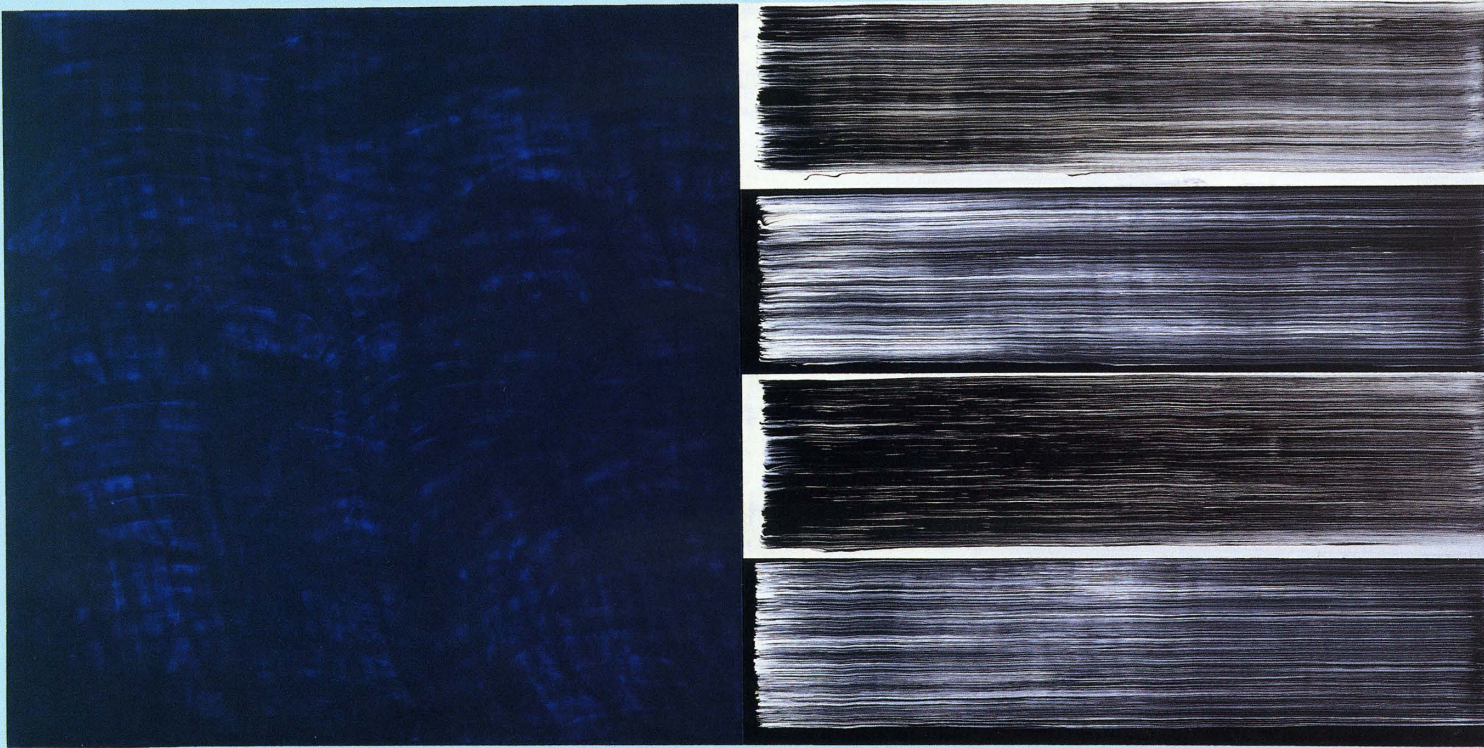


Katy Siegel, "David Reed: Painting Over Time," *You Look Good in Blue*
(St. Gallen: Verlag Für Moderne Kunst Nürnberg), 8-21.



#150, 1979

Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas

142 x 284 cm / 56 x 112 in.

Courtesy Max Protetch Gallery, New York

In den 70er Jahren begann David Reed Bilder zu malen, in denen er die Farbe naß in naß mit dem Pinsel direkt auf frisch grundierte Leinwände auftrug. Mit 1,40 m Breite und 1,90 m Höhe wiesen diese Gemälde ungefähr Türgröße auf. Jeder der horizontalen Pinselstriche war genauso lang, wie Reeds Arm reichte, ohne daß er seine Position vor dem Bild veränderte. Diese Gemälde messen buchstäblich die Ausdehnungen und Fähigkeiten von Reeds Körper, indem sie die Spur der Berührung von Pinsel und Leinwand verfolgen und nachzeichnen. Tropfen bezeugen die Schwerkraft und die flüssige Beschaffenheit der verwendeten Ölfarbe. Wie bei vielen anderen Kunstwerken der Nachkriegszeit scheint das Ziel dieser Malerei eine extreme Sachlichkeit zu sein.

