

Konrad Bitterli, "Pictorial Striptease: On David Reed and His Painting: #467, 2000,"  
*You Look Good in Blue* (St. Gallen: Verlag Für Moderne Kunst Nürnberg), 36-45.



**#467, 1994 – 2000**

Öl und Alkyd auf Leinwand / oil and alkyd on linen

92 x 366 cm / 36 x 144 in.

Privatsammlung / Private Collection



„... wenn unsere Kritik nach irgendetwas strebt, was über Populärwissenschaftlichkeit hinausgeht, dann muß die Leistungsfähigkeit der Bilder Ursache der Kritik sein, nicht ihre Wirkung – das Subjekt der Kritik und nicht ihr Objekt. Und darum, so schloß ich recht eindrucksvoll, richte ich Ihre Aufmerksamkeit auf die Sprache des visuellen Affekts – auf die Rhetorik des Aussehens der Dinge – auf die Ikonographie der Lust – mit einem Wort, auf die Schönheit.“  
Dave Hickey<sup>1</sup>

Dicht gedrängt stehen Dutzende von angefangenen Leinwänden im verwinkelten New Yorker Atelier; einige fein säuberlich Rahmen an Rahmen gestapelt, andere nebeneinander an der Wand hängend oder auf improvisierten Tischen und Böcken liegend. Verteilt über die verschiedenen Räume – ein Naßbereich zum Malen, ein Schleif-, ein Lager- und ein Präsentationsraum –, finden sich Bildtafeln in unterschiedlichsten Stadien der Vollendung; solche mit ersten spontan gesetzten, ungezwungen ausholenden Gesten auf farbigem Grund, solche mit bereits kompliziert sich überlagernden Bewegungen, einer gültigen Form noch harrend. Aber auch jene nach intensiver Betrachtung verworfenen Kompositionen sind anzutreffen, die im separaten Studiobereich partiell abgeschliffen und zur erneuten Bearbeitung vorbereitet werden. Eines wird beim Gang durch das Atelier sofort evident: Die malerischen Prozesse, die David Reed zu seinen Bildlösungen führen, sind komplexer Art.

Der eigentliche Schaffensprozeß bestimmt sich bei Reed nicht nur durch das klassische Prinzip der Addition, durch ein kontinuierliches Auftragen einzelner Farbschichten mittels Pinsel oder Palettmesser. Er definiert sich genauso durch ein subtraktives Vorgehen, durch das Überprüfen und Verwerfen bereits existierender Formen, durch deren selektives Abschleifen und Überarbeiten. Dieses Transformieren und Kombinieren einzelner Formvorstellungen endet in vielfältig verschachtel-

<sup>1</sup> Dave Hickey, „Enter the Dragon. On the Vernacular of Beauty“, in: Idem, *The Invisible Dragon. Four Essays on Beauty*, Los Angeles: 1993, S. 12.

“... if our criticism aspires to anything beyond soft-science, the efficacy of images must be the cause of criticism, and not its consequence – the subject of criticism and not its object. And this, I concluded rather grandly, ‘is why I direct your attention to the language of visual affect – to the rhetoric of how things look – to the iconography of desire – in a word, to beauty.’”  
Dave Hickey<sup>1</sup>

Dozens of tightly packed, unfinished canvases stand propped in the recesses of the New York studio; some of them stacked neatly edge to edge, others hung next to one another on the wall or laid across sawhorses and trestles. Scattered around the different rooms – a wet room for painting, a sanding room, a storage and a presentation room – paintings in various stages of completion are found. Some have the first casually expansive gestures freshly set on colored grounds. Some have complicated overlapping movements, and are waiting for their final form. Other painted surfaces can be seen that have been rejected after an intense perusal. These stand partly sanded down in a separate area of the studio, awaiting preparation for a new try. There is one thing that is immediately evident in one’s passage through the studio: the painting processes that lead David Reed to his pictorial solutions are intensely complex.

David Reed’s actual creative process is determined not only by the classical principle of addition: by a continual application of single paint layers with brush or painting knife. Rather it is defined just as much by a subtractive procedure, by testing and rejecting already existing forms: by selective sanding and revision. The transformation and combination of individual ideas of form will end in varied interlocked images that in the context of contemporary painting are distinguished by their idiosyncratic and original structures. Such a specific configuration will be analyzed in detail in painting #467, which I would like to subject to a “reading.” Such an attempt, which can

<sup>1</sup> Dave Hickey, „Enter the Dragon. On the Vernacular of Beauty“, in: Idem, *The Invisible Dragon. Four Essays on Beauty* (Los Angeles: 1993) p 12.



ten Bildfindungen, die sich im Kontext zeitgenössischer Malerei durch ihre ebenso eigenwillige wie eigenständige Struktur auszeichnen. Deren spezifische Gestalt soll im folgenden am Beispiel des Gemäldes #467, 2000, exemplarisch analysiert, das heißt einer Art Bildlektüre unterzogen werden. Ein solcher Versuch, der nur eine mögliche Sichtweise darlegen kann, muß spekulativ bleiben, denn wie kaum einem anderen Vertreter zeitgenössischer Malerei gelingt es Reed, einzelne Arbeitsschritte im Werk sichtbar werden zu lassen und sie danach wieder zu überlagern und in seinem spiegelglatten, beinahe fotografisch wirkenden Auftrag zu vertuschen. Dieser Doppelstrategie des Enthüllens und Verschleierns muß die Lektüre des Werkes gerecht werden. Bildstrukturen freizulegen wird damit zu einer Art Striptease, einem simultanen „strip“ und „tease“ malerischer Klärungs- wie Verschleierungsprozesse: eine lustvolle, gar erotische Annäherung an eine Malerei von außergewöhnlicher Sinnlichkeit.

#### Haltlos Schauen

Ohne Ende scheinen sich die ausholenden und vorwärtsdrängenden Farbstrukturen in Reeds Gemälde #467, 2000, ineinander zu schlaufen. Unzählige schwungvoll mäandernde Bewegungen stets neu ansetzender Malspuren durchdringen und verschlingen sich, bis sie sich im extremen Querformat des Bildgevierts scheinbar ort- und ziellos verlieren. Rote Farbspuren konzentrieren sich zu dