

An abstract painting featuring bold, expressive brushstrokes in shades of blue, green, and pink. The composition is layered, with darker blue and green forms in the foreground and lighter pink and white areas in the background. The overall style is gestural and non-representational.

David Reed

Heart of Glass

Gemälde und Zeichnungen

Paintings and Drawings

1967–2012

David Reed
Heart of Glass





David Reed

Heart of Glass

Gemälde und Zeichnungen

Paintings and Drawings

1967–2012

KUNSTMUSEUM BONN

SNOECK

Christoph Schreier

7 „Keep It Going!“
Die prozessuale Malerei David Reeds

43 “Keep It Going!”
David Reed’s Painting in Time

Stephan Berg

26 Das Bild als Doppelgänger

48 The Picture As Doppelgänger

Richard Shiff

53 Somewhere in the Light

69 Irgendwo im Licht

60 Strange things can happen:
David Reed in conversation
with Pia Gottschaller

89 Strange things can happen:
David Reed im Gespräch
mit Pia Gottschaller

113 Liste der ausgestellten Werke /
List of exhibited works

119 Biografie / Biography

133 Bibliografie / Bibliography





#470 Detail aus / Detail from
2001. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
106,7 × 373,4 cm / 42 × 147 inches

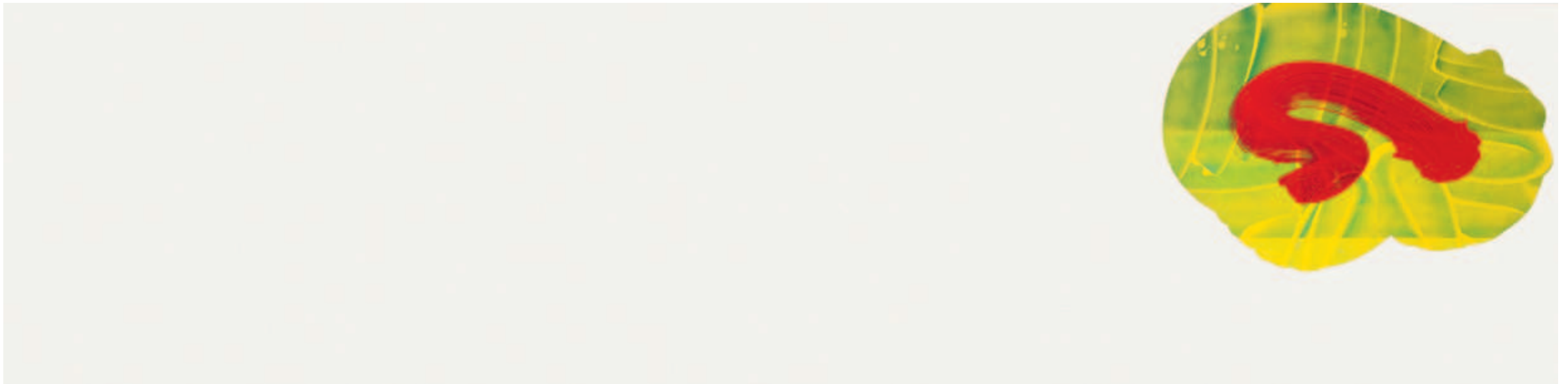
Christoph Schreier

„Keep It Going!“ Die prozessuale Malerei David Reeds

Künstlerische Verwandtschaftsbeziehungen müssen sich nicht auf enge Zeiträume beschränken, oft reichen sie über Jahrzehnte, ja Jahrhunderte. Eine solche, Epochen übergreifende Beziehung könnte man zwischen dem italienischen Barockmaler Giovanni Francesco Barbieri, genannt Guercino, und dem amerikanischen Maler David Reed vermuten, vor allem, wenn man eine Rötelsezeichnung Guercinos aus den Jahren 1642/43 betrachtet.¹ Es handelt sich um eine vergleichsweise kleinformatige Gewandstudie, deren reicher Faltenwurf eine Selbstgenügsamkeit erlangt, die den darunter verborgenen Körper fast vergessen lässt. Würde der nackte Fuß nicht die Wiedererkennbarkeit des Motivs sicherstellen, man könnte durchaus im Zweifel sein, was genau hier dargestellt ist. Denn offensichtlich hat sich der Künstler in das Spiel der schweren Falten verliebt, die den Körper nicht modellierend *umspielen*, sondern formal *überspielen*. Ihre ruhige, Hell- und Dunkelzonen verbindende Bewegung ist kaum mehr deskriptiv gebunden, sie führt vielmehr ein ästhetisches Eigenleben, das David Reed, dem Maler der Falten und Farbschlaufen, mit Sicherheit gefallen



Guernico, Gewandstudie / Garment study, 1642/43



#555 2003–2006. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
91,4 × 373,4 cm / 36 × 147 inches

dürfte. Dabei wird er, der seine Werke in Fortführung der jahrhundertealten Malereitradition des Abendlandes sieht und ein exzellenter Kenner insbesondere der italienischen Kunstgeschichte ist, nicht nur die verwandte Formensprache, sondern auch das anschauliche Bekenntnis zur virtuellen Selbstgenügsamkeit und zum lustvollen Ausleben der zeichnerischen Handlung zu schätzen wissen, da beides viel mit seiner eigenen künstlerischen Praxis zu tun hat. Auch Reed liebt den Selbstlauf der Gestaltung, in dem er sich, Schlaufe an Schlaufe reihend, nur zu gern verliert und den er deshalb, wie er in einem Gespräch betonte, eigentlich nur widerwillig beendet.

Dies, gepaart mit einem hohen Qualitätsgefühl, mag der Grund dafür sein, dass er die Finalisierung seiner Gemälde scheut, teilweise über Jahre an seinen Bildern arbeitet. Gleich mehrfach wechseln sie dabei ihre Erscheinung, bedingt durch einen gleichermaßen lustvollen wie skrupulös-genauen Ge-

staltungsprozess, den er in Farbskizzen und begleitenden Arbeitszeichnungen kritisch begleitet.² Sie dokumentieren Reeds überaus reflektierte Arbeitsweise, die sich über viele Entwicklungsschritte an die letztgültige Bildfassung herantastet. Sein über Jahrzehnte entwickeltes und verfeinertes malereitechnisches Vorgehen beschreibt Stephan Berg dabei wie folgt: „Alle Bilder Reeds entstehen auf einem sehr sorgfältig aufgebauten, meist mehrere Millimeter dicken Acrylgrund ... (meist auf Leinen oder Polyesther) ..., der einfarbig oder mit mehreren, in Bahnen aufgetragenen und glatt geschliffenen Alkydfarben grundiert wird. Darauf legt Reed eine Schicht seiner Farbschlaufen, um dann festzulegen, welcher Teil des Bildes wieder getilgt wird. Bisweilen sind das nur kleine Partien, bisweilen wird fast die gesamte Fläche ... Millimeter tief abgetragen. Wie in einem umgekehrten archäologischen Akt wird hier nicht das in der Tiefe Verborgene freigelegt, sondern das bereits sichtbar Gewor-

dene entfernt, um Platz zu machen für einen neu aufgebauten, gefärbten und geschliffenen Alkydgrund, auf dem sich eine neue Malfigur ereignet, die ihrerseits ... Ausgangspunkt für neue Interventionen werden kann.“³

Auf diese Weise summiert die aktuelle Gestalt des Bildes viele malerische Potenzialitäten, die in ihrer Kombination schließlich das ‚Werk‘ ausmachen. Es verkörpert folglich nicht die Realisation eines präexistenten Konzepts, das Gemälde ist vielmehr Resultat einer Vielzahl malerischer Einzelentscheidungen, die durchaus eine gewisse Eigenwertigkeit bewahren, sich gelegentlich zu ‚Bild im Bild‘-Motiven autonomisieren können. Nie dominiert die Gesamterscheinung also das Bildgeschehen, dazu ist Reeds künstlerische Arbeit auch viel zu prozessorientiert. Er liebt den Vorgang des Malens, der sich nie im Telos der Bildgestaltung erfüllt, wofür die Mäander seiner Farbschlaufen, die so gar nicht kompositorisch-zielführend angelegt sind, den anschau-

lichen Beweis liefern. Absolut fremd ist Reed deshalb die Idee eines quasi ‚tektonischen‘ Bildbaus, der alle Gestaltungselemente in einen funktionalen Bezug zum Ganzen setzt. Eher muss man vom Gegenteil ausgehen, denn Reed ist zuallererst Maler und erst dann Bild-Künstler. So besitzt sein Schaffen eine durchaus ‚erotische‘ Komponente: In all den Schlaufen und Falten seiner Gemälde dokumentiert sich die Liebesbeziehung des Malers zu seiner künstlerischen Praxis, die, wie alle Liebe, nie ein Ende und keine Grenzen finden soll.

Von daher muss sich auch das Bild(format) seinem malerischen Begehren unterordnen. Statt als unverrückbare Prämisse den Rahmen für die malerische Handlung vorzugeben, definiert es sich bei Reed als Spiel- und Bewegungsraum der Malerei, deren Eigendynamik keine äußerliche Disziplin mehr dulden will. In diesem Sinne könnte man in Reed – anknüpfend an den oben angeführten Vergleich –



#470 2001. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
106,7 × 373,4 cm / 42 × 147 inches

durchaus einen ‚post- oder neobarocken‘ Maler sehen, zumindest wenn man die Kriterien veranschlagt, die der Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin für die Bestimmung der Barockkunst herausgearbeitet hat. Während nämlich die Gotik Wölfflin zufolge „die zusammenhaltenden Glieder ... (betont, mit) ... feste(n) Rahmen, leichte(r) Füllung; ... (so betont) ... der Barock den Stoff: der Rahmen ... (und die maßgebende Fläche) ... fallen entweder ganz weg oder bleiben doch ... ungenügend, die Masse quillt über.“⁴

Anschaulich nachvollziehbar ist dieses expansive Moment nun sicher auch in Reeds ‚Weißen Bildern‘, wie etwa dem Gemälde # 457⁵ (Abb. S. 12/13) aus den Jahren 1999/2000, das sich als private Leihgabe seit einigen Jahren im Besitz des Kunstmuseums Bonn befindet. Prägend

für die Erscheinung dieser Arbeit ist die starke Asymmetrie, die zwischen der großen weißen Fläche links und den grün-roten Farbprotuberanzen rechts besteht. Von dort jedenfalls scheint die Farbe in das Werk hineinzuströmen, wobei sie der ‚Leere‘ in der linken Bildhälfte als Resonanzraum für die eigene Kraftentfaltung bedarf. Das ungewöhnlich gestreckte, ‚cinemascopische‘ Bildformat ist somit Funktion eines ausdrucksstark inszenierten malerischen Motivs, das nicht die Verankerung auf der Bildfläche, sondern die Bewegung in den Bildraum sucht. Hier, wie in anderen Werken, artikuliert sich ein dynamisches Malereiverständnis, das mit einem tradierten Begriff von Komposition, wie er noch bei Piet Mondrian anzutreffen ist, nicht mehr viel gemein hat. Setzt dieser auf die Zeitlosigkeit einer bildnerischen

Totalitätserfahrung, so plädiert Reed für die Verzeitlichung von Malerei, und dies nicht zuletzt deshalb, weil sie auf heutige, medial geprägte Seherfahrungen angemessen reagieren will. Reed: „We’re used to seeing images in a different way now. Our eyes scan information in a different way than they did in the past. We’re used to seeing images on a flat screen. We expect them to move and look for ways to get them going. We’re used to watching images change over time, and movement suggests this change When you look at an isolated part of any of my horizontal paintings, the other parts, which you see out of the corner of your eye, seem to move, because peripheral vision is especially sensitive to movement. But when you look directly at the movement, it stops, and peripheral movement starts

somewhere else. I can reinforce this effect with paint – some areas are blurred like out-of-focus photographs, and others are rendered sharply. I’m very interested in the sense that one event of painting leads to another in a process that happens in time, as it does in a film. I want to put time back into abstract painting.“⁶

Dazu bedarf es aber eines veränderten Konzepts von Bildlichkeit, konkret: des Abschieds von der Komposition und vom gewohnten, ‚klassischen‘ Bildformat. Letzteres sichert dem Betrachter die simultane Überschaubarkeit und damit die Kontrolle über das Bildgeschehen. In Reeds Querformaten dagegen wandert der Blick über eine reich strukturierte Bildfläche, deren Komplexität sich erst sukzessiv, also in einem Betrachtungsprozess erschließt. So fordert



#457 1999–2000. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
91,4 × 365,8 cm / 36 × 144 inches

das Bildformat auch eine veränderte Rezeptionsweise, auf die wir laut Reed durch die neuen Medien aber schon grundsätzlich vorbereitet sind.⁷

Den Abschied von den tradierten Bildformen vollzieht Reed nun in den 1970er Jahren, ziemlich genau dann, als er auch eine andere historische Konstante der Malerei, ihre Begründung und Prägung durch den Ausdruckswillen des Künstlers, zur Diskussion stellt. In diesem Zusammenhang darf man nicht vergessen, dass Reed, der 1946 in San Diego geboren wurde, in einer Zeit zum Künstler wurde, in der das Erbe des Abstrakten Expressionismus noch eine wichtige Referenzgröße für eine jüngere Malergeneration darstellte. Fotos zeigen Reed als Zuhörer einer Diskussionsveranstaltung mit Philip Guston, und fraglos prägt dessen Vorbild gerade seine frühen, Mitte der 1960er Jahre entstandenen Arbeiten. Vergleichbar ist das kleinteilige, aus unterschiedlich gerichteten Pinselstrichen zusammengesetzte Farbge-

füge, von dessen gestischer Grundierung er sich aber schon bald verabschieden sollte. Dies geschieht Mitte der 1970er Jahre in der Serie der „Brushstroke Paintings“, die die rhetorischen Formeln des Abstrakten Expressionismus, speziell das Leitmotiv des gestischen Farbauftrags, zwar noch einmal zitieren, sie aber einer kritischen Revision unterziehen.

Stark performativ geprägt, entstehen die „Brushstroke Paintings“ in einem schnell ausgeführten, wenngleich nicht spontanen Malakt. Eine meist hochformatige Leinwand wird weiß grundiert und dann mit im Farbauftrag identischen, von links nach rechts geführten schwarzen Pinselstrichen strukturiert. Da die Grundierung jedoch nicht abgetrocknet ist, verläuft sie mit der frisch aufgetragenen Farbe, sodass, trotz des systematischen Vorgehens, Unregelmäßigkeiten in der Bildstruktur entstehen. Bedingt durch ihre physikalischen Eigenschaften führt die Farbe offenbar ein Eigenleben, sie fügt sich nicht mehr der Kontrolle durch den Künstler. Entspre-

chend verliert er seine Rolle als allmächtiger Organisator des Bildgeschehens, zumal die Spur des Individuums, die der Abstrakte Expressionismus so fetischisierte, in der Serialität der sich ähnelnden Pinselstriche untergeht. Die Zeit des pathetischen Anspruchs auf Selbstaussdruck ist in den 1970er Jahren, die von der Minimal Art und der Konzept-Kunst dominiert werden, offensichtlich abgelaufen, was sich nicht zuletzt anhand von Reeds „Brushstroke Paintings“ nachweisen lässt. Ihr konzeptuell gesteuerter malerischer Minimalismus problematisiert den Mythos künstlerischer Authentizität, kühlt die Heftigkeit der expressiven Geste ab und bereitet damit den Boden für eine Selbstthematisierung der Gattung, die keine Malerei-externen Begründungen mehr zulässt. Insofern markieren die „Brushstroke Paintings“ einen Wendepunkt in seiner Werkentwicklung. Sie liefern die Grundlage für einen neuen Bildbegriff, auf dessen Basis Reed seit nunmehr dreißig Jahren arbeitet und der folgende Merkmale

trägt: Zunächst dokumentieren „Brushstroke Paintings“ den Verzicht auf jene Bekenntnishaftigkeit, die der Abstrakte Expressionismus zum Signum seiner Kunst erhoben hatte. An die Stelle seines demonstrativen Subjektivismus tritt eine distanzierte und jeder Zeit kontrollierte Malerei der unterkühlten Gesten. Sie geht ab den 1980er Jahren einher mit einer Reduktion der haptischen Qualitäten des Farbauftrags. Kennzeichnend für Reeds Schaffen werden nun die glatten Oberflächen einer schichtweise aufgetragenen, in Alkydharzen gebundenen Ölmalerei, die weniger die Materialität als die Scheinhaftigkeit des Mediums hervorhebt. Von daher sind seine Gemälde als eigengesetzlich definierte, wenn man so will: ‚virtuelle‘ Kunst-Welten zu verstehen, deren Rhythmus im Verlauf der 1980er und 90er Jahre zunehmend von den ruhigen Mäandern der Farbschlaufen bestimmt wird.

Mit der eruptiven Expressivität eines Pollock oder eines de Kooning hat das jedenfalls nicht mehr viel zu tun.



#449 1998–1999. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
106,7 × 436,7 cm / 42 × 168 inches

Reeds Malerei setzt nämlich auf eine Entschleunigung bzw. eine zeitliche Dehnung der Bildprozesse, die eher an Gerhard Richters ‚Vermalungen‘ der frühen 1970er Jahre als an Pollocks sensualistisches „Action Painting“ der 50er erinnert. Vergleichbar ist in jedem Fall der Selbstlauf einer malerischen Handlung, die, statt authentischer Ausdruck eines Künstlersubjekts zu sein, vor allem bei sich selbst sein will.⁸ Reeds wie Richters Gemälde sind keine Protokolle individueller Befindlichkeiten, sie definieren sich vielmehr als Artefakte, die auch das Gestische zu integrieren verstehen. Dadurch verliert es aber seinen indexalischen, auf die Urheberschaft des Künstlers verweisenden Charakter, es wird, Zeichen unter Zeichen, systemrelevanter Bestandteil einer komplexen Bildsprache.

Exemplarisch dokumentiert sich diese Haltung in Reeds „Multi-Panel Paintings“ der mittleren und späten 1970er Jahre, die die ‚Subjektivität‘ des Pinselstrichs mit

der ‚objektiven‘ Präsenz einer monochromen Farbfläche verbinden. Würde man ästhetischen Richtungsentscheidungen oder stilistischen Reinheitsgeboten folgen, wäre diese Kombination eigentlich eine Unmöglichkeit, doch in Reeds malerischem Universum können, so die Botschaft, auch konträre bildnerische Idiome koexistieren. Und zwar deshalb, weil sie im Zeichen von Reeds souveräner Metamalerei als durchaus gleichwertig definiert sind. Entsprechend formuliert sich in Reeds Gemälden, wie Konrad Bitterli zu Recht hervorhob, eine spannungsvolle Collage unterschiedlicher ästhetischer Codes, deren „formale Möglichkeiten von der Geste bis zur Geometrie reichen ... (und sich dennoch) ... zu einer kohärenten Bildgestalt ... (zusammenschließen)“⁹.

Dass diese Koinzidenz der Gegensätze überhaupt möglich ist, verdanken die Bilder der integrativen Kraft vor allem zweier Gestaltungsmittel. Da ist zuerst einmal Reeds ausgefeilter Kolorismus zu nennen, der über die Orchestrie-

rung der Farben eine Gesamtwirkung des Bildes erzielt. Hinzu kommt dann das für ihn so zentrale Motiv der Falte oder Farbschlaufe, deren vielfach gewundene Bewegung oft ganze Bildflächen überspannt und damit aktiviert. Werkgenetisch, wie oben beschrieben, aus einer Verzeitlichung der malerischen Geste entstanden, wird sie für Reed zum Zeichen einer Bildkunst, die sich prozessual ver- und entfaltet. Statt den Gesetzen einer systematisierenden Rationalität zu folgen, ist sie Produkt einer Vielzahl von aufeinander abgestimmten Operationen oder, wie Gilles Deleuze gesagt hätte, „einer Emission von Singularitäten“¹⁰.

Für Deleuze stellt die Falte nicht nur ein beliebiges Gestaltungsmittel dar, sie verkörpert vielmehr, als symbolische Form, einen Gegenentwurf zur Perspektivkonstruktion der Renaissance, die auf Universalität und Systembildung zielt. In Opposition hierzu setzt der Barock auf die undisziplinierbare Allgegenwart des Lebendigen, die ihren Aus-

druck in der Form der Falte findet. Deleuze: „Der Barock verweist nicht auf ein Wesen, sondern vielmehr auf eine operative Funktion, auf ein Charakteristikum. Er bildet unaufhörlich Falten.“¹¹ Daraus erklärt sich seine wuchernde Expansionskraft, von der auch Reeds Malerei durchdrungen zu sein scheint. Sie entfaltet sich auf der Bildfläche, scheint dann aber auch wieder in die Bildtiefe abzutauchen, um ein Spannungsverhältnis zwischen dem Präsenten und dem Verborgenen aufzumachen. Insofern dürfte das, was uns da gegenübertritt, nur die Oberfläche dessen sein, was unseren Blicken – eingefaltet – verborgen bleibt. So verbindet sich eine hyperreale, „fotografisch anmutende Präsenz ... (mit einer) ... enorm suggestiv entwickelten räumlichen Anmutung, die ... doch immer hinter superglatt geschliffenen, ... versiegelten Oberflächen gefangen ... bleibt.“¹²

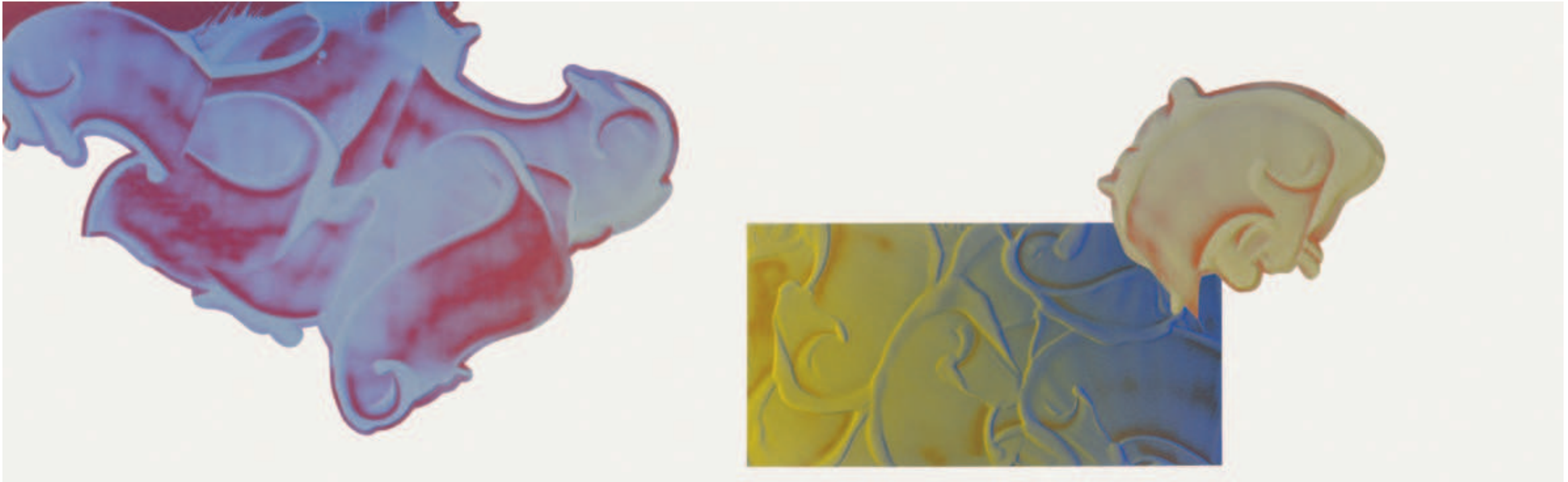
Dies macht die Rätselhaftigkeit von Reeds Gemälden aus, die stets mehr erahnen lassen, als sie faktisch zeigen.



#350 1996. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
137,2 x 299,7 cm / 54 x 118 inches



#349 1996. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
137,2 × 294,6 cm / 54 × 116 inches



#334 1993–1995. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
86,4 × 279,4 cm / 34 × 110 inches

Kein Wunder, dass Reed daher formalistischen Dogmen, wie sie der amerikanische Kritiker Clement Greenberg verfocht, kritisch gegenübersteht. Predigte dieser einen bildnerischen Positivismus, der nicht viel mehr zuließ als die ostentative Präsenz von Farben auf einer antiillusionistisch-planen Bildfläche, so plädiert Reed für einen raumgreifenden malerischen Reichtum und damit für die expressiven Möglichkeiten des ungegenständlichen Bildes: „Greenbergian formalist painting suppressed value contrast in order to stress the flatness of the picture, and by doing so it eliminated a lot of the expressive possibilities of abstraction.“¹³ Genau um die

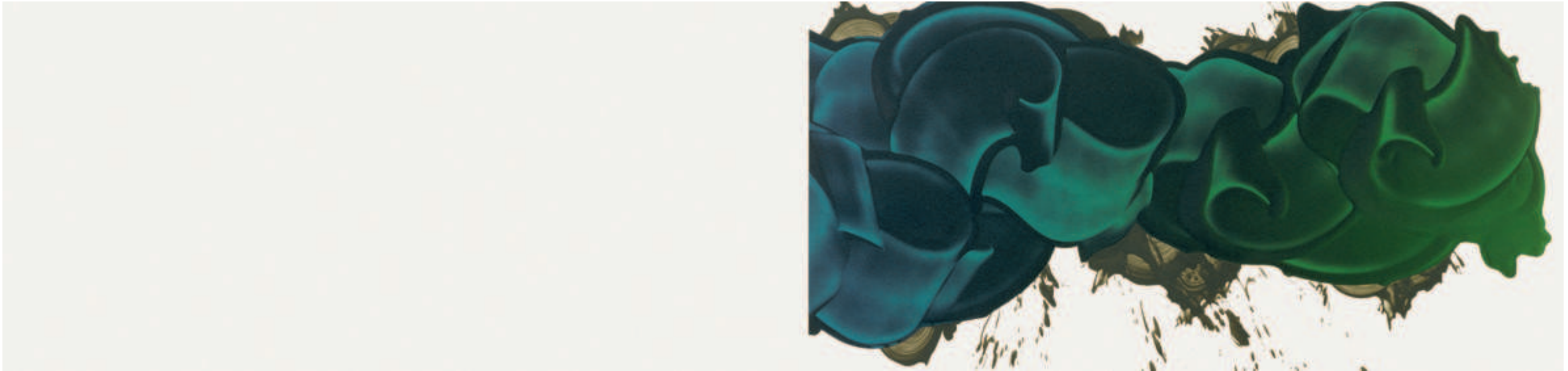
aber geht es Reed, der mittels seiner Malerei den ästhetischen Mehrwert von Tiefe, von Dramatik, ja vielleicht sogar von Sinnlichkeit erlangen will. Was ihm vorschwebt, ist eine Sprache der Emotionen, wie sie im späten 16. Jahrhundert von der Malereidynastie der Carracci entwickelt wurde: „The Carracci had a theory about how to express emotions, the affetti, in pictorial terms. They had books illustrating certain hand gestures that had specific meanings for them. Their goal was to make the viewer feel particular emotions through the language of the bodies in their paintings. I hope to find some equivalent for that effect in abstract painting,

which deals with forces and relationships rather than objects.“¹⁴

Wer würde leugnen, dass Reed diesen Punkt erreicht hat? Betrachtet man nur einmal # 347-2 (Abb. S. 32/33), dann wird schnell deutlich, dass es Reed nicht an einem L'art pour l'art malerischer Exerzitien gelegen ist.¹⁵ Seine gestalterische Virtuosität dient vor allem einem: der Vermittlung emotionaler Qualitäten. Entsprechend leistet das Rot die affektive Grundierung des Bildes, die in die türkisen Farbschlieren überführt wird, um sich anschließend in der transparenten, dezentral angeordneten, konvulsivi-

schen Farbform zu verdichten. Diese fasst die Spannungsmomente des Bildes in sich zusammen, nicht jedoch als Arabeske, sondern als Form gewordene Emotion. Aus diesem Grund steht Reed dem Pathos des Barock künstlerisch auch sicher näher als dem spielerisch-formalistischen Rokoko. Denn seine Ornamentik, egal ob sie nun schwebend-poetisch oder kraftvoll gestimmt ist, besitzt immer eine Ausdrucksqualität – eine Ausdrucksqualität mit deutlich appellativem Charakter.

Sie wendet sich an vor-bewußte Erfahrungsebenen, die nicht mehr vom Ich kontrolliert werden, ja, in denen sich



#327 1993. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
66 × 279,4 cm / 26 × 110 inches

die präzisen Konturen von Identität auflösen. „Abstraction comes from those moments when you lose the boundaries of your body: sex, kissing, religious ecstasy, swimming“, sagt Reed in einem Interview, und von daher ist es nur logisch, wenn er eine trans-rationale Wahrnehmung seiner Bilder wünscht.¹⁶ Am besten begegnet man ihnen Reed zufolge im halb-wachen Zustand, im gedämpften Licht von Schlafzimmern, die seiner Ansicht nach den idealen Rahmen für die Rezeption seiner Gemälde bieten. Nur zu gerne wäre er deshalb ein „Bedroom Painter“, dessen Bilder sich in unseren Tag- und Nachträumen einnisten und dort ihre sanft-verführerische Wirkung entfalten. Sie speist sich – wie erläutert – nicht aus schnellen Effekten oder visuellen Überraschungsmomenten. Stattdessen halten seine Werke eine sublimale Grundspannung, die den Betrachter an das Bildgeschehen bindet. Für diese spezielle Form der Dramaturgie hat der von Reed hoch geschätzte Hitchcock einst den Begriff des

„Suspense“ – im Gegensatz zum effektvollen „Surprise“ – geprägt, ein Begriff, der sich auch für die Beschreibung von Reeds Gemälden eignet. Auch sie wollen nicht ‚überraschen‘, sondern wohl inszenierte Spannungsbögen aufbauen, bildnerischen Schwebezuständen Gestalt geben. Und so mag man Reed auch recht geben, wenn er generalisierend feststellt, dass „rationality or belief don’t work well ... for painting. Suspension – doubt – works best.“¹⁷ – Seine Bilder liefern hierfür den anschaulichen Beweis.

Anmerkungen

- 1 Giovanni Francesco Barbieri, gen. Guercino, *Gewandstudie*, 1642/43, Rötel, weiß gehöht auf blaugrauem Papier, 32,8 × 26 cm, Schloss Fachsenfeld/Staatsgalerie Stuttgart.
- 2 Vgl. hierzu insbesondere die unlängst erschienene Publikation zu seinen Papierarbeiten: Jochen Kienbaum, Iris Maczollek (Hg.), David Reed. Rock Paper Scissors, Köln 2009.
- 3 Stephan Berg, Technicolor-Vampire; in: Stephan Berg, Konrad Bitterli (Hg.), David Reed. You look good in blue (Kat. Ausst., Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum; Kunstverein Hannover), Nürnberg 2001, S. 65.
- 4 Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock; zit. n. Gilles Deleuze, Die Falte. Leibniz und der Barock, Frankfurt/Main 2000, S. 201.

- 5 David Reed, # 457, 1999/2000, Öl und Alkyd auf Leinwand, 91 × 366 cm, Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe Sammlung Mondstudio.
- 6 David Reed im Interview mit Stephen Ellis; in: Lucinda Barnes, Miyoshi Barosh, William S. Bartman, Rodney Sappington (Hg.), Interview Twelve Contemporary American Artists, Los Angeles 1996, S. 191 („Wir haben uns heutzutage daran gewöhnt, Bilder auf eine andere Art und Weise wahrzunehmen. Unsere Augen scannen Informationen anders, als sie es früher taten. Wir sind gewohnt, Bilder auf einer flachen Bildschirmfläche zu betrachten. Wir erwarten, dass sie sich bewegen, und suchen nach Möglichkeiten, sie zum Laufen zu bringen. Wir sind gewohnt, Bilder zu sehen, die sich mit der Zeit verändern, und Bewegung suggeriert eine solche Veränderung Wenn man sich ein isoliertes Segment irgendeines meiner horizontalen Gemälde anschaut, scheinen sich die anderen Segmente, die man aus den Augenwinkeln wahrnimmt, zu bewegen, denn peripheres



#617 2003–2011. Öl und Alkyd auf Leinwand / Oil and alkyd on canvas
111,8 × 482,6 cm / 44 × 190 inches

Sehen ist ganz besonders auf Bewegung fixiert. Aber immer, wenn man die Bewegung direkt fokussiert, hört sie auf und fängt, irgendwo anders in der Peripherie, wieder an. Mit Hilfe der Farbe kann ich diesen Effekt verstärken – es gibt Bereiche, die wie bei unscharfen Fotos verschwommen sind, und es gibt Bereiche, die scharf wiedergegeben sind. In diesem Sinn habe ich großes Interesse daran, dass ein Ereignis der Malerei zum nächsten führt – und zwar in einem Prozess, der in der Zeit vor sich geht, so wie es in einem Film der Fall ist. Mein Ziel ist die Wiedereinführung der Zeit in die abstrakte Malerei.“

- 7 Verschiedentlich wurde auf die Nähe von Reeds Malerei zu den neuen Medien, zu Fotografie und Film hingewiesen. Vgl. hierzu u. a. Richard Schiff, Love her as herself; in: David Reed: Leave Yourself Behind: Paintings and Special Projects 1967–2005 (Kat. Ausst., Ulrich Museum of Art, Wichita State University, 2005), S. 24 ff.
- 8 Vergleichbar ist auch die Tatsache, dass die Orgie der Übermalungen sowohl bei Reed als auch bei Richter

(in dieser Werkphase) zu einem zeitgleichen Auslöschen der malerischen Setzungen führt.

- 9 Konrad Bitterli, Bildnerischer Striptease. Die Malerei von David Reed: # 467; in: David Reed. You look good in blue (s. Anm. 3), S. 42.
- 10 Deleuze (s. Anm. 4), S. 101
- 11 Ebd., S. 11.
- 12 Berg (s. Anm. 3), S. 64.
- 13 In dieser Weise äußert sich Reed im Interview mit Stephen Ellis. Vgl. Barnes u. a. (s. Anm. 6), S. 192 („Die formalistische Malerei Greenberg’scher Art minimierte den Wertekontrast, um die Flachheit des Bildes zu betonen. Dadurch aber eliminierte sie zugleich ein Menge Möglichkeiten der Expression, die in der Abstraktion stecken.“)
- 14 Ebd., S. 188 („Die Carracci-Familie vertrat eine Theorie, wie sich Emotionen – affetti – ins Bild setzen lassen. Sie besaßen Bücher, in denen bestimmte, für sie besonders

wichtige Handgesten aufgezeichnet waren. Ihr Ziel war es, mittels der in ihren Bildern gezeigten Körpersprache ganz spezifische Gefühle im Betrachter zu erwecken. Ich hoffe, in der abstrakten Malerei etwas Äquivalentes zur Erzeugung dieses Effekts zu finden, etwas, das eher mit Kräften und Verhältnissen als mit Gegenständen zu tun hat.“)

- 15 David Reed, # 347–2, 1994–2000, Öl und Alkyd auf Leinwand, 122 × 284 cm, Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe Sammlung Koerfer.
- 16 David Reed im Gespräch mit John Yau; in: The Brooklyn Rail (März 2010), S. 29 („Abstraktion rührt aus jenen Momenten her, in denen sich die Körpergrenzen verwischen: beim Sex, beim Küssen, in religiöser Ekstase, beim Schwimmen“)
- 17 Schiff (s. Anm. 7), S. 42 („Die Rationalität oder der Glaube sind für die Malerei (...) wenig hilfreich; Spannung – der Zweifel – hingegen sehr.“)



The Searchers

2007. Videostill. DVD
(6er Edition / Edition of 6)

Stephan Berg

Das Bild als Doppelgänger

„When I was painting landscapes (during the late 1960s) ... I always thought the ideas came straight from nature. Then last summer (1989) I saw a series of westerns and realized how much those films had influenced my work.“¹ Dieses Zitat von David Reed führt ins Zentrum eines Werks, das seine innovative, malerische Selbstdefinition im Kontext der epochalen Strömungen des Abstrakten Expressionismus, der Pop-Art und des Minimalismus vollzogen hat. Seine bis heute noch nicht vollständig gewürdigte Bedeutung besteht darin, dass es in zugleich sinnlicher Opulenz und analytischer Klarheit gezeigt hat, welche Selbst-Transformationen die Malerei leisten muss, um unter den Bedingungen einer telematischen und zunehmend digitalen Wirklichkeit noch zu adäquaten Ergebnissen zu kommen.

Reeds Malerei speist sich aus der Grunderfahrung einer Realität, die selbst nur im Modus von Bildern erfahrbar ist. Hinter dem vermeintlich authentischen Erlebnis, dem scheinbar realen Körper lauern immer schon Surrogatbilder, ja mehr noch: Innerhalb des Reed'schen Kosmos tritt

das Surrogat an die Stelle des Authentischen, weil in einer von Bildern beherrschten Welt das einzigartige Erlebnis des Realen im Modus der Wiederholung von bereits präformierten Bildern stattfindet. Das dazu passende Erlebnis datiert aus den späten 1960er Jahren, als Reed in den einsamen wüstenhaften Landschaften New Mexikos, Arizonas und Utahs eine klassische Pleinairmalerei betrieb. Nach einem mit Malen verbrachten Morgen begibt sich der Maler auf der Suche nach Schatten zu einer Höhle in der Nähe des Monument Valley, trinkt aus einer dort befindlichen Quelle, die ihm eigentümlich bekannt vorkommt, und gelangt schließlich in einen kleinen Canyon, der ihm ebenfalls vertraut erscheint. Der Grund für diese eigentümliche Vertrautheit, die dieser ihm zuvor völlig unbekannte Ort ausstrahlt, erschließt sich dem Maler erst viele Jahre später: Er hatte die Höhle einst in dem John Ford-Western *The Searchers* (1956) gesehen.

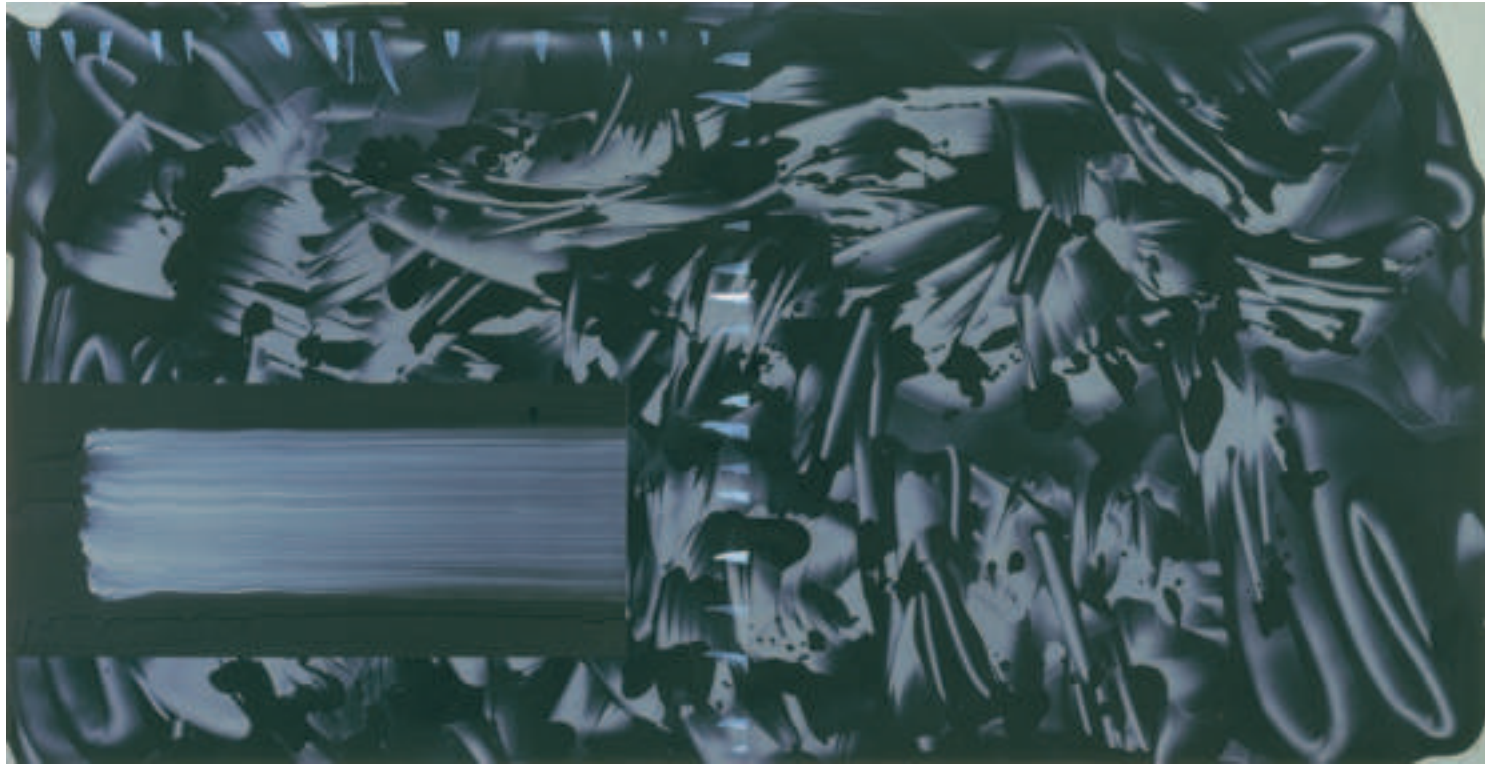
In diesem persönlichen Höhlengleichnis verdichtet sich für den Künstler die Erkenntnis, dass die vermeintlich reale und individuelle Seherfahrung auf synthetischen

Bildern basiert, die zugleich die Bedingung dafür bilden, dass er die Wirklichkeit überhaupt wiedererkennt.

Was kann der Maler unter solchen Bedingungen überhaupt noch malen, in deren Konsequenz das wahrnehmende Ich im Wahrgenommenen nur die Schatten anderer Bilder entdeckt und damit zugleich sein eigenes Selbst und dessen spezifische Identität ein Stück weit destabilisiert? – Er versucht zunächst, den Riss, den Spalt, der jetzt zwischen dem Bild und der Realität, zwischen dem Betrachter und dem Betrachteten klafft, zu schließen, indem er das Bild, das malende Subjekt und die umgebende Realität zu einer Einheit verdichtet. Das ist seit jeher das Versprechen der Pleinairmalerei gewesen: Durch die direkte Berührung mit dem Gegenstand des malerischen Interesses diesem selbst auf eine direktere und umfassendere Weise habhaft werden zu können. Man könnte das als Übertragung des indexalischen Momentes der Fotografie auf die Malerei bezeichnen: Der Körper des Motivs schreibt sich durch den Körper des Malers in den Körper der Malerei ein. Nicht von ungefähr ist die Textur solcher Bilder, die ab 1967 entstehen, von einer

pastosen, blockhaften, wie gebaut wirkenden Qualität. Bei *Lordsburg* (1967) (Abb. S. 95) beispielsweise handelt es sich um eine aus kompakten bräunlichen und blauen Rechtecken, Quadraten und horizontalen Riegeln gebildete landschaftliche Verdichtung, in der es nicht in erster Linie um die Erfahrung von panoramatischer Weite und Leere geht, wie es die Wüstenlandschaft nahelegen könnte, sondern um Materialisierung. Diese Bilder sind schwer, sie haben ein spezifisches Gewicht, das sich beharrlich gegen ihre Auflösung in der umfassenden Leere der Umgebung und im Reigen sich selbst bespiegelnder Vor- und Nachbilder wehrt. Diese Bilder versuchen den Beweis anzutreten, dass sich dem Nichts, das sie umgibt, und dem trügerisch gewordenen Fundament der Realität ein echter Raum und ein echter Körper abringen lassen.

Aber schon in den „Door Paintings“ (1972–74) löst sich dieser reale (Mal)körper ein Stück weit auf, wird zu einem Vorhang vieler dünner, teilweise durchscheinender Schichten von Drippings, fließender Malerei und Schüttungen. Diese Malerei, deren Formate sich an denen von



#586 2008. Öl und Alkyd auf Polyester / Oil and alkyd on polyester
68,6 × 132,1 cm / 27 × 52 inches

Standardtüren orientieren, läuft an sich selbst hinunter, und sie ist zugleich selbst eine Tür, eine Passage, die von der strukturellen Ambivalenz zwischen Verkörperung und Entkörperung handelt. Wie hieß es doch schon bei den *Doors* in Anlehnung an William Blake: „In the universe, there are things that are known and things that are unknown, and in between there are doors.“

Die „Brushstroke Paintings“, die danach bis Ende der 1970er Jahre das Werk prägen, verdichten den quasi-indexalischen Ansatz der Reed'schen Landschaftsmalerei bis zu dem Punkt, an dem das Bild tatsächlich zum ausschließlichen Ausdruck und Abdruck des malenden Pinsels wird. Auf schmalen horizontalen und breiteren vertikalen, weiß grundierten Bahnen zieht Reed mit breiten Pinseln die schwarze Farbe in einer Bewegung horizontal über die Leinwand, wobei die Begrenzung des Bildes zugleich Anfang und Ende der Pinselspur vorgibt. Die horizontalen Formate tragen so in der Regel einen oder mehrere hintereinander ausgeführte einzelne Pinselstriche, die ab den späteren

1970er Jahren mit einem monochromen Bildfeld kombiniert werden. Auf den vertikalen Formaten ordnen sich die Pinselbahnen zu einer Zeilenstruktur, die nicht nur den malerischen Weg des Bildes abbildet, sondern auch den Zeitraum, den seine Fertigstellung benötigte. Diese „Performance Paintings“, wie Richard Schiff sie zu Recht genannt hat,² sind als unkorrigierbare Setzungen eine heiße Verschmelzung aus Malbewegung und Bild. Sie sind der Bild gewordene Beweis eines körperlichen Hier und Jetzt von Maler und Malerei.

Zugleich fungiert der weiß grundierte Bildgrund, auf dem sie sich abspielen, auch als Widerlager. Die Malgeste dokumentiert einen konkreten Raum und eine konkrete Zeit, in dem und zu der sie stattgefunden hat,³ aber das weiße, leere Bildfeld, auf dem sie sich artikuliert, markiert eben auch eine gewisse Ort-, Körper- und Zeitlosigkeit, die ihrerseits schon auf die spätere Werkentwicklung und auf die eigentümliche Entkörperung, welche Reeds Malerei dabei erfahren wird, vorausweist. In einem Interview mit Stephen Ellis aus dem Jahre 1989 hat der Künstler die Erfahrung

#323 1990–1993.
Öl und Alkyd auf Leinen /
Oil and alkyd on linen
284,5 × 116,9 cm / 112 × 46 inches

beim Malen seiner „Brushstroke Paintings“ als eine Art Selbstteilung geschildert: „Part of me would identify with the painting, as if I were inside it. ... Another part of me would stay outside and watch, what was happening. I felt split in two.“⁴ Noch aufschlussreicher ist seine anschließende Bemerkung: „In some of my first ‚Stroke Paintings‘, the idea was to work so quickly that I knew I could get the two parts back together.“⁵ Die Vorstellung, als Maler Teil des Bildes werden zu können und zugleich imstande zu sein, es von außen zu beobachten, reflektiert eine Grundsehnsucht nicht nur der Malerei: die Aufhebung der distinktiven Grenze zwischen Subjekt und Objekt. Es ist signifikant, dass David Reed den Versuch einer solchen Grenzüberschreitung an das Moment der Geschwindigkeit koppelt. Indem er Pinselbewegungen halluziniert, die so extrem schnell ausgeführt werden, dass sie eine Verschmelzung mit dem Malkörper





#45I 1996–2000. Öl und Alkyd auf Leinen /
Oil and alkyd on linen
236,2 × 142,2 cm / 93 × 56 inches

ermöglichen und im gleichen Moment auch die Wahrnehmung des Verschmelzungsvorgangs beinhalten, rekapituliert er im Grunde ein implizites Phantasma aller Mobilität: Die Aufhebung von Raum und Zeit in einer maximalen Beschleunigung, die es dem Körper ermöglicht, an zwei Orten zugleich zu sein. Wenn Katy Siegel davon spricht, dass David Reeds Frühwerk die „Gegebenheiten seines Körpers oder die physikalischen Merkmale der Farbe“ demonstrieren wollte,⁶ dann ist dies richtig und doch unvollständig ohne den Hinweis, dass diese Vorführung physischer Dichte und direkter Körperlichkeit im Kern immer auch schon deren Destabilisierung und partielle Auflösung enthält. Anders gesagt: Jede Verkörperung, die Reeds Malerei herstellt, betreibt zugleich ihre eigene Entkörperung.

Was so formuliert zunächst abstrakt klingt, wird nachvollziehbar beim Blick auf die Bilder, die ab den frühen 1980er Jahren entstehen. Mit ihnen findet der Künstler zu seiner hochspezifischen Ausdrucksform, die, allen Entwicklungen und Wandlungen zum Trotz, bis heute das Werk kennzeichnet.

Drei Grundelemente bestimmen diese Malerei: ein in der Regel extrem gelängtes (horizontales oder vertikales) Format; ein collageartig anmutender Auftrag von intensiv leuchtenden farbigen Malgesten, die in sich verschlungene Schlaufen bilden; und eine Bildoberfläche, hinter deren nahezu spiegelnder Glätte sich die Körperlichkeit des Bildes entzieht und zu einer Erfahrung von Virtualität und geisterhafter Projektion wird. Diese in einem fiebrigen Zelluloidlicht schillernden Malschleifen mit ihren von Neon und Künstlichkeit durchstrahlten Farben markieren eine grundsätzliche Bildambivalenz, nämlich den Punkt, an dem das körperliche Moment der Malgeste einerseits spürbar bleibt und diese sich andererseits zugleich in ein geisterhaftes Nachbild ihrer selbst transformiert. Der Pinselstrich, der als Selbstaussdruck der Malerei und der malenden Hand so etwas wie die Grundsignatur des Mediums ist, ist bei Reed zu einem Paradoxon geworden: einer Geste, die ihre körperliche Präsenz und Direktheit durch die ungreifbar gewordene Glätte des Farbauftrags und die serielle Wiederholung gleichzeitig erhält und auslöscht. Das ist die kälteste Form

#347-2 1994–2000. Öl und Alkyd auf Leinen /
Oil and alkyd on linen
121,9 × 284,5 cm / 48 × 112 inches



von Bilderhitzung, die man sich vorstellen kann, und zugleich die heißeste Form von Bildabkühlung.

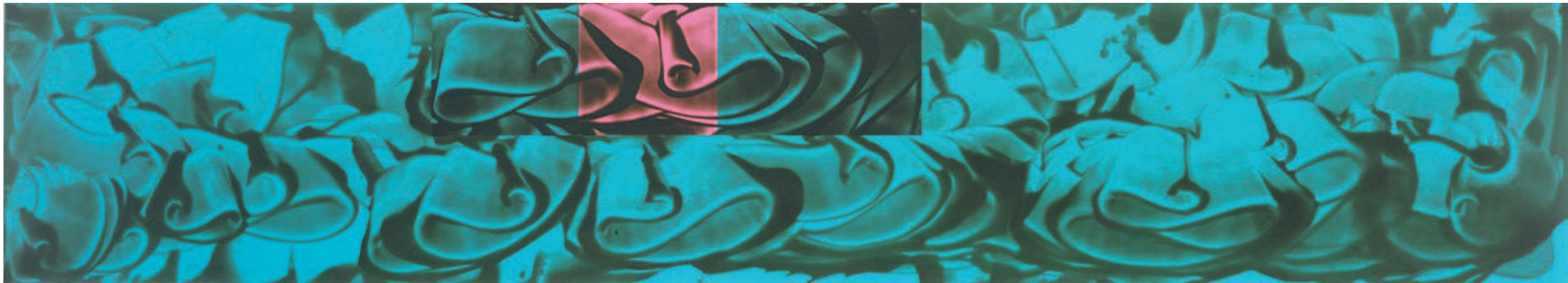
Die körperliche Malgeste, die in Jackson Pollocks „Drippings“ ihre direkte und energetischste Verwirklichung fand, ist hier zu einem kühlen und dennoch sinnlich hoch aufgeladenen Schatten geworden. Wo Pollocks „Drippings“ die Verbindung zwischen Körper und Ausdruck explizit betonen, sind Reeds oft mit einem Palettmesser ausgeführte Farb- und Malbewegungen Metagesten. Bei Pollock präsentiert sich das Bild als aktionistisches Ejakulat, bei Reed als Zitat einer erotischen Handlung, die, um sich selbst kreisend, sich weder zur finalen Entladung bringen kann noch will. Die Malgeste ist hier nicht mehr in erster Linie Selbstausdruck, sie wird zum Zeichen, zum modular handhabbaren Ding, zur wiederholbaren Einheit.⁷ Alles, was Nähe

signalisiert, fungiert zugleich auch als Ausdruck einer unberührbaren Ferne. Die Bilder Reeds strahlen eine fast hyperreale, fotografisch anmutende Präsenz und eine höchst suggestiv entwickelte Räumlichkeit aus, die zugleich aber immer hinter glatten, wie versiegelt wirkenden Oberflächen gefangen und entrückt bleibt. Im wahrsten Sinn ist, wie sowohl Hanne Loreck wie auch Peter Weibel schreiben, in diesen Bildern das Verhältnis zwischen Körper und Oberfläche unheimlich.⁸ Das ist so, weil es zwischen ihnen keine Selbstverständlichkeit, keine notwendige Verknüpfung gibt. Die Oberflächen auf Reeds Bildern erscheinen wie Projektionen, die aus dem Inneren des Bildträgers leuchten, oder wie flüchtige, durch Farbfilter gesehene Rauchschwaden – aber keinesfalls wie die Haut eines ihr zugehörigen Körpers.

Ein Blick auf die Entstehungsbedingungen der Reed'schen Malerei bestätigt diesen Befund eindrücklich. Tatsächlich ist das, was wir schlussendlich als Oberfläche des Bildes sehen, das Ergebnis eines langen, oft Jahre dauernden Prozesses, der eben dieses prekäre Verhältnis zwischen Körper und Oberfläche und damit indirekt auch die Verknüpfung zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit zum Thema hat. Alle Werke des Malers entstehen auf einem sehr sorgfältig aufgebauten, meist mehrere Millimeter dicken Acryl-Grund, der einfarbig oder mit mehreren, in Bahnen aufgetragenen und glatt geschliffenen Alkyd-Farben gestaltet wird. Darauf legt Reed eine Schicht seiner Farbschlaufen, um dann festzulegen, welcher Teil des Bildes wieder getilgt wird. Das können kleine Partien sein, häufiger werden aber größere Teile der Fläche mehrere Millimeter

tief abgetragen. Wie in einem umgekehrten archäologischen Akt wird hier nicht das in der Tiefe Verborgene freigelegt, sondern das bereits sichtbar Gewordene entfernt, um Platz zu machen für einen neu aufgebauten, farbigen und geschliffenen Acryl- oder Alkyd-Grund, auf dem sich eine neue Malfigur ereignet, die ihrerseits möglicherweise wieder der Ausgangspunkt für neue Interventionen wird. So ist die partielle Auslöschung des Bildes in gewisser Weise die Bedingung für seine Existenz.⁹

In einem ganz wörtlichen Sinne könnte man davon sprechen, dass der Körper der Malerei hier an sich selbst einen Akt des Vampirismus vollzieht. Indem er Teile seiner selbst vernichtet, saugt er sozusagen sein eigenes Blut, aus dessen Substanz er sich dann wieder selbst neu erschafft. Dies freilich als prekäre Existenzform: als Körper, der seine



#293 1990–1991. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
76,2 × 426,7 cm / 30 × 168 inches

eigene Kontingenz, seine Mischung aus Schattenhaftigkeit und Präsenz zwischen collagierten Bildpartikeln und Bildeinheit, zwischen Materialität und Auflösung offen vorzeigt. Die Chiffre des Vampirs wird hier nicht unbedacht eingeführt, sondern reflektiert Reeds vor allem in den 1990er Jahren großes Interesse an dieser mythischen Figur, das in einer Ausstellung im Grazer Joanneum im Jahre 1996 kulminierte.¹⁰ Wie in Reeds Malerei stimmt auch beim Vampir das Verhältnis zwischen Körper und Oberfläche nicht überein. Hinter seiner Erscheinung steckt nicht der lebendig atmende Körper, den wir vermuten, sondern ein untotes Wesen, welches das Blut der Lebenden braucht, um seine eigene Existenz zu sichern und dabei diese selbst in das Reich zwischen Tod und Leben, zwischen Körper und Körperlosigkeit zieht.

Zudem zeigt das unabdingbare Genrediktum, wonach der Vampir daran erkennbar wird, dass er kein Spiegelbild wirft, wie sehr in dieser Figur Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit auf paradoxe Weise miteinander verknüpft sind und darin wiederum das Verhältnis von Bild und Körper diskutiert wird. Der Vampir erscheint im Modus einer körperlichen Präsenz, die diesen Körper zugleich – im Topos der fehlenden Spiegelung – als bildliche Absenz denkt: Schließlich er-

scheint im Spiegel ja nicht der reale Körper, sondern nur sein Bild. Was wiederum in der mythischen Konsequenz für den Vampir bedeutet, dass seine reale Körperlichkeit durch das (im Spiegel) fehlende Bild seiner selbst dementiert wird. Anders gesagt: Erst das Bild beglaubigt die Realität des Körpers und nicht umgekehrt. „Übertragen auf das Medium der Malerei hieße das: Der intakte Körper, den die Malerei einst für sich und als Weltentwurf darstellte, ist unter dem Beschuss medialer Repräsentationsmedien soweit atomisiert worden, dass er nur mehr als Phantomkörper weiterexistieren kann. Seine Wirkmächtigkeit gewinnt er nicht, indem er diese Entwicklung leugnet, sondern indem er seine Zerfallenheit zwischen Oberfläche und Körper, Bild und Inhalt, Repräsentation und Repräsentiertem zur notwendigerweise fragilen Grundlage seiner Bildpraxis macht.“¹¹

Zur merkwürdigen Uneigentlichkeit und Ungreifbarkeit dieses Malkörpers gehört es, dass er eine erotische Glätte und Weichheit ausstrahlt, die ein Begehren nach Berührung weckt, welches die ungreifbaren Oberflächen im gleichen Atemzug zurückweisen. Es ist dieselbe Ambivalenz, die auch im Habitus und den Songs der britischen Band *Blondie* spürbar wurde, deren *You look good in blue* Reed 2001/02 als Titel seiner Ausstellungen in St. Gallen

und Hannover verwendete und deren Nummer-eins-Hit *Heart of Glass* nun auch als Titel für die Bonner Ausstellung dient. *Blondie*, 1974 von Chris Stein und der charismatischen Sängerin Deborah Harry gegründet, starteten als Punkband, ohne dass sie ernsthaft je eine gewesen wären. Von Beginn an wirkte das exzessive Bühnengehabe von Debbie Harry angesichts ihrer Aktivitäten als Fotomodell eher als Inszenierung denn als Ausdruck anarchischer Authentizität. Ihre größten Erfolge errang die Band denn auch seit Ende der 1970er Jahre als Ikone der New Wave-Bewegung. New Wave wiederum kann musikalisch als exakte Entsprechung zur Post-Modernität der Malerei David Reeds gesehen werden. In beiden Fällen geht es um eine Form der Repräsentation, die um ihre Uneigentlichkeit, ihre Vermitteltheit nicht nur weiß, sondern diese zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Wirklogik macht. Nicht Authentizität ist in diesem Kosmos ein Ziel, sondern das Vorführen des vermeintlich Authentischen als stets schon Konstruiertes.

In der Künstlichkeit des Produkts *Blondie*, die übrigens als eine der ersten Musikvideos veröffentlichte, lag zugleich ihr Versprechen. Die kühle, teilnahmslose Stimme, mit der die wasserstoffblonde Debbie Harry sang: „Once I had a Love and it was a gas, soon turned out had a heart of

glass, seemed like the real thing only to find much of mistrust“, brachte die Ambivalenz zwischen erotischer Nähe und Unberührbarkeit, zwischen realem Gefühl und seiner Inszenierung auf den Punkt. In der Metapher des „gläsernen Herzens“ steckt eine paradoxe Mischung aus Zerbrechlichkeit, Sehnsucht, Transparenz, Kühle und nicht zuletzt der Verwandlung eines warmen, lebensspendenden Organs in eine untote, gläserne Maschine, welche sowohl *Blondies* Musik wie auch die inneren Antriebe der Malerei David Reeds treffend charakterisiert.

Unter dem Aspekt dieser gläsernen, erotischen Kühle muss auch David Reeds vielzitatierter Satz gesehen werden, er wolle ein Maler von Schlafzimmerbildern sein. Als Ort, an dem eine intime persönliche Begegnung zwischen Bild und Betrachter möglich wird, ist das Schlafzimmer bei Reed zugleich der Raum, in dem alle Veränderungen beginnen und die Gemälde zu Objekten persönlicher Tagträumerei mutieren.¹² Anders gesagt: Statt erotischer Vereinigung findet in diesen Schlafzimmern die Permutation des Bildes zum geträumten Phantom statt. Bereits 1975 beschreibt Reed ein Erlebnis, das genau diesen Übergang von Realität zum Traum zum Inhalt hat: „Not long ago I awoke remembering a painting, that I had painted in a dream. Quickly without



#316 1992
Öl und Alkyd auf Leinen /
Oil and alkyd on linen
274,3 × 91,4 cm / 108 × 36 inches

thinking much I painted it. Now I cannot remember painting it in reality only in my dream. Yet the painting is real and exists as an object.“¹³

Wie unheimlich diese Schlafzimmer in Wahrheit sind, hat der Maler vor allem in seinen zwei berühmten, auf Hitchcocks Klassiker *Vertigo* (1958) bezogenen Installationen *Judys Bedroom* (1992) und *Scotties Bedroom* (1994) gezeigt. Dass sich in *Vertigo* Scotties sexuelles Begehren auf eine vermeintliche Doppelgängerin (Judy) seiner scheinbar zu Tode gekommenen großen Liebe Madeleine bezieht, macht diese Filmschlafzimmer zu Orten versuchter Nekrophilie. Zugleich sind sie die Orte, an denen sich die Macht des Bildes über die Realität besonders eindrucksvoll zeigt, denn hier findet die von Scottie betriebene Verwandlung Judys in Madeleine statt. Mit anderen Kleidern und einer neuen Frisur wird die Doppelgängerin Judy zum ursprünglichen Original Madeleine, das sie in Wirklichkeit immer schon gewesen ist. Genauso wie der Tod Madeleines, dessen Augenzeuge Scottie zu werden glaubte, in Wahrheit eine Inszenierung des Mordes an einer anderen Frau namens

#604 2008–2010
Öl und Alkyd auf Polyester /
Oil and alkyd on polyester
264,2 × 66 cm / 104 × 26 inches

Madeleine war. Ein Bild, bestimmt ausschließlich für Scotties Augen.

Den kontaminierten Doppelgängerstatus, in dem sich Bild und Original hier befinden, reflektiert Reeds gesamtes Werk, insbesondere aber *Judys Bedroom* und *Scotties Bedroom*. Über die exakt nachgebauten Betten des filmischen Schlafzimmersets hat der Künstler jeweils eines seiner Bilder platziert. Parallel können wir jeweils auf einem Monitor die originalen Filmszenen sehen, in die aber wiederum die Reed'schen Bilder einmontiert worden sind. So sehr Filmbild und nachgebaute Installationswirklichkeit sich hier gegenseitig verstärken, so sehr destabilisieren sie sich im Hinblick auf den Realitätsstatus des Gezeigten. Die verdoppelte Filmkulisse, die in sich selbst schon so etwas wie eine Schwundstufe der Wirklichkeit darstellt, wird mit Bildoriginalen erweitert, die sich ihrerseits im Blick auf den Filmmonitor wieder als Teil einer konstruierten Bildkulisse entpuppen. Jede Wirklichkeit ist hier immer nur ein Bild im Bild. Und jedes Bild beharrt seinerseits in seiner von x-fachen Verdopplungen perforierten Identität auf einer Art geister-





#594 2008/2009.
Öl und Alkyd auf Polyester /
Oil and alkyd on polyester
243,8 × 45,7 cm / 96 × 18 inches

haften Realität. Aus den Mythen der Vampirfilme und
-literatur wissen wir, dass der Vampir kein Spiegelbild wirft.
Aber wir wissen nicht, ob er nicht doch etwas sieht, wenn
er in den Spiegel schaut. Was aber sehen die Reed'schen
Bilder, wenn sie in ihren Spiegel blicken?

Anmerkungen

- 1 David Reed im Interview mit Stephen Ellis; in: William S. Bartman (Hg.), David Reed, Los Angeles 1990, S. 14 („Als ich während der späten 1960er Jahre Landschaften malte ..., war ich der festen Überzeugung, dass die Ideen dazu direkt aus der Natur stammten. Dann aber sah ich letzten Sommer (1989) eine ganze Reihe von Western, und mir wurde klar, wie groß der Einfluss solcher Filme auf meine Arbeit gewesen war.“)

#524-2 2004–2005/2006–2009.
Öl und Alkyd auf Leinen /
Oil and alkyd on linen
259,1 × 91,4 cm / 102 × 36 inches

- 2 Richard Shiff, Love her as Herself; in: David Reed: Leave Yourself Behind: Paintings and Special Projects 1967–2005 (Kat. Ausst., Ulrich Museum of Art, Wichita State University, 2005), 2005, S. 34.
- 3 Vgl. dazu Katy Siegel, Malerei über die Zeit; in: Stephan Berg, Konrad Bitterli (Hg.), David Reed. You look good in blue (Kat. Ausst., Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum; Kunstverein Hannover), Nürnberg 2001, S. 9.
- 4 Reed im Interview (s. Anm. 1), S. 5 („Ein Teil von mir identifizierte sich mit der Malerei, als ob ich mich darin bewegte. ... Der andere stand außerhalb und beobachtete, was vor sich ging. Ich fühlte mich also zweigeteilt.“)
- 5 Ebd. („In einigen meiner ersten ‚Stroke Paintings‘ verfolgte ich die Idee, so schnell zu malen, dass es mir mit Sicherheit gelänge, die zwei Teile wieder zusammenzufügen.“)
- 6 Siegel (s. Anm. 3), S. 10.
- 7 Vgl. dazu auch John Yau, A Painter of Postmodern; in: David Reed: Leave Yourself Behind (s. Anm. 2), S. 74.

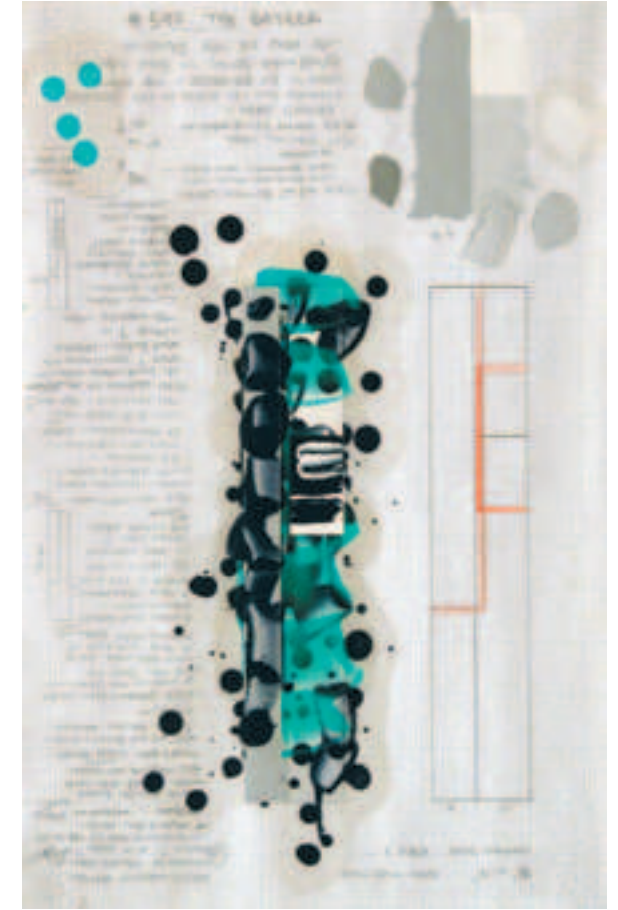




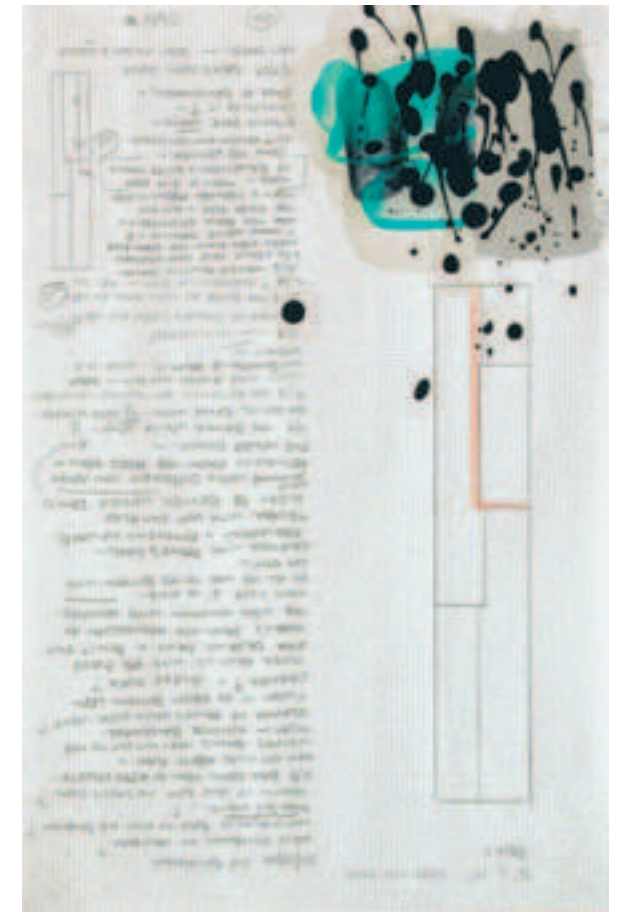
#590 (The Bather)

2008–2009. Öl und Alkyd auf Polyester /
Oil and alkyd on polyester
243,8 × 45,7 cm / 96 × 18 inches

-
- 8 Vgl. dazu Günther Holler-Schuster, Peter Weibel (Hg.),
Neue Malereien für den Spiegelsaal und Studien von
David Reed (Kat. Ausst., Neue Galerie am Landes-
museum Joanneum), Graz 1996, S. 57 ff.
 - 9 Vgl. dazu Stephan Berg, Technicolor-Vampire; in: David
Reed. You look good in blue (s. Anm. 3), S. 64 f.
 - 10 Vgl. dazu Holler-Schuster, Weibel (s. Anm. 8).
 - 11 Berg (s. Anm. 9), S. 66.
 - 12 Vgl. dazu Martin Hentschel, Udo Kittelmann (Hg.); in:
David Reed (Kat. Ausst., Kölnischer Kunstverein; Würt-
tembergischer Kunstverein; Westfälischer Kunstverein,
Münster), 1995, S. 15.
 - 13 David Reed, On Intermediate Cases. Art-Rite, Nr. 9, Früh-
ling 1975, S. 9 („Vor nicht allzu langer Zeit erinnerte ich
mich beim Aufwachen an ein Bild, das ich im Traum ge-
malt hatte. Ohne groß darüber nachzudenken, führte ich
es aus. Heute kann ich mich nicht mehr erinnern, dass
ich es jemals wirklich, sondern nur, dass ich es im Traum
gemalt habe. Doch ist das Bild wirklich vorhanden, es
existiert als Ding.“)



Working drawing for painting #590
2009. Mischtechnik auf Papier /
Mixed media on paper
5 Blätter vertikal montiert /
5 page vertically mounted
101,6 × 72,1 cm (Gesamtmaß) /
40 × 28 inches (overall dimension)





Christoph Schreier

“Keep It Going!” David Reed’s Painting in Time

Artistic kinship need not be limited to narrow periods, it can often span decades, even centuries. A trans-epochal relationship of this kind could be suggested between the Italian baroque painter Giovanni Francesco Barbieri, known as Guercino, and the American painter, David Reed, especially when one looks at one of Guercino’s red chalk drawings (ill. p. 7) from 1642/43, a garment study in a comparatively small format.¹ The abundant and exquisitely drawn folds in the study achieve such a degree of self-sufficiency that the body concealed beneath it is almost secondary. If it were not for the projecting bare foot anchoring the motif in a recognizable context, then one might seriously question what is being represented here. The artist has obviously fallen in love with the cast of heavy folds that don’t play around the body in a modelling gesture, but formally overplay it. Their gentle movement connecting areas of dark and light is hardly descriptive, but rather leads to an aesthetic life of its own, which David Reed, the painter of folds and paint loops, would certainly appreciate. In so doing, Reed—who sees his work as a continuation of a centuries-old tradition in western painting and is moreover an expert on Italian art history—values not only the related language of form, but also the commitment to virtuoso self-sufficiency and the sensual playing out of graphic action. Both have a lot to do with his own artistic practice. Reed also loves the automatic aspect of the process of painting. He likes to lose himself, loop after loop, swirl upon swirl and is also reluctant to bring this process to a conclusion.

This aspect, when coupled with an elevated desire for quality, may be the reason that he avoids finalizing his paintings, in some cases working on them over a period of many years. They change their appearance many times, determined by an equally sensual, as well as scrupulously precise, painterly

process that Reed critically logs into a series of working drawings.² They document Reed’s thoroughly reflexive way of working, that feels its way forward via a number of developmental steps towards a definitive conclusion. Stephan Berg describes Reed’s approach, matured over decades and refined technically, as follows: “All Reed’s paintings are built up from a very carefully constructed, several millimeter-thick white acrylic ground on linen (or polyester) which is then covered with a layer of alkyd paint, either in a monochrome color or in a sequence of several bands of color. This colored ground is sanded smooth. On this surface Reed puts down a layer of his color marks and then decides which parts of the picture will be erased. Sometimes only small segments, sometimes almost the whole surface is sanded off, several millimeters deep ... As in a reverse archeological act, it is not what is hidden deep down that is laid open. That which has become visible is removed in order to make room for a newly built-up, and colored layer of alkyd paint on which a new form is painted. This surface layer may in turn possibly become the starting point for new interventions.”³

In this way, the actual form of the painting is the sum of a number of painterly possibilities that, when combined, constitute what might be called the ‘work’. Consequently, the painting doesn’t embody the realization of a pre-existing concept, it is instead more the result of a great number of individual painterly decisions that retain a certain value in their own right and at times become autonomous motifs as pictures-within-a-picture. The overall appearance never dominates what is happening in the painting, as Reed’s art is far too process-oriented for this to be the case. He loves the process of painting, which is not the goal or purpose of composition. This is proven by the meanderings of his folds and loops of paint—

themselves not following a particular compositional aim. For this reason, the idea of a quasi-‘tectonic’ pictorial construction is utterly alien to Reed. This would place the design elements in a functional relationship to the whole. Rather, Reed proceeds from the opposite position, for Reed is first and foremost a painter and then a fine artist. In this way, his work contains thoroughly ‘erotic’ components: the loops, swirls and folds in his paintings document a love affair on the part of the painter with his artistic practice, which, like all love, should not come to an end or know any limitations.

As a result, the format of the composition must subordinate itself to his painterly desires. Instead of laying down the framework for painterly activity as an unalterable premise, in Reed’s case the framework defines areas for play and movement in a painting with its own dynamic that will not tolerate any external authority. In this sense, one might see a ‘Post’ or even “Neo-Baroque” painter in Reed—to take up the aforementioned comparison—at least if one refers to the art historian Heinrich Wölfflin’s criteria towards a definition of Baroque art. According to Wölfflin, “the Gothic underlines the elements of construction, closed frames, airy filling ... Baroque underlines matter: either the frame disappears totally, or else it remains, but, despite the rough sketch, it does not suffice to contain the mass that spills over and passes up above.”⁴

This expansive moment is demonstrated in Reed’s ‘white paintings’, for example, # 457⁵ (ill. p. 12/13) from 1999/2000 that for some years has been held by the Kunstmuseum Bonn on private loan. This work’s salient characteristic is its pronounced asymmetry created by the large white surface to the left and the red-green protuberances of paint to the right. The paint appears to be flowing into the work from this section, whereby it needs the ‘emptiness’ in the left hand section of the painting as a soundboard, to amplify its own energy. The unusually elongated, ‘CinemaScope’ format is thus the function of a painterly, expressively staged motif that is searching for movement within the painting rather than anchoring itself as a point on the picture’s surface. A dynamic understanding of painting is being articulated here, as in other works. This has little in common with a traditional concept of composition, which for example can be found, in the work of Piet Mondrian. If the latter places an emphasis on the timelessness of pictorial totality, Reed proposes the temporalization of painting. Not least because it wants to react in an adequate way to today’s media influenced ways of seeing: “We’re used to seeing images in a different way now. Our eyes scan information in a different

way than they did in the past. We’re used to seeing images on a flat screen. We expect them to move and look for ways to get them going. We’re used to watching images change over time, and movement suggests this change ... When you look at an isolated part of any of my horizontal paintings, the other parts, which you see out of the corner of your eye, seem to move, because peripheral vision is especially sensitive to movement. But when you look directly at the movement, it stops, and peripheral movement starts somewhere else. I can reinforce this effect with paint—some areas are blurred like out-of-focus photographs, and others are rendered sharply. I’m very interested in the sense that one event of painting leads to another in a process that happens in time, as it does in a film. I want to put time back into abstract painting.”⁶

In order to do this, a different concept of pictoriality is required, or in concrete terms: a departure from composition and the usual, ‘classical’ pictorial format.

The latter guarantees the viewer a simultaneous overview and thus control over what is happening in the painting. In Reed’s horizontal formats by contrast, the viewer’s eye wanders across a richly structured pictorial surface and only gradually, successively—in a process of looking—grasps its complexity. Thus the pictorial format demands a new form of reception that we are essentially prepared for, due to, as Reed points out, the new media nowadays.⁷

Reed took his leave of traditional pictorial forms during the 1970s. Virtually at the same time he put another historical given in painting up for discussion, namely the provenance and characteristic style of the expressive, creative will of the artist.

It should not be overlooked in this context that Reed was born in 1946 in San Diego and became an artist at a time when the legacy of Abstract Expressionism was an extremely important point of reference for a younger generation of painters. There are photos that show Reed as a member of a seminar listening to a discussion with Philip Guston, whose example undoubtedly shaped Reed’s early works produced in the mid-1960s. An example of their relations in regard to painterly structure would be Reed’s use of color comprising brushstrokes traveling in different directions and generating a gestural ground. During the 1970s, with the ‘Brushstroke Paintings’ series, Reed would bid farewell to this previous painterly structure. These paintings that once more cited the rhetorical formulas of Abstract Expressionism, in particular the leitmotif of the gestural application of paint, but subjected them to critical revision.

The ‘Brushstroke Paintings’, characterized by a strong performance-based aspect, come about in a rapidly executed, if not quite spontaneous act of painting. A predominantly vertical canvas is prepared with a white ground and then structured from left to right with identically thick, black brushstrokes. Because the ground isn’t dry, it tends to run with the freshly applied paint so that, despite this systematic approach, irregularities occur in the painting’s structure. The paint, determined as it is by its physical properties, clearly leads a life of its own and eludes the artist’s control. Correspondingly, the artist relinquishes his role as the all-powerful organizer of the pictorial event as it unfolds. Any trace of the individual, so thoroughly fetishized by Abstract Expressionism, disappears in the very seriality of similar brushstrokes. The era of the pathos-filled claim to self-expression had clearly run its course by the 1970s, dominated as it was by Minimalism and Conceptual Art, to which not only Reed’s ‘Brushstroke Paintings’ bear witness. Their conceptually guided, painterly minimalism focuses upon the problem surrounding the myth of artistic authenticity; it cools the force of the expressive gesture and prepares the ground for the genre’s ‘self-thematizing’ which excludes any motivations external to painting itself. Thus the ‘Brushstroke Paintings’ constitute a turning point in the development of his oeuvre. They provide the basis for a new concept of painting that Reed has been working on for thirty years now and that has the following characteristics: above all, the ‘Brushstroke Paintings’ document the renunciation of that confessionality that Abstract Expressionism had elevated to the signature of its art. In place of its demonstrative subjectivism emerges the distanced and perennially controlled painterly mode of the cool gesture. From the 1980s onwards, this approach coalesces with a reduction of the haptic qualities of the paint and its application. Characteristic of Reed’s painting at this stage are the smooth surfaces generated by a layered form of oil painting using alkyd resins that tends to accentuate not so much the materiality of the paintings, but the deceptive quality of the medium. As a result, many of his paintings are to be viewed as virtual worlds defined by their own laws, whose rhythms during the course of the 1980s and 1990s become increasingly determined by quiet, soft meanderings of the swirls of paint.

This mode no longer has much to do with the eruptive expressivity of a Pollock or a de Kooning. Reed’s form of painting focuses instead upon a deceleration, that is to say, a temporal stretching of the pictorial process more reminiscent of Gerhard Richter’s ‘Inpaintings’ (‘Vermalungen’) from the early

1970s than Pollock’s sensualized ‘Action Painting’ from the 1950s. Comparable here at any rate is the automatic nature of the painterly activity which, instead of being the authentic expression on the part of the artist, simply wants to be itself.⁸ Both Reed’s, as well as Richter’s paintings do not represent a protocol of individual sensibility, they define themselves rather as artifacts that know how to integrate the gestural per se. In so doing, the gestural loses its indexical, authorial character, it becomes, sign for sign, a systemic component within a complex pictorial language.

This attitude is documented in exemplary fashion in Reed’s ‘multi-panel paintings’ from the mid to late-1970s, that connect the subjectivity of the brushstroke with the objective presence of a monochrome surface. If one were to adhere to aesthetic guidelines or stylistic purity laws, then these combinations would be an impossibility, but in Reed’s universe they can—as the message suggests—coexist as contrary pictorial idioms. This is because they are given the same weight within Reed’s masterfully independent ‘meta-painting’. Correspondingly, a dynamic collage of different aesthetic codes is formulated in Reed’s painting, as Konrad Bitterli rightfully points out, whose “formal possibilities (reach) from the gestural to the geometric ... (and nevertheless) merge into a ... coherent pictorial structure.”⁹

The fact that this coincidence of contrast, this dichotomy is possible at all in these paintings, is due to the integrating power, above all, of two compositional attitudes. The first one can be called Reed’s intricately elaborated colorism which is geared towards the overall effect of the painting through the orchestration of the colors. In addition to this there is the pivotal motif of the fold or the loop of paint that stretches across whole swathes of canvas with repetitious swirls, duly activating it in the process. In terms of the genesis of the work as described above, it arises from a temporalization of the painterly gesture, becoming a symbol of fine art for Reed that enfolds and unfolds gradually. Instead of following the laws of a systematizing rationality, it is a product of a multiplicity of coordinated operations or, as Gilles Deleuze puts it, “a pure emission of singularities.”¹⁰

For Deleuze, the fold represents not only an arbitrary compositional device but, as a symbolic form, embodies a counter-design to Renaissance construction of perspective, that aims at universality and the formation of systems. In opposition to this, the Baroque backs the undisciplined ubiquity of the living which finds its expression in the fold. According to

Deleuze, “the Baroque refers not to an essence but rather to an operative function, to a trait. It endlessly produces folds.”¹¹ This explains the proliferative, expansive energy that also permeates Reed’s painting. It develops on the painting’s surface but then seems to dive down into the depths of the painting to open up a dynamic relationship between what is present and what is absent. Thus we are confronted by the surface of the substance that is still concealed from our eyes. In this way a “hyperreal, photographically live presence ... (is combined with a) ... greatly suggestive spatial insolence ... (that always) recede(s) behind glossily polished, icily sealed surfaces.”¹²

This distinguishes the enigmatic nature of Reed’s paintings that continually suggest more than they actually show. No wonder then that Reed is critical of the formalistic dogmas propounded by the American critic Clement Greenberg. If the latter proselytized for a pictorial positivism that doesn’t permit anything other than the ostentatious presence of an anti-illusionistic flat surface, Reed propagates an expansive painterly abundance and the expressive possibilities of non-figurative painting: “Greenbergian formalist painting suppressed value contrast in order to stress the flatness of the picture, and by doing so it eliminated a lot of the expressive possibilities of abstraction.”¹³ Precisely these possibilities interest Reed, who, through painting, would like to invoke the aesthetic surplus value of depth, of drama, even sensuality. He envisages a language of emotions akin to one developed by the Carracci dynasty of painters in the late sixteenth century: “The Carracci had a theory about how to express emotions, the *affetti*, in pictorial terms. They had books illustrating certain hand gestures that had specific meanings for them. Their goal was to make the viewer feel particular emotions through the language of the bodies in their paintings. I hope to find some equivalent for that effect in abstract painting, which deals with forces and relationships rather than objects.”¹⁴

Few would deny that Reed had reached this point. If one views his painting # 347-2 (ill. p. 32/33), it quickly becomes apparent that he is not engaged in a form of painterly exercises just for the sake of it.¹⁵ Above all, painterly virtuosity serves one thing only: the mediation of emotional qualities. Accordingly, red provides the affective ground of the painting, which is then transferred into the turquoise-green streaks to congeal afterwards into the transparent, decentralized convolutions. This encapsulates the dynamic moments of the painting, not as an arabesque, but as an emotion that has assumed form. For this reason, Reed is closer, artistically speaking, to the pathos of the

Baroque than the playful formalism of Rococo. For his ornament, be it hoveringly poetic or muscularly energetic, always possesses an expressive quality—an expressive quality with a clear, appellative character.

It appeals moreover to preconscious planes of experience which are no longer controlled by the ego, indeed, in which the precise format of identity is dissolved. “Abstraction comes from those moments when you lose the boundaries of your body: sex, kissing, religious ecstasy, swimming,” says Reed in an interview, and from that point of view, it is only logical that he should desire a trans-rational appreciation of his paintings.¹⁶

According to Reed, the best way to encounter his painting is when half asleep, in the subdued light of the bedroom which, in his view, is the ideal place to view them. Thus he would like to be a ‘bedroom painter’, whose paintings settle down into our dreams, be they by day or by night, where they can unfold their seductive powers. As previously mentioned, it doesn’t draw upon quick effects or visual surprises. Instead, his works maintain a sublime background tension which binds the viewer to the painting. Hitchcock, whom Reed greatly admires, coined the term “suspense” for this special form of dramaturgy—as opposed to the immediacy of “surprise”—and it is an appropriate descriptive term for Reed’s paintings. They too don’t want to surprise us, but instead, build up well-staged suspense and a sense of pictorial suspension. And so one should agree with Reed when he observes in general that “rationality or belief don’t work well ... for painting. Suspension—doubt—works best.”¹⁷ His paintings provide demonstrable proof of this.