Die Kombination von Farbe und Körper definiert das Bild, legt seine Regeln fest und schreibt dessen Größe und Aussehen vor. In seinen berühmten „Black Paintings“, geschaffen Ende der 50er bis Mitte der 60er Jahre, bestimmte Frank Stella die äußere Form der Bilder so, daß sie mit ihrem Inhalt korrespondierten. Der Kritiker Michael Fried nannte das ein „deduktives Denken“, da man aus Form und Dimension der Leinwand direkt auf das gesamte Aussehen des Bildes schließen konnte: Die Binnenlinien und -formen des Bildes wiederholten die Außenform gewissermaßen als ihr Echo. Reed kehrte dieses Konzept Stellas um. Er beschnitt seine Leinwand so, daß sie für das Bild, das er zu malen beabsichtigte, die richtige Größe hatte; für ein Bild, das nicht zufällig im voraus durch die Beschaffenheit seines Körpers, die Länge seines Arms, des Pinsels und deren gemeinsame Reichweite festgelegt war.

Die frühen Bilder dokumentieren konkrete Zeit ebenso wie konkreten Raum; mit der Bewegung des Pinsels vergeht die Zeit. Doch selbst auf dieser elementaren Ebene ergeben sich Brechungen: Deutlich erkennbar bestehen die meisten der Bilder aus mehreren aneinandergfügten hochformatigen Tafeln, jede ungefähr 30 cm breit. Die entstehenden Nähte gliedern das Bild an den Stel-

In the 1970s, David Reed began making paintings with strokes directly brushed wet-into-wet across door-size canvases, measuring about fifty-five inches wide and seventy-six inches high. Each stroke was the length of Reed's reach from a single standing position. These paintings are quite literal, measuring the dimensions and capabilities of Reed's body, tracing the touch of his brush and its passage across the canvas. Drips attest to gravity and the fluidity of the oil paint. Like many post-war art works, they appear to aim at an extreme of matter-of-factness.

The combination of paint and body determines the painting, makes the rules and prescribes its dimensions and its look. Frank Stella famously made his black paintings of the late 50s and early to mid-60s so that the interior of the painting sympathized with the exterior. Critic Michael Fried called this “deductive reasoning,” in that one could deduce what a painting would look like simply from the shape and dimensions of the canvas. The interior lines and shapes traced and echoed this larger form. Inverting Stella's concept, Reed cut his canvas to fit the painting he knew he wanted to make, a painting that not incidentally was itself determined by his body's physical facts, the length of his arm and brush, and its reach.

These paintings mark real time as much as real space: the brush moves, time passes. But even at this most basic level, something interrupts. Most obviously, these paintings are often put together using several vertical panels, each about eleven inches wide. The seams interrupt the works at about the position that Reed had noticed his earliest abstractions naturally breaking up, their all-over compositions falling apart. He took a gesture that began as an organic habit of his hand, analyzed it, and made it a condition of the painting – turning tendency into necessity. And, as Reed has himself noted, no matter how directly he worked, illusionism crept in: gravity made the wet paint drip, which inevitably created spatial depth.

len, die nach Reeds Erfahrung seiner frühen abstrakten Arbeiten einen ‚natürlichen‘ Bruch schufen. Es sind jene Momente, in denen die Gesamtkonzeption auseinanderfällt. Reed hatte sich eine Bewegung vorgenommen, die zunächst eine körpereigene Gewohnheit seiner Hand war, analysierte diese, um sie dann zur Bedingung seines Malens zu machen – die Möglichkeit einer Geste wurde zur Notwendigkeit. Und doch schlich sich, wie Reed selbst beobachtete, eine illusionistische Wirkung ein, unabhängig davon, wie schnell er arbeitete: Aufgrund der Schwerkraft begann die nasse Farbe zu laufen, wodurch der Eindruck einer räumlichen Tiefe entstand. Als Reed erkannte, daß er nicht das ausführen konnte, was er eigentlich wollte bzw. zu tun glaubte, befreite ihn das von der Realität. Und so spielte er in den unmittelbar folgenden Arbeiten mit der Materialität der Bilder und der Beziehung des Dargestellten zur realen Umwelt. Der Pinselstrich setzt zum Beispiel in einigen dieser Arbeiten auf der rechten Seite der Leinwand an und endet auf ihrer linken, wodurch die Vorstellung vermittelt wird, die Bilder seien rund, sie seien eine Art geschlossener Kreis anstatt einer geraden Linie – eine ungewöhnliche Form illusionistischer Dreidimensionalität. Anschließend begann Reed mit dem Pinselstrich selbst zu experimentieren. Er nagelte mehrere Pinsel aneinander, um in einigen Bildern von 1980 große Flächen in einer Bewegung zu bearbeiten. Die Pinselspur ist immer noch real, fast transparent, aber so gewaltig, daß wir zweimal hinsehen müssen, wobei sich langsam Zweifel einschleichen.

