

An abstract painting featuring two faces. The face on the left is rendered in shades of grey and white, with a prominent eye. The face on the right is more obscured, with dark tones. The background is a mix of vibrant colors: red, yellow, blue, and green, with visible brushstrokes and textures. The overall style is expressive and somewhat chaotic.

MU
MO K Museum
Moderner
Kunst
Stiftung
Ludwig
Wien

Bad Painting good art

DUMONT

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Direktor / *Director*: Edelbert Köb

Ausstellung / *Exhibition*

Kuratorinnen / *Curators*: Eva Badura-Triska, Susanne Neuburger

Ausstellungsorganisation / *Exhibition manager*: Dagmar Steyrer

Ausstellungsarchitektur / *Exhibition architecture*: Walter Kirpicsenko

Presse / *Press*: Eva Engelberger

Marketing: Daniela Birk, Wolfgang Schreiner

Fundraising: Bärbel Holaus

Kooperationen / *Corporate involvement*: Yvonne Katzenberger

Ausstellungsaufbau / *Exhibition installation*: Olli Aigner & Team, MUMOK-Team

Kunstvermittlungsprogramm / *Art education program*: Claudia Ehgartner, Johanna Gudden,

Jörg Wolfert & Team (Moni Ankele, Maria Bucher, Ivan Jurica)

Sponsor der
Ausstellung:



Partner des
MUMOK:



DOROTHEUM

LOEWE.



Medienpartner:



derStandard.at



echo media

Publikation / *Publication*

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung *Bad Painting – good art* im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (6. Juni–12. Oktober 2008).

This catalogue has been published on the occasion of the exhibition Bad Painting – good art at Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (June 6–October 12, 2008).

Herausgegeben von / *Edited by*

Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien

Eva Badura-Triska, Susanne Neuburger

Museumspplatz 1

A–1070 Wien

T: +43 1 52500

F: +43 1 52500 1300

I: www.mumok.at

ISBN 978-3-902490-44-5

Produktionsleitung / *Head of production*: Nina Krick
Gestaltung / *Graphic design*: Stephan Pfeffer
Deutsches Lektorat / *German copy editor*: m∞bius
Englisches Lektorat / *English copy editor*: Nita Tandon
Übersetzungen / *Translations*: Robin Benson (Gelshorn, Biografien),
Adam Blauhut (Petzel), Greg Bond (Höller, Neuner),
Nicholas Grindell (Köb, Badura-Triska), Christina Oberstebrink (Neuburger),
Thomas Raab (Gilman), transparent (Blistène)
Texte / *Texts*: Eva Badura-Triska, Bernhard Blistène, Julia Gelshorn, Claire Gilman,
Christian Höller, Susanne Neuburger, Stefan Neuner, Friedrich Petzel
Lithografie / *Lithograph*: pixelstorm, Wien / *Vienna*
Druck / *Printed by*: Remaprint, Wien / *Vienna*
Schrift / *Typeface*: Minion, DTLArgo
Papier / *Paper*: Garda matt 170 g, 300 g
Auflage / *Print run*: 2.750

Bildnachweis siehe Werkliste und Referenzabbildungen /
Photo Credits see List of Works and List of References

© 2008 MUMOK Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien
© 2008 DuMont Buchverlag GmbH & Co. KG

HerausgeberInnen, AutorInnen, ÜbersetzerInnen, FotografInnen,
deren ErblInnen und RechtsnachfolgerInnen /
Editors, authors, translators, photographers, their heirs or assigns

Jede Art der Vervielfältigung, insbesondere die elektronische Aufbereitung
von Texten oder der Gesamtheit dieser Publikation, bedarf der vorherigen
schriftlichen Zustimmung durch die UrheberInnen /
*No part of this book may be reproduced in any form or by any electronic
or mechanical means without prior permission from the copyright holders*

Gestaltet und gedruckt in Österreich / *Designed and Printed in Austria*
Alle Rechte vorbehalten / *All rights reserved*

Erschienen im / *Published by*
DuMont Buchverlag GmbH & Co. KG
Amsterdamer Straße 192
D-50735 Köln
T: +49 221 224 1877
F: +49 221 224 1973
www.dumontliteraturundkunst.de
Buchhandelsausgabe / *Publisher's edition*
ISBN 978-3-8321-9112-2

involved with space and balance and harmony. Realism is a higher art form because it is more precise—it not only solves all abstract concerns, but it involves precise philosophical interpretation.”⁵²

As early as 1971, however, he dropped his “unconcerned” style and turned instead to the “Masterful Series,” which he later also referred to as “concerned” or “good style.”⁵³ Here, he actually emphasized the importance of skilled execution, having realized “1) that even if I produced the worst paintings possible, they would not be good enough, and 2) that Idealism is unavoidable.”⁵⁴ Interestingly, and characteristically, this led him back to an approach directly opposed to the avant-gardisms of the twentieth century and one often found in Bad Painting, i.e., the use of illusionistic techniques⁵⁵ and the associated positioning of his painting in the content of the entire history of the medium,⁵⁶ as well as the use of Old Masterly techniques.⁵⁷

“Bad” Painting—an exhibition on the eve of the painting hype of the 1980s

In early 1978, it was Jenney’s “unconcerned paintings” that curator Marcia Tucker selected for her exhibition “*Bad*” Painting at New York’s New Museum, and it was only then that Jenney renamed this group of works “Bad Paintings.”

As the organizer of this exhibition, Marcia Tucker was the first to use the term from the position of curators and theorists—in her case with “bad” in inverted commas. Her show included only American artists who had not only resisted the dictates of the avant-gardes of the 1960s and 1970s by painting figuratively in highly personal idioms, but who generally rejected all canons of painting and refused to develop a signature style. “It is figurative work that defies, either deliberately or by virtue of disinterest, the classic canons of good taste, draftsmanship, acceptable source material, rendering or illusionistic representation.”⁵⁸ Many of the featured works also criticized puritanical American values and addressed taboos.

Although its scope was far narrower in terms of both time and place, the exhibition thus addressed concerns that are not unrelated to the current MUMOK show. Of the fourteen featured artists,⁵⁹ few went on to become well-known, but through them Marcia Tucker pointed very early on to issues and positions that were to be of crucial importance to a generation of artists that emerged shortly thereafter. With hindsight, her exhibition foreshadowed the renewed vigor and acceptance of (especially figurative) painting in the 1980s, as well as this period’s questioning of the avant-gardes’ belief in progress and the acceptance of artistic pluralism.

After the end of the avant-gardes

In the late 1970s and early 1980s, as the avant-gardes came to an end, a whole generation of young artists began to actively oppose what they saw as the diluted and bloodless mainly performative and conceptual tendencies of the 1960s and 1970s, turning instead to a medium that had been widely scorned during these decades—painting. These artists began to paint figuratively, giving

free rein to their subjectivity and positioning themselves within the broader context of the history of painting.

