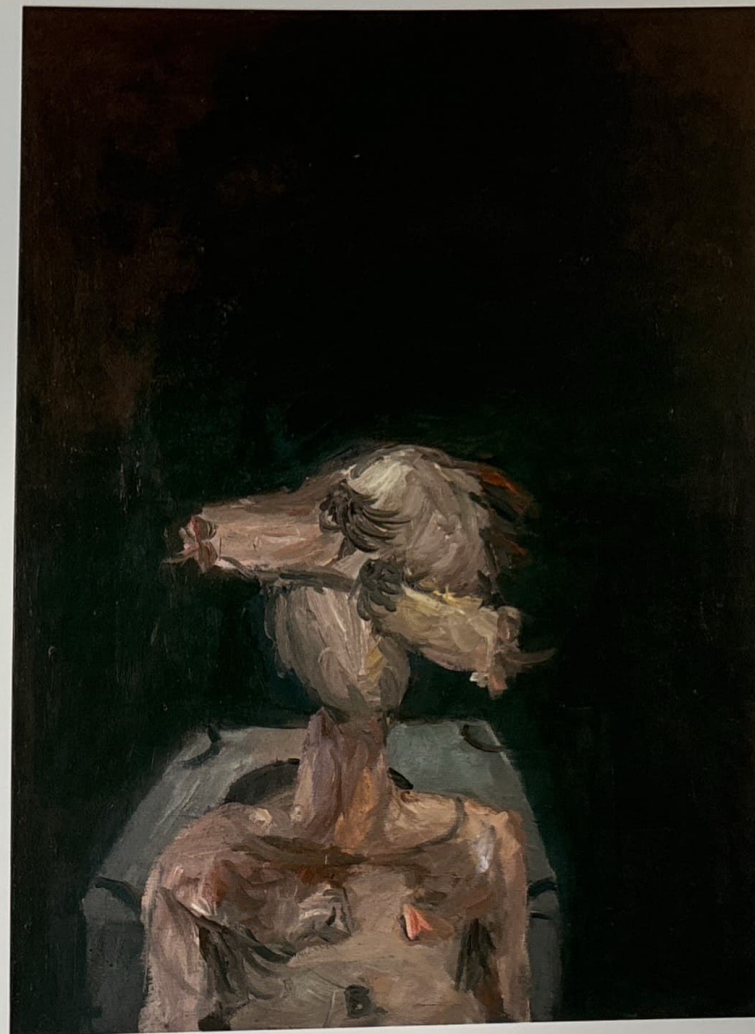
Avantgarden regressiv unterläuft. Bad Painting muss ein anticlassifizierender, antimodernistischer Ansatz implizit sein, der bisweilen an die Bataille'sche „opération“ erinnert, und zwar genau in dem Maße, wie der Signifikant im „informe“ über das Signifikat die Oberhand⁷ gewinnt, obwohl generell Signifikant und Signifikat kaum voneinander zu trennen sind. Um indexalische Zeichen einzubauen, die oft Weltbezug und subversive Kritik einbringen, wird gelegentlich eine prinzipiell ikonische Repräsentation aufgebrochen. Die Gruppe SPUR hat den Index sogar als Namen gewählt, um programmatisch „den Kontakt mit der Geschichte und dem Ausland“⁸ durchzuspielen. Eine weitere Strategie, Bildräume zu desituieren, lässt oft „abstrakt“ in „figurativ“ und umgekehrt übergehen, was durchaus auch ideologisch interpretierbar ist. Dass hier abermals das Signifikat gegenüber dem Signifikanten

"Detoured Paintings." Already in his text "Intimate Banalities" he enhances the status of kitsch, which in the eyes of Adorno and Greenberg opposed Modernism. He describes "the lakes in the forests and those roaring stags in golden, decorative frames hanging by thousands in living-rooms on walls with patterned wallpaper" as "the profoundest inspirations of art."⁵ The Gruppe SPUR propagated that now the "kitsch generation" was to have its turn and claims that kitsch "is the young daughter of old art."⁶

It is almost impossible to comprehend Bad Painting in formal terms, for it is not at all consistent and certainly not exclusive. It holds its ground rather by strategic means, also here, regressively undermining the potential of Modernism and its avant-gardes. Bad Painting must subscribe to an implicit anti-classical, anti-modernist approach, reminding us now and then of the Bataillan "opération" and, indeed, precisely in the same measure the signifier in "informe" gains an upper hand over the signified⁷, despite the fact that signifier and signified are practically indiscernible from one another. Occasionally, a fundamentally iconic representation is broken up in order to incorporate indexical signs that often introduce worldviews and subversive criticism. The Gruppe SPUR even chose the index as a name to programmatically go through "the contact with history and foreign countries."⁸ Another strategy of de-situating pictorial spaces often turns "abstract" into "figurative" and vice versa—which can certainly be also interpreted as ideology. The fact that here the signified is repeatedly neglected in relation to the signifier typifies displacements that Bad Painters are well aware of. In addition to kitsch they utilize the means of parody, irony and humor as avidly as appropriation, citation or the pastiche. Albert Oehlen, by specifying Bad Painting as between "gravity and play,"⁹ implemented a kind of ironical figure of speech that oscillates between distance and complicity. Here, complicity with the avant-garde stands in opposition to a regression, which demands from the "civilized," highly elaborate model of modern painting a step backward as an expedient or alternative. What Michael Krebber says on behalf of Philip Guston can likewise generally apply to Bad Painting: "[That] painters step backwards after opting out of the progressive (abstract) movement at the very moment in which it becomes established and academic. In this way anachronism can be revolutionary or even the very means of survival."¹⁰ Psychoanalysis speaks of regression when the enlightened impetus of progressive developments is countered by other needs and longings.¹¹ Regressions are often displaced into



005 Jean Fautrier
Tête d'otage no. 1, 1943
(Kopf einer Geisel Nr. 1 /
Head of Hostage No. 1)
Öl auf Papier kaschiert auf Leinwand /
oil on paper mounted on canvas
24 x 22 cm



006 Georg Baselitz
Der Zwerg, 1962
(The Dwarf)
Öl auf Leinwand /
oil on canvas,
136 x 101 cm
Bayerische Staats-
gemäldesammlungen,
München, Pinakothek
der Moderne, WAF,
Sammlung Prinz
Franz von Bayern

vernachlässigt wird, sind Verschiebungen, um die Bad Painters Bescheid wissen. Neben dem Kitsch sind es Parodie, Ironie und Humor ebenso wie Appropriation, Zitat oder Pastiche, die eingesetzt werden. Zwischen „Ernst und Spaß“⁹ benannte Albert Oehlen das Bad Painting mit einer Art von Ironiefigur, die bekanntlich zwischen Distanz und Komplizenschaft schwankt. Dabei steht die Komplizenschaft zur Avantgarde einer Regression gegenüber, die Rückschritte als Auswege und Alternativen dem „zivilisatorisch“ hoch elaborierten Modell der Malerei der Moderne abverlangt. Was Michael Krebber für Philip Guston sagt, könnte auch für Bad Painting generell gelten: „Ein Rückwärtsgehen von Malern, die sich aus der fortschrittlichen (abstrakten) Bewegung ausgeklinkt haben, im Moment, in dem diese etabliert und akademisch geworden sei, sodass das Anachronistische das Revolutionäre sein konnte

the sphere of culture and aesthetics. Supposed freedom from inherited burdens and the “pressures of adapting to restrictive social norms”¹² can also collide with the claims of one’s own superego. Werner Büttner summed this up as: “Finding in the very act of disregarding a homeland with culture,”¹³ and being your own alternative. However, when he—in another context—calls this the “imitation of Christ,”¹⁴ it can be seen how Bad Painting is geared to be a provocation—often in a very misogynistic way—in which failing just about manages to function.

This, too, could be a dictate of Bad Painting: Searching for the origins of painting by pursuing the original and anachronistic. A man with a bird’s head and erect sexual organ: This is how Bataille describes a cave painting that he interprets as the earliest document revealing a yearning for the sacred.¹⁵ Images by Baselitz exist that would fit this description, and also Picabia’s *Noi* [111-016] has an element of atavism, of forgetting and dabbling frivolity, feigning a total lack of discrimination in order to appropriate earlier phases of development in civilization.

