

DE KUNSTENAAR-HELD GAAT IN BAD

De verhuiselijking van de kunstenaarsmythe in
polke/richter richter/polke (1966)

—
Olivia Tait

In *polke/richter richter/polke* voeren Gerhard Richter en Sigmar Polke zichzelf op: performatief, ironisch en tegen een huiselijke achtergrond. Olivia Tait laat zien hoe ze de mythe van de kunstenaar als held persifleren.

53

THE ARTIST-HERO TAKES A BATH:

Domesticating the Myth of the Artist in
polke/richter richter/polke (1966)

—
Olivia Tait

In view of their collaborative artists' book, *polke/richter richter/polke* (1966), Olivia Tait argues that through performative self-staging — frequently in typically domestic settings — and their use of tongue in cheek humour, Gerhard Richter and Sigmar Polke critique the myth of the artist-hero.

"Ik ben van gemiddelde gezondheid, van gemiddelde lengte (1 meter 72) en ik ben gemiddeld aantrekkelijk. Ik noem het omdat je er zo uit moet zien om goede schilderijen te kunnen maken."¹ Deze spottende uitspraak van Sigmar Polke en Gerhard Richter is hun ontmaskering van de kunstenaarsmythe in een notendop, te lezen te midden van de dwaze passages van een tekstuele collage in het kunstenaarsboek *polke/richter richter/polke*. In dit artikel zal ik aantonen dat hun deconstructie van de cult rond de buitengewone kunstenaar—held in een direct verband staat met, en tot stand komt middels, een verkenning van kleinburgerlijke huiselijkheid en de familiesfeer. Richter en Polke gebruiken de gemeenplaatsen van familiekiekjes en situeren hun werk in en om woonhuizen, en voeren zo een performatieve verbeelding van zichzelf op als parodische verwerping van de kunstenaar als getransformeerde en heroïsche persona. Richter en Polke portretteren zichzelf als absurde karikaturen van de doorsnee, het banale en het alledaagse, in een ironisch contrast met het mystificerende modelleren van de kunstenaar door hun tijdgenoot Joseph Beuys.

Het kleine, fragiele kunstenaarsboek is gevat in een rode kartonnen omslag, en kwam in 1966 tot stand ter gelegenheid van een gelijknamige tentoonstelling in de pas geopende galerie h in Hannover.² Behalve elf zwart-witfoto's bevat de twintig bladzijden tellende uitgave reproducties van twee schilderijen: Richters *Onkel Rudi* (1965) en Polkes *Schlafzimmer* (1965), korte biografieën van de kunstenaars, een lange tekstcollage van bewerkte citaten uit tijdschriften en een sciencefictionserie uit die tijd die met passages vervlochten zijn die de kunstenaars zelf geschreven hebben. In een recent interview benadrukte Richter dat het kunstenaarsboek "volledig doe-het-zelf" was. Hij beschreef ook zijn samenwerking met Polke: "We spraken regelmatig af en hadden dan de grootste lol, waarbij we dingen in elkaar knutselden en ons helemaal slap lachten. En we schein er veel genoeg in om provocatief te zijn. Alle anderen maakten doodserieuze catalogi en wij staken overal de draak mee."³ Elders is gesuggereerd dat de mogelijkheid om een

"I am averagely healthy, averagely tall (172 cm) and averagely attractive. I mention it because you have to look like that to paint good pictures."¹ Included amongst an array of nonsensical passages found throughout the text collage in the collaborative artists' book *polke/richter richter/polke*, Sigmar Polke and Gerhard Richter's flippant statement humorously encapsulates their collective unmasking of the myth of the artist. As I will argue, their deconstruction of the cult of the singular artist-hero is mediated by, and directly tied to, their parallel exploration of petit bourgeois domesticity and the familial. By appropriating conventions associated with family snapshots and domesticating their work and work processes, Richter and Polke stage their performative self-imaging as both a parody and rejection of the artist as a transformative and heroic persona. In ironical contrast to the mythologizing fashioning of the artist by their contemporary Joseph Beuys, Richter and Polke portray themselves through absurd caricatures of the mundane experience of the everyday.

Created on the occasion of the eponymous exhibition at August Haseke's newly opened galerie h in Hanover in 1966, the small, flimsy artists' book is barely held together by its red cardboard cover.² In addition to eleven black-and-white photographic self-portraits, the twenty-page publication also includes reproductions of two paintings—Richter's *Uncle Rudi* (1965) and Polke's *Bedroom* (1965)—as well as short biographies of the artists and a lengthy text collage consisting of edited quotations from contemporary news media and a science fiction series, as well as self-authored passages. In a recent interview, Richter emphasized that the artists' book was "entirely DIY" and described his collaboration with Polke: "We used to meet up and just have an incredibly good time sticking things together and laughing ourselves silly. And we also took delight in being provocative. Everyone else was making deadly serious

publicatie te produceren het belangrijkste motief van de kunstenaars voor de tentoonstelling in Hasekes galerie was.⁴ Weliswaar was er een kleine tentoonstellingscatalogus voor Richters tentoonstelling in 1964 bij de galerie van René Block verschenen, maar er bestond nog geen formele publicatie rond Polkes werk.⁵ De tentoonstelling was daarom niet alleen een kans om nieuw werk te maken en te tonen, maar ook de eerste mogelijkheid voor de kunstenaars om zichzelf en hun personae als kunstenaars middels een volledig zelf vervaardigde publicatie te presenteren en te construeren.

Van voor naar achter, en verspreid door de tekstcollage zien we de volgende afbeeldingen: Richter die op een bank slaapt, een streng ogende Richter met een nogal onnozel hoedje op, Richter en Polke in bad, een foto van Richter en Polke met hun vrouwen Ema en Karin en Polkes twee kleine kinderen in het portiek van een woning, Polke en Richter bij een tuinhek, Richter, schijnbaar naakt onder een schapenvel dat om zijn lichaam geslagen is, een foto waarop Richter en Polke van dichtbij in de camera kijken, Polke met stukken plakband op zijn gezicht geplakt, Polke die buiten naar een sculptuur gebaart, Polke die op een begraafplaats in een boom hangt, en een laatste foto van Polke en Richter gehurkt onder de bosjes in een park (afb. 1-3). Het gebruik van conventies van familiefotografie door de kunstenaars verbeeldt verschillende strategieën om de 'zelf' op te voeren, onder andere met en middels de familie. Ze stellen daarbij in vraag wat Jacques Derrida beschrijft als de "performatieve fictie" van het zelfportret "waarbij de beschouwer betrokken wordt."⁶ Derrida stelt dat wanneer men een zelfportret bekijkt "men nooit weet, wanneer het werk op zich bekeken wordt, of [de kunstenaar] zichzelf toont terwijl hij *zichzelf* of *iets anders* afbeeldt, of zelfs zichzelf *als iets anders, als ander*."⁷ Richter en Polkes zelfportretten daarentegen rekenen erop dat de kijker hun overdreven performativiteit herkent, om zo zichzelf op te voeren als meerdere 'anderen', waaronder het kleinburgerlijke gezinslid en de geïnfantiliseerde mannelijke kunstenaar.

catalogues and we poked fun at everything."³ As has been suggested elsewhere, Richter and Polke's main interest in participating in the exhibition at Haseke's gallery seems to have been the opportunity to produce a publication.⁴ While a small exhibition catalogue was published for Richter's 1964 exhibition at René Block's gallery, no formal publication yet existed regarding Polke's work.⁵ The exhibition was therefore the artists' first opportunity to present themselves with an entirely self-produced publication, to present and construct their public personae as artists.

Opening the artists' book from the front, we see the following images dispersed throughout the text collage: Richter sleeping on a couch; a stern looking Richter wearing a particularly silly hat; Richter and Polke taking a bath; a photograph of Richter and Polke with their wives Emma and Karin, and Polke's two young children, standing at the entryway into an apartment building; Polke and Richter walking through a garden gate; Richter apparently naked except for a sheepskin wrapped around his torso; a closely cropped image of Richter and Polke looking out at us; Polke with bits of tape stuck to his face; Polke interacting with an outdoor sculpture; Polke hanging off a tree branch in a cemetery, and a final photograph of Polke and Richter crouching under some shrubs in a park (fig. 1-3). The artists' appropriations of conventions of family photography visualize different strategies of staging the self, including through and via the family; interrogating what Jacques Derrida describes as the self-portrait's "performative fiction that engages the spectator."⁶ Yet Derrida argues that when looking at a self-portrait, "one would never know, *observing the work alone*," whether the artist is showing himself "or *something else*—or even himself *as something else, as other*."⁷ By contrast, Richter and Polke's self-portraits rely on the viewer's recognition of their excessive performativity to

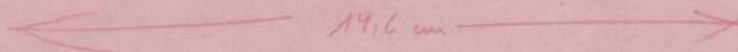


afb. 1
Sigmar Polke, Gerhard Richter, *polke/richter
richter/polke*, 1966. © Gerhard Richter 2015,
courtesy Gerhard Richter Archiv Dresden.

afb. 2
Manuscript for *polke/richter richter/polke*. ©
Gerhard Richter 2015, courtesy Gerhard Richter
Archiv Dresden.

fig. 1
Sigmar Polke, Gerhard Richter, *polke/richter
richter/polke*, 1966. © Gerhard Richter 2015,
courtesy Gerhard Richter Archiv Dresden.

fig. 2
Printer manuscript for *polke/richter richter/polke*.
© Gerhard Richter 2015, courtesy Gerhard Richter
Archiv Dresden.



Meine Frau ist 4 cm kleiner als ich. Da ich meistens etwas krumm gehe, sieht es so aus, als wäre ich auch nur 168 cm lang. Meine Schwiegermutter ist sehr klein.