Within this current, however, there soon emerged artists who rejected this “wild” and often casually irreverent approach (with its emphasis on the sensual pleasure of painting and its references to traditions), but without wishing to reject painting itself. Instead, they approached this medium in an attitude of critically reflecting its potential, thus again deploying the strategy of a “critique of painting in the medium of painting.”⁶⁰ Consequently, they too found themselves in the situation of fighting on several fronts—not just against the traditionalists and the preceding generations, but also against the type of painting produced by certain of their contemporaries, which they saw as insufficiently reflected while considering itself progressive and, of course, also against the ever present threat of getting stuck in a rut themselves. An often analytically deconstructive approach became an essential strain of Bad Painting.

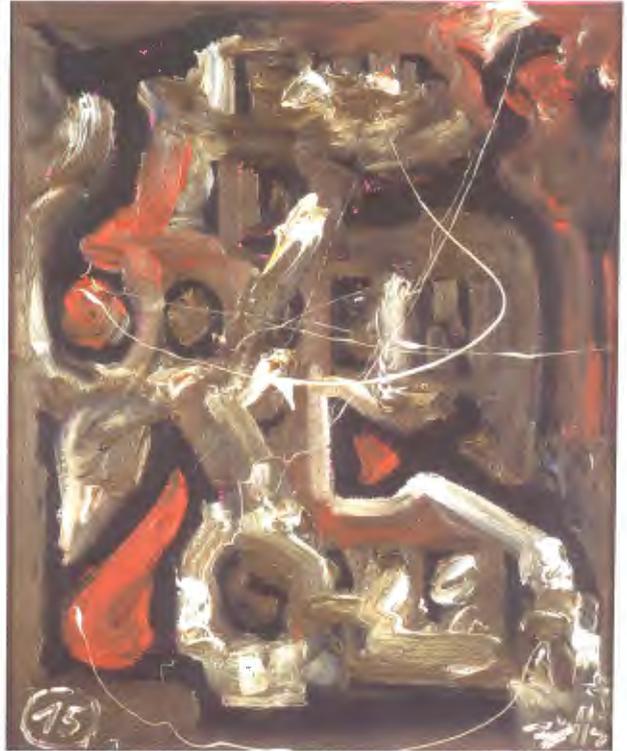
A striking case in point is the work of German painter Albert Oehlen who, from the late 1970s and into the 1980s, had close artistic ties with Werner Büttner and Martin Kippenberger. A perfect example of their deconstructive approach and the resulting conclusions is the long text co-authored by the three artists in the catalog for their joint exhibition *Wahrheit ist Arbeit* (Truth Is Work, 1984) at the Folkwang Museum in Essen. In ironic terms, it articulates a critical rejection of all models for establishing truth in philosophy, art, and society, seeing “failure” and the productive use of contradictions and mistakes as the only viable options.⁶¹

Of the three, it is Albert Oehlen who has pursued this deconstructive approach with the greatest rigor in painting, making its inevitable failure manifest itself in his pictures: “Because we now refuse to deny the direct dependence and responsibility of art vis-à-vis reality, and on the other hand see no chance for art as we know it to have an effect, there is only one possibility left: failure.”⁶²

Among others, he addresses, in an ironic and sometimes pseudo-analytically systematic form the functioning of the traditional means of painting and their capacity for generating meaning, focusing in particular on color, which throughout the history of painting has always been considered the most “ungraspable” and incomprehensible means at the artist’s disposal and which has accordingly often been endowed with mystico-spiritual connotations. In his “Color Theory” cycles painted in the mid 1980s, Oehlen addresses the question of color’s potential and its possible systematics, in some cases via provocatively chosen subject matter including biblical dignitaries or motifs linked to problematic aspects of German history, painting among others portraits of Adolf Hitler, or the *Hitlerbrücke in Krefeld* (Hitler Bridge in Krefeld) in the three primary colors red, yellow, and blue. The conclusion he draws is pragmatic and free of illusions: “Pictures consist to a large extent of color/paint,” which however “cannot be trusted.” One can only “believe [...] what’s written on the tube.”⁶³ “Just as the word, either spoken or written, stands in no real relation to the object it is supposed to denote, so



045 **Werner Büttner**
 Die Paarung des Grundgesetzes mit Farbe ergibt kein Grundgesetz sondern Farbe (Art. 14: Das Erbrecht und das Eigentum werden gewährleistet), 1983
 (The Copulation of Basic Law with Color Totals no Basic Law but Color [art. 14: Property and the Right of Inheritance Shall be Guaranteed])
 Öl auf Leinwand / oil on canvas
 120 x 120 cm
 Sammlung Grässlin, St. Georgen



046 **Werner Büttner**
 Die Paarung des Grundgesetzes mit Farbe ergibt kein Grundgesetz sondern Farbe (Art. 15: Grund und Boden anderes könnten), 1983
 (The Copulation of Basic Law with Color Totals no Basic Law but Color [art. 15: Land, Natural Resources, and Others May])
 Öl auf Leinwand / oil on canvas
 90 x 75 cm
 Sammlung Grässlin, St. Georgen

color/paint, [...] applied to canvas or in the tube, stands in no relation to reality beyond its own existence, to which it draws attention by costing money.”⁶⁴

In the field of the portrayal of three-dimensionality, too—the primary domain of illusionism and thus an age-old concern of painting—the false propositions made by the medium are mercilessly exposed. Oehlen constructs spaces seemingly governed by perspective but rendered illegible by layering and overloading with disruptive elements including lines and shading. To increase the disruptive potential of these layered and woven structures, mirrors are also included, and in some cases painted over are even [111-050-112-113]. In the (supposedly) illusionistic world of the picture, then, mirrors—the most blatant instrument for the creation of illusions—become a disruptive factor at the same time as being disrupted themselves by painting. Thus, the failure of the picture is addressed within the picture itself by attacking and overloading it with “incorrect” elements such as “wrong” and “wrongly used” artistic means, to the point of implosion. Instead of resolving contradictions, Oehlen highlights them. Diedrich Diederichsen once aptly described this method as “using and destroying a given code.”⁶⁵