Anfang der 80er Jahre brach Reed mit der Objektivität seines Frühwerks. Die darauf folgenden Bilder wiesen Farbaufträge auf, die nicht mehr die Gegebenheiten seines Körpers oder die physikalischen Merkmale der Farbe demonstrieren sollten, sondern als strukturelle Elemente gedacht waren. Für den Farbauftrag benutzte Reed nicht mehr den Pinsel, sondern arbeitete mit einem Palettmesser. Er experimentierte mit Werkzeugen und Materialien – Pigmenten, Bindemitteln – und ent-

When Reed saw he couldn't strictly do what he wanted to do, what he thought he was doing, it liberated him from reality. In the works that immediately followed he began to play with the painting's materiality, with the relation of the image to its literal conditions. In some works, the stroke begins on one side and ends on the other, making us imagine that the paintings are round somehow, a continuous circle rather than a straight line – an unusual type of three-dimensional illusionism. Then Reed began to play with the stroke itself, nailing brushes together in order to make huge brushstrokes in several paintings of 1980. The mark is still real, almost transparent, but so huge that we are forced to look twice, doubting it the second time.

In the early 1980s, Reed made a break with the look of the literal or factual in his early work. His new paintings featured brushstrokes not as demonstrations of Reed's or paint's physical properties, but as structural elements. These marks were made not with brushes, but palette knives. Experimenting with tools and materials – pigments, mediums – he has developed an extremely sophisticated technique over the past seventeen years or so. But Reed doesn't really enjoy the experimental process; he cares for the liquidity, the transparency that alkyd and liquin lend the painting's final look, but not the slipperiness of their feel, unlike de Kooning. Nor do the works themselves speak of process, of their making. Indeed, it can be difficult even for other artists to figure out exactly how he makes his paintings. As many have commented, these marks seem more like pictures of brushstrokes than straightforward brushstrokes themselves.

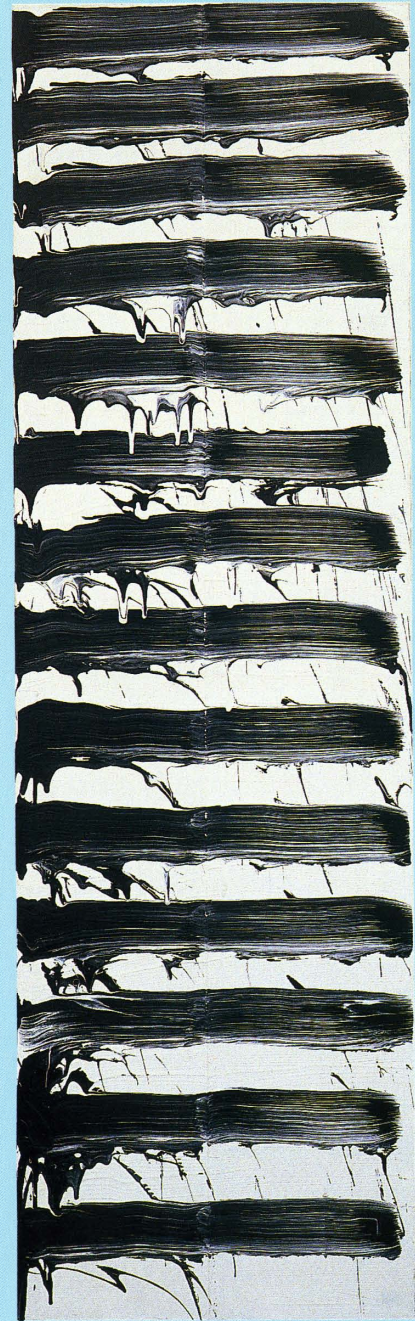
In works such as #310 and #328 (1991 – 1992 and 1993), marks modeled with strong value contrast with monochrome marks that emphasize the texture of a brush. Because everything is relative, some of these marks seem to refer to touch and some to vision. Around 1990, Reed discovered that a certain kind of photographic effect had begun to figure much of his work (this was pointed out to him by

#46, 1974

Öl auf Leinwand / oil on canvas

193 x 58 cm / 76 x 23 in.