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15

Das Bild der graugelben Sandflächen und der verrissenen Bergketten erblickte Perry mit Unbehagen. Ohne zu wissenschaftlicher Analyse greifen zu müssen, wußte er, daß keine solche Welt auf natürlichen Wege nicht entstehen konnte. Jemand hätte sie also gebaut. Er hatte sie mit einer Sonne versehen, mit Gravitation und einer atembaren Atmosphäre.

Wozu er das getan hatte, war unersichtlich. Das Bedrückende an der Vorstellung war, daß die Menschheit auf Terra noch ein paar Jahrtausende zurücklegen hätte, bevor sie den Stand der Kenntnis erreichte, der nötig war, um einen Planeten zu schaffen. |

Heute hat er viele Freunde. Sie wollen diesem intelligenten Mann eine gute Arbeitsstelle als Pharmazeut besorgen, sobald seine englischkenntnisse besser geworden sind, ein großer Verlag will seine Lebensgeschichte veröffentlichen.

In wilder Verzweiflung sprang der Irrsücher auf und warf sich gegen die verschlossene Schloß des Schiffes. Er prallte zurück und war erschüttert. Noch immer beobachtete ihn der Wächter der Fremden. Krash-Ovaron starrte ihn an. Was für ein Wesen! Wahrscheinlich hätte es einen Kampf mit den besten Jägern der Stadt wagen können.

Der Fremde machte eine Bewegung. Er zeigte in Richtung auf die Stadt. Die Geste war ultimativ. Sie forderte Krash-Ovaron dazu auf, sich zurückzuziehen.

"Ich brauche das Schiff", sagte Krash-Ovaron eindringlich, aber in gleichem Moment



afb. 3
Sigmar Polke, Gerhard
Richter, *polke/richter
richter/polke*, 1966. ©
Gerhard Richter 2015,
courtesy Gerhard
Richter Archiv
Dresden.

fig. 3
Sigmar Polke, Gerhard
Richter, *polke/richter
richter/polke*, 1966. ©
Gerhard Richter 2015,
courtesy Gerhard
Richter Archiv
Dresden.

De absurde en komische afbeeldingen van Richter en Polke parodiëren en bevragen kleinburgerlijke huiselijkheid, en doen denken aan werken die door kunstenaars zijn gemaakt die eveneens tot het Kapitalistische Realisme werden gerekend, zoals Manfred Kuttner en Konrad Lueg (die later bekend werd als galerist Konrad Fischer). In *Aktionen* zoals *Leben mit Pop — Eine Demonstration für den Kapitalistischen Realismus* (1963) en *Kaffee und Kuchen* (1966) en in schilderijen over massaconsumptie als Polkes *Wurstesser* (1963) en Luegs *Onkel H.* (1965) parodiëren, onderstrepen en onthullen de vier kunstacademiestudenten uit Düsseldorf de commercialisering van identiteitsconstructie tijdens de periode van het *Wirtschaftswunder* van de Bondsrepubliek. Herbert Marcuse beklagde in 1964: “De mensen herkennen zich in hun welvaart; ze vinden hun ziel in hun auto, hun geluidsinstallatie en hun keukenuitzet.”⁸ De verbeelding van consumptiewaard en huiselijke consumptie door het Kapitalistische Realisme kan worden gelezen als ondermijning van dergelijke identiteitsconstructie. Door het portretteren van generieke kleinburgerlijke mensen op een overduidelijk performatieve en absurde manier, benadrukken en profileren de kunstenaars hun ‘attributen’ — huiselijke omgevingen, consumptiewaard zoals meubels en kleding — als motieven van identiteitsconstructie en -bevestiging.

Het affiche voor Richter en Polkes tentoonstelling vraagt uitdagend: “Pop? Kapitalistische Realismus?” zonder een duidelijk antwoord te geven (afb. 4).⁹ Toch moet Kapitalistische Realismus niet alleen worden begrepen als het antwoord van Duitse kunstenaars op de Amerikaanse Pop Art van die tijd, maar ook in de context van de recent gevormde Fluxusbeweging.¹⁰ Fluxus “bracht het conceptuele, het werkelijke, het concrete, het ironische en het ‘niet-kunstzinnige’ naar Düsseldorf”, net als George Maciunas’ oproep om “de wereld van de burgerlijke ziekte te ontdoen.”¹¹ In *Aktionen* en performances als *Serenade for Alison* (1962), *Festum Fluxorum Fluxus* (1963) en *Carpenter’s Piano Piece* (1964) gebruikten kunstenaars waaronder Nam June Paik, Alison Knowles en Maciunas humor en een gevarieerde serie kunstzinnige momenten om de algemeen

stage the self as multiple others, including as petit bourgeois family member and infantilized male artist.

Richter and Polke’s absurd and comical images parody and question petit bourgeois domesticity, and recall contemporaneous works produced by the artists and fellow Capitalist Realist artists Manfred Kuttner and Konrad Lueg (later known as the gallerist Konrad Fischer). In happenings such as *Living with Pop — A Demonstration for Capitalist Realism* (1963) and *Coffee and Cake* (1966), and in paintings of mass consumption, including Polke’s *The Sausage Eater* (1963) and Lueg’s *Uncle H.* (1965), the four Düsseldorf academy students parody, highlight, and expose the commodification of identity construction during the West German *Wirtschaftswunder*. As Herbert Marcuse lamented in 1964: “the people recognize themselves in their commodities; they find their soul in their automobile, hi-fi set, split-level home, kitchen equipment.”⁸ Capitalist Realism’s visualisations of consumer goods and domestic consumption can be read as destabilisations of such sites of identity construction. By portraying a generic petit bourgeois subject in a noticeably performative and absurd manner, the four artists highlight and expose their ‘props’ — domestic settings, consumer goods such as furniture and clothes — as sites of identity construction and affirmation.

The exhibition poster for Richter and Polke’s 1966 show provocatively asks: “Pop? Capitalist Realism?” without providing a concrete answer (fig. 4).⁹ Yet Capitalist Realism must not only be understood as the artists’ response to contemporaneous American Pop Art, but in the context of the recently formed Fluxus movement.¹⁰ Fluxus “brought the conceptual, the real, the concrete, the ironic and the ‘non-artistic’ to Düsseldorf,” and George Maciunas’ call to “purge the world of bourgeois sickness.”¹¹

POLKE/RICHTER

galerie h

Pop?

hannover

Kapitalistischer

alleestrasse 14

Realismus?

gh₄
1-26.3.1966
di-sa 15-19 uhr

afb. 4
Tentoonstellingsaffiche
van polke/richter
richter/polke, galerie
h, 1966. © Gerhard
Richter 2015, courtesy
Gerhard Richter Archiv
Dresden.

fig. 4
Exhibition poster for
*polke/richter richter/
polke, galerie h,*
1966. © Gerhard
Richter 2015, courtesy
Gerhard Richter Archiv
Dresden.

In happenings and performances such as *Serenade for Alison* (1962), *Festum Fluxorum Fluxus* (1963), and *Carpenter's Piano Piece* (1964), artists including Nam June Paik, Alison Knowles, and Maciunas used humour and a diverse range of artistic events to disrupt and challenge accepted and conformist (petit) bourgeois behaviour.¹² Through his own contributions to Fluxus events, including his performance *Kukei/Akopee-nein/Brown Cross/Fat Corners/Model Fat Corners* at the Festival of New Art in 1964, Joseph Beuys attempted not only to disrupt and critique traditional bourgeois conventions but also to instigate lasting social change.¹³ Even before his explicit political activism through the *Deutsche Studentenpartei* (German Student Party, which he helped form in 1967), Beuys' expanded notion of art maintained that the revolutionary potential of art could lead to extensive social transformation.¹⁴ Inspired both by Fluxus and Pop, many Capitalist Realist works, including *polke/richter richter/polke*, also make visible and satirize petit bourgeois capitalist norms. Polke and Richter's self-portraits, in particular, parody both their own family life as well as stereotypically conventional 'family life' by staging themselves as absurdist caricatures of the petit bourgeoisie. Yet their self-irony goes beyond parody, exploring the limitations of performative identity construction and, in contrast to many members of Fluxus and specifically Beuys, questioning the limitations of socio-critical art.

The performative and often humorous photographs included in the artists' book are representative of the complex fabrication, staging, and collapsing of multiple roles that Richter and Polke construct and act out across their collaborative work.

The text collage in *polke/richter richter/polke* includes similarly theatrical 'characters'. Alongside self-authored sentences, the text includes passages appropriated from the immensely popular multi-authored science fiction series *Perry Rhodan*,

gebruikelijke (klein)burgerlijkheid te ondermijnen.¹² Joseph Beuys trachtte met zijn eigen bijdragen aan Fluxusbijeenkomsten, waaronder zijn performance *Kukei, Akopee – Nein!, Braunkreuz – Fettecken – Modellfettecken* op het *Festival der Neuen Kunst* (Aken, 1964) zowel traditionele burgerlijke conventies te verstoren en te ontleden, maar ook om blijvende sociale verandering te bewerkstelligen.¹³ Nog voor zijn expliciet politieke activisme met de *Deutsche Studentenpartei*, die hij in 1967 met anderen stichtte, hield Beuys' kunstopvatting in dat het revolutionaire potentieel van kunst tot een alomvattende sociale verandering zou kunnen leiden.¹⁴ Ook veel werken die het Kapitalistische Realisme geïnspireerd door Fluxus en Pop voortbracht, waaronder *polke/richter richter/polke*, tonen en bespotten kleinburgerlijke kapitalistische normen. Vooral Polkes en Richters zelfportretten parodiëren zowel hun eigen 'gezinsleven' als stereotypes van gangbaar gezinsleven door zichzelf op te voeren als absurdistische karikaturen van de kleine burgerij. Maar hun zelfspot gaat verder dan parodie: ze tasten de grenzen van performatieve identiteitsconstructie af en, in tegenstelling tot veel Fluxusleden en Beuys in het bijzonder, ze bevragen de grenzen van maatschappijkritische kunst.