Ruthless exposure, without self-deception, is Oehlen’s motto: “Whether they are good or bad, pretty or ugly, paintings should maintain themselves without excuses. No magic, no science, no excuses.”⁶⁶ From this, he has derived a definition of autonomy⁶⁷ which ultimately leads back to a kind of literalness: “In the last few years I have been particularly concerned with evidence—with not seeing

gleichgültige Malweise der Falle einer Hingabe an ein malerisches „refinement“ oder gar einen Expressionismus entgehen. Seine Bilder der Jahre 1969 und 1970, die er später auch seine „Bad Paintings“ nennen sollte, zeichnen sich durch eine im Endprodukt sichtbar bleibende Vorzeichnung auf der Leinwand, eine bewusst grobe Pinselführung sowie eine betont einfache Farbgebung und eine ebenso bewusst simple Darstellung der Figuren und Objekte aus. Bezeichnenderweise reflektiert Jenney auch die letztlich Irrelevanz der Unterscheidung zwischen Realismus und Abstraktion. „Es gibt eigentlich keinen Unterschied zwischen Abstraktion und Realismus. Jeglicher Realismus muss abstrakte Probleme lösen, weil man mit Raum, Balance und Harmonie zu tun hat. Der Realismus ist eine höhere Kunstform, weil er präziser ist – er löst nicht nur alle abstrakten Angelegenheiten, sondern bedingt auch präzise philosophische Interpretation.“⁵²

Seine „unconcerned“ Malweise gab er allerdings schon 1971 wieder auf zugunsten seiner „Masterful Series“, die er später auch „concerned“ oder „good style“ nannte.⁵³ In dieser legte er sogar besonderen Wert auf handwerkliche Ausführung, nachdem ihm bewusst geworden war, „1. dass, selbst wenn ich die schlechtestmöglichen Bilder produzierte, sie nicht gut genug wären; und 2. dass Idealismus unvermeidbar ist.“⁵⁴ Interessanter- und bezeichnenderweise sollte ihn dies aber unter anderem wieder zu einem den Avantgardismen des 20. Jahrhunderts entgegengesetzten und im Bad Painting oft anzutreffenden Verhalten führen, nämlich zur Entscheidung für illusionistische Malweisen⁵⁵ und der damit verbundenen Verortung seiner Malerei im Kontext der gesamten Geschichte der Malerei⁵⁶ wie auch zum Einsatz altmeisterlicher Techniken⁵⁷.

“Bad” Painting – eine Ausstellung am Vorabend des Malereihypes der 1980er-Jahre

Es waren Jenneys „unconcerned paintings“, die die Kuratorin Marcia Tucker für ihre Anfang 1978 im New Museum in New York gezeigte Ausstellung „Bad“ Painting wählen sollte, und Jenney hat diese Werkgruppe auch erst aus diesem Anlass in „Bad Paintings“ umbenannt.

Marcia Tucker verwendet den Begriff „Bad Painting“ also erstmals von theoretischer beziehungsweise kuratorischer Seite her an prominenter Stelle – in ihrem Falle mit „bad“ in Anführungszeichen. In ihrer Ausstellung zeigte sie ausschließlich amerikanische Künstler, die sich nicht nur den Diktaten der Avantgarden der 1960er- und 1970er-Jahre widersetzt hatten, indem sie in sehr individuellen Idiomen figurativ malten, sondern überhaupt die Unterordnung unter Kanons der Malerei ablehnten und sich auch der Ausbildung eines „signature style“ verweigerten. „Es sind figurative Arbeiten, die sich entweder bewusst oder aus Desinteresse an den klassischen Kanons von gutem Geschmack, Zeichenkunst, akzeptablem Quellenmaterial, Gestaltung oder illusionistischer Darstellung hinwegsetzen.“⁵⁸ Viele der gezeigten Werke üben auch Kritik an amerikanisch-puritanischen Wertvorstellungen beziehungsweise sprechen Tabus an.

Wenngleich in einem zeitlich wie räumlich wesentlich engeren Rahmen verfolgte diese Schau also bereits Überlegungen, die jenen der Ausstellung im MUMOK nicht unverwandt sind.

Von den 14 gezeigten Künstlern⁵⁹ haben allerdings nur wenige Bekanntheit erlangt. Marcia Tucker verwies anhand dieser Künstler aber schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt auf Fragestellungen und Haltungen, die für die kurz danach auf den Plan tretende Künstlergeneration von essenzieller Bedeutung sein sollten. Im Rückblick gesehen, war ihre Ausstellung eine Vorboten der Wiederbelebung und -akzeptanz der Malerei – insbesondere auch einer figürlichen –, der in den 1980er-Jahren ebenfalls erfolgten Relativierung des Fortschrittsglaubens der Avantgarden sowie der Akzeptanz eines künstlerischen Pluralismus.

Nach dem Ende der Avantgarden

Ende der 1970er-, Anfang der 1980er-Jahre, also am Ende der Avantgarden, vollzieht eine ganze Generation junger Künstler den Schritt der Opposition gegen die in ihren Augen ausgedünnt und blutlos gewordenen, überwiegend performativen und konzeptuellen Tendenzen der 1960er- und 1970er-Jahre mittels Rückgriff auf das in diesen beiden Jahrzehnten weitgehend verpönte alte Medium der Malerei. Sie beginnt, figurativ zu malen, lässt ihrer Subjektivität freien Lauf und verortet sich im großen Ganzen der Geschichte der Malerei.

Innerhalb dieser Entwicklung finden sich aber bald auch Künstler, die sich dieser meist „wilden“, in vielen Fällen unbekümmert frechen Herangehensweise, die oft eine sinnlich lustvolle Freude am Malen propagiert und sich gerne auf Traditionen beruft, verweigern, ohne deswegen mit dem Malen aufhören zu wollen. Sie beginnen, die Malerei wieder als sich selbst kritisch reflektierendes Medium einzusetzen, und praktizieren damit einmal mehr die Strategie einer „Kritik der Malerei im Medium der Malerei“.⁶⁰ Dabei finden sie sich wiederum in der klassischen Situation des Kampfes an mehreren Fronten – nicht nur gegen die Traditionalisten (das sowieso) und die vorangegangene Generation, sondern auch gegen eine in ihren Augen zu wenig reflektierte, sich aber als progressiv begreifende zeitgenössische Malereiproduktion und selbstverständlich gegen die Gefahr der eigenen Routine. Ein teilweise analytisch dekonstruktiver Ansatz wird nun zu einer wesentlichen Spielvariante des Bad Painting.

