

Ich wollte über die unheimliche Leichtigkeit von David Reeds Gemälden sprechen, wollte verstehen, weshalb sie, trotz ihrer Dunkelheit, so mühelos neben den Gemälden seiner Zeitgenossen zu schweben scheinen, die gleichsam schwerer an ihren Nägeln hängen. Bei dem Versuch zu ergründen, woher diese Leichtigkeit rührt, fand ich mich in Gedanken in Südkalifornien wieder, am Schauplatz von David Reeds Jugend und meiner eigenen. Genaugenommen war es der asphaltierte Parkplatz von George Barris' „Kustom Kar Shop“ am Wilshire Boulevard, an den ich denken mußte. Der ältere Bruder eines Freundes von mir war der Chef der magischen Lackierbuden jenes Unternehmens.

Der Bruder meines Freundes nannte sich Ito. Er war der Meister jenes Automobil-Ateliers und verantwortlich für den minutiösen Auftrag Hunderter von Schichten transparenten Lacks – ihre Reihenfolge und Mischung waren das geheime Mysterium der Zunft – auf die edlen Oberflächen spezialangefertigter Mercedes und Chevrolets, Fords und Studebakers, die stets den Parkplatz von Barris säumten. Sie wurden zunächst mit sanften und gleichmäßigen Bewegungen abgeschliffen und dann in schwungvollen Zügen mit einer matten Grundierung versehen. Jedenfalls besuchten meine Freunde und ich regelmäßig Ito's Studio, um den Vorgang der Transsubstantiation genauer zu beobachten, durch den Ito innerhalb einer Woche ein farbloses Stück Metall in die Heimstätte des Lichts verwandelte, in die Verkörperung absoluten Glanzes und transzendenter Mobilität – in die Inkarnation von *Bewegung*.

Dann signierte er die Karosserie hinten auf der Fahrerseite in einem eleganten dünnen Schriftzug mit *Ito!*. Sein Name war eigentlich Hirohito, aber das war an der kalifornischen Küste in den 50er Jahren kein sehr populärer Name. Daher beschloß Hirohito schon früh, daß der Künstlername „Ito“ keinen Gesichtverlust bedeutete. Außerdem konnte er damit dem Geschäft nicht schaden, denn „ito“ ist auch eine spanische Verkleinerungsform und die Religion des *Low-Riding* war schließlich (ganz unabhängig von der Tatsache, daß Ito Japaner, die Karosseriearbeiter schwarz und die Barris Brüder typische Weiße waren) ein Kind der hispanischen Kultur und würde dies auch immer blei-

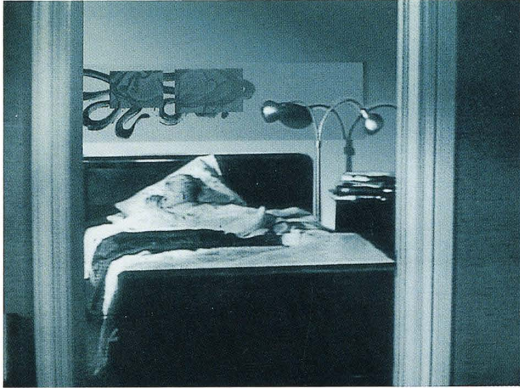
ben, tief in einer mediterranen Theologie der glänzenden Oberfläche und des fleischgewordenen Geistes verwurzelt, die sich auf anmutige Weise dem blendenden blauen Licht und den graueren Mischönen Südkaliforniens anpaßte.

Diese kleine Erzählung soll einen Eindruck von dem kulturellen Kurzschluß geben, den David Reed in seinen jüngsten Gemälden herstellt. Vereinfachend gesagt: Reed führt die Rhetorik der transparenten Oberflächen aus dem 16. Jahrhundert mit Ito's „Lowrider“-Ästhetik zusammen, indem er den Ort ihrer theologischen Überschneidung ausmacht und säkularisiert. So können einen die Bilder Reeds an ein Auto erinnern, oder einen Kinofilm, der wie ein Auto strahlt, oder auch an einen Bronzino. Und doch wird keines dieser Idiome in seiner ganzen transzendenten Leuchtkraft entfaltet, wird das Ambiente der barocken Malerei nicht dadurch evoziert, daß ihre imposanten Massen und Leeren einfach abstrahiert werden. Denn wie jedes Bild von Hans Hofmann stumm bezeugen muß: Wenn man ein Gemälde aus dem 16. Jahrhundert, buchstäblich abstrahiert und ihm die Sprache des Blicks und der Gebärde raubt, wird es zu einem toten Gegenstand. Diese verborgene Beredsamkeit hat Reed mit transparenten Gesten ausgedrückt, die über die klare Geometrie der gemalten Armaturen hinwegfegen. Sie verweisen, ohne sie ganz zu verkörpern, auf jene Theologie des eingefangenen Lichts, des Fleisches, des Stoffs und des Glanzes, die die Italiener des 16. Jahrhunderts zu strahlendem Leben erweckten.

Wie uns De Kooning in Erinnerung ruft, haben die alten Italiener natürlich deshalb gelernt den Augenblick des Übergangs von irdischer Undurchsichtigkeit zu himmlischem Licht in einer dünnen Haut aus transparenter Lasur festzuhalten, weil sie sein Simulakrum hervorrufen wollten: weil sie *Haut* malen wollten oder *Fleisch*. Doch nicht *bloß* Fleisch. Die transparente Malerei wurde erfunden, um den Leib Christi zu malen, das fleischgewordene Wort – die Inkarnation des Wortes. Und so entwickelte die südländische Malerei eine Rhetorik der Transparenz als Metapher des verkörperten Geistes. Die transparente Farbe hält das Bildnis in

No. 310 1991–92, 66x285 cm





Madeleine in Scottie's Bedroom, still frame from *Vertigo*, Alfred Hitchcock, Universal Pictures, 1958 with No. 310, 1991–92

der Schweben wie das durchscheinende Gewand den Körper und wie das transparente Fleisch Christi in einer Rhetorik des *Lichts* und der *Leichtigkeit* "Das Wort".