De performatieve en veelal humoristische foto's die in het kunstenaarsboek zijn opgenomen, zijn representatief voor de complexe constructie, opvoering en uiteenvallen van verschillende rollen die Richter en Polke scheppen en uitspelen binnen hun gezamenlijke werk. De tekstcollage in *polke/richter richter/polke* bevat vergelijkbare theatrale 'personages'. Behalve zelfgeschreven zinnen bevat de tekst passages uit de toen immens populaire sciencefictionserie *Perry Rhodan* (van verschillende auteurs), en uit kranten en tijdschriften uit die tijd. Het 'lezen' van de zelfportretten parallel aan de tekstcollage benadrukt de performativiteit van Richters en Polkes zelfopvoering en het fictieve karakter van de verschillende personae die ze in het kunstenaarsboek aannemen. Fragmenten uit verschillende nummers van *Perry Rhodan* zijn verspreid over het boek. *Perry Rhodan* staat dankzij zijn commerciële succes en weerspiegeling van de bezorgdheid om de

as well as from contemporary newspapers and magazines. Reading the *polke/richter richter/polke* self-portraits alongside the text collage emphasizes the performativity of Richter and Polke's self-staging, highlighting the fictiveness of the various personae they adopt across their artists' book. Dispersed throughout the book and making up the majority of the sourced text are fragments from various issues of *Perry Rhodan*, which has been described as both a social and ideological phenomenon due to its commercial success and mirroring of Cold War anxieties.¹⁵ Every page of the collage text includes at least one reference to the West German series, which centres on American astronaut Perry Rhodan's adventures as 'Grand Administrator of the Solar Empire'. In the series Rhodan repeatedly saves Earth from self-destruction while participating in intergalactic warfare over several millennia. Polke and Richter edited some of the passages in order to insert themselves as characters into the plotline: "The heavy armoured bulkhead of the airlock slid almost inaudibly into the hulls of the vessel. Perry Rhodan, Polke and Captain Richter strode through the space that was left by the two lines of Epsalic commandos."¹⁶ Through their appropriations, Polke and Richter playfully align themselves with a decisively masculine and heroic Cold War fictional hero. Yet such theatrical self-fashioning only underscores the absurdity of assuming such stereotyped and fictionalized masculinity, which stands in obvious contrast to the images that depict mundane domestic scenes or infantilize the artists, including Richter napping and the artists taking a bath together.

Other snippets included in the text collage seem to come straight from tabloid magazines or advice columns, with confessional references to alcoholic husbands and widows' filial relationships. "My husband likes a drink", starts one paragraph in the artists' book, "[...] that's what makes him so popular among friends and

Koude Oorlog bekend als een fenomeen met zowel maatschappelijke als ideologische relevantie.¹⁵ Iedere pagina van de tekstcollage bevat minstens één verwijzing naar de West-Duitse serie die om de Amerikaanse astronaut Perry Rhodan draait, en diens avonturen als 'Grand Administrator of the Solar Empire'. In de serie redt Rhodan de aarde herhaaldelijk van zelfvernietiging, gedurende zijn milleniadurende deelname aan intergalactische oorlogen. Polke en Richter bewerkten sommige passages zelfs om zichzelf in het verhaal te kunnen inschrijven: "De zwaar bepantserde wand van de luchtsluis schoof haast onhoorbaar in de romp van het schip. Perry Rhodan, Polke en Kapitein Richter liepen door de ruimte tussen twee rijen Epsalische commando's."¹⁶ Door hun appropriaties sluiten Polke en Richter zich op speelse wijze aan bij een uitgesproken masculiene, heldhaftige en fictieve Koude-Oorlogsheld. Tegelijk onderstreept dit soort theatrale zelfpresentatie de absurditeit van het aannemen van zo'n stereotypische en gefictionaliseerde mannelijkheid die in duidelijk contrast staat met de beelden die alledaagse huiselijke tafereelen laten zien en de kunstenaars infantiliseren, zoals Richter die een dutje doet en de kunstenaars die samen in bad gaan.

Andere fragmenten uit de tekstcollage lijken rechtstreeks uit roddelblaadjes en vragenrubrieken te komen, met bekentenisvolle verwijzingen naar alcoholistische echtgenoten, en de relaties die een weduwe met haar kinderen heeft. "Mijn man houdt van een drankje", zo begint een alinea in het boek, "[...] dat maakt hem zo populair onder vrienden en collega's, maar minder onder mij en zijn gezin."¹⁷ Een andere pagina in *polke/richter richter/polke* bevat de beschrijving die een vrouw geeft van haar leven en haar familie: "Ik heb erg veel tijd want ik ben alleen. Mijn man is twee jaar geleden overleden, en mijn twee zoons zijn beiden getrouwd. Mijn leven draaide om die drie mannen."¹⁸ Deze vrouwelijke stemmen bieden tegenwicht aan de flamboyante houding die de twee mannelijke kunstenaars zich aanmeten, en compliceren die. Maar de teksten versmelten ook scènes uit het huiselijke leven en de constructie van artistieke identiteit met elkaar. De alinea over de weduwe wordt bijvoorbeeld gevolgd door een opzettelijk absurde zin: "We

colleagues — but less so with me and his family."¹⁷ Another page in *polke/richter richter/polke* includes a woman's description of her life and family: "I have a great deal of time on my hands because I am alone. My husband died two years ago, and my two sons are both married. My life revolved around those three men."¹⁸ These female voices act to counter and complicate the flamboyant posturing of the two male artists. But the texts also merge accounts of domestic life and the construction of artistic identity. For example, the paragraph focused on the widow is followed immediately by a deliberately absurd sentence: "We cannot depend on good paintings being made one day: we need to take the matter into our own hands!"¹⁹ The discordant narratives function in a similarly disruptive manner as the photographs. By negating a linear reading of the text by offering overlapping and contrasting voices, the collage text, like the photographs, encourages the identification of the various 'characters' presented throughout *polke/richter richter/polke*. The text collage also merges parodic self-authored reflections on painting with appropriated passages discussing everyday life, humorously embedding and demystifying artistic production within everyday experiences by equating it with manual labour: "Paintings are made following a recipe. Their manufacture must happen without any inner participation on the part of the painter, the way streets are paved, or house-fronts painted. Making paintings is not an artistic act."²⁰ A page later the artists voice a considerably different sentiment: "If someone wants to become a painter, he needs to consider first whether he wouldn't be better suited to some other activity: teacher, minister, professor, manual worker, assembly line, because only truly great people can paint!"²¹ Such absurd contradictions and divergent voices displace any potentially uniform, singular male authorship, with the contradicting voices undermining any

kunnen er niet op wachten dat er ooit goede schilderijen gemaakt zullen worden: we moeten de kwestie in eigen hand nemen!”¹⁹

De botsende verhaallijnen werken op een ontregelende manier die vergelijkbaar is met de foto's. Een lineaire lezing van de tekst wordt dankzij overlappende en contrasterende stemmen bemoeilijkt, hetgeen net als met de foto's aanmoedigt tot het identificeren van de verschillende personages die in *polke/richter richter/polke* zijn gepresenteerd. De tekstcollage verbindt ook parodiërende zelfgeschreven bespiegelingen op schilderkunst met toegeëigende passages over het dagelijks leven. Kunstzinnig werk wordt vol humor gedemystificeerd en ingebed in alledaagse ervaringen door het aan lichamelijke arbeid gelijk te stellen: “Schilderijen worden gemaakt door een recept te volgen. Hun vervaardiging moet geschieden zonder enige innerlijke deelname van de schilder, zoals straten worden bestraat en gevels worden geschilderd. Schilderijen maken is geen kunstzinnige handeling.”²⁰ Een pagina verder uiten de kunstenaars een aanmerkelijk andere opvatting: “Als iemand schilder wil worden, moet hij eerst overwegen of hij niet geschikter zou zijn voor iets anders: onderwijzer, predikant, professor, handarbeider, aan de lopende band, want alleen echt grote mensen kunnen schilderen!”²¹ Zulke absurde tegenstellingen en uiteenlopende stemmen verdringen iedere mogelijkheid van een eenduidig, enkelvoudig mannelijk auteurschap, waarbij de tegenstrijdige stemmen elke denkbare mystificatie van zowel kunstwerk als kunstenaar ondermijnen. Daarom kan de tekst ook begrepen worden als een directe parodie op Beuys' basisthese: “ieder mens is een kunstenaar”.²²

De toe-eigening en het uitspelen van verschillende stemmen en identiteiten door Richter en Polke in hun kunstenaarsboek bewerkstelligt een duidelijk andere zelfpresentatie dan die van Beuys, die de kunstenaars heeft beïnvloed met zijn bijdragen aan Fluxus en als professor van monumentale beeldhouwkunst aan de Kunstakademie in Düsseldorf. Beuys was een bepalende invloed op veel studenten van de academie, en de duidelijkste referentie voor Richters en Polkes

potential mythologizing of both artistic production and the artist. Their reflections on painting can also be understood as a direct parody of Beuys' “fundamental thesis” that “everyone is an artist” [“jeder mensch is ein Künstler”].²²

Richter and Polke's appropriation and enactment of multiple voices and identities across their artists' book entails a distinctly different self-presentation from Beuys, who influenced the two artists both through his Fluxus contributions and as professor of monumental sculpture at the *Kunstakademie* in Düsseldorf. Beuys was a critical influence on many of the students at the academy, and the most obvious foil for Richter and Polke's exploration and questioning of artistic identity. During the 1960s both Richter and Polke produced multiple works in direct dialogue with Beuys' artistic production, yet, as *polke/richter richter/polke* demonstrates, they also resolutely question the construction of the artist as a mythical cult figure.²³ Thus Richter and Polke's parody of the artist-hero can be understood in direct opposition to Beuys' shamanistic self-staging.

At a time when critical theorists in France were attempting to instigate the death of the author, the mythologizing of the artist took on new proportions in West Germany.²⁴ Central to this development was Beuys, and the ‘myth of origin’ he constructed around his biography and artistic development. Beuys' ‘mythical narrative’ was based on his wartime experience as a *Luftwaffe* pilot, and his claim that the Tartars nursed him back to health with fat and felt after his plane crashed in the Crimea. In works such as *Fat Chair* (1963), *Bathtub* (1960), and *The Pack* (1969), Beuys directly links his materials, including his use of lard, to this artistic mythology, which Benjamin Buchloh has described as the artist's attempt “to come to terms with the period of history marked by German fascism and the war resulting

verkenning en bevraging van artistieke identiteit. Tijdens de jaren '60 maakten beide kunstenaars meerdere werken die in een direct verband met Beuys' werk stonden, maar uit *polke/richter richter/polke* blijkt dat ze het positioneren van de kunstenaar als mythische cultfiguur resoluut in twijfel trokken.²³ Richters en Polkes parodie op de kunstenaar-held kan als een direct verzet tegen Beuys' sjamanistische zelfpresentatie worden beschouwd.

Terwijl kritische denkers in Frankrijk 'de dood van de auteur' verkondigden, nam de mythologisering van de kunstenaar in West-Duitsland ongekeerde vormen aan.²⁴ Beuys vormde het middelpunt van deze ontwikkeling, met de ontstaanslegende die hij rond zijn biografie en zijn artistieke ontwikkeling schreef. Beuys' 'mythische' vertelling was gebaseerd op zijn oorlogservaring als piloot voor de Luftwaffe. Hij stelde dat hij door de Tartaren met vet en vilt werd verzorgd nadat zijn vliegtuig was neergestort. In werken als *Badewanne* (1960), *Fettstuhl* (1963), en *Das Rudel* (1969) koppelt Beuys zijn materialen, waaronder dierlijk vet, aan zijn kunstmythologie, die door Benjamin Buchloh is omschreven als poging om "met de historische periode om te kunnen gaan die is getekend door Duits fascisme en de oorlog die eruit voortkwam [...]".²⁵ Net als Beuys' vervalste oorlogsgeschiedenis leunen zijn opvoering van de Hitlergroet tijdens zijn beruchte performance op het *Festival der Neuen Kunst*, en zijn tezelfdertijd gepubliceerde fictieve autobiografie *Lebenslauf-Werklauf*, sterk op het oproepen van en provoceren met nationaalsocialisme.²⁶ Beuys' geconstrueerde mythologie weerspiegelt vaak een type mannelijkheid dat door oorlog en dienstplicht bepaald (en geslecht) is, en begrepen wordt in relatie tot een Duitse naoorlogse "verwonde mannelijkheid".²⁷ Beuys' gebruik van materialen en zijn eigen "door oorlog geschade" lichaam in performance zijn eerder beschreven als een poging van de kunstenaar om "herstelprocessen te demonstreren en symbolisch te ondergaan die de Duitse samenleving van haar fascistische verleden zouden kunnen verlossen."²⁸ Beuys' opvatting van de kunstenaar als voorvechter van radicale sociale transformatie en vernieuwing vormde daarom een wezenlijk onderdeel van zijn

from it [...]".²⁵ Similarly, Beuys' enactment of the Hitler salute during his notorious performance at the Festival of New Art, as well as his fictitious autobiography *Life Course/Work Course* published on the same occasion, strongly rely on provocation through and invocation of National Socialism, as does Beuys' falsified wartime account.²⁶ Beuys' constructed mythology often reflects a type of masculinity defined (and demolished) through war and army service and has been discussed in regard to a post-war German "wounded manliness"²⁷, and his use of specific materials and his own "war-injured" body in performances has been understood as an attempt to "demonstrate and symbolically go through healing processes which promise salvation from the fascistic past for German society."²⁸ Beuys' fashioning of the artist-hero therefore included his conception of the artist as an instigator of radical social transformation and renewal. Beuys envisioned and staged the artist as a social reformer, and conceived of the artist as an outsider, shaman, and bearer "of social truth".²⁹ Conversely, Polke and Richter's performative portrayal of multiple personas in their artists' book questions the credibility of such impersonations.

In contrast to Beuys, who saw his work as a way to reshape society, Richter and Polke make no such powerful claims for the artist's role in society or for the function of art itself.³⁰ Simultaneously, by collapsing their identities through a collaborative enactment, Richter and Polke reject the artist as a singular cult figure and negate the petit bourgeois cult of personality.³¹ Photographs such as the banal image of the two artists walking through a garden gate — which also served as the cover image for the invitations to their exhibition — together with their text collage, parody and dismantle romantic notions of a heroic, alienated artist. While Beuys defines and reflects upon originality, artistic identity, and the social role of the artist through an

model van de kunstenaar–held. Beuys stelde de kunstenaar voor als een sociale hervormer, een outsider, sjamaan en boodschapper “van sociale waarheid”.²⁹ Omgekeerd stelt Polkes en Richters performatieve portrettering van meerdere personae in hun kunstenaarsboek de geloofwaardigheid van zulke identiteiten ter discussie.

In tegenstelling tot Beuys doen Richter en Polke geen hoogdravende uitspraken over de maatschappelijke rol van de kunstenaar of de functie van kunst in het algemeen.³⁰ Sterker nog: door zich gezamenlijk te presenteren smelten Richter en Polke hun identiteiten samen, ontkrachten zo de kunstenaar als uniek cultfiguur en zetten zich af tegen kleinburgerlijke persoonsverheerlijking.³¹ Samen met de tekstcollage vormen de foto’s een parodie en ontmanteling van romantische opvattingen over de kunstenaar als heroïsch en geïsoleerd figuur, zoals de banale afbeelding die de uitnodigingen van de expositie sierde, waarop de kunstenaars door een tuinoortje lopen. Waar Beuys zich richt op originaliteit, artistieke identiteit en de maatschappelijke rol van de kunstenaar in relatie tot het nazistische verleden van Duitsland, zijn Richters en Polkes ideeën juist specifiek gekanaliseerd door het familiale en huiselijke in West-Duitsland ten tijde van de Koude Oorlog.

Dit samenwerkingsproject is tamelijk gemarginaliseerd binnen de uitgebreide literatuur over Richter en Polke. Christine Mehring heeft in haar verhandeling over *polke/richter richter/polke* echter bruikbaar opgemerkt dat Richter en Polke in hun kunstenaarsboek “reflecteren op de status van kunst en kunstenaars” en “op ironische wijze de spot drijven met het traditionele beeld van kunstenaars als belangrijke en machtige genieën”.³² Ik zou op Mehrings betoog willen reageren door te stellen dat Polke en Richter juist door het huiselijk maken van hun werk en werkproces de traditionele opvattingen van kunstenaarspersonae ontmaskeren. Door hun werk letterlijk *mee naar huis te nemen*—door hun foto’s in en om het huis te ensceneren—maken Richter en Polke zowel hun kunst als de productie daarvan huiselijk.³³ In een typisch onzinnige passage in de tekstcollage

engagement with Germany’s Nazi past, Richter and Polke’s reflections are mediated more specifically through the familial and domestic in Cold War–West Germany.

The collaborative artists’ book has been largely marginalized in the vast literature focused on Richter and Polke. However, in her discussion of *polke/richter richter/polke*, Christine Mehring constructively suggests that through their artists’ book, Richter and Polke “reflect on the status of art and artists”, and “ironically mocked the traditional image of artists as important and powerful geniuses.”³² Expanding Mehring’s argument, I would further argue that Polke and Richter unmask traditional conceptions of artistic persona specifically through their domestication of their works and work process. By literally *bringing home* their artistic production—by staging and taking their photographs in and around the home—Richter and Polke domesticate both their labour and their works.³³ In a characteristically nonsensical passage in the text collage, Polke and Richter’s artistic styles are socialized by being cast in terms of familial relations, and the artists assume their distinct painting styles as autonomous identities:

I love dots. I am married to many dots. I support happiness for dots.
The dots are my brothers. (I am a dot as well). We used to play together, today we have gone our separate ways. We meet at family occasions and ask each other: how’s it going?
‘You know, Elly’, he said perfectly calmly, ‘we are only allowed to love things that have no style, e.g. dictionaries, photographs, nature, me and my pictures!’
I sighed: ‘How right you are. Style is an act of violence, and we are not violent, and...’ ‘...and we don’t want war’, he ended for me, ‘no more wars!’³⁴

worden Polkes en Richters kunstzinnige stijlen maatschappelijk gemaakt door ze in termen van familierelaties te beschrijven. De kunstenaars nemen hier hun afzonderlijke schilderstijlen aan als autonome identiteiten:

Ik hou van stippen. Ik ben getrouwd met vele stippen. Ik ben een voorstander van het geluk van stippen. De stippen zijn mijn broeders. (Ik ben zelf ook een stip). Vroeger speelden we samen, maar inmiddels is ieder zijns weegs gegaan. We zien elkaar op familiegelegenheden en vragen elkaar dan: hoe gaat het?