Ein markantes Beispiel hierfür ist das Werk des deutschen Malers Albert Oehlen, der insbesondere in den späten 1970er- sowie den 1980er-Jahren in engem künstlerischem Austausch mit Werner Büttner und Martin Kippenberger stand. Geradezu ein Paradebeispiel für deren dekonstruktive Herangehensweise und die daraus entwickelten Schlüsse ist der von den dreien verfasste, lange Katalogtext zu ihrer gemeinsamen Ausstellung *Wahrheit ist Arbeit* (1984) im Essener Museum Folkwang. Er formuliert eine kritisch-ironische Absage an alle Modelle einer Wahrheitsfindung in Philosophie, Kunst und Gesellschaft und sieht als einzige Option das „Scheitern“ respektive den produktiven Einsatz von Widersprüchen und Fehlern.⁶¹

Albert Oehlen ist derjenige, der diesen dekonstruktiven Ansatz am konsequentesten im Medium der Malerei verfolgt, um deren unvermeidliches Scheitern im Bild offenbar werden zu



047 **Werner Büttner**
 Die Paarung des Grundgesetzes mit Farbe ergibt kein Grundgesetz sondern Farbe (Art. 17: Jeder Deutsche hat das Recht, sich zu beschweren), 1983
 (The Copulation of Basic Law with Color Totals no Basic Law but Color [art. 17: Every German Shall Have the Right to Address Complaints])
 Öl auf Leinwand / oil on canvas
 100 x 79 cm
 Sammlung Grässlin, St. Georgen



048 **Werner Büttner**
 Die Paarung des Grundgesetzes mit Farbe ergibt kein Grundgesetz sondern Farbe (Art. 18: Wer die Grundordnung missbraucht, verliert diese), 1983
 (The Copulation of Basic Law with Color Totals no Basic Law but Color [art. 18: Whoever Abuses the Freedom of Expression, Shall Forfeit these Basic Rights])
 Öl auf Leinwand / oil on canvas
 75 x 75 cm
 Sammlung Grässlin, St. Georgen

lassen: „Da wir nun aber die unbedingte Abhängigkeit und Verantwortung der Kunst gegenüber der Realität zu leugnen verbieten, andererseits aber keine Möglichkeit sehen, die Kunst in unserem Sinne wirken zu lassen, gibt es nur noch eine Möglichkeit: zu versagen.“⁶²

Unter anderem thematisiert er in ironischer und bisweilen pseudoanalytisch-systematischer Form die Wirkweise der traditionellen malerischen Mittel und ihrer Möglichkeiten der Bedeutungsgenerierung insbesondere anhand der Farbe, die ja in der Geschichte der Malerei immer als „ungreifbarstes“ und unfassbarstes bildnerisches Mittel galt und dementsprechend oft mit mystisch-spirituellen Bedeutungen belegt wurde. In seinen Mitte der 1980er-Jahre entstandenen Bildserien der „Farbenlehre“ wird die Frage nach deren Potenzial wie auch ihrer möglichen Systematik unter anderem anhand provokant gewählter Sujets abgehandelt, wie etwa biblischen Würdenträgern oder Sujets mit Bezügen zu den problematischen Aspekten der deutschen Vergangenheit. So malt Oehlen Porträts von Adolf Hitler oder die *Hitlerbrücke in Krefeld* in der Trias der klassischen Grundfarben Rot, Gelb und Blau. Sein Schluss ist illusionslos-pragmatisch: „Bilder bestehen zu einem guten Teil aus Farbe.“ Dieser ist jedoch „nicht zu trauen“. Man könne nur „glauben [...], was auf der Tube steht“.⁶³ „So wie das Wort, gesprochen oder geschrieben, in keiner wirklichen Beziehung zum Gegenstand, den es bezeichnen soll, steht, [...] so steht die Farbe, gemalt oder in der Tube, in keiner Beziehung zur Wirklichkeit außerhalb ihrer eigenen Existenz, die sie dadurch hervorhebt, dass sie Geld kostet.“⁶⁴



049 Albert Oehlen
Ohne Titel, 1992 (Untitled)
Öl auf Leinwand / oil on canvas
200 x 200 cm
Essl Museum Klosterneuburg/Wien

anything in the painting other than what is actually there. Nothing is codified—a mess is just a mess.”⁶⁸ After 1988, Oehlen’s work also became more abstract [11L-049], although seldom really non-figurative. In any case—and this is a position typical of Bad Painting—he considers the distinction between abstract and non-abstract painting irrelevant.⁶⁹

Oehlen has on occasion used the term “Bad Painting” himself,⁷⁰ but not without underlining its ultimate indefinability, contradictoriness, and untenability. In 2006, he called his show at London’s Whitechapel Gallery *I will always champion good painting*; but at the second venue in Bristol, he retitled it *I will always champion bad painting*.



050 Albert Oehlen
Ohne Titel, 1982 (Untitled)
Öl, Spiegel auf Leinwand /
oil, mirror on canvas
60 x 60 cm
Sammlung Stoltzka, Graz

Auch im Bereich der Raumdarstellung, primäre Domäne des Illusionismus und somit uraltes Anliegen der Malerei, werden die falschen Angebote des Mediums gnadenlos vor Augen geführt. Oehlen konstruiert scheinbar perspektivische Räume, die durch Überlagerung und auch Überfrachtung mit Störfaktoren wie Linien und Schraffuren wieder unlesbar gemacht werden. In derartige Geflechte werden auch Spiegel als weitere Störfaktoren integriert, die wiederum teilweise übermalt werden [ABB-050-112-113]. Der Spiegel als plattestes Instrument der Illusionserzeugung wird in der (scheinbar) illusionistischen Welt des Bildes zum Störfaktor, während er gleichzeitig von der Malerei selbst gestört wird. Das Scheitern des Bildes wird im Bild abgehandelt, indem es mit „unkorrekten“ Vorgangsweisen wie „falschen“ und „falsch eingesetzten“ Mitteln angegriffen beziehungsweise überfrachtet wird, bis

es in sich selbst implodiert. Widersprüche werden nicht aufgelöst, sondern im Gegenteil hervorgehoben. Mit „einen bestehenden Kode benützen und zerstören“ hat Diedrich Diederichsen diese Methode einmal trefflich beschrieben.⁶⁵

Schonungslose Offenlegung, kein „Drüberschwindeln“ ist Oehlens Devise: „Ob sie nun gut oder schlecht, hübsch oder hässlich sind, Bilder sollten sich ohne Ausreden behaupten. Kein Zauber, keine Wissenschaft, keine Ausreden.“⁶⁶ Daraus entwickelt er einen Autonomiebegriff⁶⁷, der wieder zu einer Art von „literalness“ führt: „In den letzten paar Jahren war ich besonders um Augenscheinlichkeit bemüht – darum, im Bild nichts anderes zu sehen als das, was tatsächlich da ist. Nichts ist kodifiziert – ein Durcheinander ist einfach ein Durcheinander.“⁶⁸ Ab 1988 werden Oehlens Bilder auch abstrakter [ABB-049], wengleich selten wirklich ungegenständlich, wobei er aber in für Bad Painting typischer Weise die Unterscheidung in abstrakte und nicht abstrakte Malerei für irrelevant hält.⁶⁹

Albert Oehlen hat den Begriff „Bad Painting“ selbst immer wieder verwendet,⁷⁰ nicht aber ohne auch auf dessen letztliche undefinierbarkeit, widersprüchlichkeit und uneinlösbarkeit zu verweisen: So nannte er 2006 seine Schau in der Londoner Whitechapel Gallery *I will always champion good painting*, während er der anschließenden zweite Station derselben Ausstellung in Bristol den Titel *I will always champion bad painting* gab.

