

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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (1999)

**Heft:** 57: Collaborations Doug Aitken, Nan Goldin, Thomas Nirschhorn

**Artikel:** Surface to air : the collage painting of Donald Baechler =  
Oberflächenreize : Donald Beachlers Collagebilder

**Autor:** Greenberg, David / Opstelten, Bram

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-681216>

### **Nutzungsbedingungen**

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

### **Conditions d'utilisation**

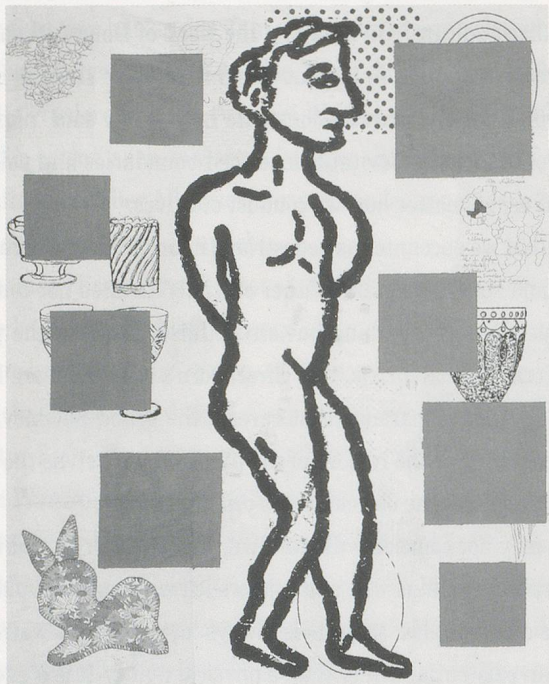
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

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

**Download PDF:** 04.04.2025

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



DONALD BAECHLER, *RED ABSTRACTION WITH STANDING FIGURE*, 1995, gouache, gesso, and collage on paper, 46 x 36" / *ROTE ABSTRAKTION MIT STEHENDER FIGUR*, Gouache, Kreidegrund und Collage auf Papier, 116,8 x 91,5 cm.

DONALD BAECHLER, *MEMORY & ILLUSION (GLOBE)*, 1998, acrylic and fabric collage on canvas, 111 x 222" / *ERINNERUNG & ILLUSION (GLOBUS)*, Acryl und Stoffcollage auf Leinwand, 282 x 564 cm. (PHOTO: BETH PHILLIPS)

DAVID GREENBERG

# Surface to Air

When Roman sculptors wanted to create a patina for their bronzes to pass them off as Greek artifacts, they buried them in the sand and directed soldiers to piss in that specific spot. Unearthed months later, the sculptures had been aged to perfection. Perfect fakes. The surface of Donald Baechler's recent collage paintings has a slightly less sordid past, but the artist employs a similar ingenuity to create his own "false history."

Like an archeological site that has yet to be excavated, the surface of Baechler's paintings is rich with

---

DAVID GREENBERG is a poet and musician. He is the author of *Feeling Gravity's Pull* (Soft Skull Press, New York), and two books in collaboration with Donald Baechler: *Crowd Paintings* (Lars Bohman Gallery, Stockholm) and *Gray Paintings* (Bernd Kluser Gallery, Munich). He lives and works in New York City.

both the exotic and the banal. And as always when digging up the past, there is a great possibility for disappointment. No, that underwear collaged into the bottom of the canvas was not found on the studio floor, left behind by an overnight guest; it was bought in Chinatown, brand new. But sometimes the truth is ultimately more interesting than our fantasies. In the realm of art history, "just the facts" can be a revelation.

In theory, Baechler always stresses the lack of a narrative in his paintings. Yet, a typical conversation with him invariably involves some anecdote about a particular assistant's fuck-up or some shopping expedition for art materials gone humorously wrong. In fact, it may be safe to conclude that the true narrative in Donald Baechler's paintings rests in the story of their creation and specifically, the construction of



## The Collage Paintings of Donald Baechler

their particular surfaces. Baechler's ever evolving modus operandi can be seen, like the rings of a tree, in the layers beneath the images: the pieces of fabric, the paint spills, the maps and ticket stubs, the fortune cookie fortunes, potato sacks, and airmail bags. The construction of a ground on which to paint is, for Baechler, a primary focus of his art. One might conclude that it is the very surface of his paintings which make them art, as distinct from the image we see painted on top.