‘Weet je, Elly’, zei hij uiterst kalm, ‘we mogen alleen van dingen houden die geen stijl hebben, zoals woordenboeken, foto’s, de natuur, ik en mijn beelden!’ Ik zuchtte: ‘Je hebt helemaal gelijk. Stijl is een vorm van geweld, en wij zijn niet gewelddadig, en...’ ‘...en we willen geen oorlog’, vulde hij me aan, ‘geen oorlogen meer!’³⁴

De zinnen over stippen zijn eerder in verband gebracht met Polke, aangezien hij destijds bezig was met zijn *Rasterbilder*, terwijl de verwijzingen naar stijl sindsdien zijn benoemd als kunstenaars-statement van Richter.³⁵ Jeanne Anne Nugent betoogt dat de kunstenaars via deze verklaringen hun publiek “uitdaagden om te geloven dat ze hun werk waren geworden” — met andere woorden, dat de twee kunstenaars zich letterlijk vereenzelvigden met hun respectievelijke stijlen.³⁶ Ik zou verder willen stellen dat hun humoristische demystificatie en socialisatie van hun werk en werkprocessen de verheerlijking van hun werk en personae tegengaat. Samen met de verwijzingen naar de politisering van stijl die hierop volgen, situeert deze passage het gezin en het huiselijke als context voor het heroverwegen van de naoorlogse ‘representatiecrisis’ — door Andreas Huyssen omschreven als de “politieke codificatie van de esthetiek van de Koude Oorlog” — in zowel provocerende als persoonlijke, familiale termen.³⁷ Richters en Polkes absurdistische ideeën over stijl en het artistieke werkproces stellen Beuys’ mythische voorstelling van kunstzinnige autoriteit verder

The sentences on dots have been linked to Polke, particularly as he was creating his *Rasterbilder* at the time, while the references to style have since been quoted as an artist’s statement by Richter.³⁵ Jeanne Anne Nugent argues that through these statements, the artists “provocatively asked” their audience “to believe they had become their work” and that the two artists were literally identifying themselves with their distinctive styles.³⁶ I would further argue that their humorous demystification and socialisation of their work and work processes thwarts any potential heroicizing of their artistic production and personae. Combined with the subsequent references to the politicisation of style, the passage suggests the family and the domestic as a site for reimagining and recontextualizing the post-war ‘crisis of representation’ — what Andreas Huyssen has described as the “political codification of Cold War aesthetics” — in both provocative and personal, familial terms.³⁷ Richter and Polke’s absurdist reflections on style and artistic labour further challenge Beuys’ mythical conception of artistic authority. Their deconstruction of the artist-hero via petit bourgeois domesticity questions the idealisation of both.

Richter and Polke’s playful domestication of artistic labour and works of art is directly tied to their parallel questioning of Cold War consumerism both in their artists’ book and contemporaneous Capitalist Realist works. Of the eleven photographs reproduced in *polke/richter richter/polke*, eight depict the two artists in and around the home. If we add the reproduction of Polke’s painting *Bedroom*, almost seventy percent of the images included in the artists’ book have a domestic setting. The majority of the photographs found in the archival folder related to the collaboration similarly depict the artists in the living, dining, and bath rooms of an apartment, as well as in the kitchen.³⁸ Polke’s children appear in several of them, including in the

ter discussie. Hun deconstructie van de kunstenaar–held door middel van kleinburgerlijke huiselijkheid stelt de idealisatie van beide fenomenen in vraag.

Richters en Polkes speelse verhuiselijking van kunstwerken en kunstzinnige arbeid is direct verbonden aan een parallel vraagstuk over consumptisme in de Koude Oorlog, dat zowel vorm krijgt in hun kunstenaarsboek als in andere Kapitalistischer Realismus–werken. Van de elf foto's die in *polke/richter richter/polke* zijn opgenomen, zijn er acht die de twee kunstenaars in of rondom huis laten zien. Als we de reproductie van Polkes schilderij *Schlafzimmer* daarbij tellen, heeft bijna zeventig procent van de afbeeldingen in het kunstenaarsboek een huiselijke setting. Ook de meerderheid van de foto's die gevonden zijn in de archiefmap gerelateerd aan deze samenwerking beeldt de kunstenaars af in de huiskamer, eetkamer, badkamer en keuken van een appartement.³⁸ Polkes kinderen zijn te zien in een aantal van deze foto's, bijvoorbeeld in de foto van Polke met plakband op zijn gezicht. Op de achtergrond kan het wazige silhouet worden onderscheiden van Georg, de zoon van de kunstenaar, die tegen de deurpost leunt. Tafels, stoelen, een bank, theeservies, en bestek, en andere typisch huiselijke voorwerpen, verschijnen vaak in deze foto's en in schilderijen zoals Polkes *Plastik–Wannen* (1964) en Richter's *Vorhang* (1965).

De alledaagse aard van deze objecten ten spijt, werden huishoudelijke consumptieartikelen gebruikt als propagandamiddel gedurende de Koude Oorlog en werden zo het epicentrum van politieke geschillen. De industriële productie van consumptiegoederen en het gezin werden “het controversiële onderwerp van concurrerende ideologische systemen”, die een hoogtepunt vonden in het vaak genoemde ‘keukendebat’ tussen Nikita Chroesjtsjov en Richard Nixon in 1959.³⁹ West–Duitse politici zagen het burgerlijke kerngezin niet alleen als essentieel voor een stabiele sociale orde, maar ook als de basis van naoorlogs nationaal economisch herstel.⁴⁰ Beschouwd in de context van deze politisering en verzakelijking van het gezin als consument in de Koude Oorlog, is de maskerade van Richter en Polke een parodie die de dominante, op ideologie gebaseerde

photograph of Polke with tape stuck to his face. The blurred outline of the artist's son Georg can be seen leaning against the doorframe in the background of the image. Tables, chairs, a couch, tea sets, and cutlery, amongst an array of other typical domestic items, appear in many of the photographs, as well as in paintings such as Polke's *Plastic Tubs* (1964) and Richter's *Curtain* (1965).

Despite the unremarkable nature of these objects, domestic consumer goods became the site of key political disputes and were used as tools of propaganda during the Cold War. Epitomized by the frequently cited ‘kitchen debate’, which took place between Nikita Khrushchev and Richard Nixon in 1959, the industrial production of consumer products, along with the family, “became the contested subject of competing ideological systems.”³⁹ West German politicians emphasized the bourgeois nuclear family not only as essential for a stable social order, but also as the basis of post-war national economic recovery.⁴⁰ Seen in the context of this Cold War re-politicisation and objectification of the family as a consumer, Richter and Polke's masquerades parody and expose prevailing and powerful ideology-based forms of identity construction. Yet unlike Beuys, who saw his art as a potential means to fundamentally change society, Richter and Polke's staging of the artist allows for no such grand, transformative claims.⁴¹ In an interview given two months after their exhibition at galerie h, Polke stated: “It can't be the task of a painter to examine and judge if something is good or bad. He points out, he says, this is how it is, not more.” [“Es kann nicht Aufgabe eines Malers sein, etwas auf gut oder schlecht hin zu untersuchen und zu beurteilen. Er zeigt auf, er sagt, so und so ist es, mehr nicht.”]⁴²

Richter and Polke stage their parody of the cult of the artist through the conventions of family photography in and around the petit bourgeois home, the

identiteitsvorming blootlegt. Echter, anders dan Beuys, die zijn kunst als instrument voor fundamentele maatschappelijke transformatie zag, heeft Richters en Polkes voorstelling van de kunstenaar niet zulke grootse pretenties.⁴¹ Polke verklaarde in een interview twee maanden na hun tentoonstelling bij galerie h: "Het kan niet de taak van een schilder zijn om iets als goed of slecht te onderzoeken en te beoordelen. Hij laat zien, hij zegt, zo en zo is het, meer niet." ["Es kann nicht Aufgabe eines Malers sein, etwas auf gut oder schlecht hin zu untersuchen und zu beurteilen. Er zeigt auf, er sagt, so und so ist es, mehr nicht."] ⁴²

Richter en Polke brengen hun parodie van de kunstenaarscultus ten tonele met gebruikmaking van de conventies van familiefoto's, in en rondom het kleinburgerlijk huis — de plek van huiselijke consumptie en niet ontoevallig onderwerp van de propaganda rond identiteitsvorming door de politiek van de Koude Oorlog. Maar hun parodie en bevraging van neo-avant-gardistische persoonsverheerlijking verwerpt zowel de figuur van de buitengewone kunstenaar-held als de idee van apolitieke artistieke autonomie, ondanks Polkes interview uit 1966 en Richters herhaaldelijke benadrukken dat zijn kunst vrij was van ideologie en boodschap.⁴³ De performatieve wijze waarop Richter en Polke artistieke identiteit ensceneren binnen de gepolitiseerde en gecommmercialiseerde sfeer van het alledaagse in het West-Duitsland van de Koude Oorlog levert geen levensvatbaar alternatief voor de sjamanistische kunstenaarscultus die zij ontmaskeren. In *polke/richter richter/polke*, en de tekstcollages, foto's en reproducties van schilderijen in dit kunstenaarsboek, worden in plaats daarvan de mogelijkheden en onmogelijkheden van artistieke identiteitsconstructie onderzocht.

Olivia Tait promoveert aan het History of Art Department van University College London. Haar onderzoek, voorlopig getiteld *Missing Mothers & Postwar Paternity: Visualising the Familial in West Germany 1961-1989*, gaat specifiek over

familie en zelfportretten. In 2016 zal Tait drie maanden als Franz Roh fellow aan het Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München werken.