Courtesy Christa und / and Wolfgang Häusler



wickelte im Laufe der letzten rund siebzehn Jahre eine außerordentlich differenzierte Technik. Das Experimentieren an sich ist für Reed uninteressant. Zwar schätzt er das Fließende, die Transparenz, die die Verwendung von Alkyd und Liquin dem Bild nach seiner Vollendung verleihen, aber im Gegensatz zu de Kooning ist ihm die glitschig erscheinende Oberfläche unangenehm. Die Arbeiten selbst lassen den Prozeß des Experimentierens in ihrer Entstehung nicht erkennen. Sogar anderen Malern fällt es schwer, sich die Anfertigung der Reed'schen Bilder vorzustellen. In vielen Kommentaren heißt es, seine Farbgesten wirkten wie Abbilder von Pinselspuren und nicht wie eigentliche Pinselstriche. In Werken wie #310 (1991–92) und #328 (1993) kontrastieren kräftig aufgetragene Tonwerte mit einem monochromen Auftrag, der die Pinselstruktur betont. In ihrer Relativität appellieren manche dieser Farbaufträge scheinbar an den Tastsinn, andere wiederum ans Auge. Um 1990 bemerkte Reed die fotografisch wirkenden Effekte in einem großen Teil seiner Werke (Kritiker und Freunde machten ihn darauf aufmerksam). Dieser Bezug zur Fotografie rückte sein Schaffen näher zum Visuellen und distanzierte es gleichzeitig vom Haptischen. Und das obwohl die Ähnlichkeit zum fotografischen Bild in diesen Werken eine Illusion ist, da der Farbauftrag auf klassische Weise mit der Hand erfolgt und keine fotografischen Techniken einschließt. Ohne das Bewußtsein von Fotografie wäre jedoch die Wirkung dieser Arbeiten eine andere – es ist nicht so sehr ihre reale Präsenz als ihr Geist, der in Reeds Gemälden wohnt.

Wie bei den aneinandergefügten Tafeln seiner frühen Werke erkannte Reed einen unerwarteten Aspekt seiner Arbeit, den er umgehend in den Schaffensprozeß einbezog. In den Arbeiten #339 und #343 verwendete er 1994/95 zum ersten Mal ein fotografisches Verfahren: den Siebdruck. Nach der Integration fotografischer Reproduktionen übertrug er 1994 in einem nächsten Schritt seine Malerei ins Medium Film, indem er eigene Bilder digital in Filmsequenzen einsetzen ließ. Reed hatte

critics and friends). This similarity to photography pushes his work still closer to vision, and away from touch, even though the resemblance is, in these works, an illusion, as all the marks are equally handmade, made with paint and not photography. Still, if we had no photography these would look much different – it is the implicit ghost haunting these paintings, rather than a real presence.

As with the eleven inch breaks in his early paintings, once Reed had an empirical revelation about his work, he incorporated this knowledge into his process. Reed first consciously, literally used photography in silk-screens he incorporated in two works of 1994–95, #339 and #343. After introducing photographic reproduction into his work, Reed began, in 1994, to introduce his work into film. Reed had previously stated his desire to be a bedroom painter, making paintings that people would want to live with, intimately in their homes, rather than seeing them for a few seconds in a museum. In “Two Bedrooms in San Francisco,” 1994, Reed combined two of his paintings from the early 1990s with Hitchcock’s film “Vertigo.” The same paintings hung above beds in two separate ensembles named for the main characters in the movie, “Judy’s Bedroom,” 1992, and “Scottie’s Bedroom,” 1994. In the corner of the ensembles, a video monitor played bedroom scenes from “Vertigo” into which Reed had digitally inserted the same paintings hanging above the real beds. These works, like the film that inspired them, raise feelings about the nature of representation, and the split between the original, expressive self, and that constructed from the outside, by imitation.

But the most significant filmic effect, the one most endemic and intrinsic to his work, is that of Reed’s very wide, horizontal paintings. His preferred format throughout the 90s, these paintings are too long for our eyes to hold their entire surfaces in simultaneous focus. Rather, we scan them from side to side, our eyes moving across the surface. But equally, the paintings themselves seem to move. Reed describes the effect of movement this way: “When you look at an isolated part of my long hor-



#113, 1976

Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas

20 x 234 cm / 8 x 92 in.

Courtesy Galerie Rolf Rieke, Köln

zuvor den Wunsch geäußert, ein „Schlafzimmermaler“ zu sein, d.h. Bilder zu malen, mit denen Menschen gerne leben würden, zu Hause in ihrer vertrauten Umgebung, statt sie nur für einen kurzen Augenblick in einem Museum betrachten zu können. In „Two Bedrooms in San Francisco“ von 1994 kombinierte Reed zwei seiner Bilder vom Anfang der 90er Jahre mit Hitchcocks Film „Vertigo“. Die Bilder selbst hängen jeweils über dem Bett in zwei separaten räumlichen Inszenierungen, die nach den beiden zentralen Figuren des Films benannt sind: „Judy’s Bedroom“ (1992) und „Scottie’s Bedroom“ (1994). Die korrespondierenden Schlafzimmerszenen aus „Vertigo“ mit den digital eingefügten Bildern werden in der jeweiligen Inszenierung auf einem Videomonitor gezeigt. Beide Ensembles hinterfragen – wie schon der Film, der sie inspirierte – die Eigenschaften der Repräsentation und thematisieren die Kluft zwischen dem ursprünglichen, expressiven Subjekt und der von außen kommenden, durch Imitation geschaffenen Konstruktion.

Doch der ausschlaggebende filmische Effekt, der ein wesentliches und ganz persönliches Merkmal von Reeds Werk ausmacht, ist die extreme Breite, die Horizontalität seiner Gemälde. Die vor allem in den 90er Jahren bevorzugten Formate sind so lang, daß unser Blick nicht die gesamte Oberfläche auf ein Mal klar erfassen kann. Stattdessen wandern die Augen von einer Seite zur anderen. Dabei entsteht die Illusion, die Bildoberfläche bewege sich selbst. Reed beschreibt die Wirkung dieser Bewegung so: „Wenn man einen einzelnen Teil meiner langen horizontalen Bilder betrachtet, scheinen sich die anderen Teile, die man aus den Augenwinkeln sieht, zu bewegen, weil das periphere Gesichtsfeld für Bewegung besonders empfänglich ist – ich kann genau diese Wirkung durch bewußte Farbsetzung verstärken –, manche Bereiche sind verschwommen wie unscharfe Fotografien und andere wiederum bilden sich scharf ab.“¹

Die frühen Gemälde dokumentierten die Bewegung des Pinsels und der Hand; in den hier be-

izental 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. I can reinforce this effect with paint – some areas are blurred like out-of-focus photographs, and others are rendered sharply.”¹

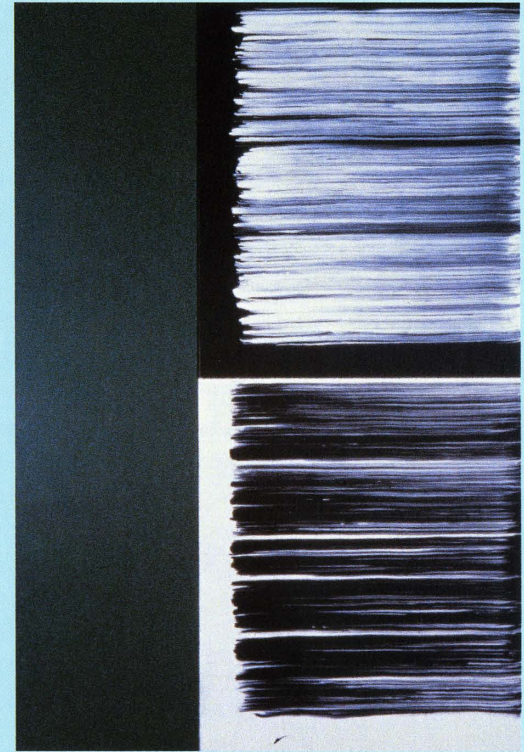
The early paintings described the movement of the brush and the hand; in these later pictures, the marks and forms seem to be independent, moving not in smooth, continuous strokes, but in almost digital, disconnected leaps. Our eyes connect the disparate forms, animating them, as in a film.

The story of Reed’s painting career is a process of the artist coming to self-consciousness again and again, becoming aware of what is already present, that which is “natural” or organic, rather than deliberately creating artifice. Expression becomes effect. Looking at a brushstroke painting from the 70s and a painting from the 90s, they are not so different. The earlier work realizes the conditions of body and paint, the physical facts of painting; the later work realizes the visual effect or condition of the first, the effects of the eye moving along a surface, although here, filmically, the painting itself seems to move. Many critics have focused, both positively and negatively, on the sexy, smooth nature of Reed’s work, on semiotic issues concerning the current impossibility of expressive gesture, as well as Reed’s connection to Baroque painting traditions. But the painting’s material, experiential nature – for both painter and viewer – remain their most significant aspect.

In this thumbnail sketch of David Reed’s painting history, you can see certain themes emerge: real and the unreal, self-consciousness, sensuality, distance, the materiality of the body and paint. While his work is unique, he is not the first painter to whom this description could be or has been applied. The most influential American critic of the 20th century, Clement Greenberg, understood the implications of painted materiality in a similar way. Greenberg saw that an art with no concern for “human interest,” one that referred to nothing beyond itself, had the advantage of making every

¹ David Reed, „Talking Pictures“, in: William S. Bartman (Hrsg.), *David Reed*, Los Angeles: 1990, S. 15.