So much has been made of Baechler's so-called vocabulary, which has included flowers, beach balls, crudely drawn human figures, globes and, more recently, ice cream. But on their own, these images are more or less the sum of their sources. Many are derived from non-art sources: third world barber shop signs and wall paintings, primitive commercial

illustration. In a sense, they are what they represent. A beach ball is a beach ball. A flower, a flower. It's pretty safe to say that some guy in India painting an ice-cream cone on the wall is much more concerned with making it look like an actual ice-cream cone than in creating some kind of ironic icon. He just wants it to look good enough to eat. By using this same ice-cream cone for example, Baechler comes as close as he can to painting nothing. In other words, it is not so much what is painted but how. The painter's concerns are formal. Donald Baechler is an abstract painter. For him a flower is just something with a red top and a green stem. And an ice-cream cone is... well, you get the point.

It's easy to be distracted by Baechler's images. They're bright and colorful, almost playful. But don't be fooled. In the hand of the artist they are

radically recontextualized. It is in the very act of painting where these simple pictographs are transformed into art. For Baechler, painting is a form of alchemy. But I won't get into that here. My concerns presently are with the ground, not with what's painted on top. Baechler on constructing a ground for his collage paintings:

*What I'm trying to do at every stage... is to make something that could almost stop right there because for me it's difficult to approach. I'm very interested in the figure/ground relationship. If the ground is not complete, I can't paint the figure on top. A white wall, to me, is completely uninteresting to paint on. But something found on the street might be interesting because it has a completeness and a life of its own.*

The need to construct a ground with such characteristics has both psychological and art-historical implications. The former I'll leave to the shrinks. The latter I'll take a stab at. But in order to understand the evolution of Baechler's ground, we first have to go back to his days as a student.

Baechler never much cared for thick paint. His earliest paintings were done with thin enamel. After years of breathing poisonous fumes, he smartly switched to acrylic. But his distaste for thick paint still posed a problem. The young artist liked to show his mistakes. By revealing previous attempts at painting a figure, what he'd later call "false starts," the canvas accumulated a history of erasure. Each "false start" was painted over, leaving the ghost of an image slightly visible. He wanted to imbue the surface with a kind of poetic pentimento as distinct from a palimpsest of brushstrokes. But in order to create this effect, more and more paint had to be applied. Eventually, Donald Baechler discovered a way to create these "ghosts" and avoid thick paint: He glued down thin pieces of fabric onto the canvas. This device would become integral to the construction of a surface that was uniquely his own.

The gradual build-up of fabric on the canvas yielded much more than a fresh surface on which to paint a figure. Although editorial in origin, the scraps of fabric produced a roughed-up surface. The grounds had a beautifully impoverished feel to them. The accumulation of fabric contributed to an air of the ancient, the antique. It produced a sense of the arti-

fact, the buried treasure. It also made the paintings look embossed. But perhaps the most profound effect was on the nature of Baechler's line. By obstructing the path of the brush, the new, unpredictable surface resulted in a ragged line. With the look of chewed string and the feel of a wandering dervish's tattered garments, this line would become synonymous with Baechler's work. It would be his trademark. Like Pollack's drip or Schnabel's broken plate. A new bumpy road had been constructed for the artist to travel. From this point forward, there would be no straight lines in a Baechler painting.

Eventually, Baechler came to depend more and more on the collage element in his paintings. What was once a convenient solution to a technical problem ultimately evolved into an aesthetic choice. To this day, in fact, it's almost impossible to think of a Baechler painting without scraps of fabric collaged into the ground.

Meanwhile, simultaneously a more complex collage was evolving on another surface: paper. Baechler's collage work on paper started off innocently enough—with a sort of waste-not-want-not approach. The artist explains:

*I started making collages when I was traveling and I'd be drawing all these heads and making all these accumulations and I had all these scraps of paper left over. It seemed like a waste to throw all these beautiful scraps of paper away... so I glued them down. You know when traveling, one collects all sorts of bits of paper: receipts and travel documents. And I hate throwing things away. So I would just sort of stick something in the corner. And it went on and on from there. The collages became an almost autobiographical thing. My passage through time.*

Soon all sorts of souvenirs would begin to show up in Baechler's collages: taxi receipts, museum ticket stubs, restaurant checks, children's homework. Gradually, he found himself going from a surplus of crap to a real drought. And so began yet another ingenious device of the artist's—the manufacturing of false documents. Through the use of what Baechler calls his "human Xerox machines," collage elements were manufactured in the studio by young apprentices, under the master's watchful eyes. One Egyptian assistant wrote homework assignments in Arabic and filled in maps—grammar school geography les-



sons. Another assistant copied images out of a yoga handbook in a primitive, child-like style. Skilled silkscreeners were hired to print found images onto fabric, which yet another assistant would then meticulously stain. Baechler created a kind of cottage industry for himself with his own little army of “human Xerox machines” or as Philip Taaffe dubbed it: “The Baechler Home for Wayward Youth.” It was an updated version of Roman soldiers pissing on buried sculpture. Like Andy Warhol before him, who actually had asked certain Factory employees and friends to piss on his paintings (for his *Oxidation Series*), Baechler surrounded himself with a swirl of creative—and sometimes volatile—people. And in effect, he created his own “fakes.”