Der Ansatz des Amerikaners Julian Schnabel ist im Vergleich zu jenem von Oehlen, Büttner oder Kippenberger weniger analytisch. Doch auch seine Weigerung, einen Stil zu entwickeln und diesem treu zu bleiben, entspringt dem Geist der Ablehnung jeglicher Regeln und Verbindlichkeiten. Sein freier Umgang mit bestehenden Bildern, die er verschiedentlich überlagert und übermalt [ABB-115-116], wobei er – speziell in seiner Frühzeit – oft noch die Bildoberfläche unter anderem mit zerschlagenen Tellern bricht [ABB-051], ist Ausdruck eines Denkens in größeren geschichtlichen und kulturellen Zusammenhängen, das Ansprüche auf Ganzheitlichkeit ablehnt und vieles akzeptiert, um es gleichzeitig zu relativieren. Es ist damit jenem von Picabia, Magritte, Jorn oder Polke nicht unverwandt. „Was diese Dinge dem Betrachter vermitteln können, ist das Empfinden von Freiheit, das Gefühl, etwas sagen zu können, oder das Gefühl, bestimmte Dinge nicht unbedingt glauben zu müssen, oder das Empfinden einer Dichotomie in einer simultanen Realität.“⁷¹

Nach dem Ende der Avantgarden und der in den 1980er- und 1990er-Jahren erfolgten Dekonstruktion der Ansprüche der Kunst überhaupt scheinen wesentliche Reibepunkte, die in Bad Painting resultieren, beseitigt. In Zeiten eines (scheinbaren) „anything goes“ wird „badness“ zu einem Modewort für Positionen, die Subversion und Tabubrüche suchen, vom boomenden Kunstmarkt und einer nach Sensationen gierenden Kunstwelt aber in der Regel nur allzu gerne und schnell vereinnahmt werden.⁷² Aus grundsätzlicheren Überlegungen gegen den Strom schwimmende Ansätze, die ein ehrlich entrüstetes: „Das geht aber nun doch nicht!“, hervorrufen, werden selten.

In the field of painting, John Currin and Lisa Yuskavage are artists who have developed such positions. When they emerged with their specific approaches in the early 1990s, painting, and especially the figurative kind they practiced, which in Currin's case includes portraits (painted after photographic material) [ILL-054], was passing through another phase of rejection while politically correct, socially engaged art was in vogue. "At the time [...] the feeling was that figurative painting was the equivalent of lying. [...] The idea of a freestanding subject that sprays out meaning was under attack. The whole 'French theory' attack on authorship was the accepted truth. [...] My whole life, I thought 'I want to be an author' and when I got to [art] school I learned that this was a bad thing. It was like being a Nazi or a Fascist."⁷³ Both artists' "badness" consists of linking supposedly provocative subject matter with strategic formal subversion of the "good" picture, often applying the principle of over-freighting a picture with "badness" in terms of both form and content.

Lisa Yuskavage's subject matter has from the outset always been images of woman and female (homo-)sexuality. In her work, feminine attributes and portrayals of desiring and being desired are exaggerated in terms of both form and content in a way that puts all norms of acceptance and beauty to the test [ILL-052-053]. She is not afraid of going very close to what is usually considered kitsch, working with sugary sweet and extremely bright colors and placing her figures in fairytale settings or scenes laden with attributes such as flowers, fruit, and pearls whose sensuality seems to be borrowed from the world of the Baroque. And indeed, an engagement with the entire history of painting is a key aspect of Yuskavage's work, which explores the potential of the medium in a permanent balancing act, always treading the fine line between beauty and ugliness, decadence, or even morbidity, between good taste and bad, between desire and revulsion, innocence and pornography, feminism and misogyny—whatever these terms may mean.

In the case of John Currin, who, like Yuskavage, soon "simply stopped caring what Modernity would think of [him],"⁷⁴ it was above all the way his motifs attacked the canonical American-Puritan values of decency, correctness, "good taste," and beauty that was vilified in the 1990s as shocking, sensationalistic, "politically incorrect," and "reactionary." He paints menopausal woman engaged in an ultimately pitiful quest for youthfulness, ailing or even crippled beautiful young women, and especially women with unnaturally large breasts, but also miserably unconfident men who fall victim to embarrassment while trying to perform ideal male roles [ILL-055-106-107]. These are figures from those same urban middle and upper classes which, among other things, constitute the supporting strata of the art world—the museum and gallery visitors, the trustees and patrons, and, not least, the buyers. For Currin as an outcast from this world at the time, they came to embody his own misery: "These women mirrored my situation as a painter and the political problem of being a painter. [...] When I was making these paintings my validity as an artist was greatly challenged."⁷⁵ The surfaces of these pictures are often heterogeneous, often including sections that have been treated roughly with a pallet knife, causing "damage" to faces in particular.



052 Lisa Yuskavage
Cliff, 2007 (Klippe)
Öl auf Leinwand / oil on canvas
195,6 x 157,5 cm
Sammlung Titze

Im Bereich der Malerei sind John Currin und Lisa Yuskavage derartige Fälle. Als sie Anfang der 1990er-Jahre mit ihren spezifischen malerischen Ansätzen auf den Plan traten, war gerade wieder einmal die Malerei, erst recht in der von ihnen praktizierten figürlichen Form, die bei Currin sogar (nach Vorlagen gemalte) Porträts [ABB-054] einschloss, von der damals angesagten politisch korrekten, sozial engagierten Kunst verpönt. „Damals herrschte die Ansicht, malen sei wie lügen“, sagt John Currin. „Die Idee eines frei stehenden Subjekts, das von einem zentralen Ursprung aus Bedeutung verströmt, stand unter Beschuss. Die ganze Attacke der ‚französischen Theorie‘ gegen die Autorschaft war die anerkannte Wahrheit. [...] Mein ganzes Leben lang hatte ich gedacht: ‚Ich will ein Autor sein‘, und als ich auf die Akademie kam, erfuhr ich, dass das etwa Schlimmes sei. Es war, als wäre man Faschist



053
Lisa Yuskavage
Brood, 2005–2006
(Brut)
Öl auf Leinwand /
Oil on canvas
190,5 x 175 cm
Sammlung / Collection
of Mr. Alberto Cortina

Around 1998/1999, after art's evolution had brought forth a new wave of painting and renewed acceptance of figurative painting, robbing Currin of his outer enemy, so to speak, he shifted the emphasis in his work, focusing now on the potential of the medium itself. This led him to engage increasingly with the Old Masters as the historical roots of his own figurative painting and to use their styles and techniques in his own work—which earned him fresh accusations of being “conservative.” Significantly, he was especially inspired by the formal principles of artists who—like the Mannerists—opposed the “classical” canon of beauty [111-029]. He has also revived techniques that are no longer practiced, such as that of underpainting, always aware of the fact that he was damned to be “bad” insofar as he would never approach the mastery of the Old Masters.⁷⁶ Conversely, he is worried

oder Nazi.⁷³ Beider „badness“ besteht wiederum in der Verschränkung als provokant empfundener Inhalte mit formalen Strategien der Subversion des „guten“ Bildes, wobei sie in formaler wie inhaltlicher Hinsicht sehr oft mit dem Prinzip der Überfrachtung eines Bildes mit „badness“ operieren.

Bei Lisa Yuskavage ist es von Anfang an eine Auseinandersetzung mit dem Bild der Frau und weiblicher (Homo-)Sexualität, wobei Weiblichkeitsmerkmale sowie die Darstellung von Begehren und Begehrtwerden von ihr formal wie inhaltlich in einer Weise übersteigert werden, die alle Normen von Akzeptanz und Schönheit auf den Prüfstand stellt. [ABB-052-053] Unerschrocken nahe geht sie dabei an das heran, was man gemeinhin unter Kitsch einreicht. Sie arbeitet mit zuckersüßen und denkbar grellen Farben, stellt ihre Figuren in märchenhafte Umgebungen beziehungsweise stattet sie überreich mit Attributen wie Blumen, Früchten und Perlen aus, deren Sinnlichkeit der Welt des Barock entnommen scheint. Tatsächlich ist die Auseinandersetzung mit der gesamten Geschichte der Malerei ein wesentlicher Aspekt von Yuskavages Arbeit, die unter Ausschöpfung des Potenzials dieses Mediums eine permanente Gratwanderung unternimmt. Immer am Punkt des Umkippen von Schönheit in Hässlichkeit, Dekadenz oder gar Morbidität, von gutem in schlechten Geschmack, vom Begehren ins Abgestoßenwerden, von Unschuld in Pornografie oder von Feminismus in Frauenfeindlichkeit – was immer diese Begriffe bedeuten mögen.

Bei John Currin, der sich wie Yuskavage sehr bald „einfach nicht mehr darum geschert [hat], was die Moderne von [ihm] halten würde“,⁷⁴ wurde in den 1990er-Jahren vor allem die Art, wie seine Sujets den amerikanisch-puritanischen Wertekanon von Anstand, Korrektheit, „gutem Geschmack“ und Schönheit angreifen, als schockierend, sensationalistisch, „politically incorrect“ und „reaktionär“ beschimpft. Er malt in den Wechseljahren stehende und in letztlich Mitleid erregender Weise nach Jugendlichkeit strebende Frauen, kränkelnde oder gar verkrüppelte schöne junge Frauen sowie insbesondere Frauen mit unnatürlich überproportionalen Brüsten, ebenso aber auch erbärmlich unsichere Männer, die in der Performance ihres Rollenideals der Peinlichkeit verfallen [ABB-055-106-107]. Es sind Figuren jener urbanen Middle- und Upperclass, die unter anderem die Trägerschicht des Kunstbetriebs stellt – also die Museums- und Galeriebesucher, die „trustees“ und „patrons“ sowie nicht zuletzt die Käufer. Für Currin als damaligen Outcast dieses Betriebes werden sie zur Verkörperung seines eigenen Elends: „Diese Frauenbilder spiegelten meine Situation als Maler wider und das politische Problem, Maler zu sein. Als ich diese Bilder machte, wurde mein Wert als Künstler heftig infrage gestellt.“⁷⁵ Die Oberflächen dieser Bilder sind oft heterogen, wobei immer wieder Partien grob gespachtelt und auf diese Weise speziell Gesichter „beschädigt“ sein können.

Um 1998/1999, nachdem die Entwicklung der Kunst wieder eine neue Maleriewelle und auch eine Wiederakzeptanz figürlicher Malerei gebracht hatte, womit Currin sozusagen seinen äußeren Feind verloren hatte, verlegte er den Schwerpunkt seiner Arbeit in die Auseinandersetzung mit dem Potenzial des Mediums selbst. Dies führt ihn zur zunehmenden Beschäftigung mit den alten Meistern als den historischen Wurzeln der von ihm praktizierten figurativen Malerei und zur Anwendung



054
John Currin
Sheree North, 2003
Öl auf Leinwand /
oil on canvas
66 x 50,8 cm
Courtesy Sadie
Coles HQ, London

about getting too good or even settled into a routine: “It is getting technically really good at it that makes me more uncomfortable.”⁷⁷ In terms of form and content, then, Currin’s pictures, too, oscillate, Janus-like, between perfection and inadequacy, between the ideal and the grotesque, between attraction and repulsion, beauty and ugliness, pleasant feelings and feelings of guilt. They refuse to see “good” and “bad” as mutually exclusive opposites, refuse even to believe in the possibility of an unproblematically “good” picture.

It is no coincidence that during his years at art school, Currin was already drawn to artists who did not submit to the dictates of good taste and correctness (including those laid down by the avant-gardes) and who were consequently often attacked and marginalized—artists like Picabia,



055 John Currin
 The Invalids, 1997
 (Die Invaliden)
 Öl auf Leinwand /
 oil on canvas
 121,9 x 91,4 cm
 Hauser & Wirth,
 Zürich / London

von deren Malweisen und -techniken in seiner eigenen Arbeit – was ihm erneut den Vorwurf einbringt, „konservativ“ zu sein. Bezeichnenderweise inspirierten ihn dabei in besonderer Weise die formalen Prinzipien jener Künstler, die sich – wie die Manieristen – dem „klassischen“ Schönheitskanon widersetzen [ABB-029]. Zudem greift er nicht mehr praktizierte Techniken auf, wie beispielsweise jene des Untermalens, wobei ihm bewusst wird, dass er insofern dazu verdammt sei, „bad“ zu sein, als er an die Meisterschaft der Alten nie herankommen würde.⁷⁶ Andererseits beunruhigt es ihn, zu gut oder gar routiniert zu werden: „Mehr Kopfzerbrechen macht es mir, dass ich wirklich gut darin werde.“⁷⁷ In formaler wie inhaltlicher Hinsicht oszillieren also auch Currins Bilder immer wieder janusköpfig zwischen Perfektion und Ungenügen, dem Idealen und dem Grotesken, dem Anziehenden und dem

Polke, and Guston. Which brings us full circle, with the Bad Painters proving themselves to be the loose-knit family mentioned above, consisting of non-conformists and loners who defy classification and who subject everything—including their own thinking and their activity as painters—to constant, in-depth questioning.