Notes

- 1 Giovanni Francesco Barbieri, known as Guercino, *Garment Study*, 1642/43, red chalk, heightened with white, on bluish grey paper, 32.8 × 26 cm, Schloss Fachsenfeld/ Staatsgalerie Stuttgart.
- 2 Cf. the recent publication dealing with his works on paper: Jochen Kienbaum and Iris Maczollek, eds., *David Reed. Rock Paper Scissors* (Cologne, 2009).
- 3 Stephan Berg, “Technicolor-Vampire”, in: Stephan Berg and Konrad Bitterli, eds., *David Reed. You look good in blue*, exh. cat. Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum; Kunstverein Hannover (Nuremberg, 2001), p. 65.
- 4 Heinrich Wölfflin quoted from Gilles Deleuze, *The Fold: Leibnitz and the Baroque*, trans. Tom Conley (London/ New York, 2006), p. 141.
- 5 David Reed, # 457, 1999/2000, oil and alkyd on canvas, 91,4 × 365,8 cm, Kunstmuseum Bonn, on permanent loan from the Sammlung Mondstudio.
- 6 David Reed in conversation with Stephen Ellis, in: Lucinda Barnes, Miyoshi Barosh, William S. Bartman, Rodney Sappington, eds., *Interview Twelve Contemporary American Artists* (Los Angeles, 1996), p. 191.
- 7 Various references have been made to the proximity of Reed’s painting to the new electronic media, to photography and film. Cf. among others, Richard Shiff, “Love her as herself”, in: *David Reed: Leave Yourself Behind: Paintings and Special Projects 1967–2005*, exh. cat. Ulrich Museum of Art, Wichita State University (Wichita, 2005), pp. 24 ff.
- 8 A comparable aspect in this regard is the fact that the orgy of overpainting in both Reed’s and Richter’s case (during this phase of work) led to a simultaneous obliteration of the compositions.
- 9 Konrad Bitterli, “Bildnerischer Striptease. Die Malerei von David Reed: # 467”, in: *David Reed. You look good in blue* (cf. note 3), p. 42.
- 10 Deleuze (cf. note 4), p. 68.
- 11 Ibid., p.3.
- 12 Berg (cf. note 3), p. 64.
- 13 Reed in conversation with Stephen Ellis. Cf. Barnes et al. (cf. note 6), p. 192.
- 14 Ibid., p. 188.
- 15 David Reed, # 347–2, 1994–2000, oil and alkyd on canvas, 121,9 × 284,5 cm, Kunstmuseum Bonn, on permanent loan from the Sammlung Mondstudio.

16 David Reed in conversation with John Yau, in: *The Brooklyn Rail* (March 2010), p. 29.

17 Shiff (cf. note 7), p. 42.

Stephan Berg

The Picture As Doppelgänger

“When I was painting landscapes (during the late 1960s) ... I always thought the ideas came straight from nature. Then last summer (1989) I saw a series of westerns and realized how much those films had influenced my work.”¹ David Reed’s words here take us to the heart of an oeuvre that his innovative self-definition as a painter has brought about within the context of the epoch-making trends of Abstract Expressionism, Pop Art and Minimalism. Reed’s significance (still today not fully acknowledged) derives from the fact that his work demonstrates—in its simultaneously sensual opulence and analytical clarity—the self-transformations that painting must accomplish in order to arrive at adequate results under the conditions of a computer-mediated and increasingly digital reality.

Reed’s painting is fed from the fundamental experience of a real world that itself can only be experienced through pictures. There have always been surrogate images lurking behind the supposedly authentic experience, the apparently real body, indeed it goes even further: the surrogate usurps the authentic in Reed’s pictorial cosmos since, in a world dominated by images, the unique experience of the real takes place within the modality of a repetition of prefabricated images. The corresponding experience of this dates back to the late 1960s when Reed was undertaking classical plein-air painting in the solitary, desert landscapes of New Mexico, Arizona and Utah. After spending a morning painting, Reed, in search of shade, went to a nearby cave in the vicinity of Monument Valley, and, taking a drink from a well there that was oddly familiar to him, he finally entered a small canyon that seemed likewise familiar. The reasons for the odd familiarity of this otherwise completely unknown place only occurred to Reed many years later: he had seen the cave in a John Ford Western *The Searchers* (1956).

For Reed, his own personal allegory of the cave coalesces into the realization that the supposedly real and visual experience is based on synthetic images that simultaneously

form a precondition for our ability to recognize reality in the first place.

Under such conditions, what can the artist paint at all when, logically, the perceiving subject discovers only shadows of other images, thereby simultaneously destabilizing his own self somewhat and its specific identity. He at first tries to close the crack, the gap which opened up between the image and reality, between the viewer and the viewed, by compressing the image, the painting subject and the surrounding reality into a whole. This has been the perennial promise of plein-air painting: by means of a direct contact with the object of painterly interest, to encompass and possess it in a more direct manner. One might call this carrying over the indexical moment of photography to painting: the body of the motif inscribes itself into the body of painting through the body of the painter. It is no accident that, from 1967 on, the texture of Reed’s paintings has an impasto, block-like and quasi constructed quality. In the case of *Lordsburg* (1967) (ill. p. 95), for example, the issue is a landscape compressed into a series of compact blue and brown rectangles, squares and horizontal bars, which is not primarily about the experience of panoramic distance and emptiness, as a desert landscape might suggest, but about materialization. These paintings are weighty. They have a specific gravity, which stubbornly resists their own dissolution in the all-embracing void of the environs, defiant in a round of self-mirroring before- and afterimages. These paintings try to prove that a genuine space and a genuine body can be wrested from the nothingness that surrounds them and, indeed, out of the now illusory foundation of reality.

However, this concrete (paint)object dissolves somewhat in the “Door Paintings” (1972–74) and becomes a curtain of many thin, partially transparent layers of drips, paint flows and discharges. The formats of these paintings were oriented to the size of standard doors. The paint runs down its own form,

itself simultaneously a door, a passageway that denotes the structural ambivalence between embodiment and disembodiment. As Jim Morrison of *The Doors* once said, paraphrasing William Blake: “In the universe, there are things that are known and things that are unknown, and in between there are ... doors.”

The “Brushstroke Paintings”, which were a salient aspect of Reed’s work up to the end of the 1970s, compresses the quasi-indexical approach of his landscape painting still further to the point where the canvas is actually turned into the sole articulation and imprint of the brush as it paints. With wide brushes, Reed draws the black paint in one horizontal movement across the white-primed canvas—the white horizontal tracks narrow, the vertical ones broader—whereby the boundary of the painting is predetermined by where the brush trails begin and end. As a rule, the horizontal formats bear one or several single brushstrokes behind one another that, from the late 1970s on, are combined with a monochrome picture plane. On the vertical formats, the brush traces are arranged in a linear structure, which not only projects the painting’s path, but also indicates the time it took to complete. These “performance paintings,” called rightly so by Richard Schiff,² as incorrigible postulations are a hot fusion of painterly gesture and image. They are the incarnate proof of the physical here-and-now of both painter and painting.

At the same time, the white ground, against which all of this plays out, also functions as an abutment. The painting gesture documents a concrete space *where* and a concrete time *when* it took place,³ but significantly, the white, empty field upon which all of this is articulated also marks a certain time-less, placeless and bodiless state that, for its part, prefigures the later development and strange disembodiment that Reed’s painting were to undergo. In an interview with Steven Ellis from 1989, Reed describes his experience when working on his “Brushstroke Paintings” as a kind of schizophrenia: “Part of me would identify with the painting, as if I were inside it. ... Another part of me would stay outside and watch what was happening. I felt split in two.”⁴ His following comment is even more revealing: “In some of my first ‘stroke paintings’, the idea was to work so quickly that I knew I could get the two parts back together.”⁵ The idea as painter to be part of the painting and simultaneously in a position to view it from the outside reflects a basic desire not just in painting: this is the suspension of the distinctive boundary between subject and object. It is significant that David Reed couples the attempt to transcend such a barrier with the aspect of velocity. By “hallucinating”

brushstrokes executed at such extreme speed that they cause a fusion with the painting object and, in the same instant, entail the perception of the fusion process itself, he recapitulates in principle an implicit phantasm of all mobility, namely the suspension of space and time at a maximum acceleration that permits the body to be in two places at once. Katy Siegel’s contention that David Reed’s early work was meant to demonstrate the “givens of its volume or the physical features of paint”⁶ is correct, but also incomplete without pointing to the fact that this implementation of physical density and direct corporeality, always at its core, contains its own destabilization and partial dissolution. Put another way: every embodiment which Reed’s painting fabricates, simultaneously instigates its own disembodiment.

Formulated in this way, it at first sounds quite abstract; however, a glance at the paintings from the early 1980s makes it clear. Reed discovered a highly specific form of expression that, despite subsequent developments and transformations, characterizes his work to this day.

Three basic elements define this form of painting: as a rule an extremely elongated (horizontal or vertical) format; a collage-like application of luminously bright paint gestures that produce a series of coiled loops or swirls; and a smooth, almost mirroring picture plane behind which the materiality of the composition recedes to an experience of a virtual and ghostly projection. These iridescent loops and swirls, with their various colors shot through with fluorescent artificiality and captured in a feverish celluloid sheen, mark a fundamental, compositional ambivalence: on the one hand, the point at which the physical moment of the brush’s sweep remains palpable and, on the other, of its simultaneous transformation into its own ghostly afterimage. The brushstroke—as painting’s self-expression of the hand of the painter at work and the medium’s basic signature style—has become a paradox in Reed’s case: the brush’s action, via the impalpable gloss of the paint application and the serial repetition, both receives and extinguishes its physical presence and immediacy. It constitutes the coldest form imaginable with which to heat up a painting and yet, at the same time, the hottest form of cooling it down.

The painting act that found its most direct and energetic realization in Jackson Pollock’s drip paintings has here become a cool, yet sensuous and highly-charged shadow. Where Pollock’s drip paintings explicitly stress the connection between the body and its expression, Reed’s are the result of meta-gestures that steer the paint substance with a swirling brush

and often with a palette knife. In Pollock’s case, the overall composition presents itself as an actionist discharge, while for Reed, it is the quotation of a sensuous act which, spiraling around itself, is neither able nor inclined to reach its climax. The gesture here is no longer primarily one of self-expression, instead it has become a symbol, a modular, palpable entity, a repeatable, serial unit.⁷ Everything, which might signal proximity, simultaneously functions as an expression of an unassailable distance. Reed’s paintings exude an almost hyperreal, quasi photographic presence, as well as a very suggestively evolved spatiality, which always remains remote, held captive behind smooth and seemingly sealed surfaces. As both Hannah Loreck and Peter Weibel point out, the relationship between volume and flat plane is literally otherworldly.⁸ The reason being that there is no matter-of-course about them, nor necessarily any correlation between them. The surfaces of Reed’s paintings look like projections that radiate from within the canvas, or like fleeting billows of smoke filtered through a color screen, but in no way like the skin of their own bodies.

One glance at the conditions of production for Reed’s style of painting emphatically confirms this analysis. What we ultimately see as the surface of the composition is in fact the result of a long process—often lasting years—that focuses thematically on this very precarious relationship between material body and surface, and thereby indirectly on the connection between visibility and invisibility as well. Each work is built up on a carefully constructed acrylic ground usually several millimeters thick, which is arranged with monochrome or variously colored, smoothly sanded alkyd paint applied in bands. Reed then places a layer of his paint loops on top of this in order to ascertain which part of the image will thus be obliterated. This could entail small sections, but frequently larger parts of the surface are removed to a depth of several millimeters. Rather like an archaeological dig in reverse, it is not a question of revealing what is concealed in the depths, but removing what has just become visible in order to make room for a newly built-up, colorful and sanded acrylic or alkyd ground, upon which a new configuration can take place, which for its part could quite possibly be the starting point for further intervention. In this way, the partial obliteration of the image is, in a way, the precondition of its own existence.⁹

One might say quite literally that the body of the painting plays out an act of auto-vampirism. By destroying parts of itself, it is, as it were, drinking its own blood to recreate itself. Admittedly, this is a precarious form of existence: as a body it

openly manifests its own contingency, a mixture of shadowiness and presence somewhere between collaged particles and compositional unity, between materiality and dissolution. The vampire symbol is not a frivolous notion en passant, but reflects Reed’s great interest in this mythical figure which culminated—above all during the 1990s—in an exhibition at the Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz in 1996.¹⁰ As in the case of Reed’s paintings, the vampire’s relationship between the body and exterior surface likewise doesn’t ring true. There is no living, breathing body beneath the outer manifestation that we take to be flesh and blood, but rather an undead being who needs the blood of the living to assure his own existence, so drawing itself into the realm between the living and the dead, between the corporeal and incorporeal.

In addition, the categorical genre criterion, by which a vampire can be recognized by the fact that it has no reflection in a mirror, demonstrates the extent to which visibility and invisibility are paradoxically linked to this figure, thereby bringing up the relationship between image and bodily original for discussion. The vampire manifests itself as a physical presence, which simultaneously posits the actual body—in the topos of a missing reflection—as a pictorial absence. Ultimately, it is not the real body that appears in the mirror, but its image. This means, for the vampire and in terms of its mythical logic, that the absence of its mirror image denies any genuine corporeality. Put differently: only the image confirms the reality of the body and not vice versa. “When transferred to the medium of painting, this means: the intact body which painting once depicted as such and as a design for the world, has been atomized under the assault of the image-processing media to such an extent that it can now only continue to exist as a phantom. It does not gain its effectiveness by denying this development, but rather by making the disunity between surface and body, image and content, representation and the represented, the necessary, fragile basis of its pictorial practice.”¹¹

Part of the strange inauthenticity and impalpability of this paint object is the fact that it radiates an erotic gloss and softness that arouses a haptic response, but which the impalpable surfaces immediately rebuff. It is the same ambivalence that can be found in the style and songs of the American band, Blondie, whose song *You Look Good in Blue* was borrowed by Reed for the title of a 2001–02 exhibition in St. Gallen and Hanover and whose number-one hit, *Heart of Glass*, now features as the title for the present exhibition in Bonn. Blondie, founded in 1974 by Chris Stein and the charismatic singer Deborah Harry,

started out as a punk band without ever seriously having been one. From the outset and in view of her background as a photo model, Debbie Harry’s excessive antics during live performances seemed staged rather than an expression of anarchic authenticity. The band celebrated its greatest success the end of the 1970s as icons of New Wave. New Wave can in turn be seen as in an exact correlation with the post-modernity of David Reed’s painting. In both cases, we are dealing with a form of representation which is not only cognizant of its artificiality, its mediated quality, but actually makes this the crux of its impact. The aim here is not authenticity per se, but the presentation of an alleged authenticity, as something already constructed.

The simultaneous promise of the product Blondie—incidentally one of the first bands to make music videos—lay in its artificiality. The cool, dispassionate voice of the peroxide blond Debbie Harry, singing “Once I had a love and it was a gas, soon turned out to be a heart of glass, seemed like the real thing only to find much of mistrust,” concisely formulates the ambivalence between erotic proximity and hands off, between real feeling and its staged surrogate. There is a paradoxical mixture of vulnerability, longing, transparency, coolness and not least of all the transformation of a warm, life-giving organ into an undead, glassy machine in the “Heart of Glass” metaphor, which fittingly characterizes both Blondie’s music, as well as the inner workings of David Reed’s paintings.

David Reed’s much quoted dictum that he wanted to be a “bedroom painter” should also be read with this glassy, erotic coolness in mind. The bedroom is a place that facilitates an intimate personal encounter between the painting and the viewer, inasmuch as a bedroom to Reed is the room in which all transformations begin and the paintings mutate into objects stemming from personal daydreams.¹² Put another way: instead of an erotic union in a bedroom, what takes place is the permutation of the image into a dreamed-of phantom. In 1975 Reed had already described an experience that touches directly upon this precise transition from reality to dream: “Not long ago I awoke remembering a painting that I had painted in a dream. Quickly without thinking much I painted it. Now I cannot remember painting it in reality only in my dream. Yet the painting is real and exists as an object.”¹³

In his two famous installations, *Judy’s Bedroom* (1992) and *Scottie’s Bedroom* (1994), which allude to Hitchcock’s classic thriller *Vertigo* (1968), Reed demonstrates just how uncanny these bedrooms can actually be. The fact that Scottie’s sexual

desire in *Vertigo* is related to a supposed doppelgänger (Judy) of his apparently deceased great love Madeline, turns these cinematic bedrooms into the site of attempted necrophilia. At the same time, they are the setting where the power of the image over reality is particularly potent because it is here, too, that Scottie’s transformation of Judy into Madeline takes place. With different clothes and a new hairstyle, doppelgänger Judy turns into the original Madeline whom, in reality, she always was. Similarly, Madeline’s death, which Scottie believes he witnessed, was in reality the staging of a murder of another woman called Madeline. A scene orchestrated exclusively for Scottie’s eyes.

All of Reed’s oeuvre reflects the contaminated status of doppelgänger-ism, which includes both image and original, but is above all reflected in *Judy’s Bedroom* and *Scottie’s Bedroom*. Above each of the precisely reconstructed beds from the bedrooms in the film set, Reed hung one of his paintings. Parallel to this we see scenes on a monitor from the original film showing the bedrooms sans Reed’s additions. As much as the cinematic image and the recreated reality of the installation mutually reinforce each other, so do they destabilize one another as regards the actual status of the reality shown. The double film set, which in itself already represents something like a vestige of reality, is augmented via the original shots that, by definition when looking at the screen, turn out to be once again part of a constructed movie set. Each reality here is always only a play within a play. And in the play, each picture—its identity permeated with umpteen doublings—insists on a kind of ghostly reality. We know from the myths about vampires in film and literature that a vampire has no mirror image. But we do not know if he/it nonetheless sees something else in the mirror. What would Reed’s paintings see if they looked into their mirrors?

Notes

¹ David Reed in conversation with Stephen Ellis, in: William S. Bartman, ed., *David Reed* (Los Angeles, 1990), p. 14.

² Richard Schiff, “Love her as Herself”, in: *David Reed: Leave Yourself Behind: Paintings and Special Projects 1967–2005*, exh. cat. Ulrich Museum of Art (Wichita State University, 2005), p. 34.

³ Cf. Katy Siegel, “Malerei über die Zeit”, in: Stephan Berg, Konrad Bitterli, eds., *David Reed. You look good in blue*, exh. cat. Kunstverein St. Gallen Kunstmuseum; Kunstverein Hannover (Nuremberg, 2001), S. 9.

⁴ David Reed in conversation (cf. note 1), p. 5.

⁵ Ibid.

⁶ Siegel (cf. note 3), p. 10.

⁷ Cf. also John Yau, “A Painter of Postmodern”, in: *David Reed: Leave Yourself Behind* (cf. note 2), p. 74.

⁸ Cf. Günther Holler-Schuster, Peter Weibel, eds., *Neue Malereien für den Spiegelsaal und Studien von David Reed*, exh. cat. Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum (Graz 1996), pp. 57 ff.

⁹ Cf. Stephan Berg, “Technicolor-Vampire”, in: *David Reed. You look good in blue* (cf. note 3), pp. 64 f.

¹⁰ Cf. Holler-Schuster, Weibel (cf. note 8).

¹¹ Berg (cf. note 9), p. 66.

¹² Cf. Martin Hentschel, Udo Kittelmann, eds., *David Reed*, exh. cat. Kölischer Kunstverein; Württembergischer Kunstverein; Westfälischer Kunstverein, Münster (1995), p. 15.

¹³ David Reed, “On Intermediate Cases”, *Art-Rite*, No. 9 (Spring 1975), p. 9.

Richard Schiff
Somewhere in the Light

Anxiety

David Reed often refers to Alfred Hitchcock’s expressive use of color in *Vertigo*, filmed in Technicolor and wide-screen VistaVision in 1957. Aspects of *Vertigo* inspired Reed to create the two installations titled *Judy’s Bedroom* (1992) (ill. p. 69) and *Scottie’s Bedroom* (1994). Aside from combining painting with video in a staged environment, these works extend the play of specific hues that Hitchcock associated with his two lead characters. Scottie (James Stewart) has an aura of rose-red, whereas scenes that feature Judy (Kim Novak) are often bathed in turquoise light or display variants of this color in her clothing. Located somewhere between blue and green, turquoise is a hue that Reed regards as optically ambiguous. It wanders, lacking a chromatic soul.¹ By comparison, Scottie’s red is grounded and stable. But turquoise destabilizes red.

Reed has made a number of paintings on the dissonant theme of turquoise and rose-red, usually deploying these colors in unequal quantity. In *#617* (2003–2011) (ill. p. 24/25), he inserted elements of turquoise and blue into a much greater expanse of red, orange, and magenta. Given the generic identity of the hues, we would expect their juxtaposition to accentuate the opposition of warm and cool, with the reds—scarlet, which tilts toward orange, and magenta, which tilts toward blue—appearing warmer at least in the vicinity of the true blues and blue-greens. Yet all of the reds appear cool beyond their normal range of emotional temperature, as if the influence of blue and turquoise were disproportionate in the mix. Turquoise seems to infect red with its cool ambiguousness, as emotional a consequence as optical.

The instability of turquoise suits Hitchcock’s Judy, for she assumes two fluid identities. Secretly the mistress of Gavin Elstir, she impersonates his wife Madeleine, whom he plots to murder. The real Madeleine Elstir appears only once, and only

as a corpse. With Judy’s willing aid, Elstir will stage the crime as a suicide. The narrative in *Vertigo* unfolds as recto and verso of a single elaborate fiction. First, Scottie falls in love with the “Madeleine” of Judy’s creation, but then loses her, thinking that she has indeed committed suicide. He believes that he witnesses the event. Judy’s part in Elstir’s scheme is to lead Scottie to this false belief. In the second part of the film, Scottie regains his love, this time with the undisguised Judy as the vehicle, a woman who lacks the refinement of “Madeleine.” Scottie is able to love Judy only as a result of gradually transforming her into her more sophisticated double. He comes to love a fictional personality twice over. In the first part of the film, “Madeleine” is Judy’s creation, and in the second part, reborn as Scottie’s creation. Perhaps this double artifice cancels out to reality, two negatives having created a positive presence: Judy-Madeleine.

The vertigo in question is not only Scottie’s illness, his fear of falling from heights, but the groundlessness of his reality. His turquoise love has no foundation. We might ask: Does love ever rest on reason, as opposed to being induced by inexplicable feelings? At the beginning of the film, Hitchcock establishes that Scottie is fully committed to reason—“still the hard-headed Scot,” as Elstir addresses him. In his occupation as police detective, Scottie insists that all events have rational causes. Anxiety is not an emotion he entertains. His powers of observation work to eliminate vagueness and ambiguity. Nevertheless, as the film progresses, Scottie’s anxiety mounts.

Yet it may be film itself that experiences anxiety, if such a notion can be tolerated by hardheaded media critics. Emotions are not only imposed on a pictorial medium but lie within it, within its physicality, structure, and operation. Anxiety consumes all media, painting as well as film—or, to put it another way, an act of painting by a painter is an anxious moment for art as much as for the artist. One of Reed’s notes for *#581*

(2007–2008) (ill. p. 70)—part of his diary of observations and events within the orbit of this painting—states: “The division between [areas of] Davy’s grey marks is off center & this causes unease. Anxiety from the mismatch—the hidden squares make this division seem like a mistake.” The dimensions of #581 are 26 by 50 inches, nearly a double square but not quite. Reed’s “hidden squares” appear if we notice that the right edge of the thin band of gray at the center of the painting forms a square with the left outside edge of the canvas, while the left edge of the same thin band acts similarly in relation to the right outside edge. The two virtual squares flip in and out of resolution, evading vision’s grasp.

Many of Reed’s odd arrangements of broad areas and smaller insets have an “off center” aspect; he developed the “mismatch” to avoid recognizable “composition.”² “More unease ... would be good,” his note adds. A not-quite-right kind of measure appears in many of Reed’s relatively small-scale “TV-size Paintings”, including #489 (2002–2003) (ill. p. 81), #521 (2004) (ill. p. 70), and #552 (2005–2006) (ill. p. 71). Along with out-of-sync proportions—dimensions that flip and stutter—there may also be chromatic assonance: as an example, the two reds in #521, very similar but not alike. Reed’s collection of notes for this painting ends with a single word in capitals: “ANXIOUS.” In a recent interview, he explains: “I want more than ever to have the parts not fit together—to have the painting break apart ... to be less resolved than ever.”³ Equivalence that slips away, an indeterminate ratio, is part of the strategy: “I often find that I am shifting a symmetrical or nearly symmetrical division into something asymmetrical to throw everything off balance. ... It was probably done by eye and not measurement.”⁴ Rather than calibrate with a rule, Reed wants to sense—freehand, “by eye”—the tension of his painting’s near miss. He wants to feel its and his anxiety.

Second chance

Scottie’s attempt to control his life by seizing a “second chance” is one of the anxiety-generating ironies of *Vertigo*’s complicated plot. Once Scottie has discovered Elstir’s ruse and realizes that Judy and “Madeleine” are the same, his second chance for love becomes a second chance for moral resolution. He forces Judy to revisit the scene of Elstir’s crime in order to purge himself of the deception he endured. “One doesn’t often get a second chance,” he says: “You’re my second chance,

Judy.”⁵ His action leads to Judy’s accidental death. She falls from a tower—inadvertently restaging the staged suicide—hardly a result Scottie would have wanted, but perhaps the only way for this “hardheaded” character to rationalize his love and readjust his fate. Emotionally, however, he proves incapable of subordinating love to justice. On the subject of emotion, the law has little to say. Emotions have neither rule nor logic. Scottie’s second chance leaves him, as well as the film, lacking resolution.

Acknowledging his love of painting, Reed enjoys his own fantasy of a second chance: “[In Rome,] I came across Baroque paintings that seemed so familiar that I thought I must have painted them. I joked that I was the reincarnation of various mediocre painters and now had a chance to improve.”⁶ In the parallel reality of his studio, he gives finished works a second chance: “I love to get a painting back and re-work it. Also it means they’re strangely open in some sense.”⁷ For the word *open*, substitute *ambiguous*, like turquoise. A significant number of Reed’s paintings are the result of two independent campaigns with a lapse of time intervening—by coincidence, a chronological structure recalling the two sides of Hitchcock’s *Vertigo*. #524-2 bears the date 2004–2005/2006–2009 (ill. p. 39); similarly, #545-2 has a date of 2005–2006/2007–2008 (ill. p. 72). Reed is free to return to any work that has not definitively left his possession, even if exhibited in a previous state. He responds to a mutual evolution in feeling, his and the painting’s. An artist’s sensitivities and feelings change. Life goes on. Painting continues as well. It suffers and survives different moods, different circumstances.

Reed’s #524-2 has sustained a number of radical reorientations; he inverted this large vertical canvas several times in the course of developing it. Often his notes to paintings refer to an inversion as having produced something “better.” What makes one orientation more advantageous than another may be its effect of *dis-orientation*—it leaves the work appearing broken apart, less definitive. Willem de Kooning, whose art Reed admires, would alter a canvas whenever he felt that it, or his orientation to it, was stabilizing: “When I am slipping, I say, ‘Hey, this is very interesting.’ It is when I am standing upright that bothers me.”⁸ Reed’s notes for #524-2 conclude: “Last 2 marks seem to have caused the rest of the painting.” If I interpret this sentence as I think Reed intended it, it inverts ordinary, “upright” entailment. Logic is slipping. The final marks are not causing the painting to extend its direction or complete its circuit. Instead, these marks become the entire painting’s *cause*, its origin and impulse, as if it were to discover

its meaning only after stating it. Effect is preceding cause. Reed is reversing the tides of fortune. In his complex play of red-orange, turquoise, and purple, the end appears as the cause of all else—as if the entire life of the painting had been given an alternative fate, analogous to Scottie’s second chance.

Like life, art assumes its form by luck, but also by technique. You seize your chances (luck) and do something with them (technique). Reed often removes completed sections of a painting and replaces them with entirely new ones—not a gradual development but a wholesale displacement and substitution. If every mark functions as the last mark—the last up to its own reorienting moment—then every mark rewrites the history of the work by altering its momentum and significance retroactively. Every mark represents a second chance, the painter’s chance, *your* chance: “Today my paintings seem to not just freeze time (as in the “Brushstroke Paintings” [#45 (1974) (ill. p. 93)]) but to reverse time. ... I hope that it seems that later painting decisions somehow caused earlier ones. I want the last move, the last decision in the painting process, to appear as if it changed all the marks that came before, and I want the whole painting to become uncomfortable, dislocated, different.”⁹

Reed has a point. To live thoroughly in the present and attuned to your feelings is to be “dislocated.” The present is nowhere; it has no fixed orientation. As a student Reed had an odd practice of reducing the pages of a book to a present moment lifted out of its discursive context. This allowed him to concentrate on what seemed important—to take a chance on a fragment out of space and time. When reading about de Kooning, he blackened all but the relatively small space given over to quotations directly attributed to the artist. A double-page spread in one of his books (ill. p. 75) leaves only a single sentence legible: “You have to start somewhere.”¹⁰ Broadly speaking, Reed has been following this advice. He starts with the feeling of a mark of a certain chromatic and directional character—somewhere. In 1967, during an early painting campaign in the desert Southwest, Reed drew and painted sunsets by following the sun as a moving object, placing it in several positions according to the lapse of time required to make its representation (see *Oljato Sunset #2*, 1967) (ill. p. 99). A sun could be any color of interest; *Sunset Oljato* (1967 (ill. p. 94)) pictures its several suns as blue with a red aureole. Whenever Reed completed a variant of the sun, his model in nature had moved elsewhere. Every position gave the image a second chance to succeed. Reed tried to complete each picture “just as the sun set below the horizon.”¹¹ With the final stroke, the

meaning and motivational *cause* of the work changed to “sunset.” Everything else was the *effect* of sunset, even though it had preceded the cause.

A note that accompanies Reed’s #590 (2008–2009) (ill. p. 40) includes an observation about cause and effect similar to the thoughts associated with #524-2: “White brush mark on Payne’s Grey—strange how the steps in the process seem to be reversed—the white brush mark seems to have caused the rest of the painting.” Reed was in the midst of his process; #590 would sustain many more changes. When he inverted its vertical orientation, the position of the inset area containing the “white brush mark on Payne’s Grey” turned from lower left to upper right. Presumably, Reed reconfigured the flowing brush mark because from its new location, it drips downward with gravity (as it should). Had he not reworked this area, it would drip upward. In both #524-2 and #590, he created an ambiguity, or perhaps merely a division, of various marks and textures: spreads of wavy spatula marks, spatters and smears of spotted paint, choppy strokes of a palette knife. He set some of these marks in place by working with the picture surface parallel to the floor. He made other marks, particularly the horizontal “brushstroke” marks that drip downward, by working with the same surface parallel to the wall. Each painting connotes the two spheres of physicality, the horizontal and the vertical. The two contrasting orientations exist within the continuity of a single painting process. Among the consequences of Reed’s technique is the fact that it renders gravity, a force and law of nature, arbitrary: “I like that idea of a painting both showing the effects of gravity and being without gravity.”¹² A painter who turns gravity on can turn it off. The fantasy feels real.

If effects can entail causes—that is, if the end creates the beginning—what remains secure? The message of Reed’s art may be that insecurity, even anxiety, is our reality, our natural condition. Situations reverse in any present moment, and fortunes turn. Layers of colors and the superposition of forms do what theory states they ought not, as Reed often discovers, making the ground appear as the surface figure, or the warm hue appear as the cool. Accordingly, he aims at keeping the resolution of his art open, which is itself a paradoxical situation. Or, to put the matter more precisely—and with the appropriate irony—Reed seeks resolution by reaching a state of ambiguity: “I often try to give my work the feeling that it is not finished. I don’t always succeed but I try. ... I want the paintings to look open, despite the ‘finished’ look of the surface.”¹³ He has been encouraged by finding certain parallels in Paul Cézanne, who

let areas of his canvas remain entirely “open,” that is, devoid of pigment, as if he were awaiting the right decision or opportune moment—his second chance.¹⁴

The technique of leaving blanks is unavailable to Reed, given his interest in a totalized, cinematic environment of color: “There is one aspect of color that I try to keep equal in my paintings, intensity. That’s what gives my paintings a sense that they are screens. Because of this equal intensity, light seems to come from inside the painting.”¹⁵ So Reed is left to his own devices, his own chances: “I can’t give it the unfinished look the way Cézanne does with the raw or just primed canvas, but I try in other ways.”¹⁶

Cézanne’s loss

To some artists and critics, Reed’s pursuit of open, ambiguous color and form will seem tantamount to indecision, hence, failure—a lapse in aesthetic will. But any judgment should consider how Reed links his art to human emotion. He rescues the seriousness of painting by extending his critical scope inward, deep into feeling:

“I often wonder why people are so eager to kill off painting. It makes me think there’s something really important about painting, something that disturbs people. There’s an aspect of being human that comes out in painting, something the world would prefer to ignore. We all have embarrassing, fleeting feelings, and thoughts that we wished we didn’t have: losing the contours of our bodies and wanting desperately to get back in, disgust with being in a body and wanting to get out, embarrassing sexual fantasies, vanity, self-destructiveness, unreasonable anger, cowardice, despair. Painting is so sensitive, it picks up all of this. Whether the painters want to reveal these feelings and thoughts or not, a record is left in the paintings. The paintings are a reminder of what many people wish would just go away.”¹⁷

“Painting is so sensitive,” Reed says. Even if it is, not all ambitious artists are concerned to exploit its emotional force and range. A great number of prominent artists today—perhaps the majority of late twentieth-century and early twenty-first-century painters—have used the forms and colors of this

medium as social signs, part of an established cultural language. Such painting is hardly the “bedroom painting” to which Reed devotes himself: works of intimacy to be appreciated in intimate, loving encounters, including half-conscious moments of reverie.¹⁸

I remarked in passing that Reed “rescues” painting (from those who would “kill” it—or stage its suicide). There are many who have rescued painting from its recent neglect, but most have done so by incorporating an aspect of the medium within an impersonal social environment, creating a very public art. This is far removed from Reed’s bringing painting to life in a bedroom-like environment. In an essay of 2002, devoted to new, expansive directions in painting, curator Daniel Birnbaum wrote that the current practice of the medium maintains its vitality and relevance by “branching out into architecture and the urban space.”¹⁹ The call for public acts of painting seems far more securely established in history than its bedroom counterpart; for centuries, even millennia, creative energy has been directed to ritual and religious art, civic monuments and decoration, and political propaganda of every visual kind. Several aesthetic generations back, in 1958, Allan Kaprow advocated a corresponding social turn in response to Jackson Pollock’s emotionalism: “Pollock, as I see him, left us at the point where we must become preoccupied with and even dazzled by the space and objects of our everyday life, either our bodies, clothes, rooms, or, if need be, the vastness of Forty-Second Street.”²⁰ The final term in Kaprow’s list of 1958 approaches in scale and anarchic anonymity Birnbaum’s first example of 2002. He cited Olafur Eliasson’s *Green River* project, for which the artist would surreptitiously alter the nominal blue of a body of water, dyeing it green, staging the event within an urban environment, such as central Stockholm. “What is Eliasson’s *Green River*,” Birnbaum asked: “[Is it] a performance, an urban happening or a gigantic painting?”²¹ If a gigantic painting, and whatever its painterly merits (as opposed to its effect on our perception of the environment), *Green River* raises consciousness of a concept, not a feeling.

For the sake of feeling, Reed would turn to the Baroque painters, even the mediocre ones in need of a second chance. And he would turn to Cézanne. Rather than intending experiential ambiguity, Cézanne sought to rescue his painting by following his immediate feelings, drawn from his presence in a situation. He referred to “sensations of color” as “abstractions”—abstractions that prevented him from establishing contour lines around objects where “the points of contact are subtle and

delicate.”²² Among the notes that Reed kept as a record of his thinking about #524-2, he recorded this paradoxical thought: “From Cézanne—final mark finishing the painting bringing it all together by making everything ambiguous.” Like the final or last stroke that Reed desires for his own painting, Cézanne’s stroke opens; it does not close. When we attribute this aim to Cézanne, it immediately explains why even his most finished works (fully painted, fully covered surfaces) give the impression of being unfinished. Cézanne, who kept most of his paintings in his possession, experienced innumerable second chances.

Reed gave his #590 the parenthetical title *The Bather* in reference to Cézanne, specifically to the large painting bearing this title in the Museum of Modern Art, New York. He viewed the Cézanne at the time he completed #590. He had two other Cézanne paintings in his thoughts in addition: a group of three female bathers once in the collection of Henri Matisse, and a single male figure, *Bather with Outstretched Arms* (ill. p. 81), once owned by Edgar Degas and now in the collection of Jasper Johns. This figure’s extended arms—one up, one down, sometimes called a “windmill” pose—connote swimming, an activity that Reed lists among examples of “losing the contours of our bodies.” Even without the water, just with the air, Cézanne allowed the immediate physical surround of a represented figure to affect the contours, which he typically painted with a broken stroke. Immersion in a substance that we actively feel against the entire surface of our body—water for most people, perhaps air for hypersensitive types—will cause a loss of contour. Immersion in any substance, including another human body, generates a disorienting change in the immediate sense of the body’s extent. We do not know where we are. Kissing and sexual intercourse are analogous in this respect.

During the course of his interview with Reed, John Yau paraphrased what the painter reported after seeing *Bather with Outstretched Arms*: “You said you thought the beginning of abstraction is when we went swimming because we didn’t know where the body ended and the world began.” Reed confirmed the notion: “Abstraction comes from losing the contours of your body and not knowing where you are. That’s the beginning of abstraction.” Disorientation, loss of contour, is “abstraction”: being drawn out—abstracted from—the usual extent of your sensory experience and emotional life. Reed continued: “[Abstraction] comes from those moments when you lose the boundaries of your body: sex, kissing, religious ecstasy, swimming.”²³ Each is an intimate experience—a bedroom experience, whether

sexual or not, and whether in the bedroom or not. This type of experience does not figure in urban, social spectacle.

Among his notes for #590 (ill. p. 40/41/42), in an entry dated 16 July 2009, Reed pursued the implications of his view of Cézanne’s art: “arms outstretched / turning / loss of contours of body / kissing, swimming / This experience is the origin of abstraction. This painting figural in this sense.” With his final, summary sentence, Reed indicated that the abstraction titled #590 must be a figural or representational painting. Abstraction has its origin in representation. If so, what does the abstraction of #590 represent? It must be those embarrassing feelings to which Reed refers (sexual fantasies, despair) as well as the human condition of “losing the contours of our bodies and wanting desperately to get back in.” This is our moral and emotional ambiguity: overcome by disorienting sensations, even as they fulfill our fantasy life, we deny those feelings, embarrassed by them. Once freed of our bodily weight, the weight of decorum and culture, we want only to gain it back—and then to lose it again. #590 becomes abstract—and disorienting—when it loses all conventional figural contours. On the previous day, 15 July 2009, Reed had also composed some notes. There he referred to the kiss that occurs in *Vertigo* when Scottie achieves his fantasy of transforming Judy into “Madeleine.” The two inter-engaged bodies turn in turquoise light: “How important it is that the turquoise light falls on them from outside + they spin while kissing inside.” Outside light and inside light ambiguate. In #590 and related works, Reed takes his process of painting into a fantasy world beyond the bounds established by gravity and directional light. With the broad strokes that he spreads with a spatula, as in #494 (2002–2003) (ill. p. 78/79), he immerses the mark of his hand within its own feeling. He bathes himself in color, swims in it, kisses it. It kisses him.

The light

In the first part of *Vertigo*, as Scottie falls into the dream world of “Madeleine” and struggles to return her to his world of reason, Hitchcock stages a scene in a redwood forest. The environment of gigantic trees is confining, if not oppressive. Columns of light filter in from above and from behind, from over and through implied gaps in the foliage. The light arrives at the forest floor, relieving a deepening darkness. This is “natural” light, seemingly without a cultural semiotics other

than its opposition to the spectacle-light of New York’s Forty-Second Street or central Stockholm’s *Green River*.

Vertigo’s forest light is “natural,” of course, only within the conceits of cinema. Because Reed shares such conceits with Hitchcock, the status of the “natural” is not his issue. He has a different concern, to create painterly ambiguity by taking advantage of what film offers: “I found that I was able to avoid conventional composition if I thought in terms of filmic devices: zooms and pans, cuts, inserts as flashbacks, areas in and out of focus, the extension past the edge of the canvas.”²⁴ For his Bonn exhibition, Reed has boldly linked a number of horizontal canvases end to end, converting these individual “frames” to the material equivalent of a film strip. This represents an extreme realization of one of his aims: “I want to keep the light moving through the painting. I want the light to flow over and through the colors without being blocked.”²⁵ He wants the forest light without the trees.

Light seeps into Reed’s paintings as it does within the cinematic representation of a dense grove of trees—from both underneath and above—because of the painter’s use of glazes, thin layers of translucent color. His juxtaposition of cut or masked areas contributes to the suggestion of seepage. Along linear divisions, the remnants or tails of strokes appear, as in #586 (2008) (ill. p. 28); in a similar fashion, the remains of dribbles and spatters appear, as in #581. And in #535 (2003–2005) (ill. p. 73), remnants of strokes paradoxically extend in opposite directions from a single edge. The configurations of marks appear caught in the act of shifting position, like a jam between stills in a moving projection.

In the redwoods scene, Judy-Madeleine seeks outside light to relieve her of the dream that threatens her as “Madeleine” (because the real Madeleine will die); the same dream shames her as Judy (because the emotions she professes are not those she feels). From our position, outside the film, Judy-Madeleine is already in the light, that of the screen, which seeps in from every direction. Having lost her orientation, perhaps because of the stirrings of love, Judy-Madeleine tells Scottie that she just wants to go away, out of the forest, “somewhere in the light.” She wants to leave her morally ambiguous fantasy and regain the contours of her body. She wants the last stroke of colored light—the next stroke—to change all that has gone before. It can happen, but only for the moment. The fantasy will return to “haunt” her, as we say, without realizing what we mean. Reed knows what this cliché means. He understands it because he makes paintings that are both fantasy and reality: “Whether the

painters want to reveal these feelings and thoughts or not, a record is left in the paintings. The paintings are a reminder of what many people wish would just go away.”²⁶ The feelings and thoughts are the ghost that will not go away—or the turquoise light that keeps returning to Reed’s art. These feelings are embarrassing; these thoughts are desperate. Reed captures it all *somewhere*, in the light.