As Baechler approached a larger scale for his collages, the wealth of materials increased. Much more was required to fill the expansive space of a 5 by 6-foot canvas. Soon, more precious items began to pop up in Baechler’s collages. Pieces of ancient Peruvian tapestries, burlap rice bags from Mexico, well-worn American jeans, and of course, the occasional pair of whities would reappear in a painting. But perhaps closest to the artist’s heart were his mother’s quilts. “She was a real artist,” Baechler once explained. By incorporating her work into his own, Donald not only continued to bathe his paintings in the glow of autobiography, but made a deliberate, physical connection to his own past. Again, he was finding new ways to “age” his collages, and new recruits for the Baechler army of human Xerox machines.

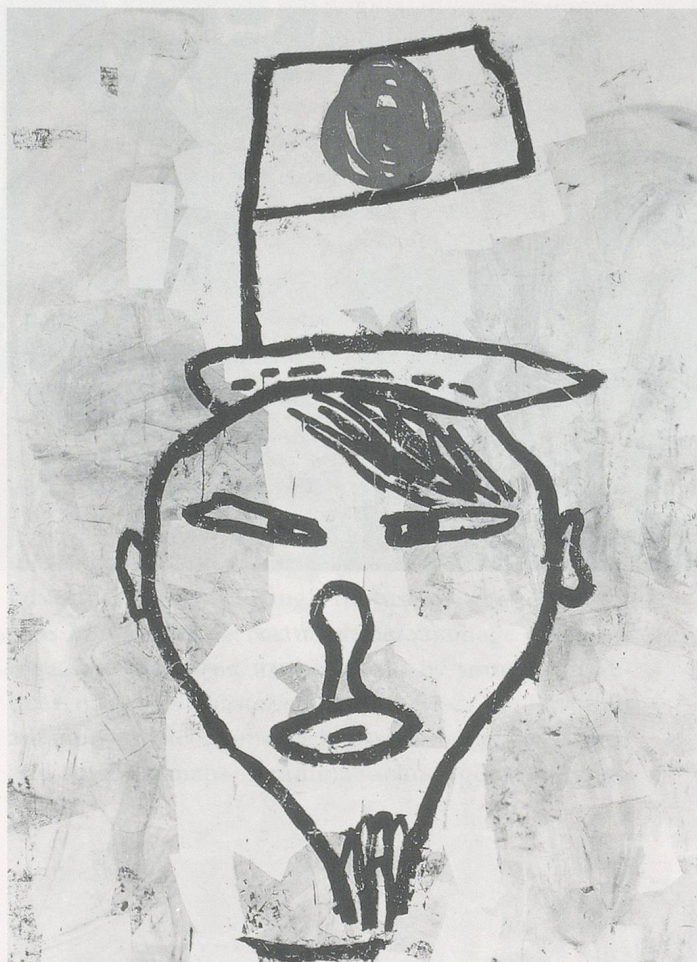
Of course, the General does a lot of the strategic legwork himself, traveling to distant lands, surveying foreign cities like a benign conqueror. Baechler is the perpetual stranger in a strange land, constantly searching for raw materials to bring back to his studio in New York. A modern-day Marco Polo collecting the awkward remnants of culture. The not-so-accidental tourist returning from a business trip with a suitcase full of obscure detritus from second-hand bookstores and out-of-the-way flea markets. Mercenaries offer up their services, combing garage sales and grandparents’ attics in the hope that one of their impoverished scraps will one day make a stunning debut in a Donald Baechler Production. And like an

old Hollywood director casting extras for an epic, Donald sifts through his booty and arranges the collaged elements onto the silver screen, or in his case, a giant canvas.

To paraphrase an old cliché, one man’s shit is another man’s ice-cream painting. But Baechler is quicker to explain:

*The whole idea is to create a complete picture that I can then intrude upon with another image; it’s kind of a violent act—to have an almost perfect found picture that I can paint on top of. It’s the intervention that gives the work a charge. Without that, they would just be pretty backgrounds.*

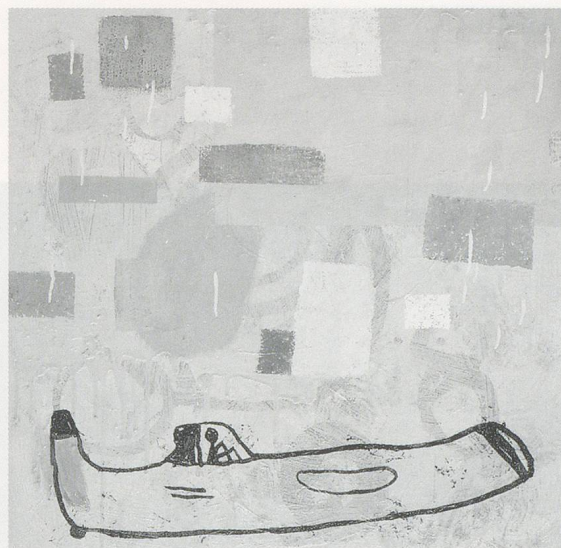
Abstract painters have been known to fall in love with Baechler’s backgrounds. In fact, legend has it that Ross Bleckner once begged Donald to not paint over a certain background. I can just see him, recreating his cameo in *AS GOOD AS IT GETS*, where he picks up a male prostitute (played by Skeet Ulrich) for the grandiose purposes of art—“I need a pretty face. This is for a portrait.”—picking out an unfinished work and cooing “It’s soooo beautiful Donald. Don’t touch it!” But Ross misses the whole



DONALD BAECHLER, DIE FAHNE HOCH, 1984, acrylic, acrylic medium, and paper on canvas, 97 x 64" / Acryl, Acrylmatmittel und Papier auf Leinwand, 264,4 x 162,6 cm.



DONALD BAECHLER, *FRUITS*, 1989, ink, gesso, and collage on paper, 27 x 21" / *FRÜCHTE*, Tusche, Kreidegrund und Collage auf Papier, 68,6 x 53,4 cm.



DONALD BAECHLER, *ABSTRACT PAINTING WITH SPACESHIP*, 1985, acrylic and polyurethane on canvas, 30 x 30" / *ABSTRAKTES BILD MIT RAUMSCHIFF*, Acryl und Polyurethan auf Leinwand, 76,2 x 76,2 cm.

point. For Baechler, it's not about making pretty pictures, it's about fucking them up.

Case in point. Baechler was preparing for an exhibition in Paris of large-scale flower collages. One particular horizontal work was giving him trouble. The composition of three flowers standing in a row was just not working. (It's interesting to note that he would attempt this particular composition again for Basel, finally getting it right by creating a kind of pyramid shape.) Something had to be done, so he directed an assistant to cover up two of the three flowers with fabric, leaving the center flower alone to hold the space. Amazingly, it worked. There was only one problem. One particular collage element, a hand-painted image on delicate fabric from Morocco, had been painted on. The paint had to be carefully scraped away from the image—a beautifully awkward blue can of some sort. The task assigned was a difficult one. And this particular assistant suspected it was all some kind of game. He was pissed. Donald, oblivious to his assistant's suspicions, yelled at him to scrape more paint off, like some cartoon of the big bad bossman. The whole thing was a surreal comedy of errors. I just happened to be there to witness it.

Donald left the back studio to greet a visitor at the front door. A collector? A celeb? Who cared—the real drama was happening on the surface of this colossal canvas, lying on the floor like a wounded racehorse. I stayed in the studio, trying in vain to assuage the furious assistant. It didn't work. He just kept muttering under his breath, cursing out his boss like a child sent to bed without dessert, all the while violently scraping paint from this exquisite piece of fabric. But I knew the real fireworks would erupt when Donald came back to the studio. "What are you doing! You're ruining that piece of fabric. I found it with Philip Taaffe in Morocco." Baechler was red-faced and screaming. Fast forward. I'm sitting in the same studio weeks after the scraping incident, leafing through the Paris catalogue. I flip to a reproduction of, what is to me, the now infamous painting. Feeling that enough time has passed, I lightheartedly point to the bruised area of the painting, half joking, "Remember that, Donald?"

Stone-faced, without the slightest hint of irony, Baechler responds: "You know, that turned out to be the most beautiful part of the painting."

I can almost hear some boy unzipping his pants...

*At Donald Baechler's studio / In Donald Baechlers Atelier.*





# Oberflächenreize

## Donald Baechlers Collagebilder

Wenn römische Bildhauer ihren Bronzen eine Patina verleihen wollten um sie als Werke griechischer Herkunft ausgeben zu können, vergruben sie sie im Sand und gaben Soldaten die Anweisung, an der betreffenden Stelle zu pinkeln. Wurden die Skulpturen dann Monate später wieder ausgegraben, waren sie aufs Vollkommenste gealtert. Perfekte Fälschungen. Die Oberfläche von Donald Baechlers neuesten Collagebildern hat zwar keine ganz so eklige Vorgeschichte, der Künstler bietet aber einen ähnlichen Einfallsreichtum auf, um seine eigene «falsche Vergangenheit» zu erfinden.

Wie eine archäologische Fundstätte, die noch der Ausgrabung harrt, birgt die Oberfläche von Baechlers Gemälden Exotisches und Banales zugleich. Und wie immer, wenn Vergangenes ausgegraben wird, ist die Wahrscheinlichkeit der Enttäuschung gross. Nein, die Unterwäsche, die unten auf der Leinwand klebt, wurde nicht etwa vom Atelierfussboden aufgelesen, sie ist kein Relikt eines über Nacht gebliebenen Gastes, sondern wurde nagelneu in Chinatown gekauft. Manchmal ist die Wahrheit letzten

---

DAVID GREENBERG ist Dichter und Musiker. Er ist Autor von *Feeling Gravity's Pull* (Soft Skull Press, New York) und hat den Text zu zwei in Zusammenarbeit mit Donald Baechler entstandenen Büchern verfasst: *Crowd Paintings* (Galerie Lars Bohman, Stockholm) und *Gray Paintings* (Galerie Bernd Klüser, München). Er lebt und arbeitet in New York City.

Endes doch interessanter als unsere Phantasien. Im Bereich der Kunstgeschichte können die «simplen Fakten» eine regelrechte Offenbarung sein.

Theoretisch betont Baechler zwar stets, dass in seinen Gemälden keinerlei erzählende Elemente enthalten seien. Dennoch vergeht in der Regel kaum ein Gespräch mit ihm, ohne dass er irgendeine Anekdote zum Besten gibt, etwa über einen Assistenten, der Mist gebaut hat, oder eine Expedition zum Einkauf von Künstlermaterialien, die auf erheitern- de Weise in die Hosen ging. Tatsächlich liesse sich mit einigem Recht behaupten, dass das eigentliche erzählerische Moment der Gemälde Donald Baechlers in der Geschichte ihrer Entstehung, genauer, in der Konstruktion ihrer jeweiligen Oberfläche, zu finden ist. Baechlers ständig in Entwicklung begriffener Modus Operandi lässt sich wie bei den Wachstumsringen eines Baums an den Schichten ablesen, aus denen sich das fertige Bild zusammensetzt: die Stofffetzen, die Farbspritzer, die Landkarten und Ticket-Kontrollabschnitte, die Fortune-cookie-Papierstreifen, die Kartoffel- und Luftpostsäcke. Der Aufbau des Malgrundes ist für Baechler ein wesentlicher Punkt seiner Kunst. Man könnte daraus schliessen, dass die Oberfläche selbst, und nicht etwa das darauf gemalte Bild seine Gemälde zu Kunst macht.

Es wurde viel Aufhebens gemacht um Baechlers sogenanntes Vokabular: Blumen, Wasserbälle, grob umrissene menschliche Figuren, Erdkugeln und in

jüngerer Zeit auch Eiscreme. Für sich betrachtet sind diese Bilder jedoch mehr oder weniger eine Summe ihrer jeweiligen Vorbilder. Viele gehen auf nicht künstlerische Vorlagen zurück: Friseursalonschilder und Wandmalereien aus der Dritten Welt, Werbegrafik mit einfachen Mitteln. In gewisser Weise sind sie genau das, was sie darstellen. Ein Wasserball ist ein Wasserball, eine Blume eine Blume. Wenn irgendein Typ in Indien eine Eiscremetüte an die Wand malt, kann man getrost davon ausgehen, dass er sie vor allem möglichst echt aussehen lassen, und nicht eine Art ironischer Ikone schaffen möchte. Sie soll einfach Lust auf das Eis machen. Wenn sich nun Baechler ebendiese Eistüte vornimmt, kommt er dem Punkt nichts zu malen so nah wie nur möglich. Mit anderen Worten, es geht weniger darum, was als vielmehr wie gemalt wird. Donald Baechler interessiert formale Fragen. Er ist ein abstrakter Maler. Für ihn ist eine Blume einfach etwas, was oben rot ist und einen grünen Stengel hat. Und eine Eistüte ist... nun ja, es dürfte klar sein, was gemeint ist.

Man lässt sich von Baechlers Bildmotiven leicht Sand in die Augen streuen. Sie sind bunt und heiter, fast verspielt. Aber man lasse sich nicht täuschen. Die Künstlerhand rückt sie in einen radikal neuen Zusammenhang. Es ist der Akt des Malens selbst, der diese schlichten Piktogramme in Kunst verwandelt. Für Baechler ist die Malerei eine Form von Alchimie. Das soll an dieser Stelle jedoch nicht weiter vertieft werden. Was uns hier interessiert, ist der Malgrund, nicht, was darauf gemalt ist. Baechler selbst sagt über den Aufbau eines Malgrundes für seine Collagebilder:

*Worum ich mich in jedem Stadium bemühe, ist..., etwas zu machen, was an dem betreffenden Punkt praktisch abgeschlossen sein könnte, weil ich nur schwer einen Zugang finde. Das Verhältnis von Figur und Grund ist mir sehr wichtig; wenn der Grund nicht abgeschlossen ist, kann ich darauf keine Figur malen. Eine weisse Wand zum Beispiel ist für mich völlig uninteressant als Malgrund. Ein Fundgegenstand von der Strasse kann dagegen sehr interessant sein, weil er in sich geschlossen ist und ein Eigenleben hat.*

Das Bedürfnis, einen derart beschaffenen Grund aufzubauen, hat sowohl eine psychologische wie eine kunsthistorische Dimension. Erstere überlasse ich

den Seelendoktoren. Letztere werde ich etwas unter die Lupe nehmen. Um jedoch die Entwicklung von Baechlers Malgrund besser zu verstehen, müssen wir zunächst in die Zeit seines Kunststudiums zurückblenden.