Vertaling — Marlies Peeters

very site of domestic consumption and identity construction promoted by Cold War politics. Yet their parody and questioning of the neo-avant-garde's cult of persona refutes both the singular artist-hero, as well as apolitical artistic autonomy, despite Polke's 1966 interview and Richter's repeated insistence that his art was free from ideology or message.⁴³ Richter and Polke's performative staging of artistic identity within the politicized and commercialized sphere of the everyday in Cold War West Germany offers no viable alternative to the shamanistic cult of the artist they unmask. Instead *polke/richter richter/polke*, including the collage text, photographs, and reproduced paintings therein, documents and illuminates the possibilities and limitations of artistic self-invention.

Olivia Tait is a PhD candidate in the History of Art Department at University College London. Provisionally titled *Missing Mothers & Postwar Paternity: Visualising the Familial in West Germany 1961-1989*, her research focuses specifically on family and self-portraiture. In 2016, Tait will spend three months at Zentralinstitut für Kunstgeschichte in Munich as a Franz Roh fellow.

EINDNOTEN

- ¹ Sigmar Polke, Gerhard Richter, 'galerie h 1966 polke/richter catalogue text', vert. Michael Hoffmann, in: *polke/richter richter/polke*, Londen: Christie's International, tent. cat. Christie's Mayfair, Londen, 2014, p. 34. Deze publicatie bevat de eerste volledige Engelse vertaling van de Duitstalige tekstcollage, en kan online geraadpleegd worden via: roveprojects.com/richter-polke-catalog.pdf.
- ² De tentoonstelling in galerie h vond plaats in maart 1966. Volgens de oorspronkelijke prijslijst stelde Richter dertien schilderijen tentoon, waaronder *Onkel Rudi* (1965) en *Mann mit zwei Kindern* (1965). Van de schilderijen die Polke er toonde is geen compleet overzicht bekend, maar er bestaan verschillende installatiefoto's van de tentoonstelling. Op basis van deze beelden weten we dat Polke werken als *Familie I* (1964) en *Bavarian* (1965) exposeerde. Voor de feiten rond kennismaking, vriendschap en rivaliteit tussen Richter en Polke, en voor de organisatie van de tentoonstelling ben ik Dietmar Elger veel dank verschuldigd. Zie in het bijzonder zijn 'Nachwort', in: *polke/richter richter/polke*, Dresden/Keulen: Gerhard Richter Archiv/Walther König, 2014, pp. 35-50; en zijn essay 'galerie h', in: *polke/richter richter/polke*, op. cit. (noot 1), pp. 17-26.
- ³ Geciteerd in: Hans Ulrich Obrist, 'Interview with Gerhard Richter', in: Hans Ulrich Obrist, Dieter Schwarz (red.), *Gerhard Richter Books*, Dresden/New York: Gerhard Richter Archiv/Gregory R. Miller & Co., 2014, p. 36.
- ⁴ Dietmar Elger citeert verschillende brieven van Richter aan Heiner Friedrich waarin Richter de mogelijke publicatie noemt. Elger onderstreept ook het feit dat zowel Richter als Polke het kunstenaarsboek een prominente plek in hun oeuvre en hun catalogues raisonnés toebedelen. Het boek is nummer 2 in *Sigmar Polke. Die Editionen 1963-2000, Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit 2000* en nummer 3 in *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004, Ostfildern-Ruit 2004*. Zie: Elger, *polke/richter richter/polke*, Dresden/Keulen: Gerhard Richter Archiv/Walther König, 2014, pp. 38-39.
- ⁵ Geen van beide kunstenaars verwachtten dat de tentoonstelling een verkoopssucces zou zijn. Maar Haseke, die zijn galerie net had geopend, kon de kunstenaars aan de kleine catalogus helpen dankzij de drukkerij van zijn schoonvader.
- ⁶ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, vert. Pascale-Anne Brault, Michael Naas, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 65.
- ⁷ Idem. Cursieven in origineel.
- ⁸ Herbert Marcuse, *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Londen: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1964, vert. als: *De eendimensionale mens. Studies over de ideologie van de hoogindustriële samenleving*, Bussum: Paul Brand, 1968.
- ⁹ Voor de tentoonstelling in galerie h gebruikten de kunstenaars de term 'Kapitalistischer Realismus' voor de laatste keer zelf. Zoals Stephan Strsembski heeft opgetekend bezigde kunsthandelaar René Block de term echter tot hij het einde ervan in 1971 verkon-digde. Zie: Strsembski, 'Capitalist Realism?': in: *Ganz am Anfang: Richter, Polke, Lueg & Kuttner, sediment* 7 (2004), p. 57.
- ¹⁰ Thomas Kellein heeft gesteld dat *Aktionen* en performances zoals *Leben mit Pop*, inclusief hun parodiërende ontleding van de Westduitse consumptiematenschap-pij, directe antwoorden op Fluxusevenementen waren. Thomas Kellein, *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1999, p. 23. Zie ook: Susanne Rennert, 'Purge the world of bourgeois sickness. The impact of the Düsseldorf Fluxus Events (1962/63) on Gerhard Richter, Sigmar Polke and Konrad Lueg, and Capitalist Realism in Berlin', in: Elodie Evers, Magdalene Holzhey, Gregor Jansen (red.), *Living with Pop. A Reproduction of Capitalist Realism*, tent. cat. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 2013, pp. 119-126.
- ¹¹ Rennert, op. cit. (noot 10), pp. 121, 119.
- ¹² *Festum Fluxorum Fluxus* vond plaats op de kunstacademie van Düsseldorf, en werd door zowel Richter als Polke bijgewoond. Voor Fluxus en humor, zie: Kristine Stiles, 'Fluxus Performance and Humour' (1995), in: Jennifer Higgie (red.), *The Artist's Joke*, Londen/Cambridge, MA: Whitechapel/The MIT Press, 2007, pp. 52-58.

69

ENDNOTES

- ¹ Sigmar Polke, Gerhard Richter, 'galerie h 1966 polke/richter catalogue text', trans. by Michael Hoffmann, in: *polke/richter richter/polke*, Londen: Christie's International, exh. cat. Christie's Mayfair, Londen, 2014, p. 34. The publication contains the first full English translation of the 1966 German text collage, and is accessible online through: roveprojects.com/richter-polke-catalog.pdf.
- ² The galerie h exhibition took place in March 1966. According to the original price list, Richter exhibited thirteen paintings, including *Uncle Rudi* (1965) and *Man with Two Children* (1965). No exhaustive list regarding Polke's exhibited paintings is currently known, however, several installation views of the exhibition exist. Based on these photographs, Polke exhibited works such as *Family I* (1964) and *Bavarian* (1965). For the facts relating to Richter and Polke's early meeting, friendship, and rivalry, as well as the organisation of the 1966 exhibition at galerie h, I am much indebted to Dietmar Elger's history of both. See in particular his 'Nachwort', in: *polke/richter richter/polke*, Dresden/Cologne: Gerhard Richter Archiv/Walther König, 2014, pp. 35-50; and his essay 'galerie h', in: *polke/richter richter/polke*, op. cit. (note 1), pp. 17-26.
- ³ Richter quoted in: Hans Ulrich Obrist, 'Interview with Gerhard Richter', in: Hans Ulrich Obrist, Dieter Schwarz (eds), *Gerhard Richter Books*, Dresden/New York: Gerhard Richter Archiv/Gregory R. Miller & Co., 2014, p. 36.
- ⁴ Dietmar Elger cites several letters from Richter to Heiner Friedrich in which Richter mentions the potential publication. Elger also highlights the fact that both Richter and Polke assign the artists' book a prominent position in their oeuvre, as well as in their catalogue raisonné: the artists' book is number 2 in *Sigmar Polke. Die Editionen 1963-2000, Catalogue Raisonné, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2000*; and number 3 in *Gerhard Richter. Editionen 1965-2004, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2004*. See: Elger, *polke/richter richter/polke*, Dresden/Cologne: Gerhard Richter Archiv/Walther König, 2014, pp. 38-39.
- ⁵ Neither artist expected any significant sales from the show. However, Haseke, who had just recently opened his gallery, was able to provide his artists with the small catalogue thanks to his father-in-law's printing business.
- ⁶ Jacques Derrida, *Memoirs of the Blind. The Self-Portrait and Other Ruins*, trans. by Pascale-Anne Brault, Michael Naas, Chicago: The University of Chicago Press, 1993, p. 65.
- ⁷ Ibid. Italics in original.
- ⁸ Herbert Marcuse, *One Dimensional Man. Studies in the Ideology of Advanced Industrial Society*, Londen: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1964, p. 9.
- ⁹ The galerie h exhibition was the last time the artists used the term 'Capitalist Realism' themselves. However, as Stephan Strsembski has noted, the art dealer René Block would continue to use the term until he declared its end in 1971. See Strsembski, 'Capitalist Realism?': in: *Ganz am Anfang: Richter, Polke, Lueg & Kuttner, sediment* 7 (2004), p. 57.
- ¹⁰ Thomas Kellein has argued that happenings and performances such as *Living with Pop* were direct responses to Fluxus events, including their parodic analysis of West German consumer culture. Thomas Kellein, *Ich nenne mich als Maler Konrad Lueg*, Bielefeld: Kunsthalle Bielefeld, 1999, p. 23. See also: Susanne Rennert, 'Purge the world of bourgeois sickness. The impact of the Düsseldorf Fluxus Events (1962/63) on Gerhard Richter, Sigmar Polke and Konrad Lueg, and Capitalist Realism in Berlin', in: Elodie Evers, Magdalene Holzhey, Gregor Jansen (eds), *Living with Pop. A Reproduction of Capitalist Realism*, exh. cat. Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, 2013, pp. 119-126.
- ¹¹ Rennert, op. cit. (note 10), pp. 121, 119.
- ¹² *Festum Fluxorum Fluxus* was held at the Düsseldorf academy, and attended by both Richter and Polke. On Fluxus and humour, see: Kristine Stiles, 'Fluxus Performance and Humour' (1995), in: Jennifer Higgie (ed.), *The Artist's Joke*, Londen/Cambridge, MA: Whitechapel/MIT Press, 2007, pp. 52-58.
- ¹³ On Beuys' 'social humour', see: Gregory H. Williams, 'Laughter in Spite of History', in: *Permission to Laugh, Humor and Politics in Contemporary German Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2012, pp. 18-42.

- ¹³ Voor Beuys' 'sociale humor', zie: Gregory H. Williams, 'Laughter in Spite of History', in: *Permission to Laugh. Humor and Politics in Contemporary German Art*, Chicago: University of Chicago Press, 2012, pp. 18–42.
- ¹⁴ Benjamin Buchloh had een bijzonder afwijzende houding jegens Beuys' politieke werk. Hij stelde dat zelfs toen de kunstenaar "ontwikkelde tot een van de belangrijkste cultfiguren tijdens de studentenrevolutie in Duitsland [...] Niemand die werkelijk in de politiek actief was nam hem ook maar enigszins serieus." Benjamin H.D. Buchloh, Rosalind Krauss, Annette Michelson, 'Joseph Beuys at the Guggenheim', in: *October 12* (Spring, 1980), JSTOR (778572), pp. 4–6.
- ¹⁵ Zie: Sylvia Pukallus, Ronald M. Hahn en Horst Pukallus, "Perry Rhodan" as a Social and Ideological Phenomenon, in: *Science Fiction Studies* 6 (Jul., 1979), JSTOR (4239251), pp. 190–200. De meest fragmenten van Perry Rhodan
- in het kunstenaarsboek komen uit het nummer van 6 augustus 1965, 'Der Wächter von Andromeda'.
- ¹⁶ Polke en Richter, op. cit. (noot 1), p. 31. Alle citaten zijn vertaald vanuit het Engels, zie: idem, pp. 29–38. Er zijn drie publicaties met de titel *polke/richter richter/polke*: het oorspronkelijke kunstenaarsboek uit 1966, de tentoonstellingscatalogus van Christie's Mayfair uit 2014, en de Richter Archiv uitgave, op. cit. (noot 2).
- ¹⁷ Idem., p. 38.
- ¹⁸ Idem., p. 31.
- ¹⁹ Idem.
- ²⁰ Idem., p. 34.
- ²¹ Idem., p. 35.
- ²² Beuys geciteerd in: Eric Michaud, 'The Ends of Art according to Beuys', vert. door Rosalind Krauss, in: *October 45* (Summer, 1988), JSTOR (779042), p. 38.
- ²³ Verschillende werken van Polke en van Richter
- uit de jaren '60 en '70 zijn met Beuys in verband gebracht. Polkes *Chocoladenbild* (1964) is in verband gebracht met Beuys' reclame voor chocolade uit 1963. Zie: Kathrin Rottmann, 'Polke in Context', in: Kathy Halbreich, Mark Godfrey, Lanka Tattersall, Magnus Schaefer (red.), *Alibis. Sigmar Polke 1963–2010*, Londen: Tate Publishing, 2014, pp. 25–29. Uwe M. Schneede stelde 'Richters *Stuhl im Profil* uit 1965 bewijst zijn schatplichtigheid aan Duchamp, zoals het geval wil, via Beuys.' Zie: Schneede, 'Gerhard Richter's Images of an Era', in: *Gerhard Richter: Images of an Era*, München: Hirmer Verlag, 2011, p. 13. Beuys' aanwezigheid bij verschillende 'Aktionen' van het Kapitalistische Realismus is herhaaldelijk door critici aangehaald, waaronder bij de eerste tentoonstelling waar alle vier kunstenaars (Richter, Polke, Lueg, Kutner) aan mee deden in 1963, en bij Richter en Luegs *Leben mit Pop*, waarin een werk van Beuys opgenomen was. Zie bijvoorbeeld:
- Dietmar Elger, *Gerhard Richter, Maler*, Keulen: DuMont Buchverlag, 2008.
- ²⁴ Roland Barthes' 'The Death of the Author' is uitgegeven in 1967. Michel Foucault's 'What is an Author?' dat door velen als reactie op Barthes wordt gezien, werd als lezing gepresenteerd in 1969.
- ²⁵ Benjamin H.D. Buchloh, 'Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique' (1980), in: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000, p. 47.
- ²⁶ Voor Beuys' vervalste oorlogsgeschiedenis, zie: idem, *Het Festival der Nieuwen Kunst* vond plaats op 20 juli 1964, de twintigste verjaardag van Operatie Walküre, de mislukte aanslag op Hitler.
- ²⁷ Zie: Corinna Tomberger, 'Show Your Wounded Manliness: Promises of Salvation in the Work of Joseph Beuys', in: *Paragraph. A Journal of*
- Modern Critical Theory*, jrg. 26 (2003), pp. 65–76.
- ²⁸ Ibid, p. 65.
- ²⁹ Thierry de Duve, 'Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians', in: *October 45* (Summer, 1988), JSTOR (779043), p. 51.
- ³⁰ Tomberger citeert Beuys over de maatschappelijke mogelijkheden van kunst: "Beuys' ruime opvatting van kunst was bedoeld om een sociaal sculptuur te vormen in de zin van het hervormen van de maatschappij, in zijn eigen woorden: 'hoe we de wereld waarin we leven vormen en modelleren.'" Tomberger, op. cit. (noot 27), p. 68.
- ³¹ Voor Beuys' 'spektakelcultuur', zie: Buchloh, op. cit. (noot 25), pp. 41–64.
- ³² Christine Mehring, 'Richter's Collaborations, Richter's Turns, 1955–1971', in: Christine Mehring, Jeanne Anne Nugent, Jon L. Seydl (eds), *Gerhard Richter: Early Work 1951–1972*, Los Angeles: Getty Publications, 2010, p. 100.
- ¹⁴ Benjamin Buchloh has been particularly dismissive of Beuys' political work, arguing that even when the artist "emerged as a major cult figure during the student revolution in Germany [...] No one who was really involved in political issues took him seriously at all." Benjamin H.D. Buchloh, Rosalind Krauss, Annette Michelson, 'Joseph Beuys at the Guggenheim', in: *October 12* (Spring, 1980), JSTOR (778572), pp. 4–6.
- ¹⁵ See: Sylvia Pukallus, Ronald M. Hahn, Horst Pukallus, "Perry Rhodan" as a Social and Ideological Phenomenon, in: *Science Fiction Studies* 6 (Jul., 1979), JSTOR (4239251), pp. 190–200. Most Perry Rhodan fragments included in the artists' book are taken from the issue *Andromeda's Guardian* (Der Wächter von Andromeda), 6 August, 1965.
- ¹⁶ Polke, Richter, 'galerie h 1966 polke/richter catalogue text', op. cit. (note 1), p. 31. All quotations from the text
- collage are taken from the English translation found in 'galerie h 1966 polke/richter catalogue text', op. cit. (note 1), pp. 29–38. There are three publications all entitled *polke/richter richter/polke*, including the original 1966 artists' book, the 2014 Christie's Mayfair catalogue, as well as the 2014 Richter Archiv publication, op. cit. (note 2).
- ¹⁷ Ibid., p. 38.
- ¹⁸ Ibid., p. 31.
- ¹⁹ Ibid.
- ²⁰ Ibid., p. 34.
- ²¹ Ibid., p. 35.
- ²² Beuys quoted in: Eric Michaud, 'The Ends of Art according to Beuys', trans. by Rosalind Krauss, in: *October 45* (Summer, 1988), JSTOR (779042), p. 38.
- ²³ Several of Polke and Richter's works from the 1960s and early 1970s have been linked to Beuys. Polke's painting of chocolate has been linked
- to Beuys' advertisement for chocolate from 1963. See Kathrin Rottmann, 'Polke in Context', in: Kathy Halbreich, Mark Godfrey, Lanka Tattersall, Magnus Schaefer (eds), *Alibis. Sigmar Polke 1963–2010*, Londen: Tate Publishing, 2014, pp. 25–29. Similarly, Uwe M. Schneede has argued that "Richter's *Chair in Profile* from 1965 documents his indebtedness to Duchamp—as it happens, by way of Beuys." See: Schneede, 'Gerhard Richter's Images of an Era', in: *Gerhard Richter: Images of an Era*, Munich: Hirmer Publishers, 2011, p. 13. Beuys' attendance of various Capitalist Realist happenings, including the first exhibition by all four artists in 1963, as well as Richter and Lueg's *Living with Pop*, which also included a work by Beuys, has also been repeatedly emphasized by various critics, including Dietmar Elger. See his *Gerhard Richter: A Life in Painting*, trans. by Elizabeth M. Solaro, Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- ²⁴ Roland Barthes' 'The Death of the Author' was published in 1967. See: *Aspen*, no. 5–6, 1967. Michel Foucault's 'What is an Author?' considered by many as a response to Barthes, was presented as a lecture in 1969.
- ²⁵ Benjamin H.D. Buchloh, 'Beuys: The Twilight of the Idol, Preliminary Notes for a Critique' (1980), in: *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*, Cambridge, MA: The MIT Press, 2000, p. 47.
- ²⁶ For Beuys' falsified wartime account, see: *ibid*. The Festival of New Art took place on July 20, 1964, the twentieth anniversary of Operation Valkyrie, the failed coup against Hitler.
- ²⁷ See Corinna Tomberger, 'Show Your Wounded Manliness: Promises of Salvation in the Work of Joseph Beuys', in: *Paragraph. A Journal of Modern Critical Theory*, Vol. 26 (2003), pp. 65–76.
- ²⁸ Ibid., p. 65.
- ²⁹ Thierry de Duve, 'Joseph Beuys, or The Last of the Proletarians', in: *October 45* (Summer, 1988), JSTOR (779043), p. 51.
- ³⁰ Tomberger quotes Beuys on the social possibilities of art: "Beuys extended idea of art intended to form a social sculpture in the sense of reshaping society, in his own words: 'how we mould and shape the world in which we live.'" Tomberger, op. cit. (note 27), p. 68.
- ³¹ On Beuys' 'culture of spectacle', see Buchloh, op. cit. (note 25), pp. 41–64.
- ³² Christine Mehring, 'Richter's Collaborations, Richter's Turns, 1955–1971', in: Christine Mehring, Jeanne Anne Nugent, Jon L. Seydl (eds), *Gerhard Richter: Early Work 1951–1972*, Los Angeles: Getty Publications, 2010, p. 100.
- ³³ Mehring understands the artists' book, along with Richter's 1968 collaboration with Günther Uecker, *Living in the Museum*, as a sort of culmination of 'Richter's approach

- 33 Mehring ziet het kunstenaarsboek, net als Richters samenwerking met Günther Uecker, *Leben im Museum*, als een soort hoogtepunt van 'Richter's benadering van het begrip 'thuis.' Mehring refereert hierbij aan de persoonlijke achtergrond van de kunstenaars en hun uitwijken naar West-Duitsland, en stelt dat hun samenwerkingsprojecten een manier waren om grip te krijgen op "het gefragmenteerde wereldbeeld van Richter en andere *Spätaussiedler* en *Republikflüchtlinge* dat ten grondslag lag aan hun behoefte om een definitie van thuis en thuisgevoel te creëren." Zie ook: Christine Mehring, 'East or West, Home is Best: Friends, Family and Design in Richter's Early Years', in: Mark Godfrey, Nicholas Serota (eds), *Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective*, tent. cat. Londen: Tate Publishing, 2011, p. 40.
- 34 Polke, Richter, op. cit. (noot 1), p. 29.
- 35 Voor zowel een verhandeling van Polkes *Rasterbilder* en "zijn naoorlogse stippen", als het citaat van *polke/richter/richter/polke*, zie: Rachel Jans, 'Polke's Particles', in: *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, op. cit. (noot 23), pp. 174-179.
- 36 Jeanne Anne Nugent, *Family Album and Shadow Archive: Gerhard Richter's East, West, and All German Painting, 1949-1966*, PhD, University of Pennsylvania, 2005, p. 270.
- 37 Andreas Huyssen, 'Figures of Memory in the Course of Time', in: Stephanie Barron, Sabine Eckmann (eds), *Art of Two Germanys. Cold War Cultures*, New York: Abrams, 2009, p. 225.
- 38 Een map getiteld 'Polke Richter' in het Richterarchief in Dresden bevat bijna honderd foto's die omstreeks deze tijd zijn gemaakt. Ongeveer veertig hiervan worden beschouwd als de originele foto's waaruit Richter en Polke hun uiteindelijke selectie van elf beelden voor *polke/richter/richter/polke* maakten.
- 39 Sarah E. James, 'A Family Affair: Photography, the Cold War and the Domestic Sphere', in: Ben Burbridge, Celia Davies (red.), *Photoworks Annual: Issue 20: Family Politics*, Brighton: Photoworks, 2013, p. 166.
- 40 Zoals Jan L. Logemann al treffend heeft samengevat: "De steeds hoger wordende materiële levensstandaard kwam in feite centraal te staan in de zelfdefinitie van zowel Amerikanen als West-Duitsers ten tijde van de rivaliteit van de Koude Oorlog." *Trams or Tailfins? Public and Private Prosperity in Postwar West Germany and the United States*, Chicago: The University of Chicago Press, 2012, p. 21. Voor meer over naoorlogse gezinspolitiek (en in het bijzonder de wettelijke samenstelling en definitie van het gezin in West-Duitsland) zie: Robert G. Moeller, *Protecting Motherhood. Women and the Family in the Politics of Postwar West Germany*,
- Berkeley: University of California Press, 1993. Massaconsumptie werd actief gebruikt om Westerse superioriteit te propageren via economisch beleid dat gericht was op het gezin, waaronder beleid voor huisvesting, privé-uitgaven en transport. Zie: Leerom Medovoi, *Rebels. Youth and the Cold War Origins of Identity*, Durham: Duke University Press, 2005.
- 41 Over de mythe van Beuys, het vervagen van de grenzen tussen biografie en persona, en het idee van kunst als aanjager van maatschappelijke en politieke verandering, zie Barbara Lange, *Joseph Beuys — Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*, Berlin: Reimer, 1999.
- 42 Citaat van Polke in: Dieter Hülsmanns, 'Kultur des Rasters. Ateliergespräch mit dem Maler Sigmar Polke', *Rheinische Post*, nr. 108 (7/5/1966). Engelse vertaling door auteur.
- 43 Over het naoorlogse 'fetisjisme van autonomie', dat zichtbaar wordt in de 'autonome abstractie' en 'absolute schilderijen' van ZEN49, zie: Yule F. Heibel, *Reconstructing the Subject. Modernist Painting in Western Germany, 1945-1950*, Princeton: Princeton University Press, 1995, pp. 64-80. In 1988 schreef Richter: "Mijn grondige afkeer van alle aanspraak op de waarheid, en van alle ideologieën — deze afkeer heb ik vaak uitgedrukt, met wisselende vaardigheid (en is duidelijk naar voren gekomen in mijn schilderijen, in mijn manier van werken, in mijn algemene houding...)" Zie: 'Notes, 1988', in: Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist (red.), *Gerhard Richter Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Londen: Thames & Hudson, 2009, pp. 200-201.

- to the notion of 'home.' Referencing the artists' personal biographies and their defection to West Germany, Mehring argues that their collaborations were ways of addressing "the divided world that Richter and so many *Spätaussiedler* and *Republikflüchtlinge* experienced and that had brought about their need to define and create a sense of home to begin with." See: Christine Mehring, 'East or West, Home is Best: Friends, Family and Design in Richter's Early Years', in: Mark Godfrey, Nicholas Serota (eds), *Gerhard Richter. Panorama. A Retrospective*, exh. cat. Londen: Tate Publishing, 2011, p. 40.
- 34 Polke, Richter, 'galerie h 1966 polke/richter catalogue text', op. cit. (noot 1), p. 29.
- 35 For a discussion of Polke's *Rasterbilder* and "his postwar dots", as well as the quote from *polke/richter/richter/polke*, see: Rachel Jans, 'Polke's Particles', in: *Alibis. Sigmar Polke 1963-2010*, op. cit. (noot 23), pp. 174-179.
- 36 Jeanne Anne Nugent, *Family Album and Shadow Archive: Gerhard Richter's East, West, and All German Painting, 1949-1966*, PhD, University of Pennsylvania, 2005, p. 270.
- 37 Andreas Huyssen, 'Figures of Memory in the Course of Time', in: Stephanie Barron, Sabine Eckmann (eds), *Art of Two Germanys. Cold War Cultures*, New York: Abrams, 2009, p. 225.
- 38 A folder labeled 'Polke Richter' in the Richter Archive in Dresden contains almost one hundred photographs taken around this time. Approximately forty of these are considered the source photographs from which Richter and Polke made their final selection of eleven images for *polke/richter/richter/polke*.
- 39 Sarah E. James, 'A Family Affair: Photography, the Cold War and the Domestic Sphere', in: Ben Burbridge, Celia Davies (eds), *Photoworks Annual: Issue 20: Family Politics*, Brighton: Photoworks, 2013, p. 166.
- 40 As Jan L. Logemann has pointedly summarized: "Indeed, the expanding material standard of living became central to the self-definition of both Americans and West Germans in the era of cold war competition." *Trams or Tailfins? Public and Private Prosperity in Postwar West Germany and the United States*, Chicago: The University of Chicago Press, 2012, p. 21. On postwar family politics (and particularly the legal construction and definition of family in West Germany) see: Robert G. Moeller, *Protecting Motherhood. Women and the Family in the Politics of Postwar West Germany*, Berkeley: University of California Press, 1993. Mass consumption was used to demonstrate and promote Western superiority and actively promoted through economic policies focused on the family, including policies on housing, private spending and transportation. See: Leerom Medovoi, *Rebels. Youth and the Cold War Origins of Identity*, Durham: Duke University Press, 2005.
- 41 On Beuys' myth, blurring of biography and persona, and concept of art as an instigator of social and political change, see Barbara Lange, *Joseph Beuys — Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*, Berlin: Reimer, 1999.
- 42 Polke quoted in: Dieter Hülsmanns, 'Kultur des Rasters. Ateliergespräch mit dem Maler Sigmar Polke', *Rheinische Post*, nr. 108 (7.5.1966). Author's translation.
- 43 On the postwar 'fetishization of autonomy', exemplified by the 'autonomous abstraction' and 'absolute paintings' of ZEN49, see: Yule F. Heibel, *Reconstructing the Subject. Modernist Painting in Western Germany, 1945-1950*, Princeton: Princeton University Press, 1995, pp. 64-80. In 1988 Richter wrote: "My profound distaste for all claims to possess the truth, and for all ideologies — a distaste which I have often expressed, with varying degrees of skill (and which has shown itself so clearly in my pictures, in my way of working, in my whole attitude...)", see: 'Notes, 1988', in: Dietmar Elger, Hans Ulrich Obrist (eds), *Gerhard Richter Text: Writings, Interviews and Letters 1961-2007*, Londen: Thames & Hudson, 2009, pp. 200-201.