David Reeds Gemälde spielen natürlich auf diese Rhetorik an und nutzen sie, aber sie übersetzen sie in die traurigere und intimere Leuchtkraft des amerikanischen Begehrens – in das verhangene Leuchten von Schlafzimmern, die auf den Highway blicken. Daher erscheint in diesen Bildern die Verwandlung opaker Materie in die Herrlichkeit des Lichts immer abgeschwächt, so daß wir die Wüste sehen, die *dabei* ist, ein Film zu werden, das „Lowrider“-Coupé, das *dabei* ist, zur Verkörperung des Leuchtens zu werden, den Ballen Seide, der *dabei* ist, ein Raphael zu werden und das Bild von Raphael, das *dabei* ist, den Glanz der fleischgewordenen Prophezeiung zu erlangen. In dieser Atmosphäre der Ungewißheit scheinen Reeds Gemälde in einer verschleierte Herrlichkeit zu schweben – durch ihr Licht nur um so dunkler – um jenen „unheimlichen“ Augenblick zu beschwören, in dem, wie Mike Kelley sagt, „ein toter Gegenstand kurz davor scheint, lebendig zu werden.“

Übersetzung: Thomas Rathnow

I wanted to talk about the uncanny *lightness* of David Reed's paintings – to understand why, for all their darkness, they seem to float so effortlessly on the wall among the paintings of his contemporaries – which seem to hang more heavily upon their nails. In the process of thinking this lightness to its sources, I found myself circling back on Southern California – on the scene of David Reed's youth, and of my own as well. Specifically, I found myself returning to the asphalt parking lot of George Barris' Kustom Kar Shop on Wilshire Boulevard, where the older brother of a friend of mine presided over the magical paint booths of that establishment.

My friend's brother called himself Ito; and he was a mastercraftsman in that automotive atelier, charged with the meticulous application of hundreds of coats of translucent lacquer – in mixtures and sequences that were mystic secrets of the guild – to the exquisite surfaces of the customized Mercs and Chevys, Fords and Studebakers that always lined the Barris' lot – underpainted with frisketed patterns of matte primer and sanded in smooth gestural patterns. Anyway, my friends and I attended Ito's studio regularly, so we might observe more closely the process of transsubstantiation by which, in the space of a week or so, Ito would transform a dull, adobe hunk of metal into the residence of the light, into an embodiment of pure glamour and transcendent mobility – into *motion* incarnate.

He would sign them, then, on the rear body-panel of the driver's side: Ito!, in thin, elegant script. His full name was Hirohito, it turned out, but this was not a popular name on the coast of California in the 1950's. So, early on, Hirohito decided that the *nom de peinture*, "Ito", involved no loss of face. Moreover, since "ito" was also a Spanish diminutive, it could not hurt business, because (regardless of the fact that Ito was a Japanese and the body-work guys were black and the Barris brothers were quintessential white guys) the religion of low-riding was, and always would be, the child of Hispanic culture, deeply grounded in a Mediterranean theology of radiant surface, of incarnate spirit that adapted itself gracefully to the bouncing blue light and grayed, tertiary chromatics of Southern California.

All of which is a narrative way of suggesting the cultural short-circuit that David Reed achieves in his recent paintings. Simply put, Reed brings the 16th century rhetoric of translucent surfaces into congruence with Ito's lowrider aesthetics, locating their theological intersection – and secularizing it. Thus, one of Reed's paintings may remind us of a car, or of a movie that shines like a car, or of a Bronzino. Yet neither idiom is brought forth into its full, transcendent radiance, nor is the ambience of Baroque painting evoked by simply abstracting its rigorous masses and



voids. As any painting by Hans Hofmann must mutely testify, a 16th century picture, literally abstracted and robbed of its language of glance and gesture, is a dead thing. So Reed has embodied that invisible eloquence in translucent gestures that sweep across the articulate geometry of the painted armature and signify, but do not quite embody, the theology of captured light, of flesh and fabric and finish, that 16th century Italians brought to radiant life.

Those antique Italians, of course, learned how to capture the moment of transition from earthbound opacity to heavenly light in a thin skin of translucent, glazed pigment – and did so to evoke its simulacrum – to paint *skin*, as De Kooning reminds us, to paint *flesh*. But not *just* flesh. Translucent painting was invented to paint the flesh of *Christ*, the Word *made* flesh – the incarnate word. And thus southern painting would develop a nested rhetoric of translucency as a metaphor for embodied spirit. So, just as the translucent paint suspends the image, the translucent vestments suspend the body and the translucent flesh of Christ suspends The Word in a rhetoric of *lightness*.

David Reed's paintings, of course, allude to this rhetoric of lightness and exploit it, but they translate it into the sadder and more intimate luminosity of American desire – the occluded light of bedrooms that overlook the highway. Thus, the transition from opaque materiality to the glory of the light is always attenuated in these paintings, and we glimpse the desert *on its way* to becoming a movie, the lowrider coupe *on its way* to embodied radiance, the bolt of silk *on its way* to becoming a Raphael, and the Raphael on its way to the glamour of incarnate prophecy. In this suspended atmosphere, then, Reed's paintings seem to float in shrouded glory – all the darker for their lightness – and to evoke, in Mike Kelley's phrase, that "uncanny" moment at which "a dead thing seems on the verge of coming to life".

No. 322 1991–93, 280 x 120 cm