“To instigate something and to end something. To be the first and the last painting”: In connection with Fautrier, Jutta Koether spoke of a “regressive turn.”¹⁶ Fautrier’s simultaneously hollowed-out and refilled paintings seem to disappear beyond all form—as in the *Otages* (Hostages) [111-005], the anonymous portraits of the disfigured hostages of the German occupying power in France—to nevertheless establish profound references of meaning. “The first and the last painting” could also be a conceptual experimental set-up for a Bad Painting that adds a new and different way of viewing painting. Probably the one who comes closest to being a theoretician of Bad Painting is Bataille, who spoke of the “unfolding of a work as its withdrawal.”¹⁷ To comprehend the subject matter and framework of painting as “not going beyond something,” meant for Merlin Carpenter “but likewise extending beyond something; that is, transgressing the notion of ‘development.’ In this way, a specificity of painting is opened up.”¹⁸ However, this does not refer to the discourse on the end of painting, on the (other) last image. Such a discourse could be a distant and already reinforced, theoretical counterpart, which perhaps shares revolutionary, subversive approaches with Bad Painting. What is Bad Painting then? Is it breaking the norm, is it attempting to come to terms with or even solving an underlying conflict? Certainly it is seriously concerned with breaking out, but it is equally an overwhelming acknowledgment of painting: Bad Painters as the “most obstinate and recalcitrant people.”¹⁹

René Magritte and the Happy Revolt

Magritte’s “période vache” [111-008-009-070–076] comprises a group of 30 oil paintings or gouaches that he executed in 1947/1948 for his first one-man exhibition at the Parisian Galerie Faubourg in 1948. Later he termed these sketchy and colorful artworks with grotesque and crude subject matter also as “peintures” or “gouaches fauves,”²⁰ so as to name his historically motivated regression during which he interimly suspended his expertise for the rawness and wildness of the



007 Albert Oehlen
Krefelder Appell, 1983
(Muster of Krefeld)
Öl, Bastringe auf Leinwand /
bast fiber coils, oil on canvas
122,20 x 133,40
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien,
Leihgabe der Österreichischen Ludwig Stiftung /
on loan from the Austrian Ludwig Foundation,
seit / since 2007

oder überhaupt Überlebensmöglichkeit.¹⁰ In der Psychoanalyse wird von Regression gesprochen, wenn dem aufklärerischen Impetus progressiver Entwicklungen andere Bedürfnisse und Sehnsüchte entgegengesetzt werden.¹¹ Regressionen werden nicht selten in die Sphäre von Kultur und Ästhetik verschoben. Eine vermeintliche Befreiung von Altlasten und einem „Anpassungsdruck der restriktiven sozialen Normierungen“¹² kann auch mit den eigenen Über-Ich-Forderungen kollidieren. Werner Büttner nannte es: „In der Geste des Absehens eine Heimat mit Kultur zu finden“¹³ und seine eigene Alternative zu sein. Wenn er diese aber – in anderem Zusammenhang – als „Imitation Christi“ benennt,¹⁴ zeigt sich, wie Bad Painting um eine – oft auch sehr frauenfeindliche – Provokation angelegt ist, in der ein Scheitern gerade noch funktionieren kann.

„Fauves.“ The preceding artistic phase was his „période Renoir,“ which was a reaction to the German occupation. It propagated „sun, joy and plenitude“²¹ as the motto for a counter-offensive by an artist who believed in the strength of painting and poetry. In contrast, his exhibition in Paris programmatically aimed at causing a scandal.²² Magritte sought to outrage the French taste in painting, in fact the Parisians found the Belgian artist's small group of works indeed vulgar. Even though he was well-disposed toward the artist, Paul Éluard did not want to have paintings of this kind hanging on his walls. What strategies does Magritte pursue in this group of works? Did he want to plunder high culture? Just like de Chirico, the artist he greatly admired, who was a „pictor optimus“ or a Bad Painter „avant la lettre,“ Magritte, too, tended to portray banalities.²³ Both above-mentioned phases of his work express Magritte's figurative gratification of desires: Paint like Renoir for once? For once enjoy the swerve and flow of the line? Be a „true,“ a „born“ artist for once?

„Magritte is a painter. Magritte is not a painter“²⁴: Perhaps the „période vache“ would not have developed into such a comprehensive initiative without Louis Scutenaire's collaboration. Working together with the poet must have been a major incentive for Magritte; especially the former's „incendiary preface“ must have made a profound impact on the artist.²⁵ After the exhibition, which was unsuccessful with not a single painting sold, Scutenaire finished a second piece of writing. Magritte initially intended to illustrate this text. In this art-historical satire with 20 items Magritte is stylized as the better Parisian painter in an ironical way, and it is a more or less Belgian rejoinder, as can be seen in the statement: „Formerly, René Magritte arrived in Paris and enrolled himself at a school there. In this city he became very fashionable and monopolized the art market. [...] He is our first primitive. [...] [He] has a considerable impact on Matisse, Van Gogh, Bonnat, Renoir and Chabas.“²⁶

„...a Magritte can conceal a Magritte“: One thesis is that Magritte never belied his old style, but concealed it within the „vache“ paintings. He over paints his own work and transforms his iconic principle into indexical signs, a „simulacre appauvri“²⁷: For instance, in *Le Contenu Pictural* [IL-072] the content of painting comprises the traces of its own disintegration. Philippe Vergne placed the „période vache“ in the 1980s context of Bad Painting and additionally called attention to „le premier dans la décrépitude de [son] art“.²⁸ Baudelaire detected in *Olympia* that Manet deployed his later work



008 René Magritte
Le Psychologue, 1948
(Der Psychologe /
The Psychologist)
Gouache auf Papier /
Gouache on paper
40,7 x 32,8 cm

009 René Magritte
Titania, 1948
Gouache auf Papier /
Gouache on paper
81,3 x 64 cm

Auch das könnte ein Gesetz von Bad Painting sein: den Ursprung der Malerei zu suchen, indem es sich an das Ursprüngliche und Anachronistische anlehnt. „[E]in Mann mit Vogelkopf und aufgerichtetem Geschlecht“: So beschreibt Bataille eine Höhlenmalerei, die er als frühestes Dokument einer Sehnsucht nach dem Sakralen deutet.¹⁵ Es gibt Bilder von Baselitz, auf die diese Beschreibung passen würde, und auch Picabias *Noi* [ABB-016] hat Momente von Atavismus, Verlernen und Dilettieren in sich, legt eine vermeintliche Nichtkönnerschaft wie eine Maske an, um frühere zivilisatorische Entwicklungsstufen appropriieren zu können.

„Etwas anzustiften und etwas zu beenden. Das erste und das letzte Bild sein“: In Zusammenhang mit Fautrier hat auch Jutta Koether von einem „regressive turn“ gesprochen.¹⁶ Seine zugleich ausgehöhlten wie wieder aufgeladenen Bilder scheinen hinter alle Form zurückzugehen, um dennoch – wie in den *Otages* (Geiseln) [ABB-005], die anonyme Porträts der verstümmelten Geiseln der deutschen Besatzungsmacht in Frankreich sind – starke inhaltliche Bezüge herzustellen. „Das erste und das letzte Bild“ könnte auch eine konzeptuelle Versuchsanordnung für ein Bad Painting sein, das der Malerei eine neue und andere Sichtweise hinzufügt. Bataille, der einem Theoretiker des Bad Painting wohl am nächsten kommt, sprach von einer „Entfaltung des Werks, die eine Zurücknahme des Werks“ sei.¹⁷ Gegenstand und Rahmen der Malerei als „über etwas nicht hinausgehend“ zu begreifen bedeutete für Merlin Carpenter „aber auch, darüber hinauszugehen; über den Begriff ‚Entwicklung‘ nämlich. So tut sich eine Bestimmtheit von Malerei auf.“¹⁸ Dennoch ist damit nicht der Diskurs vom Ende der Malerei, vom (anderen) letzten Bild, gemeint, der ein ferner und bereits in der Theorie verfestigter Gegenpart sein könnte, mit dem Bad Painting vielleicht revolutionäre umstürzlerische Ansätze teilt. Was also ist Bad Painting? Normbruch, Krise, Bewältigungsversuch oder sogar Lösung des dahinter stehenden Konflikts? Gewiss verhandelt es ernsthaft den Ausbruch, ist aber ebenso ein großes Bekenntnis zur Malerei: die Bad Painters als die „stursten Dranbleiber“.¹⁹

René Magritte und die glückliche Revolte

Die „période vache“ [ABB-008-009-070-076] umfasst eine Werkgruppe von 30 Ölbildern oder Gouachen, die 1947/1948 für Magrittes erste Einzelausstellung in Paris in der Galerie Faubourg 1948 entstanden sind. Später bezeichnete er diese skizzenhaften und buntfarbigen Arbeiten mit groteskerden Inhalten auch als „peintures“ oder „gouaches fauves“²⁰, um seine historisch motivierte Regression zu benennen, mit der er kurze Zeit seine Könnerschaft im Rohen und Wilden der „fauves“ aufhob. Vorangegangen war die „période Renoir“, die eine Reaktion auf die deutsche Besatzung war und „sun, joy and plenitude“²¹ als Motto einer Gegenoffensive eines Künstlers propagierte, der an die Kraft von Malerei und Dichtung glaubte. Für seine Ausstellung in Paris hingegen galt programmatisch „scandaliser“²². Er wollte den „Peinture“-Geschmack der Franzosen treffen, und tatsächlich empfand das Pariser Publikum die kleine Werkgruppe des Belgiers als vulgär. Sogar der Magritte wohlgesinnte Éluard wollte sich ein solches Bild nicht an die Wand hängen.

strategically. Such a procedure may have also been significant in Magritte's case, as his style remains essentially the same after 1926.