¹ David Reed, „Talking Pictures,” in William S. Bartman (ed.), *David Reed* (Los Angeles: A.R.T. Press, 1990) p 15.



#151, 1979

Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas

71 x 48 cm / 28 x 19 in.

Privatsammlung / Private Collection

sprochenen späteren Arbeiten scheinen Farbauftrag und Form voneinander unabhängig zu sein. Sie bewegen sich nicht in geraden, fortlaufenden Strichen, sondern setzen sich in fast digital anmutenden, unterbrochenen Sprüngen fort. Beim Betrachten verknüpfen unsere Augen die disparaten Formen, schaffen eine Sequenz und erfüllen sie mit Leben, wie in einem Film.

Die Geschichte von Reeds Entwicklung als Maler ist ein Prozeß, in welchem der Künstler sich immer wieder seiner selbst bewußt wird und erkennt, was bereits „natürlich“ oder organisch vorhanden ist, statt bewußt konstruierte Täuschungen zu schaffen: Ausdruck wird Wirkung.

Wenn man ein „Brushstroke Painting“ aus den 70er Jahren mit einem Bild aus den 90er Jahren vergleicht, wird man feststellen, daß sie sich gar nicht maßgeblich voneinander unterscheiden. Das frühere Werk stellt die Gegebenheiten von Körper und Farbe dar, die physikalischen Fakten des Malens; die spätere Arbeit realisiert deren visuelle Bedingung und Effekt, den Eindruck des betrachtenden Blicks, der sich an der Oberfläche entlangbewegt, obwohl sich hier „im filmischen Sinne“ eigentlich das Bild selbst zu bewegen scheint. Viele Kritiker haben sich immer wieder – positiv oder negativ – mit der erotischen Glätte und Weichheit von Reeds Werk auseinandergesetzt. Sie haben semiotische Fragen, die sich mit der Unmöglichkeit expressiver Gestik in der Gegenwarts-kunst befassen, und Reeds Verhältnis zur barocken Maltradition diskutiert. Doch die Materialität des Bildes und seine empirische Natur bleiben – für den Maler ebenso wie für den Betrachter – der entscheidende Aspekt des Werks.

In dieser konzentrierten Entwicklungsgeschichte von David Reeds Malerei treten einige Themen hervor: Wirklichkeit und Unwirklichkeit, Selbstbewußtheit, Sinnlichkeit, Distanz sowie Materialität von Körper und Farbe. Während sein Werk einzigartig ist, so ist Reed doch nicht der erste Maler, auf den diese Themen zuträfen oder als Kriterien angewandt worden wären. Clement Green-

sensation “equally important.”² Like Cézanne, who (according to critic Maurice Denis) didn’t privilege the human face over an apple, Greenberg saw post-war abstraction as refusing to privilege any one particular area of the canvas.³ Greenberg was describing a kind of abstraction, like that of Pollock, that he associated with the most typical of modern desires – not a mystifying spiritual yearning, but a concrete, materialist passion. He embraced artists like Jackson Pollock who celebrated and engaged the “stuff” of painting itself.

In the early 1960s, historian Leo Steinberg took the subject of Jasper Johns’ “Target with Faces” as a puzzle.⁴ Left cold by the painting, but unable to dismiss the importance or hold of the work, Steinberg set out to discover and name the mysterious quality that produced this effect. He decided that it was the displacement of the human face from the main field of the painting, replaced by the abstracted symbol of the target, which, in his words, “implied a totally nonhuman point of view.” He relates this to the “ignoring of the human subject in much abstract art,” stipulating that Johns’ paintings go further, pressing “an implication of absence from a man-made environment.” Steinberg finds the work’s outstanding quality to be “nonhuman,” one of “absence” in both its abstraction and its lack of a coherent viewpoint. Yet Johns is one of his favorite painters, a master he ranks with the great humanist painters of the Renaissance. Johns, like Pollock, and like Cézanne, reflects and resists the conditions of his time, the conditions as Steinberg put it, of a world in which objects – the material world – take precedence.

Thirty years later, are we still living in a culture defined by fact, by materiality, by stuff? Most people would say emphatically “yes.” Is it precisely the same kind of materiality that faced Greenberg and Pollock or Steinberg and Johns? No. Our technology is not only that of the typewriter, the photograph, and mass production, but film and television and the computer screen – one of virtuality as

2 Clement Greenberg, “The Crisis of the Easel Picture” [1948], in John O’Brian (ed.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 2 (Chicago: University of Chicago Press, 1986) p 224.