Baechler hat sich nie viel aus kräftigem Impasto gemacht. Seine ersten Bilder malte er in Email. Nach jahrelangem Einatmen giftiger Dämpfe stellte er klugerweise auf Acryl um. Seine Abneigung gegen jedes Impasto stellte aber weiterhin ein Problem dar. Dem jungen Künstler war daran gelegen, dass seine Fehlversuche sichtbar blieben. Durch die Blosslegung der gescheiterten Versuche eine Figur zu malen – der «Fehlstarts», wie er sie später nennen sollte –, wurde auf der Leinwand eine Geschichte der Tilgung sichtbar. Jeder «Fehlstart» wurde so übermalt, dass seine Spuren gerade noch schemenhaft zu erkennen waren. Er wollte die Oberfläche mit einer Art poetischem *Pentimento* sättigen, nicht zu verwechseln mit einem *Palimpsest* der Pinselstriche. Um aber diesen Effekt zu erzeugen, war es nötig, immer mehr Farbe aufzutragen. Schliesslich entwickelte Donald eine Methode diese «Schemen» ohne grosse Farbmengen auf die Leinwand zu bannen: Er klebte dünne Stoffetzen auf die Leinwand. Dieser Trick wurde ein wesentliches Element für den Aufbau seiner ganz eigenen Art von Oberfläche.

Das stufenweise Aufschichten von Stoff auf der Leinwand ergab nicht nur eine neue Grundfläche für die zu malende Figur, sondern hatte wesentlich weitreichendere Folgen. Trotz ihrer ursprünglich rein «redaktionellen» Funktion erzeugten die Stoffstreifen eine aufgerauhte Oberfläche. Die Bildgründe wirkten wunderbar ausgelaut. Die Stoffschichten verliehen den Bildern eine Aura von Alter und Altertum; man fühlte sich an ein historisches Kunsterzeugnis oder einen vergrabenen Schatz erinnert. Gleichzeitig erhielt das Gemälde Reliefcharakter. Vielleicht am nachhaltigsten aber wirkte sich der Stoff auf den Strich des Künstlers aus. Da sie den Pinsel in seinem Lauf behinderte, entstand durch die neue, unberechenbare Oberfläche eine gezackte Linie. An zerkauten Bindfäden oder die abgerissenen Kleider eines wandernden Derwishes gemahnend, wurde dieser Strich zum Synonym für seine Kunst. Sie wurde sein Markenzeichen. Wie Pollocks

Farbspritzer oder Schnabels kaputtes Geschirr. Damit war ein neuer holpriger Weg angelegt, den der Künstler beschreiten konnte. Hinfort sollten ungebrochene Linien in Baechlers Bildern keinen Platz mehr haben.

Schliesslich wurde Baechler mehr und mehr vom Collageelement in seinen Gemälden abhängig. Was einst die bequeme Lösung für ein technisches Problem gewesen war, wurde am Ende zu einer grundlegenden ästhetischen Entscheidung. Tatsächlich ist ein Baechler-Bild ohne auf den Malgrund geklebte Stofffetzen bis heute nahezu undenkbar.

Unterdessen bildete sich eine komplexere Collageform auf einer anderen Oberfläche heraus, nämlich auf Papier. Baechlers Arbeit mit Collagen auf Papier fing denkbar unschuldig an, aus einer Art Sparsamkeit heraus. Der Künstler erklärt:

*Ich fing mit den Collagen an, während ich auf Reisen war. Ich zeichnete dauernd diese Köpfe und es sammelte sich mehr und mehr Material an. Schliesslich hatte ich all die Papierfetzen übrig und hielt es für Verschwendung, sie einfach wegzuworfen ..., also klebte ich sie auf. Du weisst schon, wenn man auf Reisen ist hebt man dieses ganze Papierzeug auf: Quittungen, Reisepapiere usw. Und ich werfe äusserst ungern Dinge weg. Also klebte ich einfach mal etwas in eine Ecke. Und von da gings weiter und immer weiter. Aus den Collagen wurde fast etwas Autobiographisches. Meine Reise durch die Zeit.*