What subsequent Bad Painters can learn is: The fortune of a "manifestation du plaisir" (manifestation of pleasure)²⁹ and the danger of flirting with failure. According to Bataille, Manet's ultimate goal was to disappoint the expectations of his viewers.³⁰ Similarly, Magritte too opposed his own success. We are supposed to be silent about such creative phases in an artist's life as if they were a sickness (regression). Magritte announced that further phases were pending, reverted, however, to the "peinture d'antan" (painting of previous times). But for his wife's sake he promised: "I'll certainly find some way to slip in a big fat incongruity from time to time."³¹

Roaring Stags: Asger Jorn and Gerhard Richter

With an interval of three years, two paintings were executed by Jorn and Richter focusing on a centrally placed stag. The two paintings differ immensely and can both currently be viewed in Berlin's National Gallery. But in fact both bear a resemblance in their reaction to the "totally depleted ontological project of modern art."³² Despite Jorn having explicitly declared that he was a Bad Painter, Richter can by no means be comprehended as such. However, this context appears to give his early work a certain logic, and seems to open the way for Gerhard Richter to leave Modernist "art-painting" behind. Executed in 1960, Jorn's *Hirschbrunft am Wilden Kaiser* (Stag Rut at the Wilder Kaiser) is the older of the two paintings and stems from the series "Modifications" or "Défigurations." Otto van de Loo gifted the painting to the National Gallery, Berlin. In these series the artist painted over images he bought from the flea market. His comment on working in this way was "why reject the old if one can modernize it with a few strokes of the brush?" This comment was printed in his programmatic text "Detourned Painting," which outlines his situationist concept of transvaluation.³³ Like Magritte he exhibited the paintings in Paris. As in Magritte's case the exhibition comprised a small series of his oeuvre on which he had reportedly elaborated for quite a while. Already in 1939 he had wished to pay tribute to "humdrum and pompous painting." But only in 1959, at the age of sixty, was he strong enough to bear the full responsibility of putting it into practice.³⁴

Richter's *Hirsch* (Deer) of 1963 from the Onnasch collection (currently on loan to the National Gallery) is number 7 in his oeuvre catalogue and, together with *Neuschwanstein Castle* with which it is often exhibited, is the largest of his first paintings. Both artworks were—together with *Mund* (Mouth) and *Papst* (Pope)—part of a performance *Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus* (Living with Pop—a demonstration for Capitalist Realism), which he organized together with Konrad Lueg and which took place on October 11, 1963 in the Berges furniture store in Düsseldorf.³⁵ Together with those of Lueg, Polke and Kuttner, both of Richter's paintings were formerly amongst those works exhibited in 1964 in Jährling's front garden in order

Welche Strategien verfolgt Magritte mit diesen Werkgruppen? Wollte er die Hochkultur ausrauben? Wie der von ihm verehrte de Chirico, der als „Pictor Optimus“ ein Bad Painter „avant la lettre“ ist, tendiert auch Magritte zum Banalen.²³ Beide Werkphasen lassen ein piktorales Wunschenken Magrittes zum Ausdruck kommen: Einmal so malen wie Renoir? Einmal die Gestik der Linie auskosten? Einmal ein „richtiger“, ein „geborener“ Maler sein?

„Magritte ist ein Maler. Magritte ist kein Maler“²⁴: Ohne die Zusammenarbeit mit Louis Scutenaire wäre die „période vache“ vielleicht zu keiner so umfassenden Aktion geworden. Die Gemeinschaftsarbeit mit dem Dichter, dessen „incendiary preface“ essenzieller Bestandteil war,²⁵ muss ihn angespornt haben. Nach der erfolglosen Ausstellung, in der kein einziges Werk verkauft wurde, schrieb Scutenaire einen zweiten Text, den Magritte ursprünglich illustrieren wollte. In dieser kunsthistorischen Persiflage in 20 Punkten wird auf ironische Weise und quasi als belgische Retourkutsche Magritte zum besseren Pariser Maler stilisiert, wenn es etwa heißt: „René Magritte von ehedem kommt nach Paris, schreibt sich an der Schule dieser Stadt ein, wo er große Mode wird, und monopolisiert den Markt. [...] Er ist unser erster Primitiver. [...] [Er] übt tief gehenden Einfluss auf Matisse, van Gogh, Bonnat, Renoir und Chabas aus.“²⁶

„... ein Magritte kann einen Magritte verbergen“: Eine These ist auch die, dass Magritte seinen alten Stil nicht verleugnet, sondern unter den „Vache“-Bildern verborgen hält. Er übermalt sich selbst und wandelt sein ikonisches Prinzip in indexalische Zeichen, ein „simulacre appauvri“²⁷: In *Le Contenu Pictural* [ABB-072] etwa wird der Inhalt der Malerei zur Spur ihres Zerrinnens. Philippe Vergne, der die „période vache“ in den Kontext des Bad Painting der 1980er-Jahre stellt, hat außerdem noch auf „le premier dans la décrépitude de [son] art“²⁸ aufmerksam gemacht. Was Baudelaire Manets *Olympia* konstatierte, nämlich das Alterswerk strategisch einzusetzen, mag auch für Magritte Bedeutung haben, dessen Stil sich seit 1926 tatsächlich nicht wesentlich änderte.

Was spätere Bad Painters lernen können: das Glück einer „manifestation du plaisir“²⁹ und die Gefahr eines Kokettierens mit dem Misserfolg. Nach Bataille war es Manets eigentliches Ziel, Erwartung zu enttäuschen.³⁰ Auch Magritte widersteht seinem eigenen Erfolg. Wie eine Krankheit (Regression!) sollte diese Werkphase verschwiegen werden. Magritte kündigte weitere an, kehrte jedoch zur „peinture d'antan“ zurück, seiner Frau zuliebe, versprach aber: „Ich werde sicher immer wieder einen Weg finden, von Zeit zu Zeit dicke Inkongruenzen einzubauen.“³¹

Röhrende Hirsche: Asger Jorn und Gerhard Richter

Im Abstand von drei Jahren entstanden zwei Bilder von Jorn und Richter mit einem zentralen Hirsch, die derzeit in der Berliner Nationalgalerie zu sehen sind und unterschiedlicher nicht sein könnten. Dennoch reagieren beide nicht unähnlich auf das „völlig erschöpfte ontologische Projekt der Moderne“.³² Hat Jorn sich als Bad Painter dezidiert deklariert, soll Richter hier keineswegs als solcher vereinnahmt werden, dennoch macht dieser Kontext in seinem Frühwerk Sinn und scheint auf

to effect an exhibition. Robert Storr describes the two paintings as proto-photorealistic³⁶, which, however, disregards their specific position in Richter's early work.

In 1962 Richter produced greatly differing paintings such as *Party*, which he resolutely judged as "bad,"³⁷ or *Hitler* [111-013]. When Jorn wrote of the "roaring stags" in living rooms, Richter took his stag into a furniture store. There, together with Lueg, he wandered through the model rooms in which the pictures hung. Here, more or less "functioning" living rooms were on display and combined, by interlinking macro- and microstructures, a domestic situation with a backdrop of world politics.³⁸ Did he paint the picture specially for this performance?³⁹ For, after all, the roaring stag decorating the living-room wall is synonymous for kitsch. This is particularly true for an amateur photograph, which Richter transferred into painting by mechanically overpainting or, respectively, copying, and for a picture from a junk market, such as Jorn used.

Both paintings employ the method of overpainting, retaining, to an extent, the original image whilst also transforming it. The two artists confront the analytical and enlightened course taken by Modernism and its "de-stratification"⁴⁰ with overlaying, which could also be comprehended as a critical comment on Informal art. Claire Gilman explains for Jorn that overpainting can be positioned between collage and negation,⁴¹ whilst Richter transforms a kitschy and trivial photo—similar examples can be found in his *Atlas*—into a sort of "picture puzzle"⁴² that dodges the apparent spatial logic of the image. The branches function as drawing or grid and support first and foremost—together with the tree trunk that divides the image into two—the oscillation between abstraction and figuration. Nevertheless, Richter does not answer the certainly ideological question concerning abstraction and figuration, and the choice between the two options remains undecided, much as it does in Jorn's case as well.

In this period, Richter often referred to kitsch and banality as a means of questioning the image. He even speaks of the "banality of evil."⁴³ In 1962 he executed his painting *Hitler*. In this context one must not forget that, since 1961, "bad" meaning "evil" and "banal" permeated the discussion around the Eichmann process, as reported by Hannah Arendt in 1964.⁴⁴ Richter's 1966 performance Volker Bradtke counts as a "homage to banality"⁴⁵ and makes evident the power of the normal and



010 Gerhard Richter
Hirsch, 1963, (Deer)
Öl auf Leinwand / oil on paper
150 x 200 cm
Staatliche Museen zu
Berlin, Nationalgalerie

011 Richters Hirsch in der
Vorgartenausstellung
der Galerie Parnass / Richter's
Deer at the front garden
exhibition of Parnass gallery,
Wuppertal, 1964



012 Asger Jorn
Hirschbrunft im Wilden Kaiser, 1960 (Stag Rut at the Wilder Kaiser)
Öl auf Leinwand / oil on canvas, 90 x 120 cm
Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie

seinem Weg zu liegen, die modernistische „Peinture-Kunst“ (Gerhard Richter) hinter sich zu lassen. Das ältere, 1960 entstandene ist Jorns *Hirschbrunft am Wilden Kaiser*, das als Schenkung Otto van de Loos an die Berliner Nationalgalerie kam und aus seiner Werkgruppe der „Modifications“ beziehungsweise „Défigurations“ stammt. In diesen Serien übermalte er Bilder vom Flohmarkt. „Warum das Alte verwerfen, wenn es mit ein paar Pinselstrichen modernisiert werden kann?“, sagt er dazu in seinem programmatischen Text „Detourned Painting“, der sein situationistisches Konzept der „Umwertung“ umreißt.³³ Wie bei Magritte zeigte er die Bilder in einer Ausstellung in Paris, und wie bei Magritte handelt es sich um eine kleine Werkgruppe in seinem Œuvre, die Jorn nach eigenen Angaben länger elaboriert hat. Bereits 1939 wollte er dem „humdrum und pompous painting“ Hommage zollen, fand tatsächlich aber erst 1959 – 60 Jahre alt – die Kraft, dies in voller Verantwortung umzusetzen.³⁴

Richters *Hirsch* von 1963 aus der Sammlung Onnasch (und derzeit als Leihgabe in der Nationalgalerie) hat die Nummer 7 in seinem Œuvre-Verzeichnis und ist mit *Schloss Neuschwanstein*, mit dem er oft gemeinsam gesehen wird, das größte unter den ersten Bildern. Beide Werke waren – gemeinsam mit *Mund* und *Papst* – Teil seiner Aktion *Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus*, die er mit Konrad Lueg am 11. Oktober 1963 im Düsseldorfer Möbelhaus Berges veranstaltete.³⁵ Beide Bilder waren unter den Werken, die er gemeinsam mit Lueg, Polke und Kuttner 1964 bei Jährling im Vorgarten aufstellte, um dort eine Ausstellung zu erwirken.

ordinary reigning at the time. The fact that this had a counterpart in the suppressed history of the National Socialist era took on meaning for Richter when he encountered an often veiled history articulated in the photographs he used: "at those locations to where it had been shifted after the end of the Third Reich."⁴⁶ Also in the case of *Deer*, where a playing card with a Hitler portrait is found on the reverse,⁴⁷ the connection between kitsch, banality or normality with history is relevant, even though it remains hidden to the viewer.

Sigmar Polke and the "Back-Breeding" of the Avant-garde

Unfortunately Polke did not participate in the performance in the Berges furniture store. Obviously Richter and Lueg did not wish him to participate. However, he was just the man to dispose over a location freighted with middle-class consumer culture more or less in situ. In February 1964 the loosely knit group comprising Polke, Richter, Lueg and Kuttner once again pursued the prospect of an exhibition. In order to procure an exhibition at Jährling's in Wuppertal, they arrived there with their paintings and set them up in his front garden.⁴⁸ Those objects that are now worth millions and in leading German collections, could be viewed in a wintry open-air museum. Among them were Richter's *Hirsch* (Deer) and *Hitler*, Polke's *Wurstesser* (Sausage Eater), *Doppelportrait Fabiola* (Double Portrait of Fabiola) [UL-011-013-014] and many other works. To be rejected or accepted? The experiment was successful, as the "authority" Jährling consented to an exhibition, which took place in the autumn of 1964.

The *Vitrinenstück* (Showcase Piece) of 1966, the most iconoclastic of Polke's works, critiqued the presentation and production conditions of the art market, as probably experienced by Polke himself. It was conceived as a demonstration object with a wall display and a showcase, above all, as critique of painting, questioning authorship as an ideologically motivated artistic approach. Here one of his image sequences has its origins, settling the old score between triviality and middle-class kitsch: the "flamingos" that later became "herons."⁴⁹ These were commissions from "higher beings," as the wall text reads, who had "commanded" Polke to paint flamingos instead of a bunch of flowers.



013
Vorgartenausstellung
der Galerie Parnass /
front garden exhibition
of Parnass gallery,
Wuppertal, 1964

014
Manfred Kuttner, Gerhard
Richter, Konrad Lueg
in der Vorgartenausstellung
der Galerie Parnass / at the
front garden exhibition of
Parnass gallery,
Wuppertal, 1964



015 Sigmar Polke
Reiherbild IV, 1969
(Heron Painting IV)
Dispersion auf Biber-
tuch / emulsion
on flannelette
190 x 150 cm
Städtische Galerie
Karlsruhe, Sammlung
Garnatz

Robert Storr beschreibt die beiden Bilder als protofotorealistisch³⁶, was den Bildern jedoch ihre spezifische Stellung im Frühwerk Richters nimmt. 1962 etwa waren nebeneinander so unterschiedliche Werke wie *Party* – ein Bild, das Richter dezidiert als „schlecht“³⁷ bezeichnete – oder *Hitler* [ABB-013] entstanden. Wenn Jorn von den „röhrenden Hirschen“ im Wohnzimmer schrieb, brachte Richter seinen Hirsch in ein Möbelhaus, wo er mit Lueg vor dem Rundgang durch die Modellzimmer, in die die Bilder gehängt waren, ein Wohnzimmer quasi „in Funktion“ vorführte und in einer Verknüpfung von Makro- und Mikrostrukturen eine häusliche Situation mit dem weltpolitischen Hintergrund verband.³⁸ War das Bild extra für diese Aktion entstanden?³⁹ Schließlich sind röhrende Hirsche an der Wohnzimmerwand das Synonym für Kitsch, zumal in einer Amateurfotografie, die



016 Francis Picabia
Noi, 1938
Öl auf Leinwand / oil on canvas
80 x 60 cm
Privatsammlung, Wien /
Private Collection, Vienna

Polke frees himself of unnecessary burdens, thereby, however, taking on others. He transfers the problem of pictorial innovation to that of the cultural production of images. Polke's attitude fundamentally differs from "traditional terms such as productivity, invention or spontaneity."⁵⁰ Images of flamingos are kitsch as much as roaring stags, and now they are more or less raised to the status of "high art," where Polke launches a strategic experiment using them. In the name of the authority of a "jury," Polke breaks the avant-garde's will to innovation with its complicated temporal structures, thereby also curtailing the formation of an aesthetic judgment in the usual retroactive order.⁵¹ He calls the system of dissent and consent toward art into question: of being accepted or rejected, of being regarded as good or bad. He applies parody and irony as his means of criticism and questioning

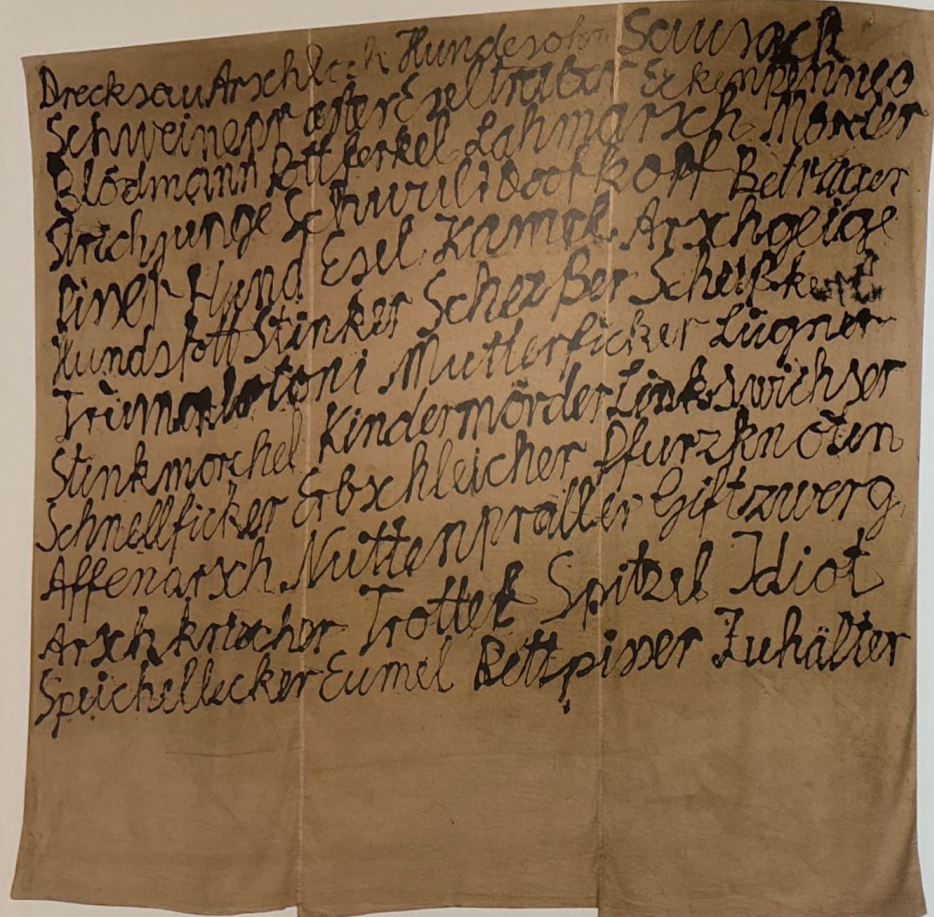


017 Sigmar Polke
Akt mit Geige, 1968
(Nude with Violin)
Dispersion auf
Holzfaserplatte /
emulsion on
particleboard,
100,1 x 79,8 cm
Bayerische Staats-
gemäldesammlungen,
München, Pinakothek
der Moderne, WAF
Sammlung Prinz
Franz von Bayern

Akt mit Geige

Richter nach dem Prinzip der mechanischen beziehungsweise kopierenden Übermalung überträgt, und in einem Bild vom Trödelmarkt, das Jörn verwendet.

Beide Bilder sind eine Übermalung, die die Vorlagen gewissermaßen bewahrt, wenn auch verändert. Dem analytischen aufklärerischen Gang der Moderne und seiner „Entschichtung“⁴⁰ setzen beide Künstler eine Überlagerung entgegen, die auch als kritischer Beitrag zum Informel gelesen werden kann. Für Jörn beantwortet Claire Gilman die Frage der Übermalung zwischen Collage und Negation,⁴¹ während Richter ein kitschiges und triviales Foto – ähnliche sind im *Atlas* – in eine Art „Vexierbild“⁴² umsetzt, das dem Bildraum seine scheinbare Logik entzieht: Das Geäst fungiert als Zeichnung oder Raster und unterstützt erst – gemeinsam mit dem das Bild zerteilenden Baumstamm – ein



018 Sigmar Polke
Schimpftuch, 1968 (Cloth of Abuse)
Acryl auf Bibertuch / acrylic on flannelette
400 x 437 cm
Daros Collection, Zürich

the nature of things. "So in its very essence my painting is by commission, and I flatter myself to think that I have always used templates."⁵² Polke insists that the initial driving force behind his thoughts and deliberations was the "innovative leap in printing errors" (Sigmar Polke).

Additionally he uses irony in his "art-historical" works, such as *Moderne Kunst* (Modern Art) [UL-083] or *Akt mit Geige* (Nude with Violin) [UL-017], in order to free modern art from its status of isms, just as Breton and Picabia as well as the Situationists before him. Polke creates pictures that comprise parodistic language of signs, and which only manage by a narrow margin to maintain an indexical relationship to historic Modern art. In *Moderne Kunst* the white frame of Malevich's *Black Square* is cited so as to emphasize the frame once again and to comprehend the rejection of avant-garde

Changieren zwischen Abstraktion und Figuration. Dennoch beantwortet Richter die durchaus ideologisch zu wertende Frage zwischen Abstraktion und Figuration nicht und lässt sie unentschieden, wie auch Jorn sie letztendlich offen lässt.

Kitsch und Banalität hat Richter in diesen Jahren öfters als Bildbefragung herangezogen. Er spricht selbst von der „Banalität des Bösen“⁴³. 1962 war sein Bild *Hitler* entstanden. Schließlich darf nicht vergessen werden, dass „bad“ im Sinne von „böse“ und „banal“ seit 1961 eine Diskussion um den Eichmann-Prozess bildete, wie es Hannah Arendt 1964 darlegte.⁴⁴ Als „Hommage an die Banalität“⁴⁵ gilt Richters Aktion *Volker Bradtke* von 1966, die auch die große Macht des Normalen in dieser Zeit deutlich hervorhebt. Dass diese in der verdrängten NS-Zeit einen Gegenpart hatte, war für Richter dann von Bedeutung, wenn er Geschichte oft verdeckt in den Fotografien, die er verwendete, begegnete: „an den Orten, an die man es nach dem Ende des Dritten Reiches verschoben hatte.“⁴⁶ Auch für den *Hirsch*, der auf der Rückseite eine Spielkarte mit einem Hitler-Porträt aufweist,⁴⁷ ist diese Verbindung von Kitsch, Banalität oder Normalität mit Geschichte relevant, die gleichwohl dem Betrachter verborgen bleibt.

Sigmar Polke und die „Rückzüchtung“ der Avantgarde

Leider war Polke, weil offensichtlich von Richter und Lueg ausgeschlossen, nicht an der Aktion im Möbelhaus Berges beteiligt, wäre er doch prädestiniert gewesen, an einem Ort bürgerlicher Konsumkultur quasi in situ zu walten. Im Februar 1964 war die lose Gruppe von Polke, Richter, Lueg und Kuttner dann wieder gemeinsam auf der Suche nach Ausstellungsmöglichkeiten: Um bei Jährling in Wuppertal eine Ausstellung zu erwirken, reisten sie mit ihren Bildern an und stellten sie in Jährlings Vorgarten auf.⁴⁸ Was heute eine millionenschwere Angelegenheit ist und sich in großen deutschen Sammlungen befindet, war damals als winterliches Freilichtmuseum zu bewundern. Da haben wir etwa Richters *Hirsch* und seinen *Hitler*, Polkes *Wurstesser*, sein *Doppelportrait Fabiola* [ABB-011-013-014] und andere mehr. Ablehnen oder annehmen? Die „Entscheidungsinstanz“ Jährling sagte zu, das Experiment gelang, und die Ausstellung fand im Herbst 1964 statt.



019 Martin Kippenberg
Heavy Burschi, 1989/90
(Heavy Guy)
Installationsansicht
installation view
Tate London, 2006



020 Pinot Gallizio
Il muro della mia casa, 1958
(Die Wand meines Hauses / The Wall of my House)
Öl auf Leinwand / oil on canvas
95 x 1073 cm
Galerie van de Loo, München

mental space. The text is included instead, which parodies, using citations, talk on modern art. Additionally, these pictures of Polke are not marked by innovation but by recapitulation. He operates receptively, yet ambiguously with "[...] an active and undisguised passivity toward images and the self-motivated emergence of images, an active receptivity towards images that already exist."⁵³ He reduces the life cycle of the avant-gardes and, by doing so, likewise reduces one of their most fundamental laws into empty signs. Why is Polke preoccupied with Bad Painting, but nevertheless not a Bad Painter? Because he doesn't stage himself within this concept as the other, but focuses on the system, thereby pursuing a kind of "back breeding,"⁵⁴ alternatively also called "bad breeding."

The Bad Painting Monument and its Inscriptions

Jorn explicitly erected a "monument in honour of Bad Painting,"⁵⁵ Polke abused it, Guston set an alienated object in the landscape [111-002] or in *Monument* [111-040] superimposed it over indeterminate formations. Are there specific indications in Bad Painting pointing to a mnemonic function, particularly one specific to painting?