Notes

- ¹ “I’ve realized that I use a particular color of turquoise that I’ve taken from this [neon] sign [in *Vertigo*]. It is a color between green and blue and therefore hard to identify.” (David Reed, *Two Bedrooms in San Francisco* [San Francisco, 1992], n. p.) “Hitchcock used these same colors, rose and turquoise, to identify his characters Scottie and Judy.” (Reed, “Strange things can happen: David Reed in conversation with Pia Gottschaller”, in this catalogue [2012]). Hitchcock himself recalled his early association of greenish light with the appearance of “ghosts and villains,” as opposed to stage characters cast in a sanguine rose-red; see Donald Spoto, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock* (New York, 1999 [1983]), p. 22. Studies in film theory and criticism often invoke Hitchcock’s memory of green light in early twentieth-century stagecraft, implicitly relating it to the semiotics of theatrical communication (like the cliché of light and dark horses in early Western films). To the contrary, Reed understands green or turquoise light as generating a certain range of emotional effect; in this regard, it serves abstract painting as efficiently as it does narrative cinema. Whether intending the conceit or not, when Hitchcock associated red or rose with *Vertigo*’s Scottie and associated green or turquoise with Judy, he distinguished the two roles as the two spectral components of early Technicolor film (see Paul Read, “‘Unnatural colours’: An Introduction to Colouring Techniques in Silent Era Movies”, *Film History* 21 [2009], pp. 9–46; Steve Neale, “Technicolor”, in: Angela Dalle Vacche and Brian Price, *Color, the Film Reader* [New York/London, 2006], pp. 13–23). For essential aid in research, I thank David Reed and the staff of his New York studio, as well as my graduate assistants in Austin, Jason A. Goldstein and Roja Najafi.
- ² Reed, email to the author, 21 April 2012.
- ³ David Reed, “In Conversation: David Reed with John Yau,” *Brooklyn Rail*, March 2010, at www.brooklynrail.org, accessed 16 April 2012.
- ⁴ Reed, email to the author, 21 April 2012.
- ⁵ *Vertigo*, directed by Alfred Hitchcock, Paramount Pictures, 1958; restoration, Universal Pictures, 1996.
- ⁶ Reed, “Strange things can happen” (cf. note 1).
- ⁷ Reed (cf. note 3).
- ⁸ Willem de Kooning, audiotaped statement, interview by Michael C. Sonnabend and Kenneth Snelson, summer 1959, typescript, Willem de Kooning Foundation, New York.
- ⁹ Reed, “Strange things can happen” (cf. note 1).

- ¹⁰ De Kooning’s words as recalled by Elaine de Kooning, quoted in: Harriet Janis and Rudi Blesh, *De Kooning* (New York, 1960), p. 17.

- ¹¹ Reed, email to the author, 21 November 2011.

- ¹² Reed (cf. note 3).

- ¹³ Reed, email to the author, 21 April 2012.

- ¹⁴ See Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study in the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art* (Chicago, 1984), pp. 186–196; Shiff, “Mark, Motif, Materiality: The Cézanne Effect in the Twentieth Century”, in: Felix Baumann, Evelyn Benesch, Walter Feilchenfeldt, and Klaus Albrecht Schröder, eds., *Cézanne: Finished—Unfinished* (Ostfildern-Ruit, 2000), pp. 99–123.

- ¹⁵ Reed, “Strange things can happen” (cf. note 1).

- ¹⁶ Reed, email to the author, 21 April 2012.

- ¹⁷ Reed (cf. note 3).

- ¹⁸ See, for example, Reed’s revised version of his 1992 statement, “Two Bedrooms in San Francisco”, in: Udo Kittelmann and Martin Hentschel, eds., *David Reed* (Ostfildern, 1995), p. 68.

- ¹⁹ Daniel Birnbaum, “Where Is Painting Now?”, in: Terry R. Myers, ed., *Painting* (London, 2011), 160.

- ²⁰ Allan Kaprow, “The Legacy of Jackson Pollock”, *Art News* 57 (October 1958), p. 56.

- ²¹ Birnbaum (cf. note 19), p. 158.

- ²² Paul Cézanne, letter to Émile Bernard, 23 October 1905, in: John Rewald, ed., *Paul Cézanne, correspondance* (Paris, 1978), p. 277 (author’s translation).

- ²³ Statements by Yau and Reed (cf. note 3).

- ²⁴ Reed, “Strange things can happen” (cf. note 1).

- ²⁵ Ibid.

- ²⁶ Reed (cf. note 3).

Strange things can happen:

David Reed in conversation

with Pia Gottschaller

P G David, in a text from 1989 called *Memories of Rome*, you write: “Making art, like experiencing art, is a kind of conversation with the past—a conversation that continues despite death, sometimes even seeming to defeat it.” Do you believe that the concept of time is an illusion, as not only Buddhist and other spiritual teachings suggest, but also several modern physicists?

D R Oh, I wish that I could think of time as an illusion or believe that art can defeat time, even death! It’s hard to even imagine believing something like this. Time is so real, so relentless. In the essay you mention, I wrote about a strange experience I had in Rome, when I unexpectedly came upon the tomb of the Neoclassical French painter Jean-Germain Drouais. For a moment I felt I was Drouais, among the living. On the same trip, I came across Baroque paintings that seemed so familiar that I thought I must have painted them. I joked that I was the reincarnation of various mediocre painters and now had a chance to improve. Exchanges like these, even such intense ones, transpire over time. Paintings need to be considered as part of the context in which they were made. I hate the conceit that painting, especially abstraction, is beyond time. It takes time to view a painting, and I want to make time part of the experience of my paintings. Developing as a painter in the 1970s, I wanted to reveal the process of their making. It seemed to justify the painterly. But somehow this changed as I kept working. In my multiple “Brushstroke Paintings” from the 1970s, stacks of brush marks were made, starting from the top and moving downward, in one session.

The time they took—several minutes or less—can be decoded in their surface, which was painted wet on wet, and thus time, in a sense, is preserved. Yet the unified surface makes it seem as if the painting had developed like a photograph rather than as if it had been painted over time. Later, when I started glazing, I marked into the wet paint with a variety of marks that developed all at once as the paint dried into a unified surface. This switch from my desire to reveal process to making paintings in which the process is hidden happened unintentionally. It took me a while to recognize and accept the photographic quality of my surfaces. A similar transition happened to a number of other painters, Gerhard Richter, Jack Whitten and Roy Colmer, for example. I am still caught up in this paradox and am trying to figure out why this happened—why my painting took this direction—and what it means. Today my paintings seem to not just freeze time (as in the “Brushstroke Paintings”) but to reverse time. Often I cut out around a brush mark after it is made on a colored ground. This cut-out border follows the contour of the brush mark, and a different-colored background is painted around the outside of the border. This gives the impression that the brush mark altered the color of the background directly behind and around it, like a stain. And I hope that it seems that later painting decisions somehow caused earlier ones. I want the last move, the last decision in the painting process, to appear as if it changed all the marks that came before, and I want the whole painting to become uncomfortable, dislocated, different.

P G Much has been written about your fascination with film. You stated that while painting you tend to think of filmic devices such as focus and camera movement, rather than space and composition. Are the shapes of the unusually elongated canvases a means of introducing the fourth dimension, space-time, into your work?

D R Yes, I think that somehow my desire to bring time into painting resulted in an interesting relation between my paintings and film. I didn’t want my paintings to have just a photographic surface. I also wanted them to have a structure that reflected this new association. I found that I was able to avoid conventional composition if I thought in terms of filmic devices: zooms and pans, cuts, inserts as flashbacks, areas in and out of focus, the extension past the edge of the canvas. I like wide horizontal, CinemaScope canvases because they create a sense of movement that comes and goes. We tend to notice movement from the periphery of our perceptual field. We see it in a painting out of the corner of our eyes. When we focus on an area of movement, it becomes still and colored. And then, out of the corner of our eyes, another part might seem to move.

P G Do you identify with the tradition of painting, and if so in which ways?

D R Yes, I do feel I am a part of the painting tradition. I like that painting is an ongoing continuum that cannot be defined. I found new possibilities for my own work by investigating and looking to precedents. Many modernist painters thought Old Master techniques were old-fashioned and rejected them. But by studying Mannerist and Baroque paintings, I discovered ways of using glazing techniques that aren’t necessarily nostalgic, that don’t have a golden, varnished patina. Transparent colors such as the ones in these paintings can also be used in contemporary ways.

P G Do you consider the strong coloristic vibrancy of your work a more modernist part of your visual esthetic? Is it purer in some respects than that of the Old Masters?

D R I wouldn’t say purer. In fact, I would say that my color is dirtier and more complex. Translucency allows for

undertones, gradations, and variations that are impossible to achieve with only opaque paint. While looking closely at a sketch on wood by Peter Paul Rubens at the Metropolitan Museum with Charles Munch, a painter friend who is also a conservator, I first realized the potential of transparency. (I think we looked at *The Feast of Achelöus* from 1615) (ill. p. 91) I noticed first that the ground color was more uneven and painterly than I expected: the roughly painted glazes of raw sienna and other transparent browns over white were visible. These glazes were so rough they revealed striations from the hairs of Rubens’ coarse brushes. Two nude figures in the left of the painting astounded me. On that varied, transparent ground, Rubens used lead white—unmixed for the extreme highlights and warmed with varied pink tones for the softer highlights—to depict the flesh of his figures. To create the shadows of a leg, an inner thigh, and the bulges of a back, he progressively thinned the lead white so that it became more and more transparent. As it did, the flesh tone became cooler. Where it was most transparent, in the shadows of the forms, the flesh pigment was so cool it appeared to be blue or green. The lead white mixed optically with the raw sienna, which also became colder when transparent. At first I thought this cool midtone had been painted with a blue or green glaze. I was amazed when I realized how these colored shadows were created from the same colors as warm flesh. I loved the way different colors were created simply from layering, from using varying degrees of transparency. These seductive nude figures, these forms so full of life, appeared out of a conceptual use of color. The figures materialized from almost nothing, just a few layers of paint.

P G My impression is that this is not just a fascination of yours from a technical point of view, in terms of how much you can actually manipulate a pigment in its appearance, but that there is an additional dimension to it. Could you please elaborate?

D R Oh, it’s not just a technical interest. I’m not surprised that I first noticed these possibilities in the flesh of Rubens’ beautiful nudes. I was looking for a way to show a full range of emotions in a painting, and full color was a way for me to deal with this: extremes of

value—light and dark—and a range of hues and color temperatures. But I also want to keep the light moving through the painting. I want the light to flow over and through the colors without being blocked. This moving light lets one connect emotionally to all parts of the painting. Glazing facilitates this. The goal of painters like Rubens and other Baroque painters like Federico Barocci, Bernardo Cavallino, and Giovanni Lanfranco was to have a great range of hues and values in each painting. They come close to achieving this. But in the end, because their paintings are figurative, they had to focus on modeling instead of color and transparency. They also had to solve the problems that came with a localized use of color: each form was rendered with an isolated and specific color. Baroque painters tried to get around this problem by using light effects—by, for example, incorporating a strong directional light source that could overwhelm local color: flames in the dark and mystical heavenly lights. And they connected color across forms by emphasizing reflected lights: flesh tinted by adjacent drapery. It is a great advantage to be an abstract painter. I don’t have to model form or represent figures, so I can use other structures in arranging values, hues, and color temperatures. Baroque painters discovered the potential for color, but they could only begin to explore it. The disadvantage of abstraction is that the painter can’t anchor emotions in identifiable characters or in familiar narratives.

P G But these new structures ideally also allow the depiction of *new* emotional states: the visual vocabulary is enlarged in order to be able to include new possibilities of phenomenological experience. This is related to the old discussion of whether our experience is limited to that which we can find a word or image for, or if experience exists beyond all possibilities of expression. Do you occasionally dream of a particular new hue that in reality isn’t available yet?

D R Caravaggio would have given his right arm for a tube of phthalo green. He struggled to make colorful darks. He couldn’t succeed because of the limitations of his pigments. I feel very lucky to be painting during a time when there are so many new artificial pigments, some recent, some a bit older: magenta, quinacridone rose,

dioxazine purple, along with phthalocyanine green and blue, for example. But yes, there are colors I long for that don’t yet exist. Winsor & Newton made a beautiful manganese blue that was not as dark as the manganese blues made by other brands, but it was discontinued. I desperately need a transparent light blue, but there is no such pigment. Artificial pigments, perhaps because they are often dye colors, tend to be dark and rather coarse. I need a blue that is lighter in value and more delicate, and a green as well. None of the new artificial rose reds compare to the traditional light pink pigment rose doré.

P G How much do you get inspired by a new hue that you might find in a store, for instance?

D R We first see new artificial colors used in car paint, plastic products, manufactured fabrics, as well as in print. Painters can take part in assigning meaning to new pigments, but we have to move fast, because otherwise the cartoonists, clothing designers, and cinematographers will define them. Painters have an advantage, though, because we can combine new pigments with traditional ones and contextualize them with art-historical meanings.

P G Would you then say that you try not to pigeonhole a particular hue in a certain way, but instead try to keep as many possible contexts and associations open?

D R Oh, definitely. Any color, of course, depends on the colors around it. There is a certain turquoise that I particularly love. It reminds me of California, where I grew up: the blue of the ocean, swimming pools, record album covers, and bathing suits. In 1991, I inserted a rectangle of rose red into a long horizontal turquoise painting, #293 (ill. p. 34/35). This was before I was obsessed with Alfred Hitchcock’s *Vertigo* (1958). Hitchcock used these same colors, rose and turquoise, to identify his characters Scottie and Judy. The film is like a duet between these two colors. In 2001, at the Kunstverein Hannover, I installed #293 in a room of paintings with related color combinations: from turquoise-rose to blue-magenta. I liked the resulting mood; there was something uncanny about it. Now I realize how much this mood is related to film, specifically film from a particular time period that used

the two-strip Technicolor process, in which pairs of colors combine to make all other colors.

P G So is one of the reasons why you have never been interested in pure monochromatic painting that you find that a color by itself is not as meaningful?

D R Yes, I dislike the monochrome. Why should a painter accept such an extreme limitation? For Kazimir Malevich and Yves Klein the monochrome was just a new start, not painting’s destiny. Painting has moved beyond the monochrome, and I call one of the first steps past it “multichrome.” Multichrome paintings have differing variations on one hue. Barnett Newman, for example, has many paintings made from different reds and other paintings made from various blues. Another step beyond the monochrome is what I call the “contrachrome.” Contrachrome paintings combine just one particular hue with black and white. This is a strategy often used by the California painters like John McLaughlin and Frederick Hammersley. There are many other possibilities with color beyond these two steps. I’m attracted to all the extremes of color, but there is one aspect of color that I try to keep equal in my paintings, intensity. That’s what gives my paintings a sense that they are screens. Because of this equal intensity, light seems to come from inside the painting. Fabian Marcaccio calls this my “Technicolor innovation.”

P G You work on up to 30 paintings simultaneously—does this fact allow you freer experimentation, i. e. do you sometimes just take a chance and try something and then take it off again? To what degree do you allow corrections in your work?

D R I work on so many paintings at once because before I can take the next step I have to wait for the surfaces to dry. I’m not always sure what glazes will look like when they dry and, working flat, nor am I sure what the painting will look like on the wall. So a lot of mistakes are possible and I have to take a lot of chances. If I make too many wrong decisions, nothing is finished. Paintings can go wrong at many stages, especially at the very end. I love to get them back into the studio after they have been shown, then the pressure is off and I can work on them again.

P G I’d like to ask you about the magically flowing, sensuous, unfurling sections that appear in so much of your work. Even for other painters it is anything but apparent how you do them.

D R To make those marks, I use a flat painting knife, a spatula (ill. p. 101). It’s just a matter of using different pressures. Anyone could do something like this. Over time, though, my hand becomes trained. Another important factor is the flexibility of the support. The canvas has to give a little. It’s impossible to make these kinds of marks on a rigid panel.

P G So you pour a certain amount of your paint, alkyd, on the prepared surface and push it around with a spatula, while both the support and spatula have to be flexible in order for the increasing and decreasing pressure of the hand to be able to create different degrees of depth.

D R Yes, then I can redo the marks several times in different ways until something happens that I like. I can’t work the surface for very long however, because then the alkyd starts to create a skin and doesn’t dry all the way through. If the marks aren’t what I want, I can always just scrape off the wet paint and start over. But it’s not easy to know when to do this.

P G In other words, once you’ve created a shape you don’t go back in and scrape out a new one, for example in order to create more highlight. It happens all in one session?

D R Yes, the marking with the painting knife has to be done in one continuous session. I used to try to go back into glazed areas and make changes. I hoped that I could disguise the change but it never worked. When the surface dries, it has a kind of a unity. There’s no way to go back and make it better. It is what it is.

P G That’s interesting because in many ways your process does allow you to work very steadily and slowly, you have complete control over the speed of several steps. But there is this other part to your process where you make a spontaneous gesture and it has to be right the first time round. It is a link to the legacy of Abstract Expressionism.

D R I think it’s true that there is a mix of speeds. I wanted a method that allows me to always return to the white ground. Rothko often uses the white of his canvas to give light to the color. Once he applies a dark color, he loses the white light from the canvases and has a very hard time changing this again in a way that doesn’t look like a mistake. Sometimes you can see that he expanded an internal rectangle by painting white around its outside edges and then painting over the white. There are a few paintings in which this worked, but usually it doesn’t. Basically, once Rothko used a dark color, he was stuck with it. Usually the rectangles were lighter and more transparent than the borders around them. He had to make decisions about the size of a rectangle before he could really see what was going on with the particular color of that rectangle. Before he knew the space that color could occupy. Thus it seemed to me that his method sometimes hindered how color determined form. I wanted a painting method that was more flexible, so I wouldn’t have this problem. I can always sand off an area and go back to the white ground and then build up the color again. But I have my own, related problem. I can’t go halfway. I can’t take off the top glaze and preserve the marks underneath. I can only sand off everything to the white ground or add another layer (ill. p. 102).

P G But being able to go back to the white is that important for you because that’s where you create the light.

D R Exactly. Rothko was basically using a watercolor technique with oil paint. He always used transparent colors so that the white of the ground showed through. I also wanted to do that, but sometimes I wanted to have colors other than white show through. This was more difficult. If the colors underneath the glazes are different, how can the intensity remain without that unifying white light?

P G That must be a great challenge for the craftsman in you. Sometimes you even use a scumbling technique, with which the Old Masters created a cloud in the sky or a light reflection on a pearl.

D R Yes, sometimes I use a scattered, broken up lighter glaze over a darker ground. And sometimes a glaze goes over an underlayer that is scraped through to white or another color. In this world, warm pigments have more strength in a mix than cold. When you mix a cool color with a warm, you always end up with a warm color. I wish I lived on another planet because I prefer cool colors. In order to keep the color cold, I am careful to mix only cold with cold. This is why that Rubens’ color sketch astounded me. A warmish color over another warmish color created a cool color. Amazing! I try to glaze one color over another so that together, in the thinnest part of the glaze, they make a third color that is unexpected. Strange things can happen. And I use another optical effect that is just as surprising—midtones can change their value completely, depending on what is around them. The same midtone can seem light in value because it is surrounded by darks, and dark in other parts of the painting because it is surrounded by lighter colors. This keeps the light flowing. For glazes to remain transparent and sharp, as I want them, the color cannot become muddy. So in each glaze the colors come straight from the tube, or sometimes two colors are mixed together but never more.

P G Hence the glazing is also a way for you to maintain the intensity of the hue, but to modulate the chroma? Which medium allows you to do that?

D R I mostly use Winsor & Newton products, the Griffin alkyd range of fast drying oil colors. This company is careful about keeping the transparency of the colors, and I appreciate that. My favorite color is Davy’s Gray, which is a neutral semitransparent gray made from slate. Winsor & Newton has the best Davy’s Gray. Some colors are not available in alkyd paints, so sometimes I use oil in combination with the alkyd. I use “Liquin” as the medium to create transparency. I think of it as the equivalent of Rubens’ transparent painting medium.

P G The only problem might be that these media over time introduce, positively put, an old Master glow. Without doubt the alkyd medium will be yellowing. How much visual change of that nature do you accept in your work?

D R Since I like cold colors, the yellowing definitely bothers me. It is most noticeable when there’s white in the painting, especially a white glaze with a lot of alkyd medium. I try to avoid this problem by using white as a ground instead of as a glaze, if possible white acrylic because it doesn’t yellow like the alkyd. I’ve noticed that Pollock’s *Autumn Rhythm (Number 30)* from 1950 at the Met has yellowed and darkened. It no longer has the sparkle it once had. If my paintings are rediscovered in fifty years, I want the colors to still be what I painted.

P G Your hope that the colors will look like today in 50 years’ time is justified, but I wouldn’t count on 100 years. In the case of the painting by Rubens we discussed at the beginning, the medium certainly became more transparent over time, rendering the imprimatura more visible. But his artistic intention, as elusive as this concept is, seems to still be intact. But even that can be subject to change over the course of an artist’s lifetime.

D R For years, I worked as a registrar for a corporate art collection. Through this job, I got to know Orrin Riley, a conservator from the Guggenheim Museum. We had a lot of fun talking and looking at paintings. He told me great stories. There was a painting by Ad Reinhardt in the collection that was wrapped in a cardboard box, built by Reinhardt himself. The painting had never been shown, so it was in pristine condition. While we were looking at this painting, Riley told me that he was the only one who could restore paintings by Reinhardt, and that he had a secret—he brought the paintings back to Reinhardt who would repaint them. So when Reinhardt died, the paintings could no longer be restored. This was a warning to me, and I’ve tried to be prepared.

P G Do you therefore prefer to overpaint your own paintings like Reinhardt did, to restore your artistic intent?

D R A large painting of mine once arrived damaged in Belgium. It was shipped back to my studio, where we sanded the whole central area, rebuilt the ground, and repainted the entire section. I think a conservator could have easily fixed the damage since it was very small. But in this case the collector didn’t want a restoration, he wanted the painting to be pristine, which I can understand.

P G Was it very difficult for you to redo that exact color?

D R The color wasn’t hard to replicate. I was able to use the same pigments, and I wanted the color to be more transparent. But it was difficult to make the marks in the same way. The painting, of course, isn’t exactly the same, it’s slightly different. I think it’s better. The collector however didn’t like the new painting or maybe the experience upset him. He wouldn’t accept the altered painting. This repair took me about a year to finish, but I’ve suffered more over others.

P G That’s actually a good segue into something else I wanted to ask you about, the concept of “Eigenhändigkeit”. How strongly do you feel about whether it’s your own hand that applies the paint? Which steps do you let your assistants do? And how would you feel if an assistant carried out a repainting like we just discussed. It’s a possible scenario.

D R That’s a good question, and I have thought a lot about this. Theoretically, I think an assistant can do anything I can do. I would like to believe that this is possible. I know the story that in the case of some large paintings by Rothko, his assistants actually put on most of the paint and that doesn’t bother me. I even kind of like the idea.

P G Although he was still like the conductor telling them what to do. In the Rothko Chapel paintings, for example. They would carry out what he was telling them to do while watching them. So he was approving it.

D R I like the idea of a certain kind of paint surface that the art historian Richard Shiff calls a “declarative surface.” The phrase must come from Barnett Newman’s contention that a painting should declare itself. This kind of a surface shows how it was painted, reveals the process of its making. But the handling of the paint is not expressionist, is not meant to signify an emotional state. The technique might be precise but is not overly refined; it does not reveal a special or unique sensibility. The surface is painted about as well as a wall in a house. It’s a good, careful, workman-like job. I want my paintings to be done in that spirit. So theoretically I think it would be

possible for my assistants to do everything. But for now, they just prepare the canvases with grounds, tape off areas, cut edges for sanding, and sand the areas. I used to paint the final layers of a ground, but now I find that assistants can do this, as well as the final sanding, before I put on glazes. The texture from this final sanding is obvious when the finished painting is examined closely, and I've learned to like the slight variety of touch that comes with it. I make all the brushmarks or knife marks myself. And usually I'm the one who puts down tape following a curved shape, because of the necessary minute drawing decisions. So in the end, I do almost everything that shows on the final surface.

P G You mentioned taping, another central aspect of your painting technique and a practice introduced by modernist painters. Please tell me when and how you use it and what it means to you.

D R I'm fascinated by tape. It is very important to my process. We sometimes joke in the studio that it is a mystical, industrial product developed for the benefit of painters. It is important for creating a "declarative surface." Taped edges don't require the same degree of technical skill as hand-painted geometric edges, like those, say, in paintings by Mondrian or John McLaughlin. Nor are they expressionist, demonstrating passion, involvement, and emotion. But I think they can be as sensitive and intellectually precise. When tape is pulled off (ill. p. 106), the whole length of an edge appears all at once. I think pulling up tape is like submerging a photograph in developing chemicals; suddenly the whole image appears at once. Tape is very conceptual. A whole history of modernist and contemporary art could be written in relation to tape. Late in his life, Mondrian experimented with tape. Blinky Palermo must have seen those late Mondrians. After looking closely at some Malevich paintings, I've concluded that he must have used some kind of stencil, a kind of prototape. It appears that he would paint over a stencil to make a straight edge, sometimes moving it slightly so it shifted at slight angles. Palermo must have also noticed this. And then Barnett Newman is, of course, the master of tape! His *Onement I*, from 1948, which is at the Museum of Modern Art, still has tape on it. Newman painted over

the tape as a test and then decided the painting was finished as it was. Sometimes I think that this painting is an altar for the worship of tape.

P G I believe that Newman also left the tape on *Concord* from 1949, which is at the Metropolitan Museum of Art. It is as much a component of the composition as every single brushstroke.

D R Yes. Newman is very sly about his use of tape. Sometimes letting paint bleed under it and sometimes keeping the edge sharp. On some zips, he taped the edge several times to control these effects. Tape has changed the look of painting in many ways besides just in technical effects. It has been used to provide a thin, surface color that has no materiality or depth. I never understood Palermo's *Blaue Scheibe und Stab* from 1968 from reproductions, but when I saw it in person and realized that its two objects were wrapped in blue tape, I got it. Palermo had taken found objects suggestive of game equipment or instruments Beuys might have used in his actions, but he removed any reference to their utility. The tape transforms them into painting. There is a tension because the blue is very thin. While it just sits on top of the surface, it changes the status of the objects completely; it's a painter's way of transforming. I recently saw Palermo's *Flipper* from 1965 again. Now, I always look for a secret in Palermo's works, and I think that I found what it is in *Flipper*: the painting is structured by a grid of blue lines. Red rectangles fill alternating squares and sometimes visibly overlap the blue lines, showing that the blue grid was painted first. The lines follow a linear movement but are slightly off a perfect grid. Even if the movement of each of the blue lines varies slightly, the width always remains exactly the same. They must have been made by precisely placing additional pieces of tape of the same width next to both edges of a central band of tape, removing this central band and then painting it blue. But there is no double layer where grid lines overlap. One can see the white ground of the canvas evenly under all the blue, which is transparent, and there is a perfect seam where the edges of the grid meet as the lines cross over. How was this done? The method is simple but counterintuitive and had to be preplanned. Palermo painted one set of bands,

then, when the paint was dry, carefully taped exactly over those bands and then taped on the other crossing bands and painted these. The first tape blocked out the second layer of paint. When both tape layers were removed, the crossing seams were perfect. A lot of thought went into something that seems so simple. The even light radiating from behind the blue grid, which was realized through this taping method, has a remarkable effect. It makes the grid look as if it was printed. Palermo was inspired by a grid on the sides of a pinball machine. This even light reveals how the grid is not a formalist device, but a found form and connected to silk-screen reproduction.

P G Palermo like Newman played with intentional bleeds. You can follow Palermo's progressive mastery of how to use the tape throughout his oeuvre and how he of course was also able to avoid bleed when he didn't want it.

D R In Newman's *Abraham* (1949)—or was it one of the *Stations of the Cross* (1958–66)—there is an especially nice bleed. When I looked at the bleed carefully, I realized that the black interior area of the zip was different. What Newman had done, I am sure, was to paint the zip first with a warm, flat black that bled under the masking tape he used on the edge. Then, when the paint was dry he taped this edge again very precisely and probably with a different kind of tape. The new layer of tape went over the bleed, protecting it from the next layer of paint. He then overpainted the zip with a thicker, colder, shiny black. The zip is a cold and shiny black. The bleed around it, warm and flat. This made a painterly edge but certainly not a sloppy one. I've also knelt down and looked long and hard at the bottom of *Prometheus Bound* (1952). There's a horizontal edge between a thin white band on the very bottom of the painting and the expanse of black which covers everything above. I'm not sure I've figured out exactly how this edge was done, but I'm sure that Newman didn't just put black paint over a white priming. Both the white band and the black are actively painted. To make this edge Newman alternated layers of white over black and black over white. And sometimes whichever layer was underneath was wet because one can see the gray of the

mixed paint. While this edge still seems direct, these processes make the edge stronger and more solid—more determined. One senses that it is placed exactly where Newman wants it to be. That edge, which one doesn't see at first because it's so near the physical boundary of the painting, anchors and holds the whole painting. That short edge makes the much longer height of black more solid than seems possible.

P G Do you ever allow controlled bleed in your work?

D R Newman often used masking tape that easily allows bleeding. Today we use many different sorts of tape, some of them manufactured only recently. Since I don't want that much bleed, I often use white paper tape that gives a very sharp and clean edge. And if I don't want it to bleed at all, I put a little "Liquin" over that edge, let it dry, and then paint over it, which gives me an extremely sharp edge. I always long for more pigments, but I never imagined that there could be so many different kinds of tape. There's a blue tape, called painter's tape, which is low tack and doesn't pull up under layers of paint as easily as the white paper tape. And there is Nichiban tape, which is especially made to not pull up what is below it. I love that tape is so ubiquitous. When I give a lecture or teach and mention tape, I always pause at some point to claim: "I'm sure there's some of it around." I can always find some in any classroom or auditorium, holding down electrical cords or patching something, posting a note.

P G Have you always embraced tape or is this another instance in which the detailed study of your predecessors' work changed your perception of what a certain technical thing might allow you to do?

D R I heard that when Brice Marden saw some of my early paintings, in the late 1970s, he was quite critical of the way I had used tape. I heard that he said that tape was antihuman. Brice had those wonderful edges at the bottom of his early paintings, which were hand-painted and beautiful and very human. So I understood well what he was saying, and I used tape rather guiltily, feeling that he was probably right and that I was a colder painter. When Jack Goldstein invited me to his studio in

the late 1980s, he was making paintings with concentric forms of many colors, each painted with friskets made of tape—probably using the more tape per square area than any other painter ever has. I decided that I didn’t like the paintings because he used so much tape, and so I didn’t visit. I was so stupid. Recently I saw some of them again, and they are fantastic. Now I have a completely different point of view. The more tape the better. What could be more human than tape?

P G I suppose the use of tape often creates an ambiguous balance between the effect of “Eigenhändigkeit” and the creation of something that might appear quite mechanical. One could even go as far as saying that the entire history of art in the 20th century was coined by two opposite poles of mark making: the supposedly subjective brushstroke and the supposedly objective straight edge. Your works move very consciously between them. Since 2007, the stylized, linear horizontal brushstrokes of your 1970s work even reappear again. Which role does the reaching back to previous experiences play in your work?

D R I have to confess that I sometimes watch television when I am painting alone at night. Once I came across the TV miniseries *Longitude*, starring Michael Gambon as John Harrison, the inventor of the marine chronometer. With a sextant, sailors could determine a ship’s location at sea if they knew the exact time. It was technically challenging to build such a clock because it had to be accurate for months, even years, despite all the motions of the ship and the changes in humidity and temperature. Harrison managed to make accurate wooden clocks through a kind of tinkering. The machines became quite elaborate because he kept adding parts to correct previous problems. There was no ultimate solution, just refinements and corrections, following other refinements and corrections. I was surprised and a bit embarrassed by how this rather cheesy show about Harrison’s attitude and achievement moved me. Sometimes one can learn only by doing. As I get older and have many years of painting experience, I realize how much knowledge is in my hands and eyes. My hand is able to make more complicated marks and spaces than before, because my eyes see more and hands and eyes work to-

gether better. It isn’t the handmade part that interests me, it’s the way of thinking. Surprises bring me the greatest pleasure. So now, if I want to think about a painting, I—holding a pencil—look over my working drawing in which I have kept a journal of decisions about that painting. Thinking about what I want to do next, with the pencil in my hand, taking notes, generates the right attitude, gets me into the right mood for making. Then my intuitions are better, and I have more access to what I’ve learned, not in an intellectual way, but in this other way, through working. There are not many opportunities left in this world in which we might gain this strange kind of knowledge.

P G Thank you so much for this conversation.

Richard Schiff

Irgendwo im Licht

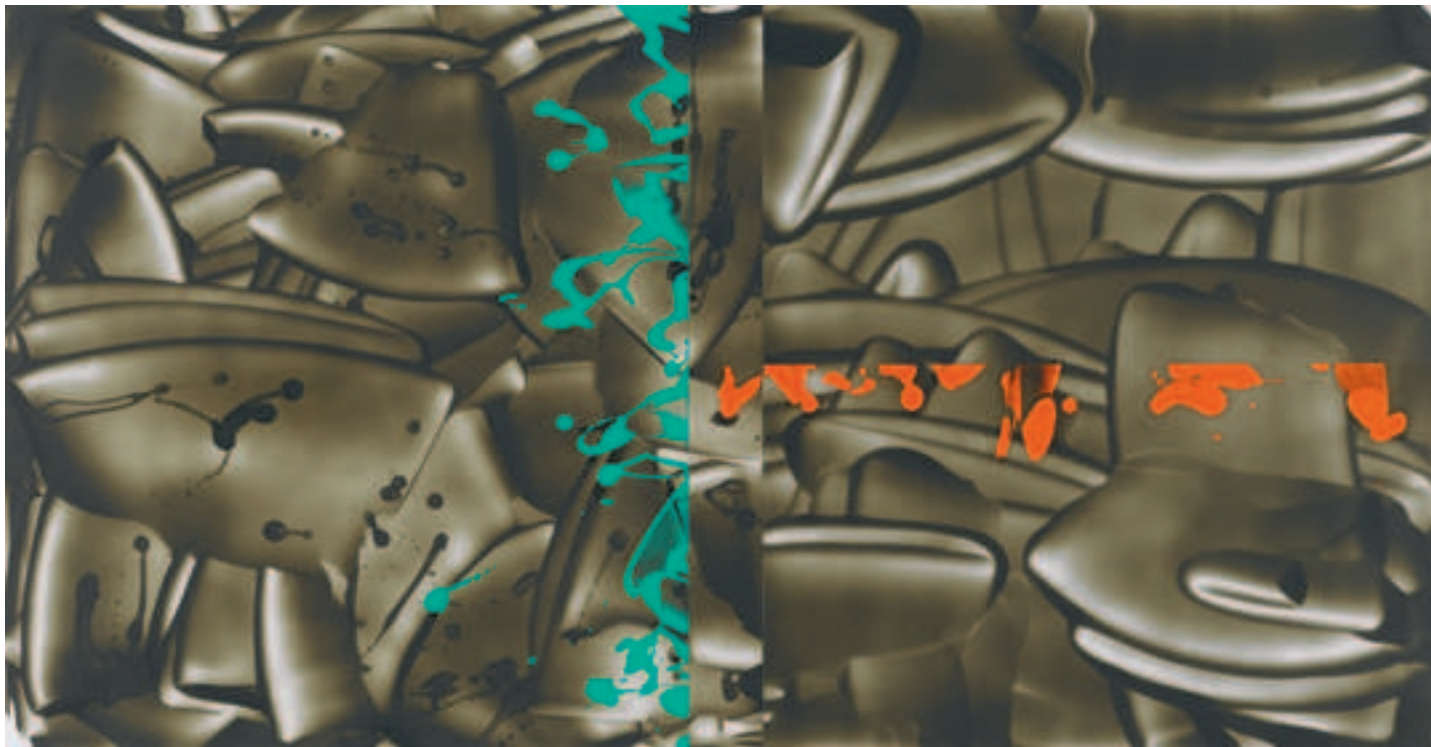
Angst

David Reed nimmt häufig Bezug auf Alfred Hitchcocks kalkulierten Einsatz von Farbe in *Vertigo*, einem Film, der 1957 in Technicolor und VistaVision gedreht wurde. Bestimmte Aspekte von *Vertigo* dienten Reed als Inspiration für zwei Installationen – *Judy’s Bedroom* (1992) (Abb. S. 69) und *Scottie’s Bedroom* (1994). Abgesehen davon, dass diese beiden Arbeiten in einem inszenierten Environment Malerei und Video kombinieren, erweitern sie das Spiel der spezifischen Farbtöne, die Hitchcock seinen beiden Hauptfiguren zugeordnet hat. Scottie (James Stewart) besitzt eine rosenrote Aura, während die Aufnahmen, die Judy (Kim Novak) zeigen, oft in türkisfarbenes Licht getaucht sind oder in Gestalt ihrer Kleider Variationen dieser Farbe auf die Leinwand zaubern. Irgendwo zwischen Blau und Grün angesiedelt, ist Türkis ein Farbton, den Reed als vieldeutig einstuft: Er changiert, hat also auf der Farbenskala keinen festen Platz.¹ Im Vergleich dazu ist Scotties Rot geerdet und stabil. – Aber: Türkis destabilisiert Rot.

Reed malte eine ganze Reihe von Bildern, die die Dissonanz von Türkis und Rosenrot zum Thema haben, wobei im Regelfall diese Farben in einem nicht ausgeglichenen Größenverhältnis zueinander stehen. Im Falle von #617 (2003–2011) (Abb. S. 24/25) fügte er türkisfarbene und blaue Elemente in



Judy's Bedroom, 1992. Installationsansicht / Installation view



#581 2007–2008. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
66 × 127 cm / 26 × 50 inches



#552 2005–2006. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
66 × 133 cm / 26 × 52 inches

eine weitaus ausgedehntere Fläche von Rot, Orange und Magenta ein. Angesichts der generischen Identität der Farbtöne ließe sich erwarten, dass deren Juxtaposition den Gegensatz von warm und kalt verstärkte. Indes strahlen alle Rottöne eine Kälte jenseits der normalen Spannweite ihrer Gefühlstemperatur aus, so als ob im Zusammenspiel der Farben ein überproportionaler Einfluss von Blau und Türkis vorherrschte. Das Türkis scheint das Rot mit seiner kalten Ambiguität zu infizieren – was sich ebenso optisch wie emotional auswirkt.

Die Schwankungsbreite des Türkis passt zu Judy, scheint sie doch zwei sich laufend verändernde Identitäten zu besitzen. Insgeheim die Geliebte von Gavin Elstir, gibt sie sich als dessen Ehefrau Madeleine aus, der Elstirs Mordplan gilt. Die wirkliche Madeleine tritt im Film nur einmal auf – und zwar als Leiche. Mit Judys bereitwilliger Hilfe wird Elstir den Mord als Selbstmord inszenieren. Der Erzählbogen in *Vertigo* entfaltet sich als Vor- und Rückseite ein und derselben meisterlich erfundenen Geschichte. Zunächst verliebt

sich Scottie in Judys Geschöpf „Madeleine“, muss dann aber ihren Verlust beklagen, insofern er davon überzeugt ist, dass sie Selbstmord begangen hat – glaubt er doch, ein Zeuge dieses Vorfalls gewesen zu sein. Judys Rolle in Elstirs Plan besteht darin, Scottie zu diesem Glauben zu bewegen. Im zweiten Teil des Films blüht Scotties Liebe erneut auf, wobei diesmal als Medium die nicht maskierte Judy fungiert – eine Frau, der jedoch die Vornehmheit von „Madeleine“ fehlt. Nur



#521, 2004

indem er sie allmählich in ihre mondäne Doppelgängerin verwandelt, ist es Scottie schließlich möglich, sie zu lieben. So geschieht es ihm, dass seine Liebe einer zweifach erdichteten Persönlichkeit gilt: Im ersten Teil des Films ist „Madeleine“ Judys Geschöpf, im zweiten Teil wird eben jene als Scotties Geschöpf wiedergeboren. Womöglich hebt sich dieser doppelte Kunstgriff auf in der Realität, indem zwei Negative ein positives Dasein stiften: Judy-Madeleine.

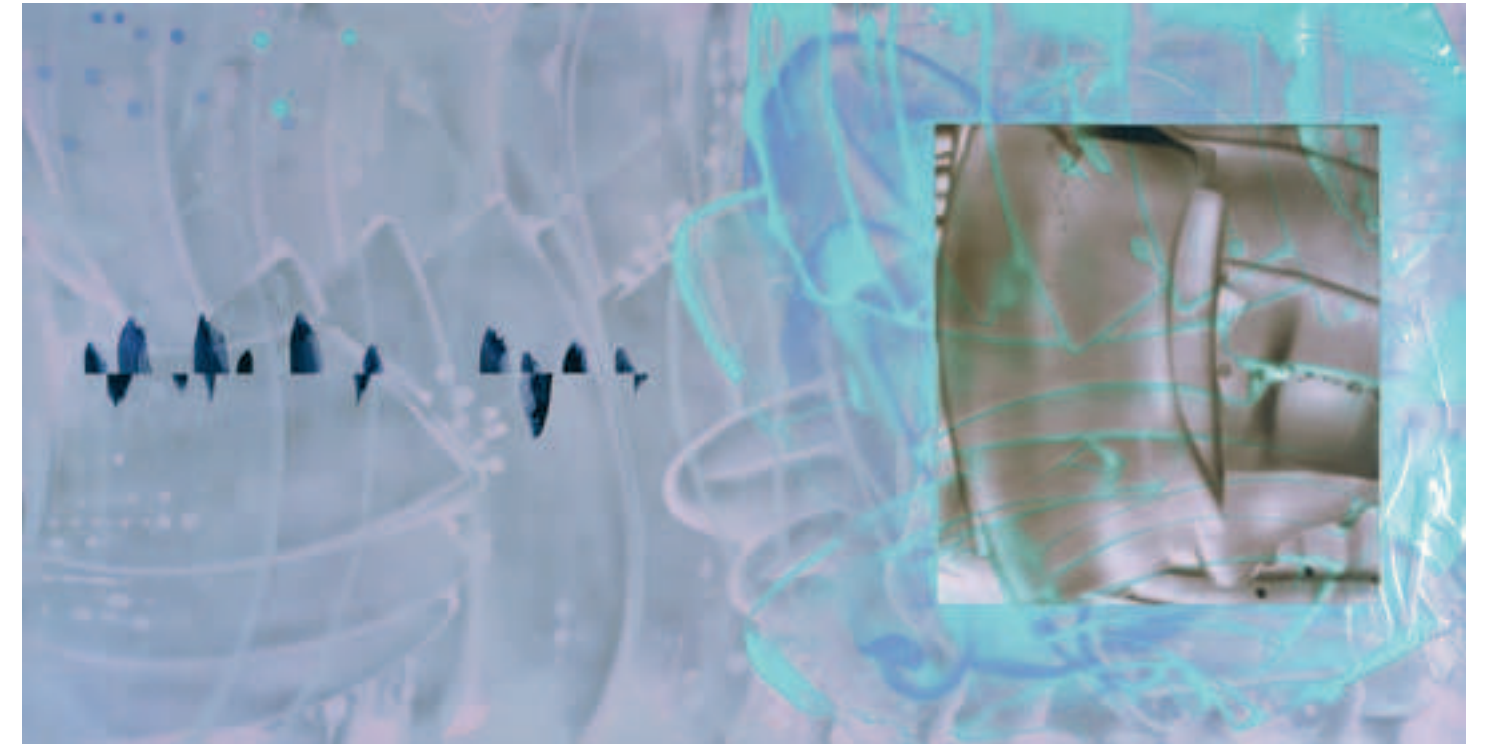
Mit „Vertigo“ ist nicht nur Scotties Krankheit, seine Furcht vor dem Absturz in die Tiefe, gemeint, sondern auch die Abgründigkeit dessen, was er für die Realität hält. Seine türkisfarbene Liebe besitzt kein Fundament. So drängt sich die Frage auf: Kann Liebe jemals aus dem Verstand erwachsen – im Gegensatz zu ihrer Auslösung durch unerklärliche Gefühle? Am Anfang des Films führt Hitchcock Scottie als jemanden ein, der völlig dem Verstand verpflichtet ist. „Immer noch der nüchterne Scot“, wie ihn Elstir anspricht. In seinem Beruf als Kriminalpolizist besteht Scottie darauf, dass alle Vorkommnisse rational nachvollziehbare Ursachen

haben. Angst ist kein Gefühl, das er für sich in Betracht zieht. Seine Beobachtungsgabe dient ihm dazu, Unklarheiten und Doppeldeutigkeiten zu beseitigen. Gleichwohl wächst, je weiter der Film fortschreitet, Scotties Angst.