- 1 This concept emerged in the nineteenth century; see in particular the work of the same name published in 1853 by the German Hegelian philosopher Karl Rosenkranz.
- 2 Undated quotation from Neil Jenney, from “Statements by Neil Jenney,” *Neil Jenney*, exhib. cat., University Art Museum Berkeley, 1981, p. 50.
- 3 *Tiefe Blicke. Kunst der Achtziger Jahre aus der BRD, der DDR, Österreich und der Schweiz*, exhib. cat. (Cologne: Hessisches Landesmuseum Darmstadt, 1985), p. 56 f.
- 4 Friedrich Petzel, *Die Theorie des Bad Painting am Beispiel von Albert Oehlen*, masters dissertation, Philosophy Faculty of Cologne University, 1990, p. 9.
- 5 Albert Oehlen interviewed by Diedrich Diederichsen, “The rules of the game,” in *Artforum*, Nov. 1994, p. 71.
- 6 Interview with the author, Munich, 28 January 2008.
- 7 A biography written by Albert Oehlen himself explicitly mentions his early purchase of a Jörn catalog. *Albert Oehlen, Peintures / Malerei 1980–2004*, exhib. cat., Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne; Domus Artium, Salamanca (2002); Kunsthalle Nürnberg (2004/2005), p. 121.
- 8 See Alison M. Gingeras, “John Currin, Pictor Vulgaris,” in *John Currin*, exhib. cat. (New York: Gagosian Gallery, 2006), p. 34.
- 9 See, among others, Maria Lluïsa Borràs, *Picabia* (London: Thames and Hudson, 1985), p. 321–330.
- 10 Contrary to the view long upheld in the literature, that Picabia began his series of nudes in the winter of 1941/1942 as commissioned works for the Algerian businessman André Romanet, Sara Cochran comes to the conclusion, based on study of sources, “that Picabia began painting his realistic nudes based on erotic photographs at the end of the 1930s, i.e., before the war and before he met Romanet.” See Sara Cochran, “Zur Malerei von Francis Picabia während des Zweiten Weltkrieges,” in Zdenek Felix (ed.), *Francis Picabia. Das Spätwerk 1933–1953*, exhib. cat. (Hamburg: Deichtorhallen; Rotterdam: Museum Boijmans Van Beuningen, Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz, 1997), p. 19.
- 11 Robert Rosenblum, “Picabia: Das Spätwerk,” in *Picabia 1879–1953*, exhib. cat., Galerie Neuendorf, Frankfurt/M., Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 1988, p. 47.
- 12 Katharina Hegewisch, “Die Kunst ist ein Spiel wie Liebe und Sport. Picabia und die Postmoderne,” in *Picabia 1879–1953* (see note 11), p. 48.
- 13 Francis Picabia, 1922, in “The Pine Cone,” February 1922, quoted from Francis Picabia, *I Am a Beautiful Monster. Poetry, Prose and Provocation*, trans. Marc Lowenthal (Cambridge, MA: MIT Press, 2007), p. 283.
- 14 Francis Picabia, May 1921, *ibid.* p. 264.
- 15 Roberto Ohrt, “Avantgardistische Falten und realistisches Kunstlicht,” in *Francis Picabia. Das Spätwerk 1933–1953* (see note 10), p. 15.
- 16 See *ibid.* p. 14 ff.
- 17 See, among others, Sara Cochran (see note 10), p. 19–22.
- 18 René Magritte, letter to André Breton, 24 June 1946, translated after: Harry Torczyner, *René Magritte, Zeichen und Bilder* (Cologne: DuMont) 1977, p. 187.
- 19 René Magritte, letter to Gaston Puel, March 8, 1955, translated after: Harry Torczyner, *René Magritte* (see note 18), p. 186.
- 20 “They talk about the clumsiness of my posthumous use of Impressionist technique as the reason for their rejection.” René Magritte, “La Querelle du Soleil,” “They talk about the clumsiness of my posthumous use of Impressionist technique as the reason for their rejection.” René Magritte, “La Querelle du Soleil.” translated after: Harry Torczyner,

Abstoßenden, dem Schönen und dem Hässlichen, dem Angenehmen und Schuldgefühlen. Sie weigern sich, „gut“ und „schlecht“ als einander ausschließende Gegensätze zu sehen, ja, überhaupt an die Möglichkeit eines problemlos „guten“ Bildes zu glauben.

Nicht von ungefähr haben Currin schon in seiner Akademiezeit Künstler anzogen, die sich den Diktaten von „good taste“ und Korrektheit auch im Sinne der jeweiligen Avantgarden nicht unterwarfen und dafür oft angegriffen sowie marginalisiert wurden, darunter Picabia, Polke und Guston. Womit sich der Kreis schließt und die Bad Painters sich als die schon eingangs angesprochene lose Familie erweisen, bestehend aus Unangepassten und oft Einzelgängern, die sich nirgends einordnen und alles – inklusive ihres eigenen Denkens und ihrer Tätigkeit als Maler – permanent und grundsätzlich infrage stellen.