Polke's *Schimpftruch* (Cloth of Abuse) [111-018] of 1968 is a unique document of "ut pictura poesis" narration in the twentieth century. According to Buchloh, it contains the "necessity of outspoken clarity" and, alongside the "question concerning the expressive ability of painting," also asks "why [it] should submit to the tolerated verdict of only being a language of signs and forms, and



021-023
Versteigerung der
„pittura industriale“
Pinot Gallizios in der
Galerie van de Loo,
München /
Auction of Pinot
Gallizio's „pittura
industriale“ at Galerie
van de Loo, Munich
15. April 1959



Gerade die ikonoklastischste von Polkes frühen Arbeiten, das *Vitrinenstück* von 1966, kritisiert den Kunstbetrieb mit seinen Produktions- und Präsentationsbedingungen, so wie Polke ihn vermutlich selbst erlebt hat. Als Demonstrationsobjekt mit Wanddisplay und Vitrine konzipiert, ist es vor allem eine Malereikritik, die Autorschaft als ideologisch motivierte künstlerische Setzung hinterfragt. Hier hat eine seiner Bilderserien ihren Ursprung, die mit Trivialität und bürgerlichem Kitsch abrechnet: die „Flamingos“, die später zu „Reihern“ wurden.⁴⁹ Diese waren eine Auftragsarbeit „höherer Wesen“, wie in einem Wandtext zu lesen ist, der eben besagt, dass „höhere Wesen“ Polke „befohlen“ hätten, Flamingos statt Blumenstrauß zu malen.

Polke wirft Ballast ab, nimmt aber anderen wieder auf: Das Problem pikturaler Innovationen verschiebt er in jenes kultureller Bildproduktion. Polkes Haltung unterscheidet sich grundsätzlich von „traditionellen Begriffen wie Produktivität, Erfindung oder Spontaneität“.⁵⁰ Bilder von Flamingos sind ebenso Kitsch wie von röhrenden Hirschen und werden nun quasi zu „Hochkunst“, wo sie Polke zu einem strategischen Experiment einsetzt. Denn Polke bricht im Namen der Autorität einer „Jury“ den Innovationswillen der Avantgarden mit ihren verwickelten Zeitstrukturen und kürzt damit auch die Bildung eines ästhetischen Urteils in der üblichen retroaktiven Ordnung⁵¹ ab. Er stellt das System von Dissens und Konsens über Kunst – hier angenommen, dort abgelehnt, hier gut, dort schlecht – infrage und kritisiert es mit den Mitteln von Parodie und Ironie. „So ist meine Malerei in ihrem tiefsten Wesen eine Auftragsmalerei, und ich schmeichle mir, immer nach Vorlage gearbeitet zu haben.“⁵² Polke insistiert auf dem „innovativen Sprung im Druckfehler“ (Sigmar Polke), der erst der Motor seiner Überlegungen ist.

Auch in seinen „kunsthistorischen“ Arbeiten wie *Moderne Kunst* [ABB-083] oder *Akt mit Geige* [ABB-017] setzt er Ironie ein, um die Moderne aus ihrem Status der Ismen zu befreien, wie dies vor ihm Breton, Picabia, aber auch die Situationisten angestrebt haben. Bei Polke entstehen nun Bilder, die aus einer parodierenden Zeichensprache bestehen, die gerade noch eine indexalische Beziehung zur historischen Moderne aufrechterhalten können. *Moderne Kunst* zitiert den weißen Rand von Malewitschs *Schwarzem Quadrat*, um noch einmal den Rahmen zu betonen und die Abkehr vom mentalen Raum der Avantgarde mitzudenken. Stattdessen ist der Text eingefügt, der ein Sprechen über



024 Helmrad Prem
Roding. Straßgesetz (Weg-Männer), 1959
(Roding. Penal Law)
Öl, verschiedene Materialien auf Leinwand /
oil, various materials on canvas, 100 x 100 cm
Museum Lothar Fischer, Neumarkt i.d.OPf

forever relinquish verbal language without a thought and without a fight?"⁵⁶ But what is a *Schimpftuch* exactly? Painting or text? Buchloh states that it is an "abuse of the public at the level of painting." Could it have possibly originated as painting, similar to what was claimed about Ed Ruscha's painting *Liquid Words* to thereby raise a fundamental question of status: whether it is about painting or text?⁵⁷ Was the *Schimpftuch* originally liquid and color with which words were then written? This thesis infers that painting was transformed into language. By personally wearing it, Polke has actually taken the cloth out of the horizontal mode of writing and script. Although not vertically fixed to the wall, the cloth is draped over the body to confront the viewer as an abusive tableau vivant. However, it definitely addresses a masculine and in no way feminine painting. In Bad Painting, painting is otherwise always



025 HP Zimmer
Die behaarte Pforte der Sehnsucht, 1961/62
(Hairy Gate of Desire)
Öl auf Leinwand / oil on canvas
140 x 100 cm
Galerie van de Loo, München



026 Helmut Sturm
Ländlicher Konflikt (Ländliches Schärmützel), 1962
(Rural Conflict – Rural Skirmish)
Öl auf Leinwand / oil on canvas
150 x 120 cm
Sammlung Niggli, Feldafing

ERRATUM S. 35, S. 249:

SPUR / HP Zimmer
Die behaarte Pforte der Sehnsucht, 1961/62
(Hairy Paw of Desire)

die Moderne zitierend parodiert. Auch diese Bilder Polkes sind nicht innovativ, sondern rekapitulierend. Er erhält sich selbst – auf eine doppeldeutige Weise – rezeptiv: „[...] eine aktive offene Passivität gegenüber Bildern und der selbsttätigen Entstehung von Bildern, eine aktive Rezeptivität gegenüber den schon existierenden Bildern [...]“. „⁵³ Den Kreislauf der Avantgarden und damit eines ihrer fundamentalsten Gesetze löst er in leere Zeichen auf. Warum Polke sich zwar im Bad Painting bewegt, aber dennoch kein Bad Painter ist: weil er sich nicht als der andere in diesem Konzept inszeniert, sondern am System arbeitet und eine Art von „Rückzüchtung“⁵⁴ betreibt, auch „bad breeding“ genannt.

Das Denkmal Bad Painting und seine Inschriften

Jorn hat dem Bad Painting explizit ein Denkmal – das „Monument zu Ehren der schlechten Malerei“⁵⁵ – gesetzt, Polke hat es beschimpft, Guston ein zweckentfremdetes Gebilde in eine Landschaft [ABB-002] positioniert oder in *Monument* [ABB-040] unbestimmte Formationen überlagert. Gibt es im Bad Painting besondere Hinweise auf eine Gedächtnisfunktion, zumal eine der Malerei?

Polkes *Schimpftuch* [ABB-018] von 1968 ist ein einmaliges Dokument einer „Ut pictura poesis“-Narration im 20. Jahrhundert: Nach Buchloh enthält es die „Notwendigkeit zum ausgesprochenen Deutlichen“ und neben der „Frage nach der Ausdrucksfähigkeit der Malerei“ auch die, „warum sie ihrem ertragenen Verdikt, nur Zeichen- und Formensprache sein zu können und auf Wortsprache ewig verzichten zu müssen, sich gedanken- und widerstandslos fügen sollte“.⁵⁶ Was aber ist das *Schimpftuch*?



027
André Butzer
Pluton, 2002
Öl auf Leinwand /
oil on canvas
250 x 200 cm
Privatsammlung /
Private Collection

a woman, as in Jorn's *Choux* (Cabbage) [ILL-078]. The crude inscriptions certainly deviate from *Moderne Kunst* and *Akt mit Geige*. Scutenaire and Magritte would have appreciated them greatly, as they already knew then that good taste leads to powerlessness and impotence. Nonetheless, in this work Polke deconstructs male subjectivity as it was built up by Picabia and the Bad Painters of the 1980s using the very means of painting.⁵⁸ Already in this regard it denoted a break with tradition, even though it remained without consequences, and Polke never again staged such an outburst at the interface between painting and language.

In relation to text and painting two related systems of signs confront each other: those of Polke and Picabia, who said the lie was the most beautiful thing life had to offer.⁵⁹ His texts



028
André Butzer
Frau, 2002
(Woman)
Öl auf Leinwand /
oil on canvas
250 x 200 cm
Privatsammlung /
Private Collection

Malerei oder Text? Buchloh nennt es „eine Publikumsbeschimpfung auf der Ebene der Malerei“. Ist es möglicherweise als Malerei entstanden, ähnlich wie dies für Ed Ruschas *Liquid Words* beschrieben wurde, um eine prinzipielle Statusfrage zu stellen, ob es sich dabei um Malerei oder um Sprache handle?⁵⁷ War das *Schimpftuch* ursprünglich Flüssigkeit und Farbe, aus denen dann Wörter geschrieben wurden? Diese These beinhaltet, dass Malerei in Sprache verwandelt wurde. Tatsächlich hat Polke es, indem er es selbst trägt, aus der Horizontalität von Schreiben und Schrift genommen. Es ist zwar nicht vertikal an der Wand, liegt aber als Tuch am Körper, um als schimpfendes Tableau vivant auf den Betrachter zu treffen. Dieser ist allerdings eindeutig männlich adressiert und keineswegs die Malerei, die immer wie Jorns *Choux* [ABB-078] im Bad Painting eine Frau ist. Die Derbheit der Inschriften weicht gewiss von *Moderne Kunst* und *Akt mit Geige* ab. Sie hätten Scutenaire und Magritte gefallen, die schließlich schon früher wussten, dass der gute Geschmack zur Machtlosigkeit und Impotenz führe. Dennoch dekonstruiert Polke in diesem Werk männliche Subjektivität, wie sie Picabia und die Bad Painters der 1980er-Jahre mit den Mitteln der Malerei aufbauen.⁵⁸ Schon in dieser Hinsicht bedeutet es einen Bruch, wenngleich er keine Konsequenzen hatte und Polke keinen solchen Ausbruch mehr an der Schnittstelle von Malerei und Sprache inszenierte.