Indes mag es der Film selbst sein, der „Angst“ verspürt. Gefühle werden einem Bildmedium nicht nur von außen übergestülpt, vielmehr nisten sie in ihm selbst, in seiner Materialität, seiner Struktur, seiner Funktionsweise. Angst frisst Medien auf, Gemälde ebenso wie Filme; anders gesagt, der Malakt, den der Maler ausführt, ist für die Kunst ein ebenso verängstigender Moment wie für den Maler selbst. In Reeds Notizheft findet sich zu #581 (2007–2008) (Abb. S. 70) folgende Bemerkung: „Die Unterteilung der Flächen mit Davy's Grey-Markierung ist nicht zentriert & verursacht ein Gefühl der Unsicherheit. Angst wegen des Ungleichgewichts – die verborgenen Quadrate lassen die Unterteilung wie einen Fehlgriff erscheinen.“ #581 ist 66 × 127 cm groß, misst also fast ein doppeltes Quadrat. Reeds „verborgene Quadrate“ treten hervor, sobald wir bemerken,



#545-2 2005–2006 / 2007–2008. Öl und Alkyd auf Polyester / Oil and alkyd on polyester
66 × 132 cm / 26 × 52 inches



#535 2003–2005. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
66 × 127 cm / 26 × 50 inches

dass der rechte Rand des schmalen grauen Bandes in der Mitte des Bildes mit dem linken äußeren Rand der Leinwand ein Quadrat bildet, während der linke Rand desselben schmalen Bandes zum rechten äußeren Leinwandrand in einem nämlichen Verhältnis steht. Die zwei imaginären Quadrate springen aus der Rasterung auf und lösen sich wieder in ihr auf, entziehen sich also einer Fixierung durch den Blick.

Vielen der ungewöhnlichen Arrangements eignet ein Moment der „Dezentrierung“; Reed stellte, wie er sagt, das „Ungleichgewicht“ her, um die Lesbarkeit der „Komposition“ zu unterlaufen.² „Noch mehr Unsicherheit ... wäre besser“, fügt er seiner Bemerkung noch hinzu. Ein nicht ganz ausgewogenes Maß zeichnet etliche von Reeds relativ kleinformatigen „Television“-Gemälden aus, darunter #489 (2002–2003) (Abb. S. 81), #521 (2004) (Abb. S. 70) und #552 (2005–2006) (Abb. S. 71). Neben nicht harmonischen Proportionen tritt zuweilen auch eine farbenschematische Assonanz zutage: Die zwei Rottöne in #521 zum Beispiel sind sich sehr ähnlich,

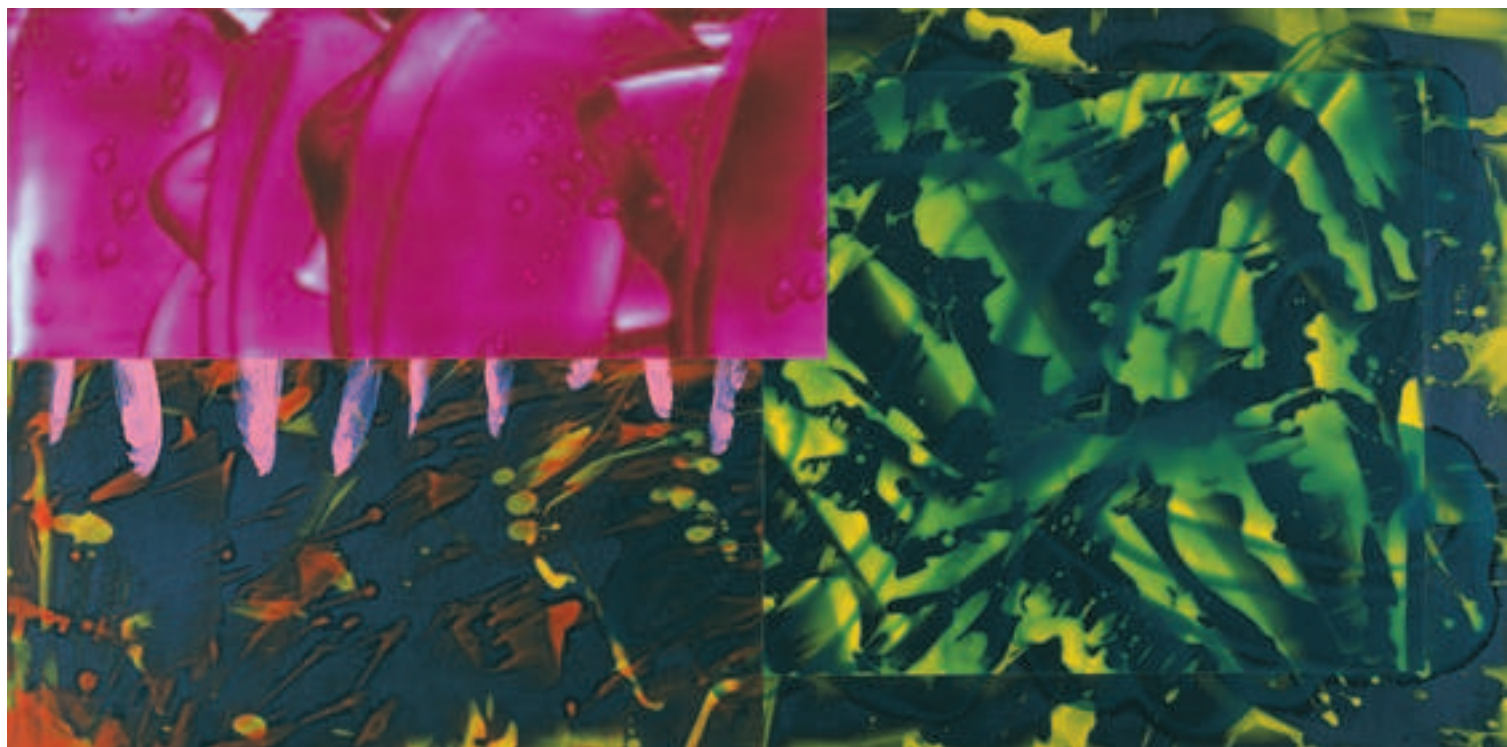
aber nicht identisch. Reeds Notizensammlung für dieses Gemälde endet mit einem einzigen Wort in Großbuchstaben: „ANXIETY“. In einem jüngst geführten Interview stellt er dazu fest: „Mehr denn je wünsche ich mir, dass die Teile nicht zusammenpassen, dass das Gemälde in sich auseinanderbricht ... dass es weniger denn je zu einer eindeutigen Lösung tendiert.“³ Gleichwertigkeit, die diffundiert, ein Größenverhältnis, das unklar ist – beides ist Teil der Strategie: „Oft stelle ich fest, dass ich eine symmetrische oder annähernd symmetrische Unterteilung in einen assymetrischen Bereich hinein platziere, um damit alles aus dem Gleichgewicht zu werfen. ... Das ist wahrscheinlich mit bloßem Auge, nicht durch genaues Maßnehmen erfolgt.“⁴ Eher als auf eine Regel achtzugeben, will Reed die Spannung beim drohenden Scheitern seines Gemäldes fühlen. Er will *dessen* und *seine* Angst spüren.

Die zweite Chance

Scotties Versuch, durch das Ergreifen einer „zweiten Chance“ die Kontrolle über sein Leben zurückzugewinnen, ist eine der angsterzeugenden Ironien des Plots von *Vertigo*. Nachdem Scottie Elstir auf die Schliche gekommen ist und realisiert, dass Judy und „Madeleine“ ein und dieselbe Person sind, wird aus der zweiten Chance für die Liebe eine zweite Chance für die moralische Läuterung. Er zwingt Judy, noch einmal den Ort von Elstirs Verbrechen aufzusuchen, um sich selbst von der Täuschung zu befreien, der er unterlegen ist. „Man bekommt selten eine zweite Chance, du bist meine zweite Chance“, sagt er zu Judy.⁵ Was er in Gang setzt, führt zu Judys Unfalltod: Sie stürzt von einem Turm – eine unbeabsichtigte Neuinszenierung des inszenierten Selbstmords. Nicht dass Scottie dies gewünscht hätte, aber vielleicht der einzige Weg für diesen nüchternen Charakter, seine Liebe zu rationalisieren und sein Schicksal in den Griff zu bekommen. Emotional hingegen erweist er sich

als unfähig, die Liebe der Gerechtigkeit unterzuordnen. Wo Gefühle sprechen, hat das Gesetz zu schweigen. Gefühle folgen weder einer Regel noch der Logik. Scotties zweite Chance lässt ihn, und auch den Film, ohne Lösung zurück.

Sich seiner Liebe zur Malerei bekennd, genießt Reed seine eigene Träumerei von einer zweiten Chance: „(In Rom) sah ich Barockgemälde, die mir so vertraut vorkamen, dass ich dachte, ich müsste sie gemalt haben. Ich scherzte, dass ich die Reinkarnation verschiedener mittelmaßiger Maler sei und jetzt die Gelegenheit hätte, mich zu vervollkommen.“⁶ In der Parallelwelt seines Ateliers gibt er abgeschlossenen Arbeiten eine zweite Chance: „Ich schätze es sehr, ein Gemälde zurückzubekommen und es nachzubearbeiten. Das bedeutet auch, dass es in diesem Sinn erstaunlich offen ist.“⁷ *Offen* steht in diesem Fall für *vieledeutig* – so wie Türkis es ist. Eine beträchtliche Anzahl seiner Gemälde sind das Resultat zweier unabhängiger und zeitlich getrennter Malprozesse. #524-2 trägt das Datum



#530 2004–2005. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
66 × 132 cm / 26 × 52 inches



#493 2001–2003. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
66 × 127 cm / 26 × 50 inches

2004–2005/2006–2009 (Abb. S. 39); und entsprechend ist #545-2 auf 2005–2006/2007–2008 datiert (Abb. S. 72). Reed fühlt sich frei, zu jeder Arbeit zurückzukehren, die noch nicht definitiv in anderen Besitz gelangt ist, selbst wenn sie in einem früheren Zustand bereits ausgestellt wurde. Er reagiert damit auf eine wechselseitige „Gefühlsevolution“ zwischen ihm selbst und dem Gemälde. Die Befindlichkeiten des Künstlers und seine Gefühle verändern sich. Das Leben schreitet voran. Auch das Gemälde hört nicht auf zu sein. Es erduldet und übersteht unterschiedliche Stimmungen, unterschiedliche Umstände.

Reeds #524-2 musste eine Anzahl radikaler Neuausrichtungen über sich ergehen lassen; im Zuge der Ausarbeitung dieser großen Leinwand nahm er mehrfach Umstellungen vor. Häufig beziehen sich seine Notizen zu Bildern auf Umstellungen, die zu etwas „Besserem“ führten. Was eine innere Ausrichtung vorteilhafter als eine andere erscheinen lässt, ist womöglich der Effekt der Des-Orientierung – das Werk wirkt dadurch weniger eindeutig. Willem de Kooning,

dessen Kunst Reed sehr schätzt, veränderte ein Gemälde immer dann, wenn er das Gefühl hatte, dass es selbst oder sein Bezug zu ihm eine stabilisierende Wirkung erzeugte. „Wenn ich ins Rutschen gerate, sage ich : ‚Hey, das ist ja interessant.‘ Dagegen ärgere ich mich, wenn ich fest aufrecht stehen bleibe.“⁸ Reeds Notizen zu #524-2 enden mit: „Letzte 2 Markierungen scheinen die Ursache für den Rest des Gemäldes gewesen zu sein.“ Wenn ich richtig verstehe, besagt das, dass die gewöhnliche Folgebeziehung auf den Kopf gestellt ist. Die Logik gerät ins Wanken. Die letzten Markierungen bewirken nicht, dass sich das Gemälde, seiner inneren Richtung folgend, ausdehnt oder dass sich sein Kreis schließt. Vielmehr werden diese Markierungen zur *Ursache* des gesamten Gemäldes – als ob seine Bedeutung erst nach der Angabe des Grundes zu entdecken wäre. Die Wirkung geht der Ursache voraus. Reed verkehrt den Lauf des Schicksals. Im komplexen Zusammenspiel von Rot-Orange, Türkis und Violett erscheint das Ende als die Ursache von allem anderen.

Was für das Leben gilt, gilt auch für die Kunst: Die Formwerdung verdankt sich dem glücklichen Zufall, aber auch der Methode. Man ergreift die Gelegenheit und macht etwas daraus. Reed löscht oft ganze Teilbereiche eines



Ohne Titel (überarbeitete Buchseiten) / Untitled (worked over pages of a book), o. J. / Undated

Gemäldes und ersetzt sie durch gänzliche neue; dabei handelt es sich um generelle Verwerfungen und Ersetzungen. Wenn jede Markierung als Letztmarkierung „auf Zeit“ fungiert, dann schreibt jede einzelne Markierung die Geschichte des Werks neu, indem sie seine Dynamik und seine Signifikanz rückwirkend modifiziert. Jede Markierung stellt eine zweite Chance dar – für den Maler, für *uns*: „Heute scheinen meine Gemälde nicht nur Zeit anzuhalten (wie in den ‚Brushstroke Paintings‘, #45) (Abb. S. 93), sondern sie sogar rückgängig zu machen. ... Ich hoffe, dass es so wirkt, als ob spätere Entscheidungen während des Malens auf irgendeine Weise frühere Entscheidungen verursacht haben. Ich möchte die letzte Bewegung, die letzte Entscheidung im Malprozess, so aussehen lassen, als ob sie alle vorherigen Malspuren verändert hat, und ich möchte, dass das ganze Gemälde unbequem, disloziert, anders wird.“⁹

Damit hat Reed nicht unrecht. Ständig in der Gegenwart und im Einklang mit seinen Gefühlen zu leben, heißt, im wortwörtlichen Sinn *verrückt* zu sein. Die Gegenwart ist das



#522 2002–2004. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
66 × 264,2 cm / 26 × 104 inches

Nirgendwo. Als Student hatte Reed die Angewohnheit, ganze Seiten eines Buches auf einen Gegenwartsmoment zu reduzieren. Das erlaubte ihm, sich auf das, was wichtig schien, zu konzentrieren. Als er etwas über de Kooning las, schwärzte er alles bis auf die realitativ wenigen Stellen, wo der Künstler direkt zitiert wird. Auf einer Doppelseite, die sich in einem seiner Bücher findet (Abb. S. 75), blieb nur ein einziger Satz lesbar: „You have to start somewhere.“¹⁰ Reed ist dieser Maxime treu geblieben. Den Anfang macht stets sein Gefühl für eine Markierung mit einer bestimmten farbenschematischen und richtungsweisenden Eigenschaft. 1967, während einer frühen Reise in die Wüsten des Südwestens, zeichnete und malte Reed Sonnenuntergänge, indem er der Sonne als einem sich fortbewegenden Objekt folgte und sie dabei in mehreren Positionen festhielt (*Oljato Sunset #2* (1967) (Abb. S. 99). Eine Sonne konnte jedwede reizvolle Farbe

haben; auf *Sunset Oljato* (1967) (Abb. S. 94) sind die einzelnen Sonnen blau und haben eine rote Aureole. Immer wenn Reed eine Sonnenvariante zu Ende brachte, hatte sich seine Naturvorlage bereits woandershin bewegt. Und all diese Stellungen gaben der Darstellung eine zweite Chance zum Erfolg. Reed versuchte, jedes einzelne Gemälde genau in dem Moment zu vollenden, in dem „die Sonne unter den Horizont abtaucht“¹¹. Mit dem letzten Strich wandelte sich die Bedeutung und der Motivationsgrund des Werks zum „Sonnenuntergang“. Alles andere war *Wirkung* des Sonnenuntergangs, auch wenn es der Ursache vorgeschaltet war.

Eine von Reeds Notizen zu #590 (2008–2009) (Abb. S. 40) enthält eine Betrachtung über Ursache und Wirkung, die seinen Gedanken zu #524-2 sehr nahe kommt: „Weiße Pinselspur auf Payne’s Grey – seltsam, wie die Schrittfolge des Prozesses in sich gekehrt scheint – die weiße Pinselspur

scheint den Rest des Gemäldes verursacht zu haben.“ Reed steckte mitten im Arbeitsprozess – #590 würde noch eine Menge weiterer Veränderung erfahren. Als er die vertikale Ausrichtung des Gemäldes umkehrte, wechselte der eingefügte Bereich mit der „weißen Pinselspur“ seine Position. Vermutlich stellte er die fließende Pinselspur um, weil sie von ihrer neuen Stellung aus gemäß der Schwerkraft nach unten abtropft (so wie es sein sollte). Wäre dieser Bereich keiner Nachjustierung unterzogen worden, würde sie nach oben abtropfen. In beiden Arbeiten, #524-2 und #590, erzeugte er eine Vieldeutigkeit der verschiedenen Markierungen und Texturen: wellige Schlieren; buntgesprenkelte Farbspritzer und -verschmierungen; abgehackt ausgeführte Spachtelstriche. Für die Platzierung einiger dieser Markierungen legte er die Bildoberfläche parallel zum Boden; um andere – insbesondere die horizontalen „Brushstroke“-

Markierungen, die nach unten abtropfen – aufzutragen, stellte er dieselbe Oberfläche parallel zur Wand. Jedes dieser beiden Gemälde begreift in sich die beiden körperlichen Aktionsbereiche: den horizontalen und den vertikalen. Und beide dieser kontrastierenden Ausrichtungen wohnen dem Kontinuum ein und desselben Malprozesses inne. Eine der Konsequenzen von Reeds Methode liegt darin, dass sich die Schwerkraft als arbiträrer Faktor behandeln lässt. „Ich mag die Vorstellung, dass auf einem Gemälde beides zugleich zu sehen ist: die Auswirkungen der Schwerkraft und der Schwerelosigkeit.“¹² Ein Maler, der die Schwerkraft ins Spiel bringt, kann sie auch wieder aus dem Spiel nehmen. So wird aus Fantasie gefühlte Wirklichkeit.

Wenn Wirkungen Ursachen zur Folge haben, also das Ende den Anfang initiiert – was ist dann noch sicher? Die Botschaft von Reeds Kunst liegt wohl darin, dass Unsicher-



#494 2002–2003. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
66 × 259 cm / 26 × 102 inches

heit und sogar Angst unsere Wirklichkeit ausmachen. In jedem beliebigen Moment kann sich die Lage in ihr Gegenteil verkehren, kann das Schicksal seinen Lauf ändern. Wie Reed häufig feststellt, verhalten sich Farbschichten und Formüberschneidungen nicht theoriekonform: Der Grund wird zum Oberflächenphänomen, der warme Farbton erscheint kalt. Entsprechend zielt er darauf ab, dass das, was seine Kunst zum Ziel nimmt, offen bleibt – ein wahrlich paradoxes Unterfangen. Oder: Reed sucht den Entscheid, indem er das Stadium der Ambiguität anstrebt: „Oftmals versuche ich, meinem jeweiligen Werk das Gefühl mit auf den Weg zu geben, dass es noch nicht fertig sei. Ich habe damit nicht immer Erfolg, aber ich versuch’ es. ... Ich will, dass die Gemälde offen aussehen, trotz des ‚fertigen‘ Aussehens der Oberfläche.“¹³ Ermutigung dazu hat er erfahren, als er bei Paul Cézanne Parallelen entdeckte. Dieser ließ bestimmte

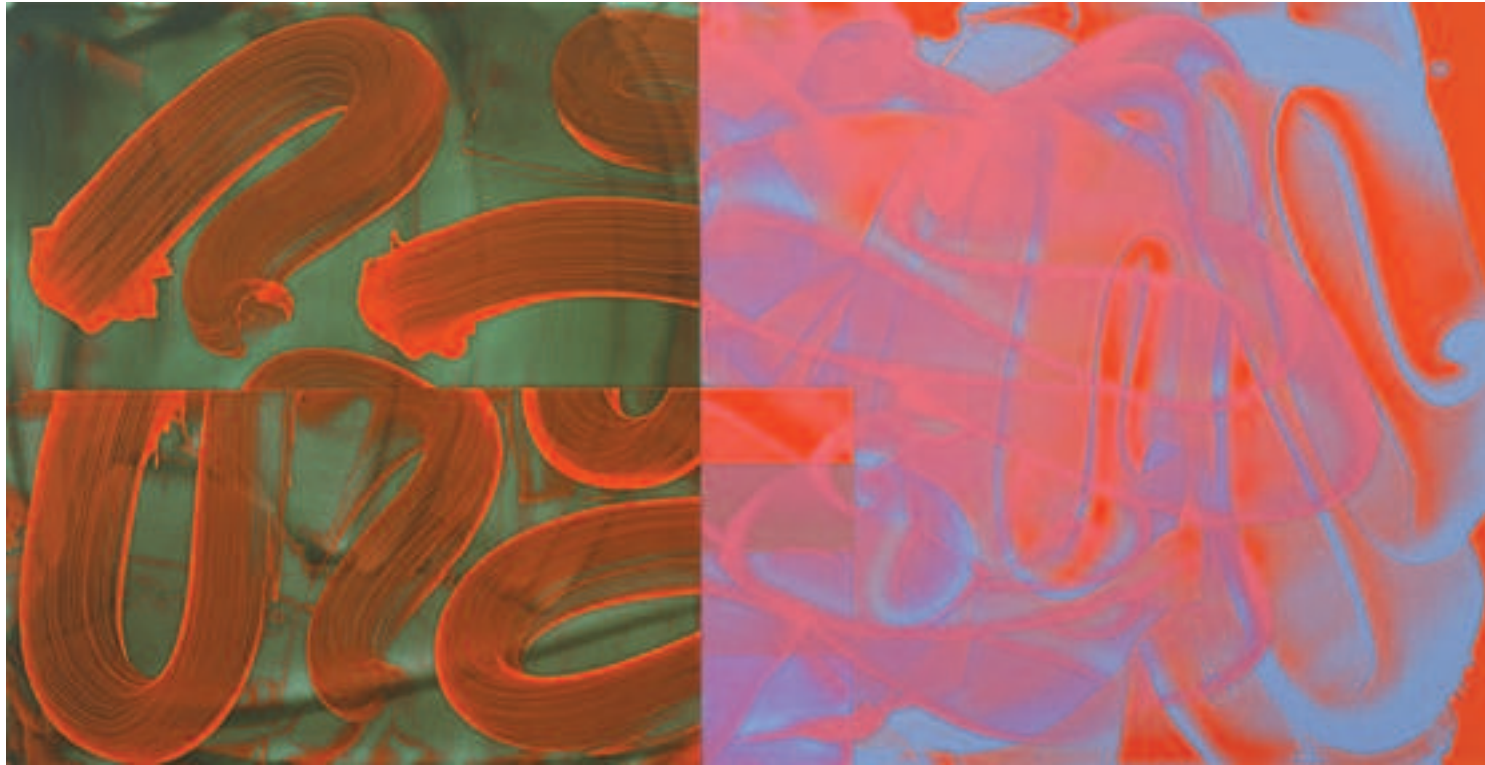
Bereiche auf seinen Leinwänden gänzlich „offen“, das heißt bar jedes Pigments, so als ob er noch die richtige Entscheidung oder den günstigen Moment – seine zweite Chance – abwartete.¹⁴ Der Rekurs auf die Methode, Leerstellen zurückzulassen, ist Reed indes aufgrund seines Interesses an einem lückenlosen, gleichsam filmischen Farbgesamtfeld verbaut: „Es gibt einen Aspekt, an dem ich in allen meinen Gemälden gleichermaßen festzuhalten suche: Intensität. Sie erweckt den Eindruck, als handle es sich bei meinen Gemälden um Bildschirme. Wegen dieser gleichmäßigen Intensität scheint es, als ob Licht aus dem Inneren des Gemäldes scheint.“¹⁵ Um das zu erreichen, muss Reed eigene Strategien und Chancen ergreifen: „Ich kann meiner Kunst nicht das unfertige Aussehen geben, wie es Cézanne mithilfe der leeren oder nur grundierten Leinwand gelingt, aber ich versuche es mit anderen Mitteln.“¹⁶

Cézanne – Die Auflösung

Für manche Künstler und Kritiker bedeutet Reeds Streben nach Offenheit und Vieldeutigkeit soviel wie Unentschlossenheit, insofern ein Versagen – letztlich gar einen Mangel an ästhetischem Willen. Doch sollte man bei der Beurteilung im Auge behalten, dass und wie Reed seine Kunst mit der menschlichen Gefühlswelt verlinkt. Er rettet die Malerei, indem er seinen kritischen Blick nach innen, auf unser Seelenleben, richtet: „Ich frage mich oft, warum Leute so scharf darauf sind, die Malerei zur Strecke zu bringen. Das kann aus meiner Sicht nur daran liegen, dass es mit der Malerei etwas sehr Wichtiges auf sich hat, etwas, das die Leute verstört. Es gibt einen Aspekt unserer Existenz, der in der Malerei zutage tritt, etwas, das die Welt lieber nicht zur Kenntnis nehmen würde. Uns alle überfallen kurzzeitig

immer wieder peinliche Gefühle und Gedanken, die uns nicht willkommen sind: die Empfindung, dass sich die Konturen unseres Körpers auflösen und wir händeringend versuchen, in sie zurückzuschlupfen; den Abscheu, in einem Körper zu stecken, und der Wunsch, aus ihm herauszufahren; peinliche sexuelle Fantasien; Schwerkut; Anwandlungen der Selbstzerstörung; grundlose Wut; Feigheit; Hoffnungslosigkeit. Malerei ist so sensibel, dass sie dies alles registriert. Ob die Maler solche Gefühle und Gedanken preisgeben wollen oder nicht, in den Gemälden findet sich mehr als eine Spur von ihnen wieder. Gemälde rufen die Erinnerung wach an das, was viele Leute, wenn sie könnten, am liebsten von sich weisen würden.“¹⁷

„Malerei ist so empfindsam“, sagt Reed. Aber selbst wenn dem so ist, sind längst nicht alle Künstler darum besorgt, ihre emotionale Reichweite auszuloten. Eine große Zahl



#491 2002–2003. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
66 × 127 cm / 26 × 50 inches



#489 2002–2003. Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
66 × 127 cm / 26 × 50 inches

prominenter Gegenwartskünstler haben die Formen und Farben des Mediums als soziale Zeichen, als Spielmarken einer etablierten kulturellen Sprache eingesetzt. Solche Malerei hat kaum etwas gemein mit der „Schlafzimmer-Malerei“, der sich Reed verpflichtet sieht – also mit Werken intimen Charakters, die Hochschätzung erfahren, sobald man ihnen mit liebendem Blick, mitunter in halbbewussten Momenten der Tagträumerei, entgegentritt.¹⁸

Beiläufig habe ich bereits bemerkt, dass Reed die Malerei „rettet“ (vor jenen, die sie „töten“ wollen). Es gibt viele, die sich gegen die Missachtung der Malerei stellen; doch tun sie dies meist, indem sie einen Aspekt des Mediums in ein unpersönliches soziales Environment einschleusen und damit eine aller Öffentlichkeit zugängliche Kunst schaffen. Das ist weit entfernt von Reeds Reanimation der Malerei in einem schlafzimmerähnlichen Kontext. In einem Essay aus dem Jahr 2002 konstatiert der Kurator Daniel Birnbaum, dass die gegenwärtige Praxis der Malerei deren Vitalität und Relevanz befördert, indem sie „in die Architek-

tur und den städtischen Raum ausgreift“¹⁹. Der Wunsch nach öffentlichen Eingriffen der Malerei ist in der Geschichte denn auch weitaus fester verankert als der nach ihrem Gegenpart, der Malerei fürs Schlafzimmer. Über Jahrhunderte, ja Jahrtausende hinweg ist die kreative Energie auf rituelle und religiöse Kunst, auf öffentliche Denkmäler und Ausschmückungen sowie auf die politische Propaganda gelenkt worden. So hat sich schon einige ästhetische Entwicklungstufen vor unserer Gegenwart, 1958, Allan Kaprow in Anbetracht der emotionsgeladenen Malerei von Jackson Pollock auf ähnliche Weise wie Birnbaum für ein soziale Kehre stark gemacht: „Pollock, wie ich ihn sehe, hat uns soweit gebracht, dass wir besessen sind und sogar geblendet werden von der Orten und Dingen unseres Alltags, seien es unsere Körper, unsere Kleidung, unsere Räumlichkeiten oder gegebenenfalls die Kolossalität der Forty-Second Street.“²⁰ Der letzte Punkt dieser von Kaprow 1958 erstellten Liste ähnelt, was die Dimensionen und die anarchische Anonymität betrifft, dem von Birnbaum 2002 an erster Stelle

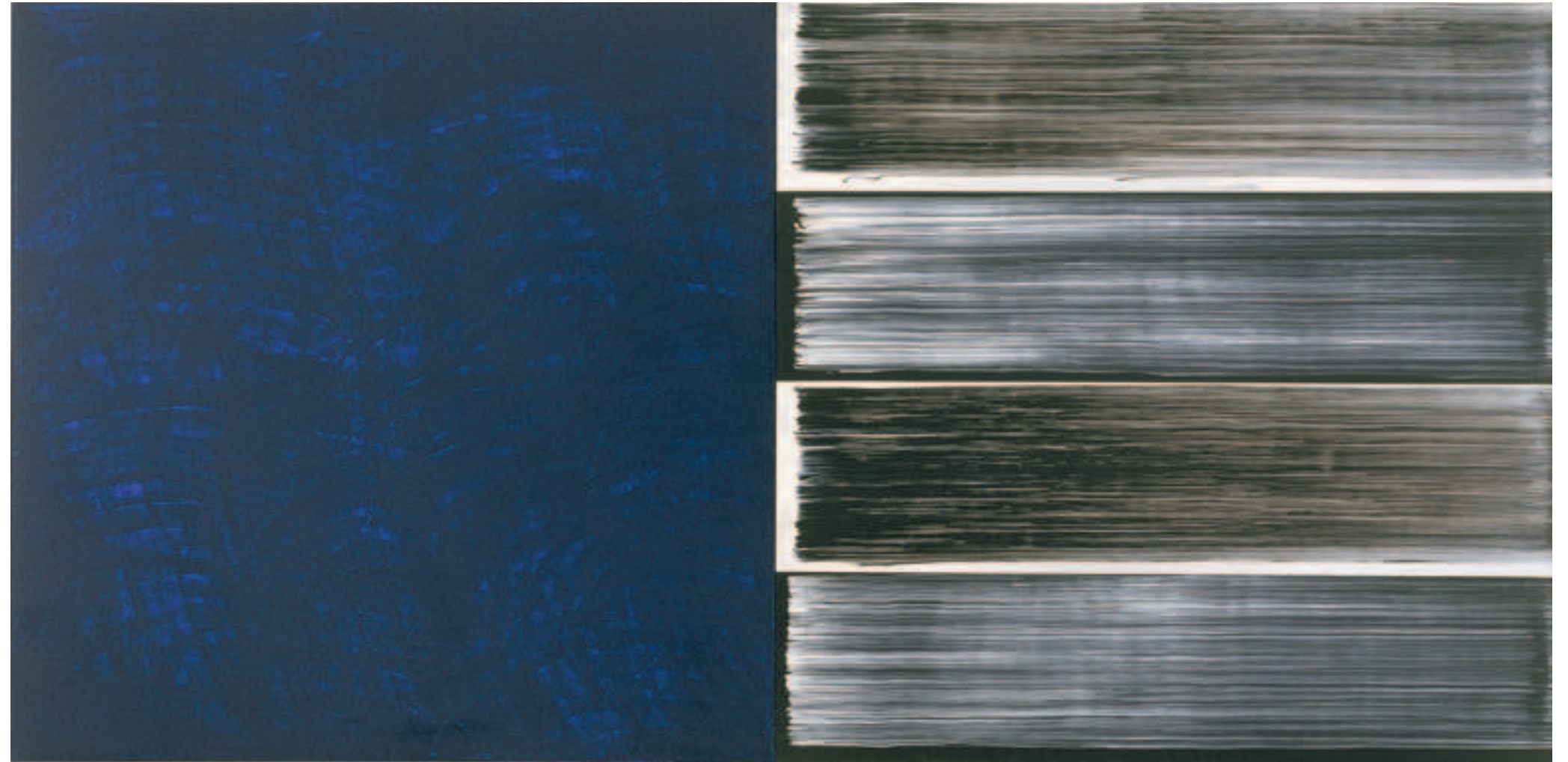
genannten Beispiel des *Green River*-Projekts von Olafur Eliasson. Dieser verwandelte das nominelle Blau eines Gewässers, indem er es grün einfärbte. Das Event fand in urbaner Umgebung – mitten in Stockholm – statt. „Um was handelt es sich bei Eliassons *Green River*“, fragt Birnbaum, „um eine Performance, ein urbanes Happening oder ein gigantisches Gemälde?“²¹ Wenn es sich denn um ein gigantisches Gemälde gehandelt haben sollte, befördert(e) *Green River* jedenfalls die Besinnung auf eine Idee, nicht auf ein Gefühl.

Des Gefühls wegen wandte sich Reed den Barockmalern zu, gerade auch den mediokren, die auf eine zweite Chance warten. Und er wandte sich Cézanne zu. Diesem war weniger an erfahrungsbezogener Vieldeutigkeit gelegen, sondern er suchte seine Malerei zu retten, indem er seinen unmittelbaren, seiner eigenen situationsbezogenen Präsenz entstammenden Gefühlen folgte. „Farbeindrücke“ begriff er als „Abstraktionen“ – Abstraktionen, die ihn davon abhielten, Dinge dort in Konturlinien zu fassen, wo „die Berührungspunkte heikel und dezent sind.“²² Unter den Aufzeich-



Paul Cézanne, *Badender mit ausgestreckten Armen* / *Bather with Outstretched Arms*, 1877/78. Collection Jasper Johns

#150 1979. Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
142,2 × 284,5 cm / 56 × 112 inches



nungen, die Reeds Gedanken zu #524-2 festhalten, findet sich folgende paradoxe Notiz: „Von Cézanne – der finale Strich, der das Gemälde abschließt, versammelt alles, indem er alles vieldeutig macht.“ Wie der finale oder letzte Strich, den Reed bei seiner eigenen Malerei zu setzen hofft, öffnet Cézannes Strich, statt zu schließen. Wenn man darin Cézannes Intention erkennt, liefert das unmittelbar die Erklärung dafür, warum seine vollendetsten Werke den Eindruck vermitteln, sie seien unvollendet. Cézanne, der die meisten seiner Bilder im eigenen Besitz hielt, widerfuhr die Erfahrung der zweiten Chance unzählige Male.

Reed gab #590 den Zusatztitel *The Bather*, womit er auf Cézanne und vor allem auf das große Gemälde im Museum of Modern Art in New York anspielt, das denselben Titel trägt. Er sah diesen Cézanne zur selben Zeit, als er

#590 fertigstellte. Zusätzlich trug er zwei weitere Cézannes in Gedanken mit sich herum: eine Gruppe von drei badenden Frauen, die sich einst in der Sammlung von Henry Matisse befand, und die Einzeldarstellung eines Mannes, *Bather with Outstretched Arms* (Abb. S. 81), einstmals im Besitz von Edgar Degas und heute Teil der Sammlung von Jasper Johns. Die ausgestreckten Arme dieser Figur assoziiert man mit Schwimmen, einer Aktivität, die Reed in seine Liste mit Beispielen dafür aufgenommen hat, unter welchen Umständen „sich die Konturen unserer Körper auflösen“. Indem er nicht auf Wasser, sondern nur auf Luft zurückgreift, zeigt Cézanne, wie die direkte natürliche Umgebung einer dargestellten Figur Einfluss auf deren Konturen nimmt – was er gewöhnlich mithilfe einer abgebrochenen Strichführung vor Augen führt. Wenn wir in eine Substanz eintauchen, die auf

unseren gesamten Körper gefühlten Widerstand ausübt – Wasser für die meisten, für manche vielleicht auch Luft –, bewirkt das eine Auflösung unserer Konturen. Das Eintauchen in jede beliebige Substanz, es mag auch der Körper eines anderen Menschen sein, führt zu einer verwirrenden Veränderung des Gespürs für den Raum, den unser Körper einnimmt. Wir können uns nicht mehr verorten. Das gilt auch für das Küssen und den Geschlechtsverkehr.

Im Verlauf seines Interviews mit Reed kam John Yau auf eine Äußerung zu sprechen, die vom Maler stammt, nachdem dieser *Bather with Outstretched Arms* gesehen hatte: „Sie sagten, Sie hatten den Gedanken, dass, als man zum Schwimmen ging, die Abstraktion ihren Ausgang nahm, weil man nicht wusste, wo der Körper endete und die Welt begann.“ Und Reed bekräftigte seine einstige Bemerkung:

„Abstraktion entspringt der Auflösung unserer Körperkonturen und der Ahnungslosigkeit, wo man sich befindet. Das ist der Anfang aller Abstraktion.“ Desorientiertheit, der Verlust der Kontur, ist im eigentlichen Sinne „Abstraktion“: Man ist herausgezogen – abstrahiert – aus dem alltäglichen Bereich seiner sensorischen Erfahrung und seines Gefühlslebens. Im Interview ergänzte Reed: „(Abstraktion) rührt aus jenen Momenten her, in denen sich die Körpergrenzen verwischen: beim Sex, beim Küssen, in religiöser Ekstase, beim Schwimmen.“²³ Dies sind alles intime Erlebnisse: Schlafzimmer-Erfahrungen – wobei es keine Rolle spielt, ob sie sexueller Art sind und wo sie gemacht werden.

Unter Reeds Notizen zu #590 (Abb. S. 40/41/42) findet sich ein Eintrag vom 16. Juli 2009, der die Schlussfolgerung zieht, die sich aus seiner Betrachtungsweise von Cézannes



#149 1979. Acryl auf Leinwand /
Acrylic on canvas
137,2 × 116,8 cm /
54 × 46 inches



#140 1978. Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
68,6 × 109,2 cm / 27 × 43 inches

Kunst ergibt: „Arme ausgestreckt / kreisend / Auflösung der Körperkonturen / Küssen, Schwimmen / Diese Erfahrung ist der Ursprung der Abstraktion. Dieses Gemälde in diesem Sinne gegenständlich.“ Mit der letzten, alles zusammenfassenden Sentenz lässt Reed durchscheinen, dass die Abstraktion mit dem Titel *#590* ein figürliches beziehungsweise gegenständliches Gemälde sei. Abstraktion hat ihren Ursprung in der Re-präsentation. Falls dem aber so ist: Was re-präsentiert die Abstraktion von *#590*? Es kann sich zum einen nur um die peinlichen Gefühle handeln, auf die sich Reed ansonsten bezieht (sexuelle Fantasien, Verzweiflung), und zum anderen um eben jenen Zustand des Menschen, in dem „sich die Konturen seines Körpers auflösen und er händeringend versucht, in sie zurückzuschlüpfen“. Genau darin liegt unsere moralische und emotionale Zwiespältigkeit:

Von verwirrenden Empfindungen überwältigt, verleugnen wir solcherart Gefühle, selbst wenn sie unseren geheimsten Wünschen entsprechen. Sobald wir uns von dem Gewicht unseres Leibes, der Etikette und der Kultur befreit sehen, wünschen wir es uns zurück – nur um es schnellstmöglich wieder abschütteln zu wollen. *#590* wird abstrakt, indem sich alle hergebrachten gegenständlichen Konturen auflösen. Am Vortag, dem 15. Juli 2009, hat Reed ebenfalls ein paar Notizen hinterlassen. In ihnen wird auf jenen Kuss in *Vertigo* Bezug genommen, der Scotties Traumgespinnst – die Verwandlung von Judy in „Madeleine“ – besiegelt. Die beiden ineinander verschlungenen Körper winden sich in türkisfarbenem Licht. „Wie wichtig es ist, dass das türkisfarbene Licht von außen auf sie fällt + sie sich im Kreis herum bewegen, während sie sich in seinem Inneren küssen.“ Das Licht von außen und das

Licht von innen machen die Szene vieldeutig. In *#590* und verwandten Arbeiten hat Reed seinen Malprozess bis in eine Fantasiewelt weit jenseits derjenigen der Schwerkraft vorangetrieben. Mit den breiten Strichen, die er mit dem Spachtel zieht (vgl. *#494*, Abb. S. 78/79), taucht er das Zeichen seiner Hand in sein eigenes Gefühl. Er badet sich in Farbe, schwimmt in ihr, küsst sie. Sie küsst ihn.

Das Licht

Im ersten Teil von *Vertigo* inszeniert Hitchcock eine Szene in einem Mammutbaumwald. Die Kulisse der riesigen Bäumen wirkt sehr beklemmend. Lichtsäulen dringen von oben und hinten durch Lücken im Blätterwerk. Das Licht fällt

bis auf den Waldboden und mindert dadurch die nach unten zunehmende Finsternis. Es handelt sich um „natürliches“ Licht, allem Anschein nach ohne kulturelle Konnotationen.

Doch das Waldlicht von *Vertigo* ist selbstverständlich nur „natürlich“, solange man sich innerhalb der imaginären Welt des Kinos bewegt. Weil Reed wie Hitchcock darin heimisch ist, kümmert ihn der kategoriale Status des Attributs „natürlich“ kaum. Ihm geht es um etwas ganz anderes, nämlich darum, in seiner Malerei Vieldeutigkeit zu erzeugen und dafür die Möglichkeiten heranzuziehen, die ihm der Film vorzeichnet: „Ich stellte fest, dass ich konventionelle Kompositionen vermeiden konnte, indem ich über filmische Mittel nachdachte: Zoom und Schwenk, eingefügte Sektionen als Flashbacks, scharfe und verschwommene Bereiche, Verlängerungen über den Leinwandrand hinaus.“²⁴ Für seine Aus-



#137-3 1978. Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
20,3 × 208,3 cm / 8 × 82 inches

stellung in Bonn hat Reed eine Reihe querformatiger Gemälde Stoß an Stoß aneinandergefügt, womit er sie in „Einzelbilder“ eines Filmstreifens verwandelt. Es ist dies eine wahrlich drastische Verwirklichung einer seiner Zielsetzungen: „Ich möchte, dass sich weiterhin das Licht durch das Gemälde hindurch bewegt. Ich möchte, dass Licht über und durch die Farben ohne Hindernisse fließt.“²⁵ Zugespitzt gesagt: Reed will Waldlicht ohne Bäume.

Weil Reed mit Lasuren arbeitet, sickert wie bei der Filmaufnahme einer dichten Baumgruppe Licht in seine Bilder – von oben wie von unten. Auch trägt seine direkte Aneinanderreihung scharfgeschnittener oder völlig abgedeckter Bereiche zum Eindruck solcher Einsickerung bei. Entlang gerader Trennlinien zeigen sich Restspuren oder Ausläufer von Pinselstrichen, so wie bei #586 (2008) (Abb. S. 28); auf ähnliche Weise zeigen sich Reste von Klecksen und Spritzern, so wie bei #581; und in #535 (2003–2005) (Abb. S. 73) sind Restspuren von Pinselstrichen zu sehen, die paradoxerweise von einer einzelnen Kante aus in Gegenrichtungen auseinanderlaufen. All diese Konfigurationen der Markierungen scheinen erstarrte Konstellationen einer Positionsverschiebung zu sein, so als ob bei einer fortlaufenden Projektion von Stills ein Stau eingetreten wäre.