- 1 Der Begriff kommt im 19. Jahrhundert auf; vgl. insbesondere das 1853 erschienene, gleichnamige Werk des Hegel-Schülers Karl Rosenkranz.
- 2 Undatiertes Zitat von Neil Jenney, zit. n. „Statements by Neil Jenney“, Ausst.-Kat. *Neil Jenney*, University Art Museum Berkeley, 1981, S. 50.
- 3 Ausst.-Kat. *Tiefe Blicke. Kunst der achtziger Jahre aus der BRD, der DDR, Österreich und der Schweiz*, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Köln 1985, S. 56 f.
- 4 Friedrich Petzel, *Die Theorie des Bad Painting am Beispiel von Albert Oehlen*, Magisterarbeit, Philosophische Fakultät der Universität Köln, 1990, S. 9.
- 5 Albert Oehlen im Interview mit Diedrich Diederichsen, „The rules of the game“, in: *Artforum*, Nov. 1994, S. 71.
- 6 Gespräch mit der Autorin, München, 28. Jänner 2008.
- 7 In einer von Albert Oehlen selbst verfassten Biografie wird der frühe Erwerb eines Jörn-Kataloges ausdrücklich erwähnt. Ausst.-Kat. *Albert Oehlen, Peintures / Malerei 1980–2004*, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne/Domus Artium 2002, Salamanca, Kunsthalle Nürnberg, 2004/2005, S. 121.
- 8 Vgl. Alison M. Gingeras, „John Currin, Pictor Vulgaris“, in: Ausst.-Kat. *John Currin*, Gargosian Gallery, New York 2006, S. 34.
- 9 Vgl. dazu u. a. Maria Lluïsa Borràs, *Picabia*, London 1985, S. 321–330.
- 10 Entgegen der in der Literatur lange gängigen Auffassung, Picabia habe seine Werkgruppe der Akte im Winter 1941/1942 als Auftragswerke für den algerischen Kaufmann André Romanet begonnen, kommt Sara Cochran durch Quellenstudium zu dem Schluss, „dass Picabia seine realistischen Aktbilder am Ende der Dreißigerjahre nach Vorlagen erotischer Fotografien zu malen begann, also noch vor dem Krieg und seiner Begegnung mit Romanet“. Vgl. Sara Cochran, „Zur Malerei von Francis Picabia während des Zweiten Weltkrieges“, in: Ausst.-Kat. *Francis Picabia. Das Spätwerk 1933–1953*, hg. v. Zdenek Felix, Deichtorhallen, Hamburg; Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam, Ostfildern-Ruit 1997, S.19.
- 11 Robert Rosenblum, „Picabia: Das Spätwerk“, in: Ausst.-Kat. *Picabia 1879–1953*, Galerie Neuendorf, Frankfurt/M., Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh 1988, S. 47.
- 12 Katharina Hegewisch, „Die Kunst ist ein Spiel wie Liebe und Sport. Picabia und die Postmoderne“, in: Ausst.-Kat. *Picabia 1879–1953* (zit. Anm. 11), S. 48.
- 13 Francis Picabia, 1922, aus: „La Pomme de Pins“, Februar 1922, zit. n. *Funny Guy and Dada, Picabias Schriften, Band 1*, Hamburg 1983, S. 63.
- 14 Francis Picabia, Mai 1921, ebd., S. 59.
- 15 Roberto Ohrt, „Avantgardistische Falten und realistisches Kunstlicht“, in: *Francis Picabia. Das Spätwerk 1933–1953* (zit. Anm. 10), S. 15.
- 16 Vgl. dazu auch ebd., S. 14 ff.

Sigmar Polke

- Akt mit Geige, 1968
(Nude with Violin)
Dispersion auf Holzfaserplatte /
emulsion on particleboard
100,1 x 79,8 cm
Bayerische Staatsgemäldesamm-
lungen, Pinakothek der Moderne,
Wittelsbacher Ausgleichsfonds
Sammlung Prinz Franz von Bayern
© VBK Wien
Foto / photo: Pinakothek der
Moderne / ARTOTHEK
- Schimpftuch, 1968
(Cloth of Abuse)
Acryl auf Bibertuch /
acrylic on flannelette
400 x 437 cm
Daros Collection, Zürich
© VBK Wien
Foto / photo: Daros Collection, Zürich
- Reiherbild IV, 1969
(Heron Painting IV)
Dispersion auf Bibertuch /
emulsion on flannelette
Städtische Galerie Karlsruhe,
Sammlung Garnatz
190 x 150 cm
© VBK Wien
Foto / photo: Städtische Galerie
Karlsruhe
- Ohne Titel (Porträt), 1966
(Untitled [Portrait])
Pastellkreide, Öl, Dekostoffe /
pastels, oil, furnishing fabrics
115 x 91 cm
Stiftung Museum Kunstpalast,
Düsseldorf
© VBK Wien
Foto / photo: Stiftung Museum
Kunstpalast, Düsseldorf

Peter Saul

- Tokyo Rose, 1961
(Rose von Tokio)
Öl auf Leinwand / oil on canvas
140 x 109 cm
BAM, Collection de la Communauté
française de Belgique, Mons, Donation
Maurice Duvivier
© Peter Saul
Foto / photo: BAM, Collection de la Com-
munauté française de Belgique, Mons
- Communist Hideout, 1963
(Kommunistisches Versteck)
Öl auf Leinwand / oil on canvas
160 x 120 cm
Ludwig Museum, Köln
© Peter Saul
Foto / photo: Ludwig Museum, Köln

Julian Schnabel

- Painting without Mercy, 1981
(Malerei ohne Erbarmen)
Teller, Kitt, Ölfarbe, Wachs, Epoxy auf
Holz / Plates, plaster, oil paint, wax, epoxy
on wood
240 x 336 cm
Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig
Wien, Leihgabe der Österreichischen Lud-
wig Stiftung / on loan from the Austrian
Ludwig Foundation, seit / since 1981
© Julian Schnabel
Foto / photo: MUMOK, Lisa Rastl / Lena
Deinhardstein, Wien
- Resurrection, 1984
(Auferstehung)
Öl, Sprühfarbe, Modellierpaste auf Samt /
oil, spray paint, modeling compound on
velvet
Privatsammlung / Private Collection,
New York, Courtesy Sperone Westwater,
New York
304,8 x 271,3 cm
© Julian Schnabel
Foto / photo: Courtesy Sperone
Westwater, New York
- Eddie Stern, 2007
Öl, Wachs, Gesso auf Polyester /
oil, wax, gesso on polyester
271,8 x 195,6
Privatsammlung / Private Collection,
New York, Courtesy Sperone Westwater,
New York
© Julian Schnabel
Foto / photo: Courtesy Sperone
Westwater, New York

SPUR / 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
© HP Zimmer
Foto / photo: Galerie van de Loo,
München

SPUR / Helmut Sturm

- Ländlicher Konflikt (Ländliches
Scharmützel), 1962
(Rural Conflict – Rural Skirmish)
Öl auf Leinwand / oil on canvas
150 x 120 cm
Sammlung Niggli, Feldafing
© VBK Wien
Foto / photo: Sammlung Niggli,
Richard Beer

SPUR / Heimrad Prem

- Trampers Nachtlied, 1962
(Tramper's Nightsong)
Öl auf Leinwand / oil on canvas
125 x 100 cm
Sammlung Niggli, Feldafing
© VBK Wien
Foto / photo: Sammlung Niggli,
Freiherr von Werthern
- Roding. Strafgesetz (Weg-Männer), 1959
(Roding. Penal Law)
Öl, verschiedene Materialien auf Lein-
wand / oil, various materials on canvas
100 x 100 cm
Museum Lothar Fischer,
Neumarkt i.d. OPF
© VBK Wien
Foto / photo: Archiv Museum Lothar
Fischer, Neumarkt i.d. OPF

Lisa Yuskavage

- Brood, 2005–2006
(Brut)
Öl auf Leinwand / oil on canvas
190,5 x 175 cm
Sammlung / Collection of
Mr. Alberto Cortina
© Lisa Yuskavage
Foto / photo: Courtesy David Zwirner,
New York
- Cliff, 2007
(Klippe)
Öl auf Leinwand / oil on canvas
195,6 x 157,5 cm
Sammlung Titze
© Lisa Yuskavage
Foto / photo: MUMOK, Lisa Rastl /
Lena Deinhardstein, Wien

* Nicht in der Ausstellung /
not in the exhibition