3 For a discussion of materiality in relation to Cézanne and Johns cf. Richard Shiff, “Mark, Motif, Materiality: The Cézanne Effect in the Twentieth Century,” in: Felix Baumann, Evelyn Benesch, Walter Feilchenfeldt, and Klaus

Schröder (eds.), *Cézanne: Finished – Unfinished* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2000) pp 99 – 123.

4 Steinberg discusses his reaction to Johns in two essays. Leo Steinberg, “Jasper Johns: The First Seven Years of His Art” [1963]; “Contemporary Art and the Plight of the Public,” in Idem, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1972) pp 17 – 54, 2 – 16.

berg, der einflußreichste amerikanische Kritiker des 20. Jahrhunderts, verstand die Implikationen der Materialität von Malerei auf ähnliche Weise. Er erkannte, daß eine Kunst, in der „menschliches Interesse“ nicht von Belang ist, eine Kunst, die sich auf nichts bezieht, was über sie hinausweist, den Vorteil hatte, jede Empfindung „gleichermaßen bedeutend“ zu machen.²

So wie Cézanne, der (wie der Kritiker Maurice Denis sagte) dem Gesicht eines Menschen keine größere Bedeutung zusprach als einem Apfel, empfand Greenberg die Abstraktion in der Nachkriegszeit als Weigerung, irgendeinem Bereich der Leinwand den Vorzug zu geben.³ Greenberg schilderte eine Art der Abstraktion, die er, wie bei Pollock, mit der typischen Sehnsucht der Moderne assoziierte – nicht mit einem spirituellen Drang zur Mystik, sondern einem konkreten, materialistischen Verlangen. Er bezog sich auf Künstler wie Jackson Pollock, die das Malen selbst als „Sache“ feierten und diesem Prozeß einen wesentlichen Wert beimaßen.

In den frühen 60er Jahren äußerte der Kunsthistoriker Leo Steinberg, das Thema von Jasper Johns „Target of Faces“ gebe Rätsel auf.⁴ Das Bild selbst ließ ihn kalt, obwohl er dessen Bedeutung und Faszination nicht leugnen konnte. Steinberg stellte sich deshalb die Aufgabe, das Geheimnis, das diesem Effekt zugrunde lag, aufzudecken und zu benennen. Er kam zum Schluß, daß die formale Dezentralisierung des menschlichen Gesichts, das durch das abstrakte Symbol der Zielscheibe ersetzt worden war, eine, wie er sich ausdrückte, „jeglichem menschlichen Standpunkt zuwiderlaufende Position“ erkennen ließ. Steinberg führt dies darauf zurück, daß „in der abstrakten Kunst das Thema Mensch sehr häufig ignoriert wird“, und stellte fest, daß Johns' Bilder noch einen Schritt weitergehen, indem sie mit Nachdruck auf die „Abwesenheit in einer vom Menschen geschaffenen Umwelt“ verweisen. Steinberg hält diese „Nicht-Menschlichkeit“ für das entscheidende Merkmal von Johns' Werk, diese „Abwesenheit“, die sich in der Abstraktion ebenso ausdrückt wie im Nichtvorhan-

much as physicality. We are surrounded by images of objects as much as objects themselves. Still, now as then, there are several ways for an artist to respond to his or her world.

There are at least three possible reactions to the surfeit of stuff around us, to our industrial lives. Artists can make art that uses those technological means, installation and assemblage art that uses mechanical reproduction and computer art that relies on electronic media. Artists can retreat into themselves, trying to make something more beautiful than what they see around them – an art of escapism. Or artists can make traditional art that in some way takes into account the habits of vision and touch with which industrial culture has imbued our lives. Chuck Close relies on the digital look of mechanical reproduction, a technique which had already been incorporated by Seurat and Lichtenstein. Brice Marden invokes the screen in the seeming virtuality of his images, the not-quite-there-ness of his paintings. And while David Reed's early work refers to the painter's physicality, and the technology of painting, his later work partakes of the viewer's physicality, and the technology and experience of film.

All of these artists – Close, Marden, Reed – like Cézanne, Pollock, and Johns, have been both praised and criticized for making art about art rather than life, for making their own worlds which failed to reflect the outside world, for making art that was too coldly factual, and yet somehow also too esoteric. Despite the seemingly avant-garde, experimental nature of their art, all of these artists are also connected to a tradition, proving every day that painting is not dead, that it is possible to paint and live in this world, to paint and go to the movies.

2 Clement Greenberg, „The Crisis of the Easel Picture“ [1948], in: John O'Brian (Hrsg.), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, vol. 2, Chicago: 1986, S. 224.