In der Waldszene strebt Judy-Madeleine hinaus ins Licht; das soll sie von dem Traum befreien, der für sie als „Madeleine“ bedrohlich ist (denn die wirkliche Madeleine wird sterben); derselbe Traum ist zugleich Grund zur Scham für sie als Judy (denn die Gefühle, die sie zeigt, sind nicht ihre wirklichen). Von unserer filmexternen Position aus gese-

hen, befindet sich Judy-Madeleine bereits im Licht – und zwar in demjenigen der Leinwand, das aus allen Richtungen einsickert. Die – vielleicht aufgrund ihrer Liebe – orientierungslose Judy-Madeleine sagt zu Scottie, dass sie nur noch weg wolle, hinaus aus dem Wald, „irgendwohin ins Licht“. Sie will aus ihrer moralisch doppelbödigen Fantasie heraustreten und die Konturen ihres Körpers wiedergewinnen. Sie wünscht sich den letzten Streifen bunten Lichts – den nächsten Strahl –, um alles zu ändern, was zuvor geschehen ist. So etwas ist möglich, doch nur für einen Augenblick. Denn die Fantasie wird zurückkehren, um sie „heimzuzuschicken“ – ein Wort, das man gebraucht, ohne sich darüber im Klaren zu sein, was es damit auf sich hat. Reed weiß, was in diesem Klischee steckt. Er weiß es, weil er Bilder malt, die beides sind: Fantasie und Wirklichkeit. „Ob die Maler solche Gefühle und Gedanken preisgeben wollen oder nicht, in den Gemälden findet sich mehr als eine Spur von ihnen wieder. Gemälde rufen die Erinnerung wach an das, was viele Leute, wenn sie könnten, am liebsten von sich wiesen.“²⁶ Die Gefühle und die Gedanken sind das Gespenst, das uns nie verlassen wird – sie sind das türkisfarbene Licht, das immer wieder zurückdringt in Reeds Kunst. Diese Gefühle sind peinlich, diese Gedanken sind desparat. Reed stellt ihnen allen nach und hält sie fest – *irgendwo*, im Licht.

Anmerkungen

1 Vgl. David Reed, *Two Bedrooms in San Francisco*, San Francisco 1992, o. S.: „Mir ist klar geworden, dass ich einen bestimmten türkisfarbenen Ton verwende, den ich von diesem Leuchtschild (in *Vertigo*) übernommen habe. Es ist ein Farbton zwischen Grün und Blau und deshalb kaum zu definieren.“ Vgl. Reed im Gespräch mit Pia Gottschaller (in diesem Katalog): „Hitchcock verwendete dieselben Farben, Rosa und Türkis, zur Identifikation seiner Hauptdarsteller Scottie und Judy.“ Hitchcock selbst erinnerte sich an seine frühe Assoziation von grünlichem Licht mit dem Auftritt von „Gespenstern und Schurken“, im Gegensatz zu Bühnenfiguren in munterem Rosenrot. Vgl. Donald Spoto, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock*, New York 1999 (1983), S. 22. Filmtheoretische Studien und Kritiken führen oft Hitchcocks Erinnerung an grünes Licht in der Bühnenkunst des frühen 20. Jahrhunderts an und beziehen es damit implizit auf das semiotische System des Theaters. Im Gegensatz dazu versteht Reed grünes oder türkisfarbenes Licht als Auslöser für eine bestimmte Bandbreite von Gefühlsregungen; insofern lässt es sich in der abstrakten Malerei ebenso effektiv verwenden wie im Erzählkino. Ob Hitchcock, als er in *Vertigo* Scottie mit Rot oder Rosa und Judy mit Grün oder Türkis in Verbindung brachte, auf eine solche Wirkung auf die Einbildungskraft setzte oder nicht – sicher ist, dass er die zwei Rollen entsprechend den zwei Spektralkomponenten des frühen Technicolor-Films unterschied (vgl. Paul Read, „Unnatural colours: An Introduction to Colouring Techniques in Silent Era Movies“, in: *Film History* No. 21 [2009], S. 9–46; Steve Neale, *Technicolor*; in: Angela Dalle Vacche und Brian Price, *Color, the Film Reader*, New York und London 2006, S. 13–23). Für substanzielle Hilfeleistungen bei der Recherche

danke ich David Reed und dem Team in seinem New York-Studio sowie meinen assistierenden Doktoranden in Austin, Jason A. Goldstein und Roja Najafi.

2 David Reed in einer E-Mail an den Autor, 21. April 2012.

3 David Reed im Gespräch mit John Yau; in: *The Brooklyn Rail* (März 2010).

4 Reed (s. Anm. 2).

5 *Vertigo*, Regie: Alfred Hitchcock, Paramount Pictures, 1958 (restaurierte Fassung: Universal Pictures, 1996).

6 David Reed im Gespräch mit Pia Gottschaller (in diesem Katalog).

7 Reed (s. Anm. 3).

8 Willem de Kooning in einem Interview von Michael C. Sonnabend und Kenneth Snelson vom Sommer 1959, Schreibmaschinenprotokoll einer Tonbandaufnahme, Willem de Kooning Foundation, New York.

9 Reed (s. Anm. 6).

10 De Koonings Worte, so wie sie Elaine de Konning erinnert; zit. in: Harriet Janis und Rudi Blesh, *De Kooning*, New York 1960, S. 17.

11 David Reed in einer E-Mail an den Autor, 21. November 2011.

12 Reed (s. Anm. 3).

13 Reed (s. Anm. 2).

14 Vgl. dazu Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism: A Study in the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago 1984, S. 186–196; ders., *Mark, Motif, Materiality: The Cézanne Effect in the Twentieth Century*; in: Felix Baumann, Evelyn Benesch, Walter Feilchenfeldt, Klaus Albrecht Schröder (Hg.), *Cézanne: Finished – Unfinished*, Ostfildern-Ruit 2000, S. 99–123.

#532-2 2004–2005 / 2007–2008
Öl und Alkyd auf Polyester /
Oil and alkyd on polyester
243,8 × 30,5 cm / 96 × 2 inches



- 15 Reed (s. Anm. 6).
- 16 Reed (s. Anm. 2).
- 17 Reed (s. Anm. 3).
- 18 Vgl. dazu David Reed, Two Bedrooms in San Francisco (revidierte Fassung seiner Stellungnahme aus dem Jahr 1992 [s. Anm. 1]); in: Udo Kittelmann, Martin Hentschel (Hg.), David Reed, Ostfildern 1995, S. 68.
- 19 Daniel Birnbaum, Where Is Painting Now?; in: Terry R. Myers (Hg.), Painting, London 2011, S. 160.
- 20 Allan Kaprow, The Legacy of Jackson Pollock; in: Art News, No. 57 (Oktober 1958), S. 56.
- 21 Birnbaum (s. Anm. 19), S. 158.
- 22 Paul Cézanne, Brief an Émile Bernard vom 23. Oktober 1905; in: John Rewald (Hg.), Paul Cézanne, correspondance, Paris 1978, S. 277.
- 23 Alle Zitate dieses Absatzes aus: Reed, Yau (s. Anm. 3).
- 24 Reed (s. Anm 6).
- 25 Ebd.
- 26 Reed (s. Anm. 3).

Strange things can happen: David Reed im Gespräch mit Pia Gottschaller

PG David, in einem Text namens *Memories of Rome*, den Sie 1989 geschrieben haben, heißt es: „Das Schaffen von Kunst, wie das Erleben von Kunst, ist eine Form von Konversation mit der Vergangenheit – eine Konversation, die ungeachtet des Todes weitergeht, manchmal scheint sie ihm sogar zu trotzen.“ Glauben Sie, dass das Konzept von Zeit eine Illusion ist, so wie es nicht nur buddhistische und andere spirituelle Lehren nahelegen, sondern auch immer wieder moderne Physiker?

DR Oh ich wünschte, ich könnte Zeit für illusorisch halten oder glauben, dass Kunst Zeit besiegen kann – oder gar den Tod! Es ist sehr schwierig, sich auch nur vorzustellen, etwas in dieser Art zu glauben. Zeit ist so real, so erbarmungslos. In dem von Ihnen erwähnten Aufsatz schrieb ich über eine merkwürdige Erfahrung, die ich in Rom hatte, als ich unerwarteterweise auf das Grab des französischen, neoklassizistischen Malers Jean-Germain Drouais stieß. Für einen Augenblick glaube ich, ich sei Drouais und als solcher unter den Lebenden. Auf derselben Reise sah ich Barockgemälde,

die mir so vertraut vorkamen, dass ich dachte, ich müsste sie gemalt haben. Ich scherzte, dass ich die Reinkarnation verschiedener mittelmäßiger Maler sei und jetzt die Gelegenheit hätte, mich zu vervollkommen. Ein Austausch wie dieser, sogar solch ein intensiver, ereignet sich im Laufe der Zeit. Gemälde müssen als Teil des Kontextes betrachtet werden, in dem sie entstanden sind. Ich hasse die Vorstellung, dass Malerei, besonders Abstraktion, jenseits von Zeit existiert. Das Betrachten eines Gemäldes braucht Zeit, und ich möchte Zeit zu einem Teil der Erfahrung meiner Gemälde machen. Als ein Maler, der sich in den 1970ern entwickelt hat, wollte ich den Prozess ihrer Entstehung sichtbar machen. Es schien das Malerische zu rechtfertigen. Aber irgendwie hat sich das verändert, während ich weiterarbeitete. In den „Brushstroke“-Gemälden der 1970er stapeln sich mehrere Pinselstriche übereinander, beginnend von oben nach unten und alle auf einen Satz gemalt. Die Zeit, die ich dafür gebraucht habe – ein paar Minuten oder noch weniger – kann man von ihrer Oberfläche, die ich nass-in-nass gemalt habe, ablesen, wodurch Zeit auf gewisse Weise bewahrt wird. Aber



#II4 1976. Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
20,3 × 416,6 cm / 8 × 164 inches

die vereinheitlichte Oberfläche erweckt den Anschein, als ob das Gemälde wie eine Fotografie entwickelt wurde, statt dass es über einen gewissen Zeitraum hinweg gemalt wurde. Später, als ich mit dem Lasieren begann, hinterließ ich in der nassen Farbe eine Vielfalt von Spuren, die alle gleichzeitig entstanden, während die Farbe trocknete und zu einer einheitlichen Oberfläche wurde. Dieser Wechsel von meinem Wunsch, den Prozess offenzulegen, zum Malen von Gemälden, in denen der Prozess versteckt bleibt, geschah ungewollt. Es dauerte eine Weile, bis ich die fotografische Qualität meiner Oberflächen erkannte und akzeptierte. Eine ähnliche Wandlung ging auch bei einigen anderen Malern vor sich, zum Beispiel bei Gerhard Richter, Jack Whitten und Roy Colmer. Ich bin immer noch in dieser Paradoxie gefangen und versuche herauszufinden, warum es geschah – warum meine Malerei diese Richtung einschlug – und was es bedeutet. Heute scheinen meine Gemälde nicht nur Zeit anzuhalten (wie in den „Brushstroke“-Gemälden), sondern sie sogar rückgängig zu machen. Oft schneide ich Malschichten, die an einen Pinselstrich auf farbigem Untergrund angrenzen, heraus. Diese herausgeschnittene Einfassung folgt der Kontur des Pinselstrichs und ein Hintergrund in einer anderen Farbe wird dann außen um den Rand gemalt. Das vermittelt den Eindruck, dass der Pinselstrich die Hintergrundfarbe direkt dahinter und drum herum verändert hat, wie ein Fleck. Und ich hoffe, dass es so wirkt, als ob spätere Entscheidungen, während des Malens, auf irgendeine Weise

frühere Entscheidungen verursacht haben. Ich möchte die letzte Bewegung, die letzte Entscheidung im Malprozess, so aussehen lassen, als ob sie alle vorherigen Malspuren verändert hat, und ich möchte, dass das ganze Gemälde unbequem, disloziert, anders wird.

PG Es wurde einiges über Ihre Faszination in Bezug auf Filme geschrieben. Sie sagten, dass Sie beim Malen eher an filmische Mittel wie Fokus und Kamerabewegungen denken als an Raum und Komposition. Sind die Formen der ungewöhnlich breiten beziehungsweise hohen Leinwände ein Weg, die vierte Dimension, Raumzeit, in Ihr Werk einzuführen?

DR Ja, ich glaube, dass auf gewisse Weise mein Wunsch, Zeit in meiner Malerei präsent zu sehen, zu einem interessanten Verhältnis meiner Gemälde zum Film führte. Ich wollte nicht, dass meine Gemälde einfach eine fotografische Oberfläche haben. Ich wollte ihnen auch eine Struktur verleihen, die diese neue Assoziation widerspiegeln würde. Ich stellte fest, dass ich konventionelle Kompositionen vermeiden konnte, indem ich über filmische Mittel nachdachte: Zoom und Schwenk, eingefügte Sektionen als Flashbacks, scharfe und verschwommene Bereiche, Verlängerungen über den Leinwandrand hinaus. Ich mag breite, horizontale Cinemascope-Leinwände, weil sie das Gefühl von einer kommenden und gehenden Bewegung ermöglichen. Wir bemerken Bewegung eher von der Peripherie unseres Wahr-

nehmungsbereichs aus. Wir sehen sie in einem Gemälde aus unseren Augenwinkeln. Wenn wir uns auf einen Bewegungsbereich konzentrieren, wird er unbewegt und farbig. Und dann, aus unserem Augenwinkel heraus, bewegt sich vielleicht ein anderer Bereich.

PG Fühlen Sie sich der Tradition von Malerei zugehörig und, wenn ja, auf welche Weise?

DR Ja, ich empfinde mich als Teil der Tradition von Malerei. Ich mag die Tatsache, dass Malerei ein sich fortsetzendes Kontinuum ist, das nicht definiert werden kann. Durch die Beschäftigung mit Vorangegangenen habe ich neue Möglichkeiten für mein eigenes Werk entdeckt. Viele modernistische Maler hielten die Techniken Alter Meister für altmodisch und lehnten sie ab. Aber durch mein Studium manieristischer und barocker Gemälde entdeckte ich Lasurtechniken, die nicht notwendigerweise nostalgisch sind, die keine goldene, gefirnisste Patina haben. Transparente Farben wie diejenigen in diesen Gemälden können auch auf zeitgenössische Weise benutzt werden.

PG Halten Sie die starke koloristische Lebendigkeit Ihrer Werke für einen eher modernistischen Aspekt Ihrer visuellen Ästhetik? Ist sie in mancher Hinsicht reiner als die Alter Meister?

DR Ich würde nicht sagen reiner. Stattdessen würde ich sagen, meine Farbe ist dreckiger und komplexer. Transparenz ermöglicht mir Untertöne, Abstufungen und Variationen, die man mit nur opaker Farbe unmöglich erreichen kann. Das Potenzial von Transparenz wurde mir das erste Mal so richtig bewusst, als ich eine Skizze von Peter Paul Rubens, Das Fest des Achelous, im Metropolitan Museum genauer betrachtete, zusammen mit einem Malerfreund von mir, Charles Munch, der auch als Restaurator tätig ist. Ich bemerkte zuerst, dass die Farbe der Untergrundes ungleichmäßiger und malerischer war, als ich erwartet hatte. Diese locker gemalten Lasuren aus natürlichem Siena und anderen transparenten braunen Pigmenten auf Weiß waren



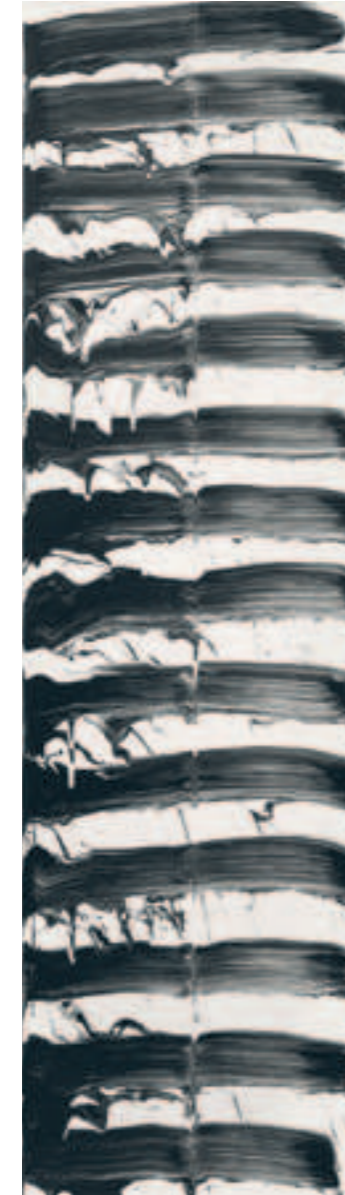
Peter Paul Rubens, Das Fest des Achelous / The Feast of Achelous, um 1615



#64 1974.
Öl auf Leinwand /
Oil on canvas
193 × 142,2 cm /
76 × 56 inches

#46 1974.
Öl auf Leinwand /
Oil on canvas
193 × 58 cm /
76 × 23 inches

→ #45 1974.
Öl auf Leinwand /
Oil on canvas
193 × 55,9 cm /
76 × 22 inches



deutlich sichtbar. Die Lasuren waren so locker gemalt, dass man die Streifen erkennen konnte, die die Borsten der großen Pinsel von Rubens hinterlassen hatten. Zwei Aktfiguren auf der linken Bildseite verblüfften mich. Auf diesem abwechslungsreichen, transparenten Grund beschrieb Rubens das Inkarnat seiner Figuren mit Bleiweiß – für die extremen Höhungen ungemischt und für weichere Höhungen mit verschiedenen Rosatönen etwas wärmer gemacht. Auf der Schattenseite eines Beins, auf der Innenseite eines Oberschenkels oder in den Schatten, die durch Wölbungen eines

Rückens entstehen, verdünnte er die Farbe nach und nach so stark, dass das Bleiweiß immer transparenter wurde. Dabei wurde das Kolorit des Inkarnats kühler. Dort, wo es am transparentesten war, in den Schatten der Formen, war die Pigmentmischung des Inkarnats so kühl, dass sie blau oder grün erscheint. Das Bleiweiß vermischte sich optisch mit dem darunterliegenden natürlichen Siena, das auch transparenter und damit kälter wurde. Zuerst dachte ich, dass dieser kühle grüne Mittelton mit einer blauen oder grünen Lasur gemalt worden sei. Ich war verblüfft, als ich reali-

sierte, wie diese farbigen Schatten aus denselben Farben entstanden waren, die er für die warmen Inkarnatspartien verwendet hatte. Ich war begeistert davon, wie unterschiedliche Farben einfach durch das Überlagern von Malschichten entstanden, durch unterschiedliche Transparenzgrade. Diese verführerischen Aktfiguren, diese Formen so voller Leben, entstanden aus dieser konzeptuellen Verwendung von Farbe. Die Figuren schienen beinahe aus dem Nichts aufzutauchen, aus nur ein paar Farbschichten.

PG Ich habe den Eindruck, dass es sich hier nicht nur um eine technische Faszination Ihrerseits handelt, also um die Frage, wie sehr ein Pigment in seiner Erscheinungsform manipuliert werden kann, sondern dass es durchaus noch eine weiterreichende Dimension gibt. Könnten Sie diese bitte etwas erläutern?

DR Oh ja, es handelt sich nicht nur um ein technisches Interesse. Mich überrascht nicht, dass mir diese Möglichkeiten das erste Mal in Inkarnatspartien wunderschöner Akt-



Sunset Oljato

1967. Lackfarbe auf Papier /
enamel on paper
66,7 × 64,1 cm /
26 1/4 × 25 1/2 inches



Lordsburg

1967. Öl auf Leinwand / Oil on canvas
53 × 94 cm / 20 3/4 × 37 inches



Lordsburg

1967. Öl auf Leinwand / Oil on canvas
48,3 × 62,3 cm / 19 × 24 1/2 inches

figuren von Rubens aufgefallen sind. Ich suchte nach einem Weg, eine große Bandbreite von Emotionen in einem Gemälde darzustellen, und Farbfülle war für mich ein geeignetes Mittel dafür: Extreme von Farbwerten – hell und dunkel – sowie eine Bandbreite von Farbtönen und Farbtemperatur. Aber ich möchte auch, dass sich weiterhin das Licht durch das Gemälde hindurch bewegt. Ich möchte, dass Licht über und durch die Farben ohne Hindernisse fließen kann. Dieses sich bewegende Licht erlaubt es uns, dass wir uns emotional mit allen Teilen des Gemäldes verbinden. Lasuren ermöglichen das. Das Ziel von Malern wie Rubens oder anderer Barockmaler wie Federico Barocci, Bernardo Cavallino oder Giovanni Lanfranco war es, eine große Palette von Farbtönen und Farbwerten in jedem einzelnen Gemälde zu haben. Sie kamen

diesem Ziel ziemlich nahe. Aber am Ende, da ihre Gemälde figurativ sind, mussten sie mehr Gewicht auf das Modellieren statt auf Farbe und Transparenz legen. Sie mussten auch die Probleme lösen, die Lokalfarbe mit sich bringt; jede Form wurde mit einer isolierten und spezifischen Farbe wiedergegeben. Barockmaler versuchten, dieses Problem zu umgehen, indem sie besondere Lichteffekte zum Einsatz brachten – zum Beispiel durch das Einbinden stark ausgerichteter Lichtquellen, die die Lokalfarbe übertönen konnten: Flammen in der Dunkelheit und mystisches Himmelslicht. Und sie verbanden Farben über Formen hinweg, indem sie reflektiertes Licht hervorhoben: zum Beispiel Inkarnat, gefärbt von einer Draperie in unmittelbarer Nähe. Es ist sehr vorteilhaft, ein abstrakter Maler zu sein. Ich muss weder Formen

modellieren noch Figuren darstellen, weswegen ich andere Strukturen für Farbwerte, -töne und -temperaturen verwenden kann. Barockmaler entdeckten zwar das Potenzial der Farbe, aber sie konnten mit dessen Erkundung erst beginnen. Der Nachteil von Abstraktion ist, dass der Maler in seinen Gemälden Emotionen nicht in identifizierbaren Persönlichkeiten oder geläufigen Erzählstrukturen verankern kann.

PG Diese neuen Strukturen erlauben aber auch im Idealfall die Darstellung von ‚neuen‘ emotionalen Zuständen: Das visuelle Vokabular wird dahingehend erweitert, dass weitere Möglichkeiten phänomenologischer Erfahrung darin Ausdruck finden können. Dabei geht es um die alte Streitfrage, ob unsere Erfahrung darauf beschränkt ist, was wir

in Worten oder Bildern benennen können oder ob Erfahrung jenseits aller Ausdrucksmöglichkeiten existiert. Träumen Sie gelegentlich von einer bestimmten Farbe, die in Wirklichkeit noch nicht verfügbar ist?

DR Caravaggio hätte seinen rechten Arm für eine Tube Phthalogrün geopfert. Er rang darum, aus seinen dunklen Werten richtige Farbtöne zu machen. Aber das konnte ihm aufgrund der Begrenztheit seiner Pigmente nicht gelingen. Ich habe großes Glück, dass ich in einer Zeit malen kann, in der es so viele künstliche Pigmente gibt, wovon einige neuer sind, manche schon älter: Magenta, Chinacridonrosa, Dioxazinviolett und auch Phthalogrün und -blau beispielsweise. Aber ja, es gibt Farben, nach denen ich mich sehne, die es



Oljato 1967. Öl auf Leinwand / Oil on canvas
69,6 × 76,2 cm / 27 × 30 inches



Oljato 1967. Öl auf Leinwand / Oil on canvas
76,8 × 101,6 cm / 30 1/4 × 40 inches

noch nicht gibt. Von Winsor & Newton gab es ein wunderschönes Manganblau, das nicht so schwer und dunkel war wie das Manganblau anderer Hersteller, aber seine Produktion wurde leider eingestellt. Ich bräuchte ganz dringend ein transparentes Hellblau, aber ein solches Pigment gibt es nicht. Die künstlichen Pigmente sind tendenziell dunkel und relativ grobkörnig, vielleicht weil sie oft aus Farbstoffen hergestellt werden. Ich benötige ein zarteres Blau mit einem helleren Farbwert und auch ein Grün. Keines der künstlichen rosaroten Pigmente kann das traditionelle hellrosa Pigment – „Rose Doré“ – ersetzen.

PG Wie sehr können Sie sich auch von einem neuen Farbton inspirieren lassen, den Sie zum Beispiel in einem Laden sehen?

DR Wir sehen diese neuen künstlichen Farben zuerst als Autolacke, Plastikobjekte, Industrietextilien und auch in Druckform. Maler können dazu beitragen, neuen Pigmenten Bedeutung zuzuordnen, aber wir müssen uns beeilen, denn sonst werden sie von Comiczeichnern, Modedesignern und Filmemachern definiert werden. Maler sind allerdings im Vorteil, denn wir können neue Pigmente mit traditionellen kombinieren und mit kunsthistorischen Bedeutungen kontextualisieren.

PG Würden Sie also sagen, dass Sie sich bemühen, einen bestimmten Farbwert nicht in eine bestimmte Schublade zu stecken, sondern so viel Kontext und Assoziation wie möglich offenzuhalten?

DR Auf jeden Fall. Jede Farbe hängt natürlich von den sie umgebenden ab. Es gibt ein bestimmtes Türkisblau, das ich ganz besonders liebe. Es erinnert mich an Kalifornien, wo ich aufgewachsen bin: das Blau des Ozeans, Swimmingpools, Plattencover und Badeanzüge. 1991 habe ich ein rosarotes Rechteck in ein langes horizontales, türkises Gemälde, #293 (Abb. S. 34/35), eingefügt. Das war noch, bevor ich von Alfred Hitchcocks *Vertigo* (1958) besessen war. Hitchcock verwendete dieselben Farben, Rosa und Türkis, zur Identifikation seiner Hauptdarsteller Scottie und Judy. Der Film ist wie ein Duett zwischen diesen beiden Farben. Wir haben dieses Gemälde, #293, für eine Ausstellung im Kunstverein Hannover 2001 genutzt, in einem Raum voller Gemälde mit verwandten Farbkombinationen: von Türkis-Rosa bis zu Blau-Ma-

genta. Mir gefiel die Stimmung, die in diesem Raum entstand; sie hatte etwas Unheimliches. Jetzt ist mir klar, wir sehr diese Stimmung mit Film zu tun hat, im Besonderen mit Filmen aus einer speziellen Epoche, in der man den sogenannten „two-strip Technicolor process“ verwendete. In diesem Prozess werden Farbpaare verwendet, aus denen alle anderen Farben gewonnen werden.

PG Waren Sie nie an monochromer Malerei interessiert, weil Ihrer Meinung nach eine Farbe allein nicht so bedeutungsvoll sein kann?

DR Ja, ich mag die Monochromie nicht. Warum sollte ein Maler eine solch extreme Begrenzung akzeptieren? Für



Oljato Sunset #1

1967. Kohle auf Papier /
Charcoal on paper
123 × 121,7 cm /
48 3/8 × 48 inches



Oljato Sunset #2

1967. Kohle auf Papier /
Charcoal on paper
122,3 × 123 cm /
48 1/8 × 48 3/8 inches

Kazimir Malevich und Yves Klein war die Monochromie nur ein neuer Anfang, aber nicht die Bestimmung von Malerei. Malerei hat die Monochromie mittlerweile überwunden, und ich nenne einen der ersten Entwicklungsschritte dabei „multichrom“. Multichrome Gemälde beinhalten verschiedene Variationen eines einzigen Farbtons. Barnett Newman zum Beispiel verwendete für viele Gemälde verschiedene Rottöne und für andere Gemälde wiederum unterschiedliche Blautöne. Einen weiteren Schritt zur Überwindung der Monochromie nenne ich „contrachrom“. Contrachrome Gemälde kombinieren einen einzigen Farbton mit Schwarz und Weiß. Diese Strategie wurde oft von kalifornischen Malern wie John McLaughlin und Frederick Hammersley verfolgt. Es gibt aber über diese beiden genannten Schritte hinaus noch viele andere Möglichkeiten in Bezug auf Farbe. Ich fühle mich zu allen Extremen von Farbe hingezogen, aber es gibt

einen Aspekt, an dem ich in allen meinen Gemälden gleichermaßen festzuhalten suche: Intensität. Sie erweckt den Eindruck, als handle es sich bei meinen Gemälden um Bildschirme. Wegen dieser gleichmäßigen Intensität scheint es, als ob Licht aus dem Inneren des Gemäldes scheint. Fabian Marcaccio nennt das meine „Technicolor Innovation“.

PG Sie arbeiten an bis zu 30 Gemälden gleichzeitig – erlaubt Ihnen das freieres Experimentieren, das heißt, probieren Sie manchmal etwas einfach mal aus und machen es nachher unter Umständen wieder rückgängig? Bis zu welchem Grad sind Korrekturen in Ihrem Werk möglich?

DR Ich arbeite an so vielen Gemälden gleichzeitig, weil ich darauf warten muss, dass die Oberflächen getrocknet sind, bevor ich den nächsten Schritt machen kann. Ich bin

nicht immer sicher, wie die Lasuren in trockenem Zustand aussehen werden, und da ich auf flachen, horizontalen Oberflächen arbeite, bin ich nie sicher, wie das Gemälde an der Wand aussieht. Es können also viele Fehler passieren, und ich muss viele Risiken eingehen. Wenn ich zu oft falsche Entscheidungen fälle, wird nichts fertig. Gemälde können in so vielen Stadien missraten, besonders ganz am Ende. Ich liebe es, die Gemälde nach einer Ausstellung wieder zurück ins Atelier zu bekommen, denn dann kann ich ohne Druck an ihnen weiterarbeiten.

PG Ich möchte Sie gerne nach den wie von unsichtbarer Hand fließenden, sinnlichen und sich entfaltenden Bändern fragen, die in Ihrem Werk so oft auftauchen. Selbst für andere Maler ist es alles andere als offensichtlich, wie sie entstehen.

DR Für diese Elemente verwende ich ein flaches Palettmesser, einen Spachtel. Man muss eigentlich nur das Maß an Druck variieren. Jeder könnte etwas Vergleichbares machen. Mit der Zeit allerdings wird meine Hand immer geübter. Ein anderer wichtiger Faktor ist die Flexibilität des Bildträgers. Die Leinwand muss ein bisschen nachgeben. Auf einer harten Tafel könnte man diese Art von Spuren unmöglich hinterlassen.

PG Sie gießen also eine bestimmte Menge Ihrer Farbe, Alkyd, auf die vorbereitete Fläche und verteilen sie dann mit einem Spachtelmesser, wobei sowohl der Bildträger als auch der Spachtel etwas flexibel sein müssen, damit der an- und abschwellige Druck der Hand Höhen und Tiefen hinterlassen kann.



Oljato Sunset #3

1967. Kohle auf Papier /
Charcoal on paper
136,2 × 122 cm /
53 5/8 × 48 inches



Oljato Sunset #4

1967. Kohle auf Papier /
Charcoal on paper
125,5 × 122 cm /
49 3/8 × 48 inches

DR Ja, und dann kann ich die Elemente ein paar Mal auf verschiedene Art und Weise wiederholen, solange, bis etwas entsteht, das mir gefällt. Ich kann die Oberfläche allerdings nicht sehr lange bearbeiten, weil das Alkyd irgendwann anfängt, eine dünne Haut zu bilden und dann nicht richtig durchtrocknet. Falls die Elemente nicht so sind, wie ich sie möchte, kann ich aber immer noch die nasse Farbe abkratzen und von vorne anfangen. Aber es ist nicht leicht zu erkennen, wann dafür der richtige Zeitpunkt ist.

PG Das bedeutet mit anderen Worten, dass Sie, wenn Sie einmal eine Form geschaffen haben, nicht noch einmal zu bestimmten Stellen zurückkehren und zum Beispiel die Rundung einer Welle korrigieren. Es passiert alles in einem Zug?



Auftragen einer Lasur mit Hilfe eines Palettmessers auf den wiederaufgebauten weißen Grund eines cut-outs / Painting a glaze on the rebuilt white ground of a cut-out using a spatula

DR Ja, das Zeichnen mit dem Palettmesser muss in einer einzigen, durchgehenden Bewegung geschehen. In der Vergangenheit habe ich durchaus versucht, lasierte Partien zu überarbeiten. Ich hoffte, dass ich die Veränderung vertuschen können würde, aber es hat nie funktioniert. Während des Trocknens bekommt die Oberfläche eine Art Einheitlichkeit. Man kann einfach nicht zurückgehen und verbessern. Es ist, was es ist.

PG Das ist sehr interessant, denn Ihr Prozess erlaubt Ihnen in vielerlei Hinsicht eine stete und langsame Arbeitsweise. Sie haben völlige Kontrolle über das Tempo einiger Arbeitsschritte. Andererseits gibt es aber auch die Seite Ihres Prozesses, die Sie zu einer spontanen Geste zwingt, die gleich beim ersten Mal sitzen muss. Sie stellt eine Verbindung zum Vermächtnis des Abstrakten Expressionismus dar.

DR Es stimmt, dass es eine Überlagerung von Geschwindigkeiten gibt. Ich habe mir eine Methode gewünscht, die mir erlauben würde, immer wieder zum weißen Grund zurückkehren zu können. Rothko benutzt oft das Weiß seiner Leinwand, um der Farbe Licht zu verleihen. Sobald er eine dunkle Farbe aufgetragen hat, verliert er dieses weiße Licht der Leinwand, und dann wird es sehr schwierig für ihn, diese Veränderung nicht wie einen Fehler aussehen zu lassen. Manchmal kann man sehen, dass er sich dazu entschloss, ein innenliegendes Rechteck zu vergrößern, indem er um die äußeren Ränder herum Weiß auftrug und dann auf das Weiß gemalt hat. Bei ein paar Bildern war er damit erfolgreich, aber normalerweise funktioniert das nicht. Im Prinzip war es so, dass er mit einer dunklen Farbe festsaß, sobald er sie aufgetragen hatte. Meistens waren die Rechtecke heller und transparenter als die Ränder um sie herum. Er musste sich für die Größe eines Rechtecks entscheiden, bevor er wirklich erkennen konnte,



Travel notebook 1967. Kohle auf Papier / Charcoal on paper
12,7 × 17,8 cm / 5 × 7 inches



Travel notebook 1967. Kohle auf Papier / Charcoal on paper
12,7 × 17,8 cm / 5 × 7 inches

wie sich die spezielle Farbe eines Rechtecks verhalten würde; bevor er wusste, wieviel Raum die Farbe einnehmen können würde. Folglich hatte ich den Eindruck, dass diese Methode sein Bemühen, die Form von der Farbe bestimmen zu lassen, behinderte. Ich wollte eine flexiblere Maltechnik, um dieses Problem zu umgehen. Ich kann jederzeit einen Bereich abschleifen, zum weißen Grund zurückkehren und dann die Farbe neu aufbauen. Aber ich habe mein eigenes, damit verbundenes Problem: Ich kann nicht einfach nur bis zur Hälfte gehen. Ich kann nicht nur die obere Lasur abnehmen und die darunterliegenden Elemente verschonen. Ich kann nur entweder alles abnehmen oder eine neue Schicht hinzufügen.

PG Aber zum weißen Grund zurückkehren zu können ist so wichtig für Sie, weil Sie von dort Ihr Licht schöpfen.

DR Richtig. Rothko benutzte im Grunde genommen eine Aquarelltechnik mit Ölfarbe. Er verwendete immer transparente Farben, damit der weiße Grund durchscheinen konnte. Das wollte ich auch erreichen, wollte manchmal aber auch andere Farben als immer nur Weiß durchscheinen lassen. Das war schwieriger. Wenn die Farben unter den Lasuren

variieren, wie kann dann die Intensität ohne das vereinheitlichende weiße Licht erhalten bleiben?

PG Das muss eine große handwerkliche Herausforderung sein. Manchmal verwenden Sie auch lokalisierte opake Höhungen, mit denen die Alten Meister eine Wolke



Das elektrische Abschleifen der getrockneten Alkyd-Malschicht in einem „cut-out“ legt den weißen Akrylgrund frei / Power sanding to remove the dry alkyd paint in a cut-out, exposing the white acrylic ground

im Himmel oder einen Lichtreflex auf einer Perle geschaffen haben.

DR Ja, manchmal verwende ich eine unregelmäßig verteilte hellere Lasur auf einem dunkleren Grund. Und manchmal erstreckt sich eine Lasur über eine darunterliegende Schicht, die bis zu Weiß oder einer anderen Farbe abgekratzt ist. In dieser Welt setzen sich wärmere Pigmente beim Mischen immer gegen Pigmente am kalten Ende des Spektrums durch. Wenn man eine warme und eine kalte Farbe zusammenmischt, ist das Ergebnis immer eine warme Farbe. Ich wünschte, ich würde auf einem anderen Planeten leben, denn ich bevorzuge kalte Farbtöne. Um einen kalten Farbtönen beizubehalten, passe ich sehr sorgfältig darauf auf, dass ich nur kalt mit kalt vermische. Aus diesem Grund erstaunte mich die Rubensskizze auch so sehr: Eine eher warme Farbe über einer anderen eher warmen Farbe ergab eine kalte. Unglaublich! Ich bemühe mich, Farblasuren so übereinanderzulegen, dass sie zusammen an der dünnsten Stelle der Lasur eine unerwartete dritte Farbe hervorbringen. Merkwürdige Dinge können dabei geschehen. Und ich nutze auch einen anderen optischen Effekt, der genauso überraschend ist: Mitteltöne können ihren Farbwert kom-

plett verändern, je nachdem, was sich um sie herum befindet. Derselbe Mittelton kann hell erscheinen, weil dunkle Farben ihn umgeben, und dunkel in anderen Bereichen des Gemäldes, weil er inmitten von helleren Farben liegt. Das hält das Licht am Fließen. Damit Lasuren transparent und klar definiert bleiben, so wie ich es möchte, darf die Farbe nicht schmutzig werden. Die Farbe für jede Lasur kommt direkt aus der Tube, manchmal mische ich auch zwei zusammen, aber nie mehr.

PG Das bedeutet also, dass Lasuren für Sie auch ein Weg sind, die Intensität des Farbtönen zu erhalten, während Sie die Farbsättigung anpassen. Mit welchem Medium gelingt Ihnen das?

DR Ich verwende hauptsächlich Produkte von Winsor & Newton, die Griffin-Alkydharz-Serie der schnelltrocknenden Ölfarben. Der Hersteller achtet ganz bewusst auf die Transparenz der Farben, und das schätze ich. Meine Lieblingsfarbe ist Davy's Gray, ein neutraler, halbtransparenter Grauton aus Schiefer. Winsor & Newton stellt das beste Davy's Gray her. Manche Farbtöne gibt es nicht mit Alkyd als Bindemittel, sodass ich manchmal Ölfarbe mit Alkyd vermische.



Travel notebook 1967. Bleistift und Tinte auf Papier / Graphite and ink on paper
10,2 × 15,2 cm / 4 × 6 inches



Travel notebook 1967. Bleistift und Tinte auf Papier / Graphite and ink on paper
10,2 × 15,2 cm / 4 × 6 inches

Ich verwende „Liquin“ als Bindemittel für transparente Partien. Für mich ist es das Äquivalent zu Rubens' transparentem Malmittel.

PG Die einzige Schwierigkeit mag darin liegen, dass diese Bindemittel mit der Zeit zu altmeisterlichem Glanz oder besser Glühen führen werden, wenn man es positiv formulieren möchte, denn zweifellos wird das Alkydmedium vergilben. Wieviel sichtbare Veränderung dieser Art akzeptieren Sie in Bezug auf Ihre Arbeiten?

DR Da ich kalte Farbtöne mag, stört mich das Vergilben auf jeden Fall. Es ist am offensichtlichsten in weißen Partien, besonders in weißen Lasuren mit sehr viel Alkydmedium. Ich versuche das Problem zu vermeiden, indem ich Weiß als Grundfarbe statt als Lasur verwende, wenn möglich weiße Acrylfarbe, da sie nicht so stark gilbt wie Alkyd. Mir ist aufgefallen, dass Jackson Pollocks *Autumn Rhythm (Number 30)* von 1950 im Metropolitan Museum of Art vergilbt und nachgedunkelt ist. Es hat nicht mehr das Funkeln von früher. Falls meine Gemälde in 50 Jahren wiederentdeckt werden, möchte ich, dass die Farben noch so sind, wie ich sie gemalt habe.

PG Ihre Hoffnung, dass die Farben in 50 Jahren noch so aussehen, wie Sie sie einst gemalt haben, ist berechtigt, aber ich würde nicht auf 100 Jahre spekulieren. Im Falle des eingangs erwähnten Gemäldes von Rubens ist mit Sicherheit das Bindemittel transparenter geworden und damit auch die Imprimatur sichtbarer. Aber seine künstlerische Intention, so schwer fassbar dieses Konzept auch sein mag, scheint noch intakt zu sein. Aber selbst sie kann im Laufe eines Künstlerlebens Veränderungen unterliegen.

DR Ich habe viele Jahre lang als Registrar für die Kunstsammlung einer Firma gearbeitet. Durch diese Tätigkeit lernte ich den Restaurator des Guggenheim Museums kennen, Orrin Riley. Wir unterhielten uns gerne und hatten viel Spaß dabei, gemeinsam Bilder anzuschauen. Er erzählte mir tolle Geschichten. Es gab in der Sammlung ein Gemälde von Ad Reinhardt. Es lag verpackt in einer Pappschachtel, die Reinhardt selbst gebaut hatte. Das Gemälde war nie gezeigt worden, weswegen es in makellosem Zustand war. Während wir das Gemälde anschauten, erzählte mir Orrin Riley, dass er der Einzige sei, der Reinhardts Gemälde restaurieren konnte und dass er ein Geheimnis hatte – er brachte die Gemälde zu Reinhardt zurück, der sie dann übermalte. Als

Reinhardt dann starb, konnten seine Gemälde nicht länger restauriert werden. Das war mir eine Warnung, und ich habe versucht, darauf vorbereitet zu sein.

PG Ist es Ihnen also lieber, Sie übermalen so wie Reinhardt Ihre eigenen Bilder, um Ihre künstlerische Intention wiederherzustellen?

DR Eines meiner großen Bilder kam einmal beschädigt in Belgien an. Es wurde zurück in mein Studio geschickt, wo wir den ganzen zentralen Bereich abgeschliffen, den Grund wiederaufgebaut und dann die ganze Partie neu gemalt haben. Ich glaube, dass ein Restaurator den Schaden ganz leicht hätte beheben können, da er sehr klein war. Aber in diesem Fall wollte der Sammler keine Restaurierung, er wollte das Gemälde in makellosem Zustand, was ich verstehen kann.

PG War es sehr schwer, genau die gleiche Farbe noch einmal neu anzumischen?

DR Es war gar nicht schwierig, die Farbe zu replizieren. Ich konnte dieselben Pigmente verwenden und wollte die Farbe transparenter haben. Aber es war schwer, die Elemente

genauso zu zeichnen wie vorher. Das Gemälde ist also natürlich nicht genau dasselbe, es ist geringfügig anders. Ich finde es besser. Aber der Sammler mochte das neue Gemälde nicht, oder vielleicht hat ihn auch nur die Erfahrung an sich verstört. Er wollte das veränderte Gemälde einfach nicht akzeptieren. Für diese Restaurierung habe ich ein Jahr gebraucht, aber andere Bilder haben mir noch mehr Kopfweh bereitet.

PG Das könnte ein guter Übergang zu einem anderen Thema sein, nach dem ich Sie fragen wollte, dem Konzept von „Eigenhändigkeit“. Wie wichtig ist Ihnen, dass Sie selbst die Farbschichten auftragen? Welche Arbeitsschritte delegieren Sie an Ihre Assistenten? Und wie finden Sie die Vorstellung, einer Ihrer Assistenten führte so eine Übermalung aus, über die wir gerade gesprochen haben? Das ist ja durchaus ein mögliches Szenario.

DR Das ist eine gute Frage, und ich habe viel darüber nachgedacht. Theoretisch glaube ich, dass ein Assistent genau das Gleiche wie ich tun kann. Ich würde gerne glauben, dass das möglich ist. Ich kenne die Geschichte, dass bei einigen großen Gemälden von Rothko tatsächlich seine As-



Travel notebook 1967. Bleistift und Tinte auf Papier / Graphite and ink on paper
10,2 × 15,2 cm / 4 × 6 inches

Lordsburg drawing

1967. Kohle auf Papier /
Charcoal on paper
ca. 24,8 × 25 cm /
approx. 9 3/4 × 9 7/8 inches



sistenten den Hauptteil der Farbe aufgetragen haben. Das stört mich nicht. Irgendwie mag ich die Vorstellung sogar.

PG Obwohl er ihnen immer noch, wie eine Art Dirigent, Anweisungen gab, bei den Werken der Rothko-Kapelle in Houston zum Beispiel. Sie führten aus, was Rothko ihnen auftrag, aber er sah dabei zu. Also prüfte er ihre Arbeit auch gleich kritisch und akzeptierte sie.

DR Mir gefällt die Idee einer bestimmten Art von Mal-oberfläche, die Richard Schiff eine „deklarative Oberfläche“ nennt. Der Ausdruck geht wohl auf Barnett Newmans Forderung zurück, dass sich ein Gemälde selbst erklären soll. Diese Art von Oberfläche zeigt, wie sie gemalt wurde, enthüllt ihren Entstehungsprozess. Aber der Umgang mit Farbe ist nicht expressionistisch, sie soll keinen emotionalen Zustand bezeichnen. Die Technik kann präzise sein, ist aber nicht übermäßig raffiniert; sie verweist nicht auf eine besondere oder einzigartige Sensibilität. Die Oberfläche ist ungefähr so gut gemalt wie eine Wand in einem Haus. Man erledigt den Job gut und sorgfältig, wie ein Handwerker. Ich möchte, dass meine Gemälde aus dieser Haltung heraus entstehen. Theoretisch halte ich es also für möglich, dass

meine Assistenten alles erledigen. Aber im Moment gründen sie nur Leinwände, kleben ab, schneiden Ränder für das Abschleifen heraus und schleifen diese Partien ab. Früher habe ich immer die letzten Schichten einer Grundierung selbst aufgetragen, aber jetzt meine ich, dass das auch Assistenten tun können, wie auch das letzte Abschleifen, bevor ich Lasuren auftrage. Die Textur dieses letzten Abschleifschrittes ist sichtbar, wenn man sich die fertigen Gemälde genau anschaut, und ich habe gelernt, diese kleinen haptischen Unterschiede zu mögen. Ich mache alle Pinselstriche und Messerspuren selbst. Und normalerweise bin ich auch derjenige, der geschwungene Formen abklebt, aufgrund der minutiösen Entscheidungen, die dabei getroffen werden müssen. Letztlich ist also fast alles, was auf der Oberfläche am Ende zu sehen ist, von mir.

PG Sie sprechen von der Verwendung von Klebeband, einem zentralen Aspekt Ihrer Maltechnik und einer Neuerung durch Vertreter der Moderne. Wann und wie verwenden Sie Klebeband, und wofür steht es?

DR Klebeband fasziniert mich. Es ist für meinen Arbeitsprozess sehr wichtig. Wir witzeln manchmal im Studio und

sagen, dass es ein mystisches, industrielles Produkt ist, zum Wohl der Maler hergestellt. Es ist unerlässlich für das Erschaffen einer „deklarativen Oberfläche“. Abgeklebte Kanten verlangen nicht nach demselben Maß technischer Fähigkeit wie von Hand gemalte geometrische Kanten, zum Beispiel solche in Gemälden von Mondrian oder John McLaughlin. Sie sind auch nicht expressionistisch, zeigen



Abkleben des Randes eines „cut-outs“ vor dem Auftragen einer weiteren Alkdysschicht / Masking the edge of a cut-out with tape before applying another layer of alkyd paint

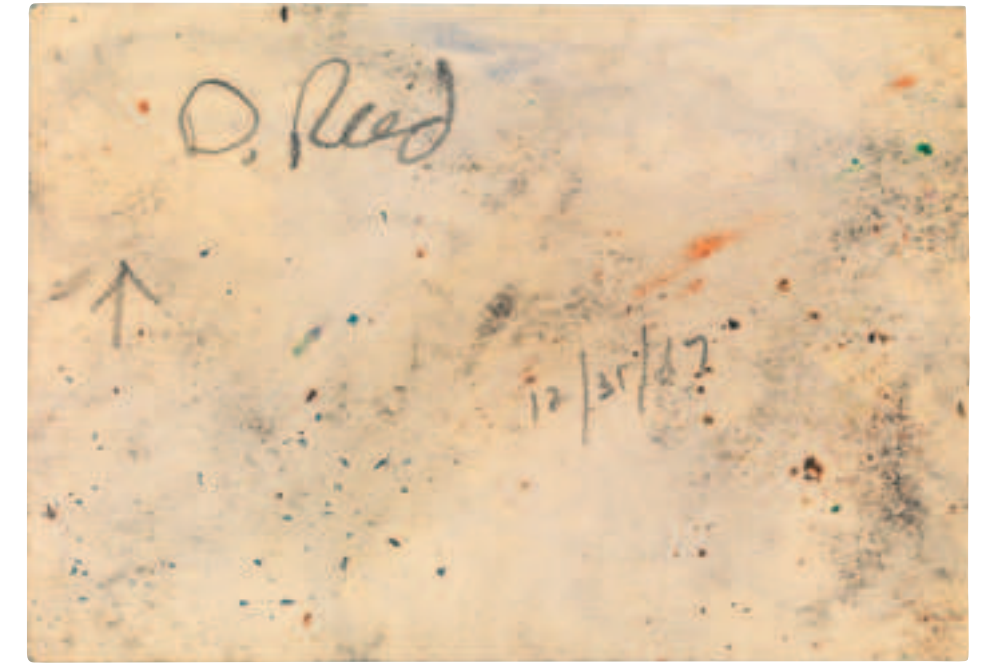
weder Leidenschaft, Verstrickung noch Gefühl. Aber ich glaube, sie können ebenso sensibel und intellektuell präzise sein. Wenn Klebeband abgezogen wird, erscheint die gesamte Länge einer Kante auf einen Schlag. Für mich ist das Abziehen von Klebeband, als ob ich ein Foto in Entwicklerflüssigkeit tauche: Plötzlich erscheint das ganze Bild auf einen Schlag. Klebeband ist sehr konzeptuell. Man könnte einen ganzen historischen Abriss moderner und zeitgenössischer Kunst im Verhältnis zur Verwendung von Klebeband schreiben. Mondrian experimentierte spät in seinem Leben mit Klebeband. Blinky Palermo muss diese späten Mondrians gesehen haben. Nach genauerer Untersuchung einiger Gemälde von Malevich glaube ich, dass er eine Art Schablone verwendet haben muss, eine Art Proto-Klebeband. Es sieht so aus, als ob er über den Schablonenrand hinaus malte, um eine gerade Kante zu bekommen, und manchmal verrutschte er die Schablone etwas, sodass sie sich um ein paar Grad verschob. Palermo muss das auch aufgefallen sein. Und dann gibt es natürlich Barnett Newman, den Meister des Klebebands! Auf seinem *Onement I*, von 1948 und in der ständigen Sammlung des Museum of Modern Art, klebt das Band noch auf dem Gemälde drauf. Newman malte zur Probe über das Klebeband drüber und beschloss dann, dass



12/31/67

1967. Kohle auf Papier /
Charcoal on paper
10,2 × 14,4 cm /
4 × 5 ¹¹/₁₆ inches

Rückseite / Verso



das Gemälde, so wie es ist, vollendet ist. Manchmal denke ich, dass diese Gemälde ein Altar für die Verehrung von Klebeband sind.

PG Ich glaube, dass Newman von seinem Gemälde *Concord*, von 1949, das sich im Metropolitan Museum of Art befindet, das Klebeband auch nicht entfernt hat. Es ist genauso Teil der Komposition wie jeder einzelne Pinselstrich.

DR Ja. Newman ist sehr gerissen in seinem Umgang mit Klebeband. Manchmal lässt er die Farbe unter das Klebeband laufen, und manchmal besteht er auf scharfen Kanten. Bei manchen seiner „Zips“, den schmalen vertikalen Bändern, klebt er die Kante mehrmals ab, um diese Effekte zu kontrollieren. Klebeband hat das Aussehen von Malerei auf vielfältige Weise verändert, abgesehen von den rein technischen Effekten. Es wurde verwendet, um eine sehr dünne Oberflächenfarbe ohne jede Materialität oder Tiefe zu erreichen. Ich hatte nie Palermos *Blaue Scheibe und Stab* von 1968 anhand der Reproduktionen verstanden, erst als ich das Werk persönlich sah und erkannte, dass die beiden Objekte in blaues Klebeband eingewickelt sind, habe ich's begriffen. Palermo nahm gefundene Objekte, die an Spielzeug

oder Instrumente einer Beuys-Performance erinnern, aber er entfernte jeglichen Hinweis auf ihren Gebrauchswert. Das Klebeband verwandelt sie in Malerei. Spannung entsteht daraus, dass das Blau sehr dünn ist. Obwohl es lediglich auf der Oberfläche sitzt, verändert es den Status der Objekte völlig; es ist die Transformationsweise eines Malers. Vor kurzem sah ich Palermos *Flipper* von 1965 wieder. Ich halte jetzt immer noch einem Geheimnis in Palermos Werken Ausschau und glaube, dass ich in *Flipper* gefunden habe, was es ist: Das Gemälde wird von einem blauen Linienraster strukturiert. Rote Rechtecke füllen abwechselnd die Rechtecke des Rasters und überlappen manchmal sichtbar die blauen Linien, was anzeigt, dass das blaue Raster zuerst gemalt wurde. Die Linien folgen einer linearen Bewegung, sind aber nicht perfekt nach dem Raster ausgerichtet. Obwohl die Bewegung jeder blauen Linie etwas variiert, bleibt die Breite der Linie immer genau gleich. Sie müssen entstanden sein, indem zusätzliche Klebebänder derselben Breite neben die beiden Kanten des zentralen Klebebands platziert wurden. Dann wurde das Klebeband in der Mitte abgenommen und die Linie blau gemalt. Aber es gibt keine doppelte Farbschicht dort, wo sich die Rasterlinien überkreuzen. Man kann überall unter dem transparenten Blau gleichmäßig

die weiße Grundierung durchscheinen sehen und es gibt eine perfekte Naht dort, wo sich die Kanten des Rasters beim Überkreuzen der Linien treffen. Wie hat er das gemacht? Die Methode ist einfach, aber anti-intuitiv und musste im Voraus geplant werden. Palermo malte eine Gruppe der Streifen und hat genau diese dann nach dem Trocknen sorgfältig und exakt überklebt. Dann hat er die sie überkreuzenden Bänder abgeklebt und sie gemalt. Die erste Schicht Klebeband blockierte die zweite Farbschicht. Als er dann beide Schichten Klebeband abzog, waren die Kreuzungsübergänge perfekt. Palermo hat sich viele Gedanken gemacht über etwas, das so einfach aussieht. Das gleichmäßige Licht, das durch diese Abklebmethode durch das blaue Raster durchscheinen kann, hat eine enorme Wirkung. Es lässt das Raster aussehen, als ob es gedruckt sei. Palermo war von dem Raster auf den Seiten einer Flippermaschine inspiriert worden. Dieses gleichmäßige Licht verrät, dass das Raster kein formalistischer Kunstgriff ist, sondern eine gefundene Form, und es verbindet das Gemälde mit dem Siebdruckverfahren.

PG Palermo hat, so wie Newman auch, damit gespielt, Farbe unter dem Klebeband absichtlich verlaufen zu lassen.

Man kann nachverfolgen, wie er durch sein Werk hindurch immer meisterhafter im Umgang mit Klebeband wurde und wie er das Verlaufen der Farbe natürlich auch verhindern konnte, wenn er es nicht wollte.

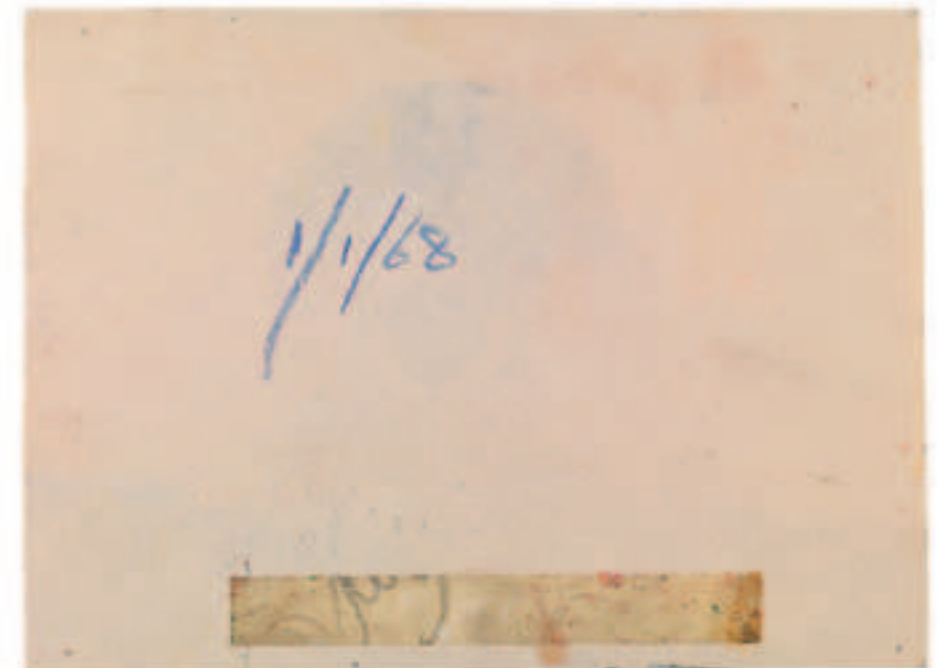
DR Bei Newmans *Abraham* (1949) – oder vielleicht bei einem Gemälde der *Stations of the Cross* (1958–66) – gibt es ein besonders schönes Beispiel von verlaufener Farbe. Als ich mir die Stelle genauer ansah, wurde mir klar, dass die schwarze Farbe des eigentlichen „Zips“ anders war. Was Newman gemacht hat, da bin ich mir sicher, ist, den „Zip“ zuerst mit einem warmen, matten Schwarz zu malen, das unter das Klebeband lief, das er an der Kante verwendete. Dann hat er diese Kante nach dem Trocknen der Farbe sehr präzise noch einmal abgeklebt, wahrscheinlich mit einer anderen Art von Klebeband. Die neue Schicht Klebeband ging über die verlaufene Farbe und schützte sie damit vor dem nächsten Farbauftrag. Dann übermalte er den „Zip“ mit viskoserem, kälterem und glänzenderem Schwarz. Der „Zip“ besteht aus kaltem und glänzendem Schwarz. Die verlaufene Farbe drum herum ist warm und matt. Das Ergebnis war eine malerische, aber mit Sicherheit keine schlampige Kante. Ich habe mich auch hingekniet und sehr lange und



1/I/68

1968. Buntstifte auf Papier /
Crayon on paper
12,4 × 16,8 cm /
4 7/8 × 6 5/8 inches

Rückseite / Verso



genau den unteren Bildrand von *Prometheus Bound* (1952) betrachtet. Es verläuft eine horizontale Kante zwischen dem sehr schmalen weißen Band am untersten Rand des Gemäldes und der restlichen schwarzen Fläche darüber. Ich bin mir nicht sicher, ob ich wirklich herausgefunden habe, wie die Kante genau entstanden ist, aber ich bin sicher, dass Newman nicht einfach schwarze Farbe auf die weiße Grundierung aufgetragen hat. Sowohl der weiße Streifen als auch das Schwarz sind aktiv gemalt. Die Kante entstand, indem Newman abwechselnd Weiß auf Schwarz und Schwarz auf Weiß auftrug. Und manchmal war eine der darunterliegenden Schichten auch noch nass, sodass sich manchmal die Farbe zu grau vermischte. Obwohl diese Kante so unkompliziert wirkt, machte dieser Malprozess die Kante stärker und solider – entschiedener. Man fühlt, dass sie genau dort platziert ist, wo Newman sie haben wollte. Diese Kante, die man nicht sofort sieht, weil sie so nahe an der tatsächlichen, physischen Außenkante des Gemäldes liegt, verankert und hält das Gemälde. Diese kurze Kante lässt die viel längere Höhe des schwarzen Bereichs viel solider aussehen, als man es für möglich hält.

PG Lassen Sie kontrolliertes Verlaufen von Farbe bei der Verwendung von Klebeband in Ihrer Malerei zu?

DR Newman verwendete oft Malerkrepp, der sehr viel Farbfluss erlaubt. Heute benutzen wir viele verschiedene Sorten von Klebeband, manche davon werden erst seit kurzem hergestellt. Da ich nicht so viel verlaufene Farbe möchte, benutze ich oft weißes Papierklebeband, das sehr scharfe und saubere Kanten ermöglicht. Und wenn ich überhaupt kein Verlaufen möchte, male ich etwas „Liquin“ über diese Kante, lasse es trocknen und male dann wieder darüber. Das Resultat ist eine extrem scharfe Kante. Ich sehne mich immer nach mehr Pigmenten, aber ich hätte mir gar nicht vorstellen können, dass es mal so eine große Auswahl an Klebeband geben würde. Es gibt ein blaues Klebeband, sogenanntes Malerlebeband, das nicht so stark klebt und die unteren Malschichten nicht so leicht mit abzieht wie das weiße Papierklebeband. Und es gibt Nichiban-Klebeband, das speziell dafür gemacht ist, keine der unteren Schichten mit abzuziehen. Ich liebe die Tatsache, dass Klebeband so omnipräsent ist. Wenn ich einen Vortrag halte oder unterrichte und Klebeband erwähne, halte ich immer irgendwann inne und behaupte: „Ich bin

mir sicher, dass es das auch hier irgendwo gibt.“ Ich kann in jedem Klassenzimmer oder Auditorium welches finden, das irgendein Elektrokabel festklebt, etwas notdürftig repariert hat oder einen Zettel an der Wand festmacht.

PG Waren Sie immer schon so begeistert von Klebeband, oder ist das ein weiteres Beispiel dafür, dass sich durch das detaillierte Studium Ihrer Vorgänger Ihre Wahrnehmung dessen, was ein einzelner technischer Aspekt bewirken kann, verändert hat?

DR Ich habe gehört, dass Brice Marden, als er eines meiner frühen Gemälde in den späten 1970ern sah, ziemlich kritisch in Bezug auf meine Verwendung von Klebeband war. Ich habe gehört, dass er gesagt hat, Klebeband sei antihuman. Brice hatte diese wunderbaren Kanten am unteren Rand seiner frühen Gemälde, sie waren von Hand gemalt und wunderschön und sehr menschlich. Daher verstand ich gut, was er sagte, und ich benutze Klebeband seither mit ziemlich schlechtem Gewissen, in dem Gefühl, dass er wahrscheinlich recht hatte und ich ein kälterer Maler bin. Als mich Jack Goldstein in den späten 1980ern in sein Studio einlud, machte er Gemälde mit konzentrischen Formen

aus vielen Farben, wovon eine jede mit Maskierfilm aus Klebeband gemalt worden war – wahrscheinlich verwendete er mehr Klebeband pro Quadratzentimeter als jeder andere Maler es je tat. Ich hatte entschieden, dass mir die Gemälde nicht gefielen, weil er so viel Klebeband verwendete und ging also nicht hin. Ich war so dumm. Neulich habe ich ein paar dieser Gemälde gesehen und sie sind fantastisch. Jetzt habe ich eine komplett andere Sicht. Je mehr Klebeband, umso besser. Was könnte menschlicher sein als Klebeband?

PG Ich vermute, dass die Verwendung von Klebeband oft eine ambivalente Balance schafft zwischen dem Effekt von „Eigenhändigkeit“ und dem Entstehen von etwas, das sehr mechanisch wirken kann. Man könnte sogar so weit gehen und behaupten, dass die gesamte Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts von diesen beiden entgegengesetzten Polen des Kunstschaffens geprägt war: dem vermeintlich subjektiven Pinselstrich im Gegensatz zur angeblich objektiven geraden Kante. Ihre Arbeiten bewegen sich sehr bewusst dazwischen. Seit 2007 tauchen die stilisierten linearen und horizontalen Pinselstriche aus den 1970ern wieder vermehrt auf. Welche Rolle spielt das Zurückgreifen auf vergangene Erfahrungen bei Ihnen?



Lordsburg drawing

1967. Kohle auf gelbem Papier /
Charcoal on yellow paper
ca. 17,8 × 17,8 cm /
approx. 7 × 7 inches

Liste der ausgestellten Werke / List of exhibited works

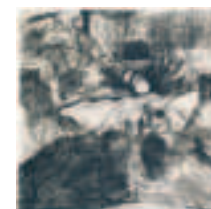
DR Ich muss gestehen, dass ich manchmal nachts fernsehe, wenn ich allein male. Einmal lief zufällig eine TV-Miniserie namens *Longitude*, in der Michael Gambon John Harrison, den Erfinder des Schiffschronometers, spielte. Seefahrer konnten mit Hilfe eines Sextanten ein Schiff auf dem Meer sehr genau orten, wenn sie die genaue Uhrzeit kannten. Es war eine technische Herausforderung, eine solche Uhr zu bauen, weil sie über Monate, ja sogar Jahre hinweg akkurat laufen musste, trotz all der Schiffsbewegungen und der Veränderungen sowohl der Luftfeuchtigkeit als auch der Temperatur. Harrison gelang es, präzise funktionierende Holzuhren zu konstruieren, indem er an ihnen herumbastelte. Die Maschinen wurden relativ kompliziert, weil er immer wieder neue Teile hinzufügte, um ein vorheriges Problem zu lösen. Es gab keine ultimative Lösung, nur Verbesserungen und Korrekturen, die auf andere Verbesserungen und Korrekturen folgten. Ich war überrascht und auch ein bisschen peinlich berührt davon, wie sehr mich diese ziemlich kitschige Serie über Harrisons Haltung und Errungenschaften bewegte. Manchmal kann man nur etwas erlernen, indem man es tut. Mit dem Älterwerden und dem Ansammeln von so vielen Jahren Malerfahrung wird mir klar, wieviel Wissen in meinen Händen und Augen liegt. Meine

Hand kann jetzt im Vergleich zu früher kompliziertere Spuren hinterlassen und Räume schaffen, weil meine Augen mehr sehen und Augen und Hände besser zusammenarbeiten. Es ist nicht der Aspekt des Handgemachten, der mich dabei interessiert, es ist die Art zu denken. Überraschungen bereiten mir die größte Freude. Wenn ich also jetzt über Malerei nachdenken möchte, inspiziere ich – mit einem Bleistift in der Hand – eine Arbeitszeichnung, auf der ich ein Tagebuch von Entscheidungen zu diesem Gemälde festgehalten habe. Darüber nachzudenken, was ich als nächstes tun möchte, mit dem Bleistift in der Hand, hilft mir, in die richtige Arbeitsstimmung zu finden. Dann sind meine Intuitionen besser, und ich habe besseren Zugang zu dem, was ich gelernt habe, nicht auf intellektuelle Weise, sondern auf diese andere Art, durch das Arbeiten. Es gibt nicht mehr viele Möglichkeiten in dieser Welt, wie man sich dieses merkwürdige Wissen aneignen kann.

PG Vielen Dank für dieses Gespräch.



1. Oljato Sunset #1, 1967
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
123 × 121,7 cm / 48 3/8 × 48 inches
Sammlung des Künstlers / Collection of the artist
S. / p. 98
Photo: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn



2. Oljato Sunset #2, 1967
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
122,3 × 123 cm / 48 1/8 × 48 3/8 inches
Sammlung des Künstlers / Collection of the artist
S. / p. 99
Photo: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn



3. Oljato Sunset #3, 1967
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
136,2 × 122 cm / 53 5/8 × 48 inches
Sammlung des Künstlers / Collection of the artist
S. / p. 100
Photo: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn



4. Oljato Sunset #4, 1967
Kohle auf Papier / Charcoal on paper
125,5 × 122 cm / 49 3/8 × 48 inches
Sammlung des Künstlers / Collection of the artist
S. / p. 101
Photo: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn



5. Oljato, 1967
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
69 × 76,2 cm / 27 × 30 inches
Sammlung / Collection Kienbaum Köln / Cologne
S. / p. 96
Photo: Dennis Cowley, New York



6. Oljato, 1967
Öl auf Leinwand auf Holz / Oil on canvas on wood
76,8 × 101,6 cm / 30 1/4 × 40 inches
Sammlung des Künstlers / Collection of the artist
S. / p. 97
Photo: Christopher Burke, New York



7. Lordsburg, 1967
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
53 × 94 cm / 20 3/4 × 37 inches
Sammlung des Künstlers / Collection of the artist
S. / p. 95
Photo: Dan Kvitka, Portland, Oregon



8. Lordsburg, 1967
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
48,3 × 62,3 cm / 19 × 24 1/2 inches
Sammlung / Collection Pamela Reed
S. / p. 95
Photo: Christopher Burke, New York



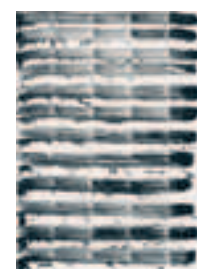
9. Sunset Oljato, 1967
Lackfarbe auf Papier / Enamel on paper
66,7 × 64,1 cm / 26 1/4 × 25 1/2 inches
Sammlung des Künstlers / Collection of the artist
S. / p. 94
Photo: Christopher Burke, New York



10. #45, 1974
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
193 × 55,9 cm (zwei zusammen montierte Leinwände) /
76 × 22 inches (two canvases bolted together)
Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe / Permanent loan
from Sammlung Mondstudio
S. / p. 93
Photo: Jörg Heykal, Köln/Berlin



11. #46, 1974
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
193 × 58,4 cm (zwei zusammen montierte Leinwände) /
76 × 23 inches (two canvases bolted together)
Privatsammlung München / Private collection, Munich
Courtesy Häusler Contemporary München/Zürich
S. / p. 93



12. #64, 1974
Öl auf Leinwand / Oil on canvas
193 × 142,2 cm (fünf zusammen montierte Leinwände) /
76 × 56 inches (five canvases bolted together)
Courtesy Sammlung Goetz
S. / p. 92
Photo: Raimund Koch, New York



13. #114, 1976
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
20,3 × 416,6 cm (zweiteilig) / 8 × 164 inches (two canvases)
Sammlung / Collection Max Protetch
S. / p. 90/91
Photo: Dennis Cowley, New York



14. #137-3, 1978
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
20,3 × 208,3 cm (zwei zusammen montierte Leinwände) /
8 × 82 inches (two canvases bolted together)
SCHAUWERK Sindelfingen
S. / p. 86/87
Photo: Frank Kleinbach, Stuttgart



15. #140, 1978
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
68,6 × 109,2 cm (zwei zusammen montierte Leinwände) /
27 × 43 inches (two canvases bolted together)
Privatsammlung / Private collection Steilmann
S. / p. 85
Photo: Dennis Cowley, New York



16. #149, 1979
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
137,2 × 116,8 cm (zwei zusammen montierte Leinwände) / 54 × 46 inches (two canvases bolted together)
Sammlung Max Protetch und des Künstlers / Collection of Max Protetch and the artist
S. / p. 84
Photo: Christopher Burke, New York



17. #150, 1979
Acryl auf Leinwand / Acrylic on canvas
142,2 × 284,5 cm (zweiteilig) / 56 × 112 inches (two canvases)
Collection Max Protetch
S. / p. 82/83
Photo: Dennis Cowley, New York



18. #293, 1990–1991
Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
76,2 × 426,7 cm / 30 × 168 inches
Daros Collection, Zürich / Zurich
S. / p. 34/35
Photo: Dennis Cowley, New York



19. #316, 1992
Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
274,3 × 91,4 cm / 108 × 36 inches
Privatsammlung Köln / Private collection, Cologne
S. / p. 36
Photo: Alistair Overbruck, Köln



20. #323, 1990–1993
Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
284,5 × 116,9 cm / 112 × 46 inches
Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe / Permanent loan from Sammlung Mondstudio
S. / p. 29
Photo: Wolfgang Günzel



21. #327, 1993
Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
66 × 279,4 cm / 26 × 110 inches
Privatsammlung / Private collection
S. / p. 22/23
Photo: Alistair Overbruck, Köln



22. #334, 1993–1995
Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
86,4 × 279,4 cm / 34 × 110 inches
Courtesy Sammlung Goetz
S. / p. 20/21
Photo: Dennis Cowley, New York



23. #347-2, 1994–2000
Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
121,9 × 284,5 cm / 48 × 112 inches
Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe / Permanent loan from Sammlung Mondstudio
S. / p. 32/33
Photo: Alistair Overbruck, Köln



24. #349, 1996
Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
137,2 × 294,6 cm / 54 × 116 inches
Privatbesitz / Private collection
S. / p. 18/19
Photo: Johann Koinegg, Graz, Österreich / Austria



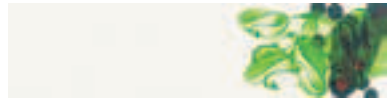
25. #350, 1996
Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
137,2 × 299,7 cm / 54 × 118 inches
Courtesy Sammlung Goetz
S. / p. 16/17
Photo: Johann Koinegg, Graz, Österreich / Austria



26. #449, 1998–1999
Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
106,7 × 436,7 cm / 42 × 168 inches
Sammlung / Collection Lisa Ann Favero
S. / p. 14/15
Photo: Dan Kvitka, Portland, Oregon



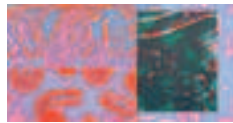
27. #451, 1996–2000
Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
236,2 × 142,2 cm / 93 × 56 inches
Privatsammlung / Private collection
S. / p. 30
Photo: Alistair Overbruck, Köln



28. #457, 1999–2000
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 91,4 × 365,8 cm / 36 × 144 inches
 Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe /
 Permanent loan from Sammlung Mondstudio
 S. / p. 12/13
 Photo: Alistair Overbruck, Köln



29. #470, 2001
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 106,7 × 373,4 cm / 42 × 147 inches
 Sammlung Kienbaum Köln / Kienbaum Collection Cologne
 S. / p. 10/11
 Photo: Reni Hansen, Kunstmuseum Bonn



30. #489, 2002–2003
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 66 × 127 cm / 26 × 50 inches
 Sammlung / Collection Alexandra Hagen-
 Freusberg
 S. / p. 81
 Photo: Alistair Overbruck, Köln



31. #491, 2002–2003
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 66 × 127 cm / 26 × 50 inches
 Privatsammlung / Private collection
 S. / p. 80
 Photo: Bill Orcutt



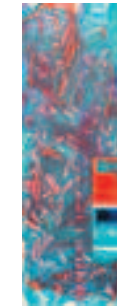
32. #493, 2001–2003
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 66 × 127 cm / 26 × 50 inches
 Privatsammlung Hamburg / Private collection, Hamburg
 S. / p. 75
 Photo: Bill Orcutt, New York



33. #494, 2002–2003
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 66 × 259 cm / 26 × 102 inches
 Privatbesitz / Private collection
 S. / p. 78/79
 Photo: Bill Orcutt, New York



34. #522, 2002–2004
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 66 × 264,2 cm / 26 × 104 inches
 SCHAUWERK, Sindelfingen
 S. / p. 76/77
 Photo: Alistair Overbruck, Köln



35. #524-2, 2004–2005 / 2006–2009
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 259,1 × 91,4 cm / 102 × 36 inches
 Privatsammlung / Private collection
 S. / p. 39
 Photo: Alistair Overbruck, Köln



36. #530, 2004–2005
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 66 × 132 cm / 26 × 52 inches
 Privatsammlung Hamburg / Private collection,
 Hamburg
 S. / p. 74



37. #532-2, 2004–2005 / 2007–2008
 Öl und Alkyd auf Polyester / Oil and alkyd on
 polyester
 243,8 × 30,5 cm / 96 × 12 inches
 Sammlung Bohn, Bonn
 S. / p. 88

38. Working drawing for painting #532-2, 2008
 Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
 2 Blätter, vertikal montiert / 2 sheets, vertically mounted
 59 × 71 cm (Gesamtmaß) / 23 × 28 inches
 (overall dimension)
 Privatsammlung Köln / Private collection, Cologne

39. #535, 2003–2005
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 66 × 127 cm / 26 × 50 inches
 Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe /
 Permanent loan from Sammlung Mondstudio
 S. / p. 73





40. #545-2, 2005–2006 / 2007–2008
 Öl und Alkyd auf Polyester / Oil and alkyd on polyester
 66 × 132 cm / 26 × 52 inches
 Privatsammlung Deutschland / Private collection, Germany
 S. / p. 72
 Photo: Bill Orcutt, New York



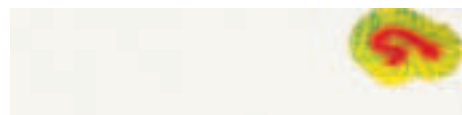
41. Working drawing for painting #545-2, 2006
 Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
 3 Blätter, horizontal montiert / 3 sheets,
 horizontally mounted
 72 × 102 cm (Gesamtmaß) / 28 3/8 × 40 1/8 inches (overall dimension)
 Privatsammlung Deutschland / Private collection, Germany



42. #552, 2005–2006
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 66 × 133 cm / 26 × 52 inches
 Sammlung Becker, Köln / Cologne
 S. / p. 71
 Photo: Alistair Overbruck, Köln



43. Working drawing for painting #552, 2006
 Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
 43 × 59 cm (Gesamtmaß) / 17 × 23 inches
 (overall dimension)
 Sammlung Becker, Köln / Cologne



44. #555, 2003–2006
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 91,4 × 373,4 cm / 36 × 147 inches
 Privatsammlung Köln / Private collection, Cologne
 S. / p. 8/9
 Photo: Alistair Overbruck, Köln



45. #581, 2007–2008
 Öl und Alkyd auf Leinen / Oil and alkyd on linen
 66 × 127 cm / 26 × 50 inches
 Privatsammlung / Private collection Steilmann
 S. / p. 70
 Photo: Achim Kukulies, Düsseldorf



46. Working drawing for painting #581, 2008
 Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
 2 Blätter, horizontal montiert / 2 sheets, horizontally mounted
 43 × 102 cm (Gesamtmaß) / 17 × 40 inches
 (overall dimension)
 Privatsammlung / Private collection Steilmann

47. #586, 2008
 Öl und Alkyd auf Polyester / Oil and alkyd on
 polyester
 68,6 × 132,1 cm / 27 × 52 inches
 Privatbesitz / Private collection
 S. / p. 28
 Photo: Eli Ping Weinberg, New York

48. Working drawing for painting #586, 2008
 Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
 2 Blätter, horizontal montiert / 2 sheets, horizontally mounted
 43 × 102 cm (Gesamtmaß) / 17 × 40 inches
 (overall dimension)
 Privatbesitz / Private collection

49. #590 (The Bather), 2008–2009
 Öl und Alkyd auf Polyester / Oil and alkyd on polyester
 243,8 × 45,7 cm / 96 × 18 inches
 Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe /
 Permanent loan from Sammlung Mondstudio
 S. / p. 40
 Photo: Bill Orcutt, New York

50. Working drawing for painting #590, 2009
 Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
 5 Blätter, vertikal montiert / 5 sheets, vertically mounted
 101,6 × 72,1 cm (Gesamtmaß) / 40 × 28 inches (overall dimension)
 Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe /
 Permanent loan from Sammlung Mondstudio
 S. / p. 41/42

51. #594, 2008/2009
 Öl und Alkyd auf Polyester / Oil and alkyd on polyester
 243,8 × 45,7 cm / 96 × 18 inches
 Privatsammlung Zürich – Dauerleihgabe im Von der Heydt-
 Museum Wuppertal / Private collection, Zurich – permanent
 loan at the Von der Heydt-Museum Wuppertal
 S. / p. 38
 Photo: Bill Orcutt, New York



52. Working drawing for painting #594, 2009
 Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
 3 Blätter, vertikal montiert / 3 sheets, vertically mounted
 102 × 100 cm (Gesamtmaß) / 40 × 39 inches
 (overall dimension)
 Courtesy Sammlung Goetz

53. #604, 2008–2010
 Öl und Alkyd auf Polyester / Oil and alkyd on polyester
 264,2 × 66 cm / 104 × 26 inches
 Courtesy Galerie Thomas Zander Köln / Cologne
 S. / p. 37
 Photo: Alistair Overbruck, Köln

54. Working drawing for painting #604, 2010
 Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
 4 Blätter, vertikal montiert / 4 sheets, vertically mounted
 102 × 70,5 cm (Gesamtmaß) / 40 1⁄8 × 27 3⁄4 inches
 (overall dimension)
 Courtesy Galerie Thomas Zander Köln / Cologne



55. #617, 2003–2011
 Öl und Alkyd auf Leinwand / Oil and alkyd on canvas
 111,8 × 482,6 cm / 44 × 190 inches
 Kunstmuseum Bonn, Dauerleihgabe /
 Permanent loan from Sammlung Mondstudio
 S. / p. 24/25
 Photo: Christopher Burke, New York

56. Working drawing for painting #617, o. J. / undated
 Mischtechnik auf Papier / Mixed media on paper
 3 Blätter, horizontal montiert / 3 sheets,
 horizontally mounted
 102 × 127 cm (Gesamtmaß) / 40 × 50 inches
 (overall dimension)
 Sammlung des Künstlers / Collection of the artist



57. The Searchers, 2007
 DVD (6er Edition / Edition of 6)
 Dauer 1:05 / Length 1:05
 Sammlung des Künstlers / Collection of the artist
 S. / p. 25

Biografie / Biography

David Reed

1946 geboren / born in San Diego, California
 lebt und arbeitet / lives and works in New York

Ausbildung / Education

1968 Reed College, Portland, Oregon, *Bachelor of Arts*
 degree
 1967 New York Studio School, New York
 1966 Skowhegan School of Painting and Sculpture,
 Skowhegan, Maine

Auszeichnungen und Stipendien / Awards and Grants

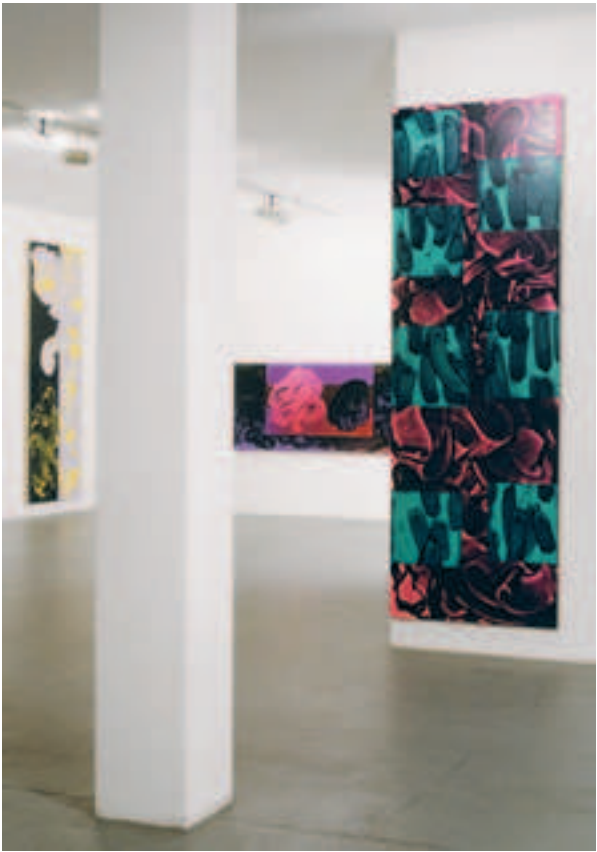
2001 Ursula Blickle Stiftung, *Kunstförderpreis für
 Malerei*
 2001 Skowhegan Medal for Painting
 1991 National Endowment for the Arts, *Visual Arts
 Fellowship*
 1988 John Simon Guggenheim Memorial Foundation,
Fellowship
 1969 Roswell Museum and Art Center, *Grant*
 1966 Rockefeller Foundation, *Fellowship*

Ausgewählte
Einzelausstellungen /
Selected Individual
Exhibitions

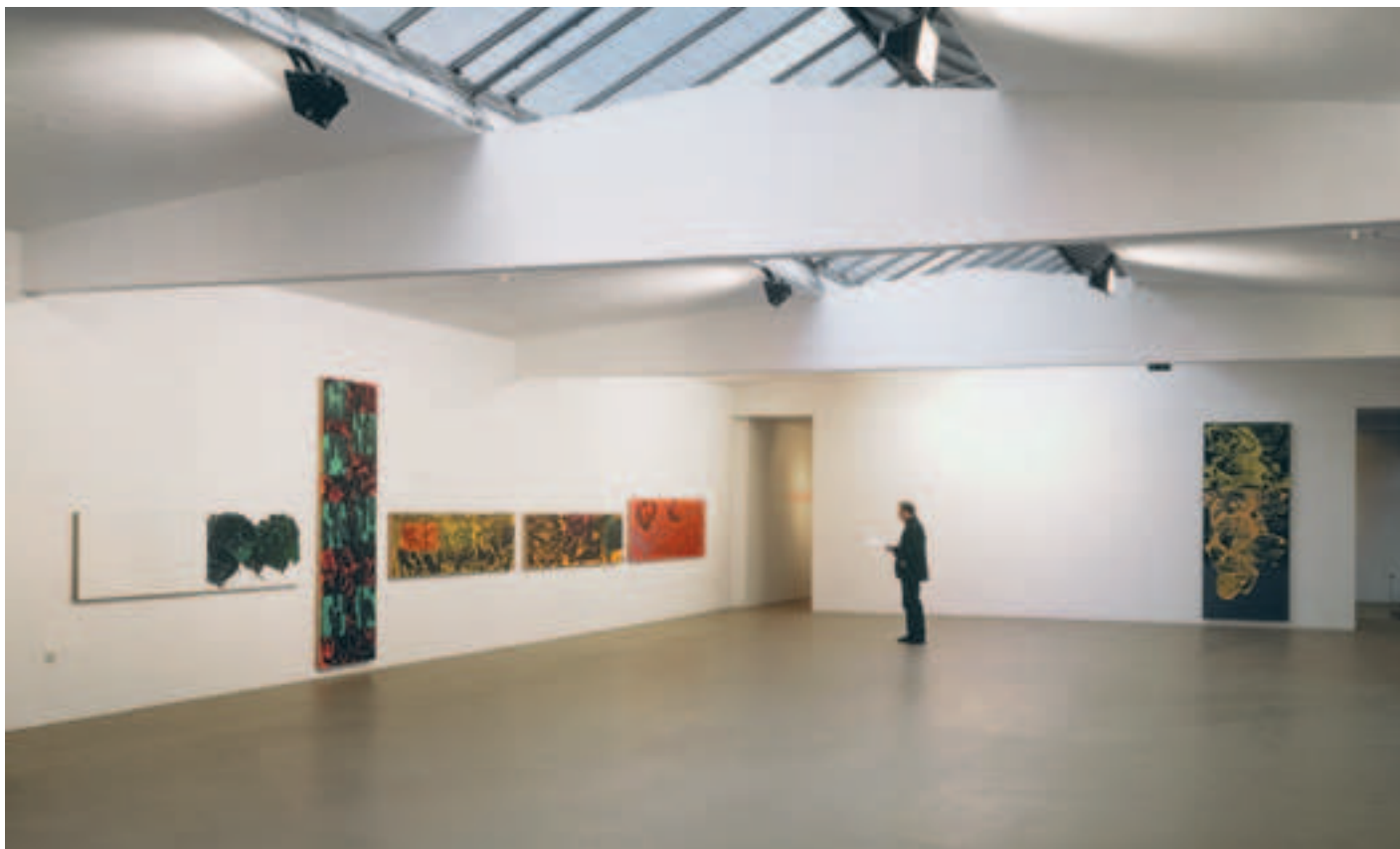
- 2012 *Heart of Glass. Gemälde und Zeichnungen / Paintings and Drawings, 1967–2012*, Kunstmuseum Bonn
- 2011 Peder Lund, Oslo, Norway with William Eggleston
— Galería Marta Cervera, Madrid
- 2010 Galerie Schmidt Maczollek, Köln / Cologne
— *Works on Paper*, Peter Blum Gallery, New York
- 2009 *Recent Paintings*, Häusler Contemporary, München / Munich
- 2008 *David Reed: Lives of Paintings*, Douglas F. Cooley Memorial Art Gallery, Reed College, Portland, Oregon*
- 2007 Max Protetch Gallery, New York
- 2006 Galerie Schmidt Maczollek, Köln / Cologne
- 2005 *Leave Yourself Behind. Paintings and Special Projects 1967–2005*, Ulrich Museum of Art, Wichita State University, Kansas; Roswell Museum and Art Center, Roswell, New Mexico; Luckman Gallery, California State University, Los Angeles, California*
Galerie Bob van Orsouw, Zürich / Zurich
- 2004 Max Protetch Gallery, New York
Galerie Xippas, Paris*
- 2003 Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne
- 2002 Max Protetch Gallery, New York
— Patricia Faure Gallery, Los Angeles, California
- 2001 *David Reed – You look good in blue*, Kunstmuseum St. Gallen; Kunstverein Hannover*
- 2000 Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne
— Galerie Bob van Orsouw, Zürich / Zurich
- 1999 Galerie Xippas, Paris*
— *David Reed – Painting/Vampire Study Center*, Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design, Philadelphia, Pennsylvania*
— Max Protetch Gallery, New York
- 1998 *David Reed Paintings: Motion Pictures*, Museum of Contemporary Art, San Diego, California; Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus, Ohio; Rose Art Museum, Brandeis

- University, Waltham, Massachusetts; P.S.1 Contemporary Art Center, Long Island City, New York*
— Max Protetch Gallery, New York
- 1997 Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne
— Galerie Bob van Orsouw, Zürich / Zurich
— Patricia Faure Gallery, Los Angeles, California
- 1996 Donna Beam Fine Art Gallery, University of Nevada Las Vegas, Nevada
— *New Paintings for the Mirror Room and Archive in a Studio off the Courtyard*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz*
- 1995 *David Reed*, Kölnischer Kunstverein, Köln / Cologne; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Westfälischer Kunstverein, Münster*
— Max Protetch Gallery, New York
- 1993 Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne
- 1992 Max Protetch Gallery, New York
Walter/McBean Gallery, San Francisco Art Institute, San Francisco, California*
- 1991 Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne
— Max Protetch Gallery, New York
- 1989 Max Protetch Gallery, New York
- 1988 Asher/Faure Gallery, Los Angeles, California
— Max Protetch Gallery, New York
- 1986 Max Protetch Gallery, New York
- 1985 Max Protetch Gallery, New York
- 1983 Max Protetch Gallery, New York
- 1980 Institute for Art and Urban Resources / The Clock-tower, New York
— *Painting Residency*, Fashion Moda, Bronx, New York
- 1979 Max Protetch Gallery, New York
- 1977 Nancy Lurie Gallery, Chicago, Illinois
— Max Protetch Gallery, New York
— Protetch-McIntosh Gallery, Washington, D.C.
- 1976 Rush Rhees Gallery, University of Rochester, New York
- 1975 Faculty Office Building Gallery, Reed College, Portland, Oregon
— Susan Caldwell Gallery, New York

* Katalog / catalogue



Installationsansichten / Installation views,
Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne 1993



Installationsansichten / Installation views, Kölnischer Kunstverein, 1993.

Photos: Boris Becker

Ausgewählte Gruppenausstellungen / Selected Group Exhibitions

- 2012 A. *Abstra_Action*, Galerija Contra, Koper, Slowenien / Slovenia
 - *The gallery collection*, Galerie Bob van Orsouw, Zürich / Zurich
 - *THE SLIDE SHOW*, Mekanism Skateboards, FRAC Auvergne, France
 - *The Happy Fainting of Painting*, Zwinger Gallery, Berlin
 - *New York Painting*, Häusler Contemporary, München / Munich
- 2011 *The Indiscipline of Painting*, TATE St Ives, Cornwall
 - *DC Bonus*, Forum Für Fotografie, Galerie Schmidt Maczollek, Köln / Cologne
 - *75th Anniversary-American Abstract Artists*, OK Harris Works of Art, New York
 - *75th Anniversary-American Abstract Artists International*, Galerie oqbo and Deutscher Künstlerbund Projektraum, Berlin
 - *Weatherspoon Art Museum: 70 Years of Collecting*, Weatherspoon Art Museum, Greensboro, North Carolina
- 2010 *Surprise no 2 – W. Bullinger, A. Eloyan, D. Reed*, Gallery Bob van Orsouw, Zürich / Zurich
 - *INSIDE OUT*, Susan Inglett Gallery, New York
 - *Color and Content*, Kunstmuseum Bonn
 - *Painting, Process and Expansion*, Museum Moderner Kunst, Wien / Vienna
 - *Babel*, FRAC Auvergne
 - *Move on up*, Galerie Schmidt Maczollek, Köln / Cologne
 - *Until Now: Collecting the New (1960–2010)*, Minneapolis Institute of Art, Minneapolis, Minnesota
 - *Mapping the Region*, Museum Folkwang, Essen
 - *Palm Paintings*, Buchmann Galerie, Berlin
- 2009 *Sammlung Reloaded*, Kunstmuseum Bonn
 - *Mix: Nine San Diego Architects and Designers*, Museum of Contemporary Art San Diego, California
 - *La Rose Pourpre du Caire – Making of et Bande Annonce. Art Contemporain et Cinéma*, FRAC Auvergne Musée d'Art et d'Archéologie, Aurillac*

- *Rewind / Fast Forward*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz
- 2008 *Las Vegas Collects Contemporary*, Las Vegas Art Museum, Las Vegas, Nevada*
- *Sehnsucht (Aspiration)*, Light & Sie, Dallas, Texas
- *The 183rd Annual: An Invitational Exhibition of Contemporary American Art*, National Academy Museum, New York*
- *Silent Films & Bedroom Painting*, The Lab, Lakewood, Colorado
- *David Reed and Klaus Merkel*, Galerie Thomas Flor, Düsseldorf
- *David Reed and Rochelle Feinstein*, The Suburban, Oak Park, Illinois
- *abstrakt/abstract*, Museum Moderner Kunst Kärnten, Klagenfurt*
- *There is Desire Left (Knock, Knock)*, Mondstudio Collection, Kunstmuseum Bern*
- 2007 *Bilingual, Art at the Intersection of Painting and Video*, Glass Curtain Gallery, Chicago*
- *Lust for Life, The Ricke Collection*. Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz*
- *Beyond A Gift Of Time*, Roswell Museum and Art Center, Roswell, New Mexico*
- *Das Kapital. Blue Chips and Masterpieces*. Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main*
- *Brave Lonesome Cowboy: Western Topoi in Contemporary Art or: For John Wayne's 100th Birthday*. Galerien der Stadt Esslingen, Villa Merkel; Kunstmuseum St. Gallen*
- *Rose Art. Works from the Permanent Collection*, The Rose Art Museum of Brandeis University, Waltham, Massachusetts
- *Not for Sale*. P.S.1, New York
- 2006 *House of Paintings Shadow Space*, Haus Konstruktiv, Zürich / Zurich
- *Transformation – From our Collection*, Kunstmuseum Liechtenstein, Vaduz
- *Clear Cuts – Sammlung »Wolkenlos«*. Die Privatsammlung von Michael Stankiewicz, Schloss Raabs, Raabs/Thaya, Austria
- *Une simple question de temps. Conversation entre les collections du FRAC Auvergne et du Musée Crozatier*, Musée Crozatier, Le Puy-en Velay

- *New Now Next: The Contemporary Blanton*. Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, Texas
- 2005 *Vertiges: Printemps de Septembre a Toulouse*, Les Abattoirs*
- *Collection Histories/Collective Memories: California Modern*, Orange County Museum of Art, Newport Beach, California
- *Extreme Abstraction*, Albright-Knox Gallery, Buffalo, New York*
- *POPulence*, Blaffer Gallery, Houston, Texas*
- *What's New, Pussycat? Neuerwerbungen und Sammlung Ströher*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt/Main*
- *The Continuous Mark: 40 Years of the New York Studio School*, New York Studio School
- *Sweet Temptations. Dialoge mit der Sammlung Rolf Ricke*, Kunstmuseum St. Gallen
- *Willem de Kooning*, BA-CA Kunstforum, Wien / Vienna*
- 2004 *Me Myself I. Konstruktionen von Raum und Identität in der Kunst der Gegenwart*, Kunstmuseum St. Gallen
- *Gesture Suggestion*, Vous Etes Ici, Amsterdam
- *Painting Now: Selections from the Permanent Collection*, Museum of Contemporary Art, San Diego, California
- *Le Syndrome de Babylone*, Centre d'Art Contemporain de la Villa du Parc, Genf / Geneva
- *still mapping the moon. Perspektiven zeitgenössischer Malerei / Perspectives on Contemporary Painting*, Kunstmuseum Bonn*
- *David Reed. Malerei, Sammlung Kunst*. Neues Museum, Nürnberg / Nuremberg
- *Surface Tension*, Chelsea Art Museum, New York*
- *The Void and the Plentitude*. Museum Haus Esters, Krefeld
- *In The Spotlight*. Rose Art Museum, Brandeis University, Waltham, Massachusetts
- *100 Artists See God*, Independent Curators International (curated by John Baldessari and Meg Cranston)*
- 2003 *Greetings from New York. A Painting Show*, Galerie Ropac, Salzburg
- *ON. Inaugural Group Show*, Renos Xippas Gallery, Athen / Athens

- *Jessica Stockholder: "Table Top Sculpture"*; Gorney Bravin + Lee, New York
- *Perpetuum Mobile. 40 Jahre Galerie Rolf Ricke*, Köln / Cologne
- *Intricacy*, Institute of Contemporary Art Philadelphia, Pennsylvania; Yale University, New Haven, Connecticut
- *New Abstract Painting – Painting Abstract Now: Abstraktion in der neuen Malerei*, Museum Morsbroich Leverkusen
- *Painting Pictures. Malerei und Medien im digitalen Zeitalter*. Kunstmuseum Wolfsburg*
- *Trespassing: Houses X Artists*, Bellevue Arts Museum, Washington; MAK Center for Art and Architecture, Los Angeles, California; University of South Florida Contemporary Art Museum, Tampa; Blaffer Gallery at the University of Houston, Texas; Palm Springs Desert Museum, California*
- *Schokolade, was denn sonst: Sammlung Rolf Ricke*, Kunstraum Innsbruck
- *We Love Painting: The Contemporary American Art from Misumi Collection*, Museum of Contemporary Art, Tokyo*
- *La langue dans la boue*, Musée du Tapis et des Arts textiles, Clermont-Ferrand
- *Postimpact*. Portalakis Collection, Athen / Athens*
- 2002 *Das Museum, die Sammlung, der Direktor und seine Liebschaften*, Museum moderner Kunst, Frankfurt/Main
- *Einfach Kunst: Sammlung Rolf Ricke*, Neues Museum, Nürnberg / Nuremberg*
- *Another World: Zwölf Bettgeschichten / Twelve Bedroom Stories*, Kunstmuseum Luzern, Luzern / Lucerne*
- *Raum für Malerei / The Painting Room*, Kaiser Wilhelm Museum, Krefeld
- *Mood River*, Wexner Center for the Arts, The Ohio State University, Columbus*
- *Time/Frame*, Jack S. Blanton Museum of Art, The University of Texas at Austin
- *Transcendent & Unrepentant*, Rosenwald Wolf Gallery, The University of the Arts, Philadelphia, Pennsylvania
- 2001 *Lateral Thinking: Art of the 1990's*, Museum of Contemporary Art, San Diego, California
- *Cinema Studies*, Lucas Schoormans, New York



Installationsansichten / Installation views, Költnischer Kunstverein, 1993.
Photos: Boris Becker



Installationsansichten / Installation views,
Galerie Rolf Rieke, Köln / Cologne 2000

- *Vertigo*, Ursula Bickle Stiftung, Kraichtal; Vorarlberger Kunstverein, Bregenz*
- *Hybrids: International Contemporary Painting*, Tate Liverpool*
- *Ornement and Abstraction*, Fondation Beyeler, Basel*
- *Pleasures of Sight and States of Being*, Museum of Fine Arts, Florida State University, Tallahassee*
- 2000 *How You Look At It: Photographs of the 20th Century*, Sprengel Museum Hannover*
- *Body of Painting*, Museum Ludwig, Köln / Cologne*
- *Eva Knutz & David Reed*, Art Resources Transfer, Inc., New York
- *Passé Composé / Futur antérieur*, Musée d'Art Roger-Quilliot, Montferrand
- *Das Gedächtnis der Malerei*, Aargauer Kunsthaut, Aarau*
- *Media / Metaphor: The 46th Biennial Exhibition*, Corcoran Museum of Art, Washington, D.C.
- *Six Abstract Artists at the Milenium*, Dorsky Gallery, New York
- 1999 *special offer*, Kassler Kunstverein, Kassel*
- *Postmark: An Abstract Effect*, Site Santa Fé, Santa Fé, New Mexico*
- *Mixed Bag: Summer Group Show*, Schmidt Contemporary Art, St. Louis, Missouri
- *abstrakt*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg*
- *Moving Images*, Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig, Leipzig*
- *Aux dernière nouvelles...*, FRAC d'Auvergne, Clermont Ferrand*
- *Looking at Paintings / Looking for Painters: Gesture and Contemporary Painting*, University of Michigan, Ann Arbor*
- *Notorious: Alfred Hitchcock and Contemporary Art*, Museum of Modern Art Oxford, Oxford
- 1998 *The Erotic Sublime (Slave to the Rhythm)*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg
- *Geistes Gegenwart*, Diözesanmuseum, Freising, and Heilig-Geist-Kirche, Landshut*
- *Pop Abstraction*, Museum of American Art of the Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Pennsylvania
- *I'm Still In Love With You: Visual Artists and Writers Respond to the 1972 Album by Al Green*, Women's 20th Century Club, Eagle Rock, California

- *Utz: A Collected Exhibition*, Lennon, Weinberg, Inc., New York
- *Sick of Photography: A Painting Show*, College of Creative Studies Gallery, University of California, Santa Barbara, California
- *Die Neue Sammlung (1)*, Palais Liechtenstein, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien / Vienna
- *Interior Landscapes: An Exhibition from the Collection of Clifford Diver*, Delaware Art Museum, Wilmington, Delaware*
- *From Here to Eternity: Painting in 1998*, Max Protetch Gallery, New York
- 1997 *Theories of the Decorative: Abstraction and Ornament in Contemporary Painting*, Inverleith House, Royal Botanic Garden, Edinburg; Edwin A. Ulrich Museum, Wichita State University, Wichita, Kansas*
- *Primarily Paint*, Museum of Contemporary Art, San Diego, La Jolla, California
- *Pintura*, Galeria Joan Prats, Barcelona; Galeria Marta Cervera, Madrid
- *After the Fall: Aspects of Abstract Painting Since 1970*, Snug Harbor Cultural Center, Staten Island, New York*
- *Intimate Universe (Revisited): Seventy American Painters*, Robert Steele Gallery, New York
- *Schilderijen: Reinoud Van Vaught, Fabian Marcaccio, David Reed, Jonathan Lasker*, Gallerie Tanya Rumpff, Haarlem
- *Wetterleuchten*, Galerie Evelyne Canus, La Colle-sur-Loup
- *Critiques Of Pure Abstraction*, Independent Curators, Inc., New York*
- *Stepping Up*, Andrew Mummery, London
- *Relations Between Contemporary Architecture and Painting: Greg Lynn, Fabian Marcaccio, David Reed, Jesse Reiser/Nanako Umemoto*, Künstlerhaus Palais Thurn und Taxis, Bregenz
- *Some Lust*, Patricia Faure Gallery, Santa Monica, California
- *Installations/Projects*, Institute for Art and Urban Resources/P.S.1, Long Island City, New York
- 1996 *16 Artists*, Patricia Faure Gallery, Santa Monica, California
- *Extended Minimal*, Max Protetch Gallery, New York

- *Nuevas Abstracciones*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Kunsthalle Bielefeld*
- *Abstract Practice*, Galerie Thaddaeus Ropac, Salzburg
- *Form als Ziel mündet immer in Formalismus*, Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne
- *Embedded Metaphor*, Independent Curators, Inc., New York*
- *Reconditioned Abstraction*, Forum for Contemporary Art, St. Louis, Missouri*
- *Lydia Dona and New York Abstraction*, Macdonald Stewart Art Centre, Guelph, Ontario
- 1995 *Pittura/Immedia: Malerei in der 90er Jahren / Painting In the 90's*, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz*
- *Das Abenteuer der Malerei / The Adventure of Painting*, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf *
- *Transatlantica, the America-Europa Non Representativa*, Museo de Alejandro Otero, Caracas*
- *Abstraction From Two Coasts*, Lawing Gallery, Houston, Texas*
- *Architecture of the Mind, Content in Contemporary Abstract Painting*, Galerie Barbara Farber, Amsterdam*
- *Mesótica: The América non-representativa*, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica*
- *All About Edges: An Exhibition of Contemporary Abstract Painting*, Main Gallery, Fine Arts Center Galleries, University of Rhode Island, Kingston
- *Repicturing Abstraction: The Politics of Space, The Abducted Image, Basic Nature, From Impulse to Image*, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond, Virginia*
- *Temporarily Possessed: The Semi-Permanent Collection*, The New Museum of Contemporary Art, New York
- *Going for Baroque: 18 Contemporary Artists Fascinated with the Baroque and Rococo*, The Contemporary and The Walters Collection, Baltimore, Maryland*
- *"Made In The U.S.A": Original Paintings on Paper*. Bob van Orsouw Gallery, Zürich / Zurich
- *Re-Fab: Painting Abstracted, Fabricated, and Revised*, University of South Florida Contemporary Art Museum, Tampa, Florida; Wolfson Galleries, Miami-Dade Community College, Miami, Florida; Robert Hull Fleming Museum, University of Vermont, Burlington, Vermont*
- *Videothek*, Galerie im Rathaus, München / Munich
- 1994 *New Paintings*, Max Protetch Gallery, New York
- *Drama*, Max Protetch Gallery, New York
- *Chance, Choice, and Irony*, Todd Gallery, London; John Hansard Gallery, University Southampton, Southampton*
- *Recent Painting*, Asher/Faure Gallery, Los Angeles
- *Conditional Painting*, Galerie nächst St. Stephan, Wien / Vienna
- *Don't Look Now*, Thread Waxing Space, New York*
- 1993 *Fractured Seduction: New Conceptual Abstract Painting, Eight Artist from New York*, Artifact Gallery, Tel Aviv*
- *Italia–America: L'astrazione ridefinita*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Republica de San Marino*
- *Supervision*, Räume für neue Kunst, Wuppertal
- *Hotel Carlton Palace, Chambre 763*, Paris*
- *Bodies of Work*, Atelier Philip Pocock, Köln / Cologne
- *New York Painters: Donald Baechler, Ross Bleckner, Peter Halley, Jonathan Lasker, Richard Prince, David Reed, Peter Schuyff, Philip Taaffe, Christopher Wool*, Sammlung Goetz, München / Munich*
- *Eight Painters: Abstractions in the Nineties*, Carl Solway Gallery, Cincinnati, Ohio
- *Byron Kim, David Lasry, David Reed: Paintings*, Quint Gallery, La Jolla, California
- *Panorama*, Galerie Martina Detterer, Frankfurt/Main; Galerie Jousse-Seguin, Paris
- *New American Abstraction: The Conscious Gesture*, Marion Locks Gallery, Philadelphia, Pennsylvania
- *New Moderns*, Baumgartner Galleries, Washington, D.C.
- *Der zerbrochene Spiegel: Positionen zur Malerei / The Broken Mirror: Approaches to Painting*, Museumsquartier Messeplatz, Kunsthalle Wien, Wien / Vienna; Deichtorhallen, Hamburg*
- *Silent Echoes*, Tennisport Arts, Long Island City, New York



Installationsansichten / Installation views,
Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne 2000

- *Prospect 93: Eine Internationale Ausstellung aktueller Kunst / Prospect 93: An International Exhibition of Contemporary Art*, Frankfurter Kunstverein, Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main*
- *Plötzlich ist eine Zeit hereingebrochen, in der alles möglich sein sollte (Teil 2)*, Kunstverein Ludwigsburg
- *“I am the Enunciator”*, Thread Waxing Space, New York*
- 1992 *Bedroom Pictures*, Asher/Faure Gallery, Los Angeles, California*
- *Thomas Noskowski / David Reed*, Baumgartner Galleries, Washington, D.C. *
- *Slow Art: Painting in New York Now*, Institute for Art and Urban Resources/P.S.1, Long Island City, New York
- *Abstrakte Malerie zwischen Analyse und Synthese / Abstract Painting between Analysis and Synthesis*, Galerie nächst St. Stephan, Wien / Vienna*

- *Kinder! Macht neues!* Galerie Rolf Ricke, Köln / Cologne*
- 1991 *La metafisica della Luce / The Metaphysics of Light*, John Good Gallery, New York*
- *Conceptual Abstraction*, Sidney Janis Gallery, New York*
- *The Lick of the Eye*, Shoshana Wayne Gallery, Santa Monica, California
- *Hybrid Abstraction*, Bennington College Art Gallery, Bennington, Vermont
- *Strategies for the Next Painting*, Wolff Gallery, New York; Feigen Incorporated, Chicago, Illinois
- *Contemporary Abstract Painting: Resnick, Reed, Laufer, Moore*, Muscarelle Museum of Art, College of William and Mary, Williamsburg, Virginia
- 1990 *Token Gestures: A Painting Show*, Scott Hanson Gallery, New York*

- 1989 *1989 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York*
- *Non-Representation: The Show of the Essay*, Annie Plumb Gallery, New York
- *Diagrams and Surrogates*, Shea and Becker Gallery, New York*
- *Aus meiner Sicht: Eine Ausstellung von Rolf Ricke / Jubilee Exhibition of the Galerie Rolf Ricke*, Kölnischer Kunstverein, Köln / Cologne*
- *Collapsing Light*, Laurie Rubin Gallery, New York
- *Postmodern Painters*, John Good Gallery, New York
- *Artists of the 80's: Selected Works from the Maslow Collection*, Sordoni Art Gallery, Wilkes College, Wilkes-Barre, Pennsylvania*
- 1988 *A New Generation, The 80's: American Painters and Sculptors*, The Metropolitan Museum of Art, New York
- *Louise Fishman, Joan Mitchell, David Reed*, Barbara Toll Fine Arts Inc., New York
- *Collaborations in Monotype*, University Art Museum, University of California at Santa Barbara, Santa Barbara, California*
- *Formal*, Dart Gallery, Chicago, Illinois*
- *Seven American Abstract Artists*, Ruggerio Heis Gallery, New York
- 1987 *Monsters: The Phenomena of Dispassion*, Barbara Toll Fine Arts, Inc., New York
- *Interstices*, Laurie Rubin Gallery, New York
- *Meaning*, Four Walls, Hoboken, New Jersey
- *New Locations*, Wolff Gallery, New York*
- *Romantic Science*, One Penn Plaza, New York
- *The Four Corners of Abstract Painting (From Sincerity to Sarcasm, from Formalism to Expressionism)*, White Columns, New York
- *Print / Film*, Bess Cutler Gallery, New York
- *Abstract Painting*, Asher/Faure Gallery, Los Angeles, California
- *Generations Of Geometry: Abstract Painting in America Since 1930*, Whitney Museum of American Art at Equitable Center, New York
- *40th Biennial Exhibition of Contemporary American Painting*, The Corcoran Gallery of Art, Washington, D.C.*
- 1986 *Abstraction / Abstraction*, Carnegie Mellon University Art Gallery, Pittsburgh, Pennsylvania; Klein Gallery, Chicago, Illinois*
- *Geometry Now*, Craig Cornelius Gallery, New York*

- 1985 *Smart Art: New Work from New York*, Carpenter Center for Visual Arts, Harvard University, Cambridge, Massachusetts
- *The Non-Objective World-1985: A Selection of Abstract Painting and Sculpture*, Kamikaze, New York
- *An Invitational*, Condeso/Lawler, New York
- *Abstract / Issues*, Sherry French Gallery, Tibor De Nagy and Oscarsson Hood, New York
- *The Art of the 1970's and 1980's*, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut
- 1984 *24 x 24 x 24: An Invitational Exhibition*, Ruth Siegel, New York
- *David Reed / Jackie Ferrara*, Susan Montezinos Gallery, Philadelphia, Pennsylvania
- *Invitational Painting Exhibition: Part 1, Twelve Abstract Painters*, Siegel Contemporary Art, New York
- *Abstract Painting*, Susan Montezinos Gallery, Philadelphia, Pennsylvania
- *Current 6: New Abstractions*, Milwaukee Art Museum, Milwaukee, Wisconsin
- *Small Works: New Abstract Painting*, Williams Center for the Arts, Lafayette College, Easton, Pennsylvania; Center for the Arts, Muhlenberg College, Allentown, Pennsylvania*
- 1983 *Language, Drama, Source, and Vision*, The New Museum of Contemporary Art, New York*
- *Contemporary Abstract Painting*, Center for the Arts, Muhlenberg College, Allentown, Pennsylvania*
- *Nocturne*, Siegel Contemporary Art, New York
- *Three Painters: Sean Scully, David Reed, Ted Stamm*, Zenith Gallery, Pittsburgh, Pennsylvania
- 1982 *An Exhibition of Abstract Painting*, Art Galaxy, New York
- *Pair Group: Current and Emerging Styles in Abstract Painting*, Jersey City Museum, New Jersey
- *Abstract Painting*, Maryland Institute College of Art, Baltimore, Maryland
- 1981 *Arabia Felix*, Art Galaxy, New York
- Bertha Urdang Gallery, New York
- 1980 *Recent Acquisitions*, La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, California
- *Investigations: Probe, Structure, Analysis: Agnes Denes, Lauren Ewing, Vernon Fisher, Stephen Prina, David Reed*, The New Museum of Contemporary Art, New York*



Installationsansichten / Installation views,
Galerie Schmidt Maczollek, Köln / Cologne 2010

1979 *Ateliers Aujourd’hui: Oeuvres Contemporanies des Collections Nationales / Accrochage II*. Centre Nationale d’Art et de Culture Georges Pompidou, Paris*

— *Fourteen Painters*, Herbert Lehman College, Bronx, New York

1978 *Two Decades of Abstraction*, University Galleries, University of South Florida, Tampa, Florida

1977 *Recent Acquisitions*, Centre Nationale d’Art et de Culture Georges Pompidou, Paris

1976 Max Protetch Gallery, New York

— *Students’ Choice*, Yale University School of Art, New Haven, Connecticut

1975 *Abstraction: Alive and Well*, State University College, Potsdam, New York*

— *Fourth Annual Contemporary Reflections 1974–75*, Aldrich Museum of Contemporary Art, Ridgefield, Connecticut*

— *1975 Biennial Exhibition*, Whitney Museum of American Art, New York*

1974 *Marylin Lenkowsky, David Reed, Herbert Schiffrin*, Susan Caldwell Gallery, New York

— *John Elderfield, Max Gimblett, David Reed*, Cunningham-Ward Gallery, New York

— *Seven New York Artists*, Nina Nielsen Gallery, Boston, Massachusetts

1973 Lo Guidice Gallery, New York

1972 *Six Painters in the ’70s: Abstract Painting in New York*, Ackland Art Center, University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill, North Carolina*

1970 *A Clean Well-Lighted Place*, Austin, Texas

— *A Gift of Time*, Santa Fé Museum of Fine Arts, Santa Fé, New Mexico

* Katalog / catalogue

Bibliografie / Bibliography

Ausgewählte Künstler- beiträge, Statements, Vorlesungen und Interviews / Selected Artist’s Writings, Statements, Lectures, and Interviews

2011 “The Unsettling Mark”, in: *Art in America*, No. 8, September 2011, S./p. 88–95

— “Bigger Bedrooms”, in: *Frederick Hammersley – Organic and Geometric*, exh. cat. (New York: Ameringer McEnery Yohe Gallery), S./p. 14–19

2010 “Soul-Beating”, in: *Art Journal*, Vol. 69, No. 4, Winter 2010

— Mary Jane Jacob, Michelle Grabner (eds.), *The Studio Reader, On The Space Of The Artists* (Chicago: University of Chicago Press), S./p. 118–120

— “David Reed with John Yau”, Interview von / interview by John Yau, in: *The Brooklyn Rail*, 2010/3, S./p. 28–31

— “Standard”, in: Martin Hentschel (ed.), *Alan Uglow*, exh. cat. (Bielefeld: Kerber), S./p. 63–66

2009 “Exchange”, in: *Blinky Palermo to the people of New York City*, exh. cat. (New York: Dia Art Foundation), S./p. 110–129

— “Judi Wertheim – Recounting the Work”, in: *Número Cero 4*, S./p. 30/31

2008 “A Conversation with Dorothy and Herbert Vogel”, in: Jochen Kienbaum, Iris Maczollek, Anke Schmidt (eds.), *Rock Paper Scissors – David Reed. Kienbaum Artists’ Books. Edition 2009* (Köln / Cologne: Snoeck), S./p. 57–79

— *An interview with painter David Reed*, Interview von / interview by D. K. Row, in: *The Oregonian*, 2008/10/30

- (http://blog.oregonlive.com/visualarts/2008/10/web_exclusive_an_interview_wit.html)
- “Statement, 2007”, in: Christiane Meyer-Stoll (ed.), *Ein Zeitdokument/ A Document of The Times. Sammlung Rolf Ricke/ Rolf Ricke Collection* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz), S./p. 281/282
- 2007 “After Palermo – David Reed”, in: Ulrike Groos (ed.), *Palermo*, exh. cat. (Düsseldorf: Kunsthalle Düsseldorf, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen), S./p. 173/174
- “Color Game”, in: David Batchelor (ed.): *Colour* (Cambridge: MIT Press), S./p. 226/227
- 2006 “Discussion Between Jonathan Lasker and David Reed”, in: *Jonathan Lasker*, exh. cat. (Brüssel / Brussels: Galerie Alain Noirhomme), S./p. 7–19
- “Ed Rath”, in: *New York Contemporary: Art Times Squared*, exh. cat. (Salzburg: HangArt-7), S./p. 72/73
- “Deux chambres à San Francisco”, in: *Les Cahiers du Musée national d’art moderne*, No. 97, Herbst / Fall 2006, S./p. 36–39
- “Streets and Studios”, in: Katy Siegel (ed.), *High Times, Hard Times: New York Painting 1967–75*. (New York: DAP Publishers), S./p. 16–23
- “New York Painting circa 1968. Notes Toward the Missing History of Experimental Abstraction”, in: Annette DiMeo Carlozzi, Kelly Baum (eds.), *American Art since 1900* (Austin: Blanton Museum of Art), S./p. 391–401
- 2005 “David Reed”, in: Francesca Richer, Matthew Rosenzweig (eds.), *First Works by 362 Artists* (New York: D.A.P.), S./p. 312
- “David Reed on Blinky Palermo”, Künstler über Künstler Vortragsreihe / Artists on Artists Lecture Series, Dia Foundation, New York
- “For Milton”, in: Pat Passlof (ed.), *Milton Resnick 1917–2004* (New York), S./p. 49–51
- 2004 “David Reed”, in: John Baldessari, Meg Cranston, *100 Artists See God*, exh. cat. (New York: Independent Curators International), S./p. 25
- “David Reed”, in: Judith Olch Richards (ed.), *Inside the Studio: Two Decades of Talks with Artists in New York* (New York: Independent Curators International), S./p. 170–173
- “Step into Liquid”, in: Martin Hentschel (ed.), *Richard Allen Morris, Retrospective 1958–2004*, exh. cat. (Bielefeld: Kerber), S./p. 10–21
- “Excerpts from a Continuing Vampire Journal”, in: Ecke Bonck et al. (eds.), *Liebesgrüsse aus Odessa. For Peter Weibel* (Berlin: Merve), S./p. 90–93
- “David Reed”, in: Hans Ulrich Obrist (ed.), *Do It, Volume I* (New York: e-flux)
- 2002 “David Reed in Conversation with David Ryan (1996/97)”, in: David Ryan, *Talking Painting. Dialogues with Twelve Contemporary Abstract Painters* (London/New York: Routledge), S./p. 196–207
- 2001 “David Reed”, Statement, in: Sammlung Mondstudio Collection, *Blasser Schimmer / A Pale Gleam* (Köln / Cologne: Gimlet), S./p. 212/213
- *1987 Paintings: Willem de Kooning* (Ostfildern: Cantz), S./p. 39
- “Making Waves: Katy Siegel Talks with David Reed about the Legacy of Lee Lozano”, in: *Artforum*, 2001–10, S./p. 120–127
- “Speed and Intimacy”, in: *Art Lies*, No. 31, Sommer / Summer 2001, S./p. 7–12
- Interview von / by Gerald Matt, in: Ursula Bickle Stiftung (ed.), *Vertigo*, exh. cat. (Wien / Vienna: Triton), S./p. 58–61
- 2000 “Media Baptisms”, in: Susan Bee, Mira Schor (eds.), *M/E/A/N/I/N/G: An Anthology of Artists’ Writings, Theory and Criticism* (Durham/London: Duke University Press), S./p. 369–372
- Amine Haase: “Auf der Suche nach der Farbe der Zukunft”, in: *Kunstforum*, No. 152, 2000/10–12, S./p. 298
- 1999 “David Reed – Conversazione con Demetrio Paparoni”, Interview von / by Demetrio Paparoni, in: *Tema Celeste*, 1999/1–2, No. 72, S./p. 46.
- “Moving Pictures at an Exhibition: Christian Viveros-Faune interviews David Reed”, in: *Art Papers Magazine*, 1999/11–12, S./p. 32–37
- “David’s Notes from Graz” und / and “David’s Journal Continued”, in: *Painting / Vampire Study Center* (Philadelphia: Goldie Paley Gallery, Moore College of Art and Design)
- 1998 “Scottie’s Place/Judy’s Place”, in: Anna Novakov (ed.), *Carnal Pleasures: Desire, Public Space and Contemporary Art* (San Francisco: Clamor), S./p. 111–121
- 1997 “Journal”, in: *New Paintings for the Mirror Room and Archive in a Studio off the Courtyard* (Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), S./p. 13–23
- 1996 “David Reed”, Brief / letter, in: *Fotografie nach der Fotografie / Photography after Photography* (Berlin: Verlag der Kunst), S./p. 301
- “David Reed”, Statement, in: Claude Briand-Picard, Christophe Cuzin, Antoine Perrot, *Peindre? Enquête & Entretiens sur la Peinture Abstraite* (Paris: Galerie b Jordan m Devarrieux), S./p. 112
- “David Reed: Vampire Journal Excerpt”, in: *New Observations, Ripple Effects: Painting and Language*, No. 113, Winter, S./p. 6–7
- “David Reed interviewed by Stephen Ellis”, in: Lucinda Barnes et al. (eds.), *Between Artists: Twelve Contemporary American Artists interview Twelve Contemporary American Artists* (Los Angeles: Art Press), S./p. 187–194
- “David Reed: Eigentlich ist es die abstrakte Malerei, die heute die Errungenschaften der Pop-art fortsetzt und weiterentwickelt”, Interview von / by Noemi Smolik, in: *Kunstforum*, No. 133, 1996–2–4, S./p. 300–305
- “Journal”, in: Günther Holler-Schuster, Peter Weibel (eds.), *New Paintings for the Mirror Room* (Köln / Cologne: Buchhandlung Walther König), S./p. 13–23
- 1995 “David Reed”, Statement, in: Pittura/Immedia. Malerei in den 90er Jahren / Painting in the ’90’s, exh. cat. (Graz: Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum), S./p. 120/121
- Sabine Krebber: “Hitchcock’s Schlafzimmer”, Interview, in: *Stuttgarter Nachrichten: Kultur Magazin* 13, 1995/7/7
- “Two Bedrooms in San Francisco”, überarbeiteter Essay / revised essay (Köln / Cologne: Kölnischer Kunstverein)
- Thomas von Taschitzki: “Bilder vom Bruch im Selbst”, Interview, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, 1995/3/12, S./p. 39
- 1994 “David Reed”, Statement, in: *Fractured Seduction* (Tel Aviv: Artifact Gallery)
- 1993 “Media Baptisms”, in: *M/E/A/N/I/N/G*, No. 13, 1993/5, S./p. 31–33
- “David Reed”. Statement, in: *Der zerbrochene Spiegel: Positionen zur Malerei/The Broken Mirror: Approaches to Painting*, exh. cat. (Wien / Vienna: Museumsquartier Messepalast, Kunsthalle Wien), S./p. 118–121
- “David Reed”, Statement, in: *Prospect ’93: Eine Internationale Ausstellung aktueller Kunst / Prospect ’93: An International Exhibition of Contemporary Art*, exh. cat. (Frankfurt/Main: Frankfurter Kunstverein, Schirn Kunsthalle), S./p. 355
- Interview von / by Demetrio Paparoni, in: *Italia-America: L’astrazione rede nita*, exh. cat. (San Marino: Galleria Nazionale d’Arte Moderna), S./p. 129–133
- 1992 “Media Baptisms”, in: *Abstrakte Malerei zwischen Analyse und Synthese / Abstract Painting between Analysis and Synthesis*, exh. cat. (Wien / Vienna: Galerie nächst St. Stephan), S./p. 123–134
- 1991 “Reflected Light: In Siena with Beccafumi”, in: *Arts Magazine*, 1991/3, S./p. 52/53
- “Tradition, Eclecticism, Self-Consciousness: Baroque Art and Abstract Painting”, David mit / with David Carrier, in: *Arts Magazine*, 1991/1, S./p. 44–49
- 1990 “David Reed”, Interview von / by Stephen Ellis, in: *A.R.T. Press* (Los Angeles: William S. Bartman Foundation)
- 1989 “Memories of Rome”, in: *New Observations*, 1989/6, S./p. 20–23
- 1988 Interview von / by Raphael Rubinstein, in: *ETC. Magazine*, Montreal, Canada, Sommer / Summer, S./p. 31–33
- Interview von / by Jonathan Seliger, in: *Journal of Contemporary Art*, Frühjahr / Spring, S./p. 67/68
- 1984 “I Knew It to Be Sol!”, in: Forest Bess, Alfred Jensen, Myron Stout, *Theory and the Visionary*, exh. cat. (New York: New York Studio School)
- 1982 “Golub at Susan Caldwell”, in: *theARTgallerySCENE*, 1982/12, S./p. 25/26
- “McLaughlin at Andre Emmerich”, in: *theARTgallerySCENE*, 1982/10, S./p. 25/26
- “Barnett Newman Review”, in: *TheARTgallerySCENE*
- 1975 “On Jumping”, “Intermediate Cases”, in: *Art-Rite*, Frühjahr / Spring, S./p. 9



David Reed auf der photographischen Vorlage für das Porträtgemälde
The Porch, 1967 von Willard Midgett / David Reed in a photograph for the
 portrait painting *The Porch*, 1967 by Willard Midgett. Photo: Willard Midgett

Dank

Ausstellungen sind immer Gemeinschaftsprojekte, die der Unterstützung vieler Beteiligten bedürfen. Leihgeber und Künstler müssen, zumindest für einen gewissen Zeitraum, auf die vertraute Gegenwart ihrer Arbeiten verzichten, Stiftungen müssen sich zur Cofinanzierung bereit erklären, und gelegentlich sind sogar Mäzene dazu zu gewinnen, einen erheblichen finanziellen Beitrag zur Realisierung eines Ausstellungsprojekts zu leisten. All diesen Unterstützern gilt der Dank des Kunstmuseums. Im Besonderen gilt er dem Sammler Adrian Koerfer, der aus Verbundenheit mit dem Künstler und dem Kunstmuseum diese umfassende Präsentation des Werks von David Reed durch ein beispielhaftes Engagement ermöglicht hat.

Der Künstler dankt ferner seinen Assistenten Rey Akdogan, Brock Shorno, Mark Golanco, Andrew Schwartz und seiner Frau Lillian Ball.

Thanks

Exhibitions are joint projects that depend on the support of many people: lenders and artists have to live without the familiar presence of their artworks for a certain period of time, foundations commit to co-financing and sometimes patrons agree to make substantial financial contributions to enable the project's realization. We The Kunstmuseum would like to thank all these supporters. Our special thanks go to the collector Adrian Koerfer, who, as a close friend of the artist and the museum, has made possible this comprehensive presentation of David Reed's work with his exemplary support.

The artist would like to thank his assistants Rey Akdogan, Brock Shorno, Mark Golanco, Andrew Schwartz and his wife Lillian Ball.

Impressum / Colophon

Diese Publikation erscheint anlässlich der
Ausstellung / This book is published in conjunction
with the exhibition *David Reed. Heart of Glass*.
Gemälde und Zeichnungen 1967–2012

Kunstmuseum Bonn, 28. Juni – 7. Oktober 2012 /
28 June – 7 October 2012
Friedrich-Ebert-Allee 2, D-53113 Bonn,
www.kunstmuseum-bonn.de

Direktor / Director:
Stephan Berg

Kurator / Curator:
Christoph Schreier

Assistenz / Assistant:
Kristina Georgi

Presse und Öffentlichkeitsarbeit /
Press and Public Relations:
Ute Herborg-Oberhäuser, Anne Fischer

Ausstellungssekretariat / Secretary:
Iris Lölsberg

Registrar:
Barbara Weber

Leitung der Werkstätten / Workshop Directors:
Reinhard Behrenbeck, Martin Wolter

Restauratorische Betreuung / Art Conservation:
Antje Janssen, Nicole Stiebel

Bildung und Vermittlung / Education:
Sabina Leßmann, Wybke Wiechell

KATALOG / CATALOGUE

Herausgeber / Editor:
Christoph Schreier, Kunstmuseum Bonn

Übersetzung / Translation:
Tim Connell

Lektorat des englischen Textes von /
Editing of the English text by Stephan Berg:
Jeanne Haunschild

Konzept und Gestaltung / Concept and Design:
Silke Fahnert, Uwe Koch, Köln

Copyright 2012
Kunstmuseum Bonn,
Snoeck Verlagsgesellschaft, Köln,
und Autoren / and authors
© 2012 VG-Bild Kunst, Bonn

Snoeck Verlagsgesellschaft mbH
Kasparstraße 9–11, 50670 Köln
www.snoeck.de
mail@snoeck.de

ISBN 978-3-86442-013-9

Printed in the EU

Gefördert durch / Sponsored by:



**FREUDE.
JOY.
JOIE.
BONN.**



9 783864 420139



KUNSTMUSEUM BONN
SNOECK