Bald tauchten in Baechlers Collagen alle möglichen Relikte auf: Taxiquittungen, Eintrittskarten für Museen, Restaurantrechnungen, Hausaufgaben für Schulkinder. Der anfangs überreiche Materialvorrat schrumpfte rapide und Baechler sah sich allmählich mit einem richtiggehenden Engpass konfrontiert. So kam es zu einem weiteren inspirierten Kunstgriff, der Herstellung gefälschter Dokumente. Mittels Rückgriff auf «menschliche Kopiermaschinen», so Baechler, stellten «Lehrlinge» unter Aufsicht des Meisters im Atelier die nötigen Collageelemente her. Ein ägyptischer Assistent schrieb Hausaufgaben auf Arabisch und beschrieb Landkarten – Lektionen aus dem Grundschulgeographieunterricht. Ein anderer Assistent zeichnete in primitiv kindlichem Stil Illustrationen aus einem Yoga-Handbuch ab. Siebdruckspezialisten wurden beauftragt, vorgefundene Bildmotive auf Stoff zu drucken, woraufhin wieder ein

anderer Assistent diese Bilder sorgfältig einfärbte. Baechler schuf so eine Art Heimindustrie – seine eigene kleine Armee «menschlicher Kopiermaschinen» oder wie Philip Taaffe prophezeite: «Das Baechler-Heim für verwaiste Jugendliche.» Es war eine moderne Entsprechung zu den römischen Soldaten, die auf vergrabene Skulpturen pinkelten. Wie Andy Warhol vor ihm, der tatsächlich gewisse Factory-Mitarbeiter und Freunde gebeten hatte, auf seine Gemälde zu pinkeln (für die Serie seiner OXYDATIONS-BILDER), umgab sich Baechler mit einer Traube kreativer, mitunter flatterhafter Leute und schuf so in der Tat seine eigenen «Fälschungen».

Als Baechler sich bei seinen Collagen allmählich auf ein grösseres Format zubewegte, nahm der Reichtum der Materialien zu. Um die weite Fläche einer Leinwand von 1,5 auf 1,8 Meter zu füllen, war allerhand nötig. Bald tauchten kostbarere Elemente in den Collagen auf. Fragmente altperuanischer Tapisserien, Jutefetzen von Reissäcken aus Mexiko, Teile abgetragener amerikanischer Jeans und, wie gesagt, gelegentlich auch ein weisser Slip fanden sich auf einem Bild ein. Am meisten lagen dem Künstler jedoch die Quilts seiner Mutter am Herzen. «Sie war eine richtige Künstlerin», erklärte Baechler einmal. Indem er ihr Werk in sein eigenes einbaute, liess Baechler seine Gemälde nicht nur weiterhin in einem autobiographischen Licht erstrahlen, sondern stellte auch eine gezielte, ganz konkrete Verbindung zu seiner eigenen Vergangenheit her. Wieder hatte er neue Wege gefunden, seine Collagen «älter» aussehen zu lassen. Und neue Rekruten für die Baechler'sche Armee menschlicher Kopiermaschinen.

Selbstverständlich erledigt der General einen Grossteil der strategischen Laufarbeit selbst. Er reist in ferne Länder und besichtigt fremde Städte wie ein wohlgesinnter Eroberer. Baechler ist der ewige Fremde in einem fremden Land, ständig auf der Suche nach Rohmaterial für sein Atelier in New York. Ein moderner Marco Polo der schrägen Kulturabfälle. Der gar nicht so lustlose Geschäftsreisende, der mit einem Koffer voller Altmaterial aus Antiquariaten und von entlegenen Flohmärkten zurückkehrt. Söldner bieten ihre Dienste an und durchkämmen zum Verkauf angebotene Gerümpelsammlungen und

DONALD BAECHLER, RED SUNDAE (THE BLUE BOWL), 1998, acrylic and fabric collage on canvas, 144 x 144" /  
ROTES FRÜCHTEIS (DIE BLAUE SCHALE), Acryl und Stoffcollage auf Leinwand, 366 x 366 cm. (PHOTO: BETH PHILLIPS)



DONALD BAECHLER, SARANAC (CAMOUFLAGE SANDWICH), 1998, acrylic and fabric collage on canvas, 144 x 144" / SARANAC (TARN SANDWICH), Acryl und Stoffcollage auf Leinwand, 366 x 366 cm. (PHOTO: BETH PHILLIPS)



grosselterliche Dachböden in der Hoffnung, eines der Objekte, die sie vor dem Müllhaufen bewahrt haben, könnte eines Tages einen umwerfenden Einstand in einer Baechler-Inszenierung feiern. Und wie ein alter Hollywood-Regisseur, der Statisten für ein Filmepos besetzt, sichtet Donald seine Beute und arrangiert die Collageelemente auf der Grossleinwand.