In Text und Malerei stehen sich ihre Zeichensysteme verwandt gegenüber: Polke und Picabia, der die Lüge als das Schönste im Leben bezeichnete.⁵⁹ Seine Texte surren dahin wie seine Werkphasen. „Weil Literatur Malerei ist“, „alles dekorativ ist“, er „nicht nur eine Gussform“ sein will,

- 4 Cited after Roberto Ohrt (ed.), *Asger Jorn, Heringe in Acryl. Heftige Gedanken zu Kunst und Gesellschaft*, (Hamburg: Edition Nautilus, 1993) (1987), p. 49.
- 5 Ibid., p. 48.
- 6 In the first manifesto of the artists' group; see Jo-Anne Birnie Danzker, Pia Dornacher (eds.), *Gruppe SPUR*, (Ostfildern: Hatje Cantz, 2006), p. 16.
- 7 See Bois (see note 2), p. 14.
- 8 Diedrich Diederichsen, "Verfolgung und Selbstverfolgung. Die Künstler und ihr 'psychischer Mehrwert,'" in *Gruppe SPUR* (see note 6), p. 47.
- 9 See note 3.
- 10 Michael Krebber, "Wo die Liebe hinfällt," in *Texte zur Kunst*, 36 (Dezember 1999), p. 223.
- 11 On the definition of regression see Lars Heiler, *Regression und Kulturkritik im britischen Gegenwartsroman* (Tübingen: Narr, 2004), pp. 1ff. (Pagination stems from a partial internet publication in the Google book search).
- 12 Ibid., citation p. 1.
- 13 Cited from Harald Falckenberg, "Auf Wiedersehen. Zur Rolle der Groteske in der Gegenwartskunst," in Pamela Kort (ed.), *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, exhib. cat. (Frankfurt/M: Prestel, 2003), p. 188.
- 14 Werner Büttner in "Die 80er Jahre sind unter uns. Roundtable-Gespräch mit John M. Armleder, Benjamin H. D. Buchloh, Werner Büttner, Isabelle Graw, Philipp Kaiser, Kaspar König, Jutta Koether und Thomas Ruff," in exhib. cat. *Flashback. Eine Revision der Kunst der 80er Jahre* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2005), p. 91.
- 15 Georges Bataille, *The Tears of Eros* (San Francisco: City Lights Books, 1989), pp. 50, 51. See also *ibid.*, *Prehistoric Painting: Lascaux or the Birth of Art* (Lausanne: Skira 1955), as well as Hans-Jürgen Heinrichs, *Der Wunsch nach einer souveränen Existenz*, (Graz, Vienna: Literaturverlag Droschl, 1999), p. 101.
- 16 Jutta Koether, "All Alone (1957). Fautrier in den Vereinigten Staaten," in *Texte zur Kunst*, 50 (Juni 2003), p. 60, citations p. 60.
- 17 See Heinrichs (see note 15), p. 110.
- 18 Merlin Carpenter, "The Sound of Bamboo," in Michael Krebber, *Apothekerman*, (Cologne: Walther König, 2001), p. 32.
- 19 Krebber on Guston (see note 10), p. 223.
- 20 See David Sylvester (ed.), *René Magritte. Catalogue Raisonné*, vol. 2 (London: Wilson, 1993), p. 160.
- 21 Cited from Suzi Gablik, *Magritte* (London: Thames and Hudson, 1985), pp. 145, 146, citation p. 145.
- 22 From a letter written by Louis Scutenaire, cited from Sylvester (see note 20), p. 160.
- 23 See Philippe Vergne, "Petit voyage au pays de la régression picturale," in exhib. cat. *René Magritte. La période « vache »* (Marseille: Musées de Marseille et al., 1992), pp. 57f.
- 24 See Bernard Blistène's contribution to this volume.
- 25 See Sylvester (see note 20), p. 162.
- 26 Cited from Laszlo Glozer, exhib. cat. *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939* (Cologne: DuMont, 1981), p. 161.
- 27 Vergne (see note 23), p. 56.
- 28 Ibid.
- 29 See Sylvester (see note 20), p. 159, 162.
- 30 Cited in Bois (see note 2), p. 15.
- 31 See Sylvester (see note 20), p. 167.
- 32 Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, (Ostfildern-Ruit: Cantz, 1997), p. 178.
- 33 See exhib. cat. *Asger Jorn. Modifications* (Antwerp: Ronny Van de Velde 1998), unpaginated.
- 34 Ibid.
- 35 See Susanne Küper, Konrad Lueg und Gerhard Richter: "Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus" 1963 in Düsseldorf, Master's Thesis, Munich University, 1990.
- 36 See Robert Storr, "Anfänge," in *ibid.*, *Gerhard Richter. Malerei*, exhib. cat. Museum of Modern Art (New York, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), p. 32.

- 5 Ebd., S. 48.
- 6 Aus dem ersten Manifest der Gruppe, in: Jo-Anne Birnie Danzker, Pia Dornacher (Hg.), *Gruppe SPUR*, Ostfildern 2006, S. 16.
- 7 Vgl. Bois (zit. Anm. 2), S. 14.
- 8 Diedrich Diederichsen, "Verfolgung und Selbstverfolgung. Die Künstler und ihr 'psychischer Mehrwert'", in: *Gruppe SPUR* (zit. Anm. 6), S. 47.
- 9 Wie Anm. 3.
- 10 Michael Krebber, "Wo die Liebe hinfällt", in: *Texte zur Kunst*, 36 (Dezember 1999), S. 223.
- 11 Zur Definition der Regression vgl. Lars Heiler, *Regression und Kulturkritik im britischen Gegenwartsroman*, Tübingen 2004, S. 1 ff. (Seitenangaben beziehen sich auf die Teilwiedergabe in "Google Buchsuche").
- 12 Ebd., Zitat S. 1.
- 13 Zit. n. Harald Falckenberg, "Auf Wiedersehen. Zur Rolle der Groteske in der Gegenwartskunst", in: Pamela Kort (Hg.), *Grotesk! 130 Jahre Kunst der Frechheit*, Ausst.-Kat., Frankfurt/M. 2003, S. 188.
- 14 Werner Büttner in: "Die 80er Jahre sind unter uns. Roundtable-Gespräch mit John M. Armleder, Benjamin H. D. Buchloh, Werner Büttner, Isabelle Graw, Philipp Kaiser, Kaspar König, Jutta Koether und Thomas Ruff", in: Ausst.-Kat. *Flashback. Eine Revision der Kunst der 80er Jahre*, Ostfildern 2005, S. 91.
- 15 Georges Bataille, *Die Tränen des Eros*, München 1981, S. 37. Vgl. dazu auch: ders., *Lascaux oder die Geburt der Kunst*, Genf 1955, sowie Hans-Jürgen Heinrichs, *Der Wunsch nach einer souveränen Existenz*, Graz, Wien 1999, S. 101.
- 16 Jutta Koether, "All Alone (1957). Fautrier in den Vereinigten Staaten", in: *Texte zur Kunst*, 50 (Juni 2003), S. 60, Zitate S. 60.
- 17 Vgl. Heinrichs (zit. Anm. 15), S. 110.
- 18 Merlin Carpenter, "The Sound of Bamboo", in: Michael Krebber, *Apothekerman*, Köln 2001, S. 32.
- 19 So Krebber über Guston (zit. Anm. 10), S. 223.
- 20 Vgl. David Sylvester (Hg.), *René Magritte. Catalogue Raisonné*, Bd. 2, London 1993, S. 160.
- 21 Zit. n. Suzi Gablik, *Magritte*, London 1985, S. 145 u. 146, Zitat S. 145.
- 22 Aus einem Brief von Louis Scutenaire, zit. n. Sylvester (zit. Anm. 20), S. 160.
- 23 Vgl. Philippe Vergne, "Petit voyage au pays de la régression picturale", in: Ausst.-Kat. *René Magritte. La période « vache »*, Marseille 1992, S. 57 f.
- 24 Siehe den Beitrag von Bernard Blistène in diesem Band.
- 25 Vgl. Sylvester (zit. Anm. 20), S. 162.
- 26 Zit. n. Laszlo Glozer, Ausst.-Kat. *Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939*, Köln 1981, S. 161.
- 27 Vergne (zit. Anm. 23), S. 56.
- 28 Ebd.
- 29 Sylvester (zit. Anm. 20), S. 159 u. 162.
- 30 Zit. n. Bois (zit. Anm. 2), S. 15.
- 31 Sylvester (zit. Anm. 20), S. 167.
- 32 Johannes Meinhardt, *Ende der Malerei und Malerei nach dem Ende der Malerei*, Ostfildern-Ruit 1997, S. 178.
- 33 Siehe Ausst.-Kat. *Asger Jorn. Modifications*, Antwerpen 1998, o. S.
- 34 Ebd.
- 35 Siehe Susanne Küper, Konrad Lueg und Gerhard Richter: "Leben mit Pop – Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus" 1963 in Düsseldorf, Masterarbeit, München 1990.
- 36 Vgl. Robert Storr, "Anfänge", in: ders., *Gerhard Richter. Malerei*, Ausst.-Kat. Museum of Modern Art, New York, Ostfildern-Ruit 2002, S. 32.
- 37 Vgl. Küper (zit. Anm. 35), S. 67: "Dieses schlechte Bild vom Dez. 1962 vermache ich G. Uecker – G. Richter – 13.4.68".
- 38 Siehe Küper (zit. Anm. 35), S. 30 u. 34.
- 39 Dass drei der Bilder dieselbe Größe haben, würde dafür sprechen.
- 40 Meinhardt (zit. Anm. 32), S. 19.