3 Für eine Diskussion der Materialität bei Cézanne und Johns vgl. Richard Schiff, „Pinselstrich, Motiv, Stofflichkeit: Der Cézanne-Effect im 20. Jahrhundert“, in: Felix Baumann, Evelyn Benesch, Walter Feilchenfeldt und

Klaus Schröder (Hrsg.), *Cézanne: Vollendet – Unvollendet*, Ostfildern: 2000, S. 99 – 123.

4 Steinberg behandelt das Thema in zwei Artikeln. Vgl. dazu Leo Steinberg, „Jasper Johns: The First Seven Years of His Art“ [1963]; „Contemporary Art and the Plight of the Public“, in: Idem, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth Century Art*, Oxford and New York: 1972, S. 17 – 54, 2 – 16.



#137-3, 1979

Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas

20 x 208 cm / 8 x 82 in.

Privatbesitz / Private Collection, Courtesy Galerie Ropac, Salzburg / Paris



#114, 1976

Acryl auf Leinwand / acrylic on canvas

20 x 416 cm / 8 x 164 in.

Sammlung / Collection Max Protetch, New York

densein einer kohärenten Sehweise. Dennoch ist Johns einer der Maler, die Steinberg am meisten schätzt, ein Meister, der in die Tradition der großen humanistischen Maler der Renaissance gehört. Johns reflektiert, ebenso wie Pollock und Cézanne, die Gegebenheiten seiner Zeit, widersetzt sich ihnen und damit auch den Gegebenheiten einer Welt, in der gemäß Steinberg die materielle Dimension überhand nimmt.

Leben wir dreißig Jahre später immer noch in einer Kultur, die sich durch Fakten, Materialität und Dinge definiert? Die meisten Menschen würden diese Frage mit Nachdruck bejahen. Ist das aber genau die gleiche Materialität, mit der sich Greenberg und Pollock oder Steinberg und Johns auseinandergesetzt haben? Nein. Unsere Technik ist nicht nur die Technik der Schreibmaschine, der Fotografie und der Massenproduktion, sie ist auch die Technik des Films, des Fernsehens und des Computerbildschirms – des Virtuellen ebenso wie des Greifbaren. Wir sind vom Abbild der Dinge ebenso umgeben wie von den Dingen selbst. Und dennoch, heute wie damals hat ein Künstler verschiedene Möglichkeiten, auf seine Umwelt zu reagieren.

Es gibt mindestens drei Formen der Reaktion auf den Überschwang des Dinghaften in unserer Umgebung, auf ein Leben, das von der Industrie gesteuert wird. Künstler können eine Art von Kunst schaffen, die sich der vorhandenen technischen Mittel bedient, sie können Installationen und Assemblagen gestalten, Kunst, die mechanische Reproduktionsverfahren verwendet oder mit dem Computer arbeitet oder die elektronischen Medien nutzt. Sie haben aber auch die Möglichkeit, sich auf sich selbst zurückzuziehen und zu versuchen, als Gegenwelt zur sichtbaren Welt etwas Schöneres zu erschaffen – eine Kunst des Eskapismus. Künstler können indes auch traditionell arbeiten und dabei die Gewohnheiten des Sehens und Fühlens, mit denen die Industriekultur unser Leben überfrachtet hat, berücksichtigen. Chuck Close setzt auf den digitalen ‚Look‘ mechanischer Repro-

duktion, auf ein Verfahren, das schon Seurat und Lichtenstein verwendet haben. Brice Marden be-
ruft sich bei der scheinbaren Virtualität des Abgebildeten, dem Nicht-ganz-da-Sein seiner Bilder
auf die Darstellung des Bildschirms. Und während David Reeds Frühwerk die Körperlichkeit des
Malers und die Technik des Malens in den Vordergrund gestellt hat, bezieht sich sein heutiges
Arbeiten auf die Körperlichkeit des Betrachters sowie die Technik und Erfahrung des Films.

Alle diese Künstler – Close, Marden, Reed – sind ebenso wie Cézanne, Pollock und Johns dafür
gelobt und kritisiert worden, Kunst über Kunst und nicht über das Leben geschaffen zu haben, in-
dem sie nicht ihre Außenwelt widerspiegelten, sondern eigene Welten konstruierten – eine Kunst,
die einerseits betont kühl und sachlich, andererseits auch zu esoterisch erschien. Trotz der offen-
kundig avantgardistischen, experimentellen Natur ihrer Werke sind alle diese Künstler der Tradi-
tion verbunden und beweisen jeden Tag, daß die Malerei nicht tot ist und daß es ganz im Gegenteil
möglich ist, in der heutigen Zeit zu malen und zu leben; zu malen und ins Kino zu gehen.

#218-2, 1982 – 86

Öl und Alkyd auf Leinwand / oil and alkyd on linen

274,5 x 92 cm / 108 x 36 in.

Daros Collection, Schweiz / Switzerland