Um eine alte Floskel abzuwandeln: Was dem einen Scheisse, ist dem anderen ein Eiscreme-Bild. Baechler beeilt sich jedoch klarzustellen:

*Die Idee ist letztlich die, ein abgeschlossenes Bild zu schaffen, dem ich anschliessend ein anderes Bild aufdrängen kann. Es ist eine Art Gewaltakt – schon ein nahezu perfektes Bild zu haben um darauf zu malen. Es ist dieser Übergriff, der dem Werk seine Spannung verleiht. Ohne ihn wären's bloss nette Hintergründe.*

Es ist bekannt, dass verschiedene abstrakte Maler ihr Herz an Baechlers Hintergründe verloren haben. So soll Ross Bleckner Donald einmal gebeten haben einen bestimmten Hintergrund nicht zu übermalen. Ich sehe Ross förmlich vor mir, wie er seinen Auftritt in *As Good As It Gets*, wo er einen (von Skeet Ulrich gespielten) Strichjungen zu hehren künstlerischen Zwecken aufgabelt, noch einmal durchspielt – «Ich brauche ein hübsches Gesicht. Es ist für ein Porträt» –, dann ein unfertiges Werk herauspickt und gurr: «Es ist sooo schön, Donald. Rührs bloss nicht mehr an!» Ross liegt aber völlig falsch. Baechler geht es nicht darum, hübsche Bilder zu machen, sondern darum, sie zu versauen.

Typisches Beispiel. Donald bereitete eine Ausstellung grossformatiger Blumencollagen für Paris vor. Mit einem bestimmten, querformatigen Werk hatte er Probleme. Die Komposition mit drei nebeneinander stehenden Blumen haute einfach nicht hin. (Interessanterweise versuchte er sich für Basel erneut an einer solchen Komposition, wobei er das Problem dadurch löste, dass er eine pyramidenähnliche Anordnung wählte.) Es musste etwas geschehen, also wies er einen Assistenten an, zwei der drei Blumen mit Stoff zu bedecken, so dass am Ende die Blume in der Mitte allein den Raum beherrschte. Erstaunlicherweise funktionierte das. Es gab nur ein Problem. Ein bestimmtes Collageelement, ein Siebdruckmotiv auf einem feinen Stoff aus

Marokko, war übermalt worden. Die Farbe musste vorsichtig von dem Bildmotiv – eine wunderschön plumpe, blaue Büchse – abgekratzt werden. Es war eine schwierige Aufgabe, und der damit betraute Assistent argwöhnte, das Ganze sei eine Art Spiel, das mit ihm getrieben werde. Er war sauer. Ohne dem Argwohn seines Assistenten Beachtung zu schenken, schrie ihn Donald wie die Karikatur eines übellaunigen Vorgesetzten an, mehr Farbe abzukratzen. Das Ganze war wie eine surreale Verwechslungskomödie und ich war zufällig als Zeuge zugegen.

Donald verliess das Atelier, das im hinteren Teil des Gebäudes gelegen war, um an der Vordertür einen Besucher zu begrüssen. Einen Sammler? Einen Promi? Und wenn schon: Das eigentliche Drama entrollte sich auf der Oberfläche dieser kolossalen Leinwand, die wie ein verletztes Rennpferd auf dem Boden lag. Ich blieb im Atelier und versuchte vergebens, den aufgebrauchten Assistenten zu besänftigen. Nichts half. Wie ein Kind, das ohne Nachtschisch ins Bett geschickt wurde, murmelte er, während er mit heftigen Handbewegungen Farbe von dem erlesenen Stück Stoff abkratzte, unentwegt Flüche gegen seinen Boss aus. Mir aber war klar, dass die Fetzen erst richtig fliegen würden, wenn Donald ins Atelier zurückkäme: «Was machst du da! Du machst ja den Stoff kaputt. Den habe ich mit Philip Taaffe in Marokko gefunden.» Baechler war ausser sich und schrie. Zeitsprung. Einige Wochen nach diesem Vorfall sitze ich im gleichen Atelier und blättere im Pariser Ausstellungskatalog, bis ich auf eine Abbildung des für mich inzwischen berühmten Gemäldes stosse. In der Überzeugung, dass das alles lange genug zurückliege, zeige ich unbeschwert auf die arg zugerichtete Partie des Bildes und sage halb im Scherz: «Erinnerst du dich noch, Donald?»

Mit steinerner Miene und ohne jede Spur von Ironie erwidert Baechler: «Weisst du, dies ist eigentlich die schönste Stelle des ganzen Bildes geworden.»

Irgendwo, ich höre es förmlich, wird jetzt ein junger Mann seinen Hosenschlitz öffnen.

*(Übersetzung: Bram Opstellen)*