- 37 See Küper (see note 35), p. 67 "I bequeath this bad painting from Dec. 1962 to G. Uecker – G. Richter – 13/4/68,"
- 38 See Küper (see note 35), pp. 30, 34.
- 39 The fact that three of the paintings are equal in size speaks for this.
- 40 Meinhardt (see note 32), p. 19.
- 41 See Gilman's contribution in this catalog.
- 42 See Küper (see note 35), p. 59.
- 43 Gerhard Richter in an interview with Robert Storr, in Storr (see note 36), p. 294.
- 44 See Paul B. Jaskot, "Gerhard Richter and Adolf Eichmann," *Oxford Art Journal*, vol. 28, no. 1 (2005), pp. 457 ff.
- 45 Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler* (Cologne: DuMont Literatur und Kunst, 2002), p. 150.
- 46 Stefan Germer, "Die Wiederkehr des Verdrängten," cited from Jaskot (see note 44), p. 457, note 1.
- 47 See *ibid.*, p. 47, note 35.
- 48 Documented in *Ganz am Anfang/How It All Began. Richter, Polke, Lueg & Kuttner (= sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, no. 7, (2004), esp. pp. 80–87.
- 49 On the *Vitrinenstück* and the "heron" pictures see Martin Hentschel, "Solve et Coagula. Zum Werk Sigmar Polkes," in exhib. cat. *Die drei Lügen der Malerei* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1997), pp. 47 ff.
- 50 Meinhardt (see note 32), p. 208.
- 51 See de Duve (see note 1), p. 59.
- 52 Sigmar Polke, "Sigmar Polke – frühe Einflüsse, späte Folgen oder: Wie kamen die Affen in mein Schaffen? und andere ikono-biographische Fragen," in exhib. cat. *Sigmar Polke. Bilder, Tücher, Objekte. Werkauswahl 1962–1971* (Tübingen, Düsseldorf, Eindhoven: Kunsthalle et al., 1976), p. 130.
- 53 Meinhardt (see note 32), p. 208.
- 54 *Rückzüchtung* is the title of a work by Polke executed in 1983.
- 55 Jorn, cited from Ohrt (see note 4), p. 49.
- 56 Benjamin Buchloh, "Polke und das große Triviale," in *Sigmar Polke. Bilder, Tücher, Objekte* (see note 52), pp. 150.
- 57 See Yves-Alain Bois, "Liquid Words," in *Formless. A User's Guide* (see note 2), p. 124ff.
- 58 See Buchloh, in *Flashback* (see note 14), p. 74.
- 59 Francis Picabia, *Schneckenbisse der Unvernunft* (Hamburg: Nautilus, 1997), p. 98.
- 60 *Ibid.*, pp. 102, 99, 97, 26.
- 61 *Ibid.*, p. 34.
- 62 *Ibid.*, p. 111.
- 63 *Ein kultureller Putsch. Manifeste, Pamphlete und Provokationen der Gruppe SPUR* (Hamburg: Edition Nautilus, 1991), p. 27.
- 64 *Ibid.*, p. 33.
- 65 See Selima Niggl, *Pinot Gallizio. Malerei am laufenden Meter* (Hamburg: Edition Nautilus, 2007), pp. 58ff. and 73ff.
- 66 In a conversation between the author and André Butzer, January 28, 2008.
- 67 Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis* (Frankfurt/M: Fischer, 1998), p. 11.
- 68 Jorn, cited from Ohrt (see note 4), p. 48.
- 69 Picabia (see note 59), p. 11.

- 41 Siehe Gilmans Beitrag in diesem Katalog.
- 42 Küper (zit. Anm. 35), S. 59.
- 43 Gerhard Richter in einem Interview mit Robert Storr, in: Robert Storr, *Gerhard Richter. Malerei, Ausst.-Kat.* Museum of Modern Art, New York, Ostfildern-Ruit 2002, S. 294.
- 44 Vgl. Paul B. Jaskot, "Gerhard Richter and Adolf Eichmann", in: *Oxford Art Journal*, Bd. 28, Nr. 1, 2005, S. 457 ff.
- 45 Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Köln 2002, S. 150.
- 46 Stefan Germer, "Die Wiederkehr des Verdrängten", zit. n. Jaskot (zit. Anm. 44), S. 457, Anm. 1.
- 47 Siehe *ebd.*, S. 472, Anm. 35.
- 48 Dokumentiert in: *Ganz am Anfang/How It All Began. Richter, Polke, Lueg & Kuttner (= sediment. Mitteilungen zur Geschichte des Kunsthandels*, Heft 7, 2004), bes. S. 80–87.
- 49 Zum *Vitrinenstück* und den „Reiher“-Bildern vgl. Martin Hentschel, „Solve et Coagula. Zum Werk Sigmar Polkes“, in: *Ausst.-Kat. Die drei Lügen der Malerei*, Bonn, Berlin, Ostfildern 1997, S. 47 ff.
- 50 Meinhardt (zit. Anm. 32), S. 208.
- 51 Siehe de Duve (zit. Anm. 1), S. 59.
- 52 Sigmar Polke, „Sigmar Polke – frühe Einflüsse, späte Folgen oder: Wie kamen die Affen in mein Schaffen? und andere ikono-biographische Fragen“, in: *Ausst.-Kat. Sigmar Polke. Bilder, Tücher, Objekte. Werkauswahl 1962–1971*, Tübingen, Düsseldorf, Eindhoven 1976, S. 130.
- 53 Meinhardt (zit. Anm. 32), S. 208.
- 54 *Rückzüchtung* ist ein Werktitel von Polke von 1983.
- 55 Jorn, zit. n. Ohrt (zit. Anm. 4), S. 49.
- 56 Benjamin Buchloh, „Polke und das große Triviale“, in: *Sigmar Polke. Bilder, Tücher, Objekte* (zit. Anm. 52), S. 150.
- 57 Vgl. Yves-Alain Bois, „Liquid Words“, in: *Formless. A User's Guide* (zit. Anm. 2), S. 124 ff.
- 58 Vgl. Buchloh, in: *Flashback* (zit. Anm. 14), S. 74.
- 59 Francis Picabia, *Schneckenbisse der Unvernunft*, Hamburg 1997, S. 98.
- 60 *Ebd.*, S. 102, 99, 97, 26.
- 61 *Ebd.*, S. 34.
- 62 *Ebd.*, S. 111.
- 63 *Ein kultureller Putsch. Manifeste, Pamphlete und Provokationen der Gruppe SPUR*, Hamburg 1991, S. 27.
- 64 *Ebd.*, S. 33.
- 65 Vgl. Selima Niggl, *Pinot Gallizio. Malerei am laufenden Meter*, Hamburg 2007, S. 58 ff. u. 73 ff.
- 66 In einem Gespräch der Autorin mit André Butzer, 28. Jänner 2008.
- 67 Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt/M. 1998, S. 11.
- 68 Jorn, zit. n. Ohrt (zit. Anm. 4), S. 48.
- 69 Picabia (zit. Anm. 59), S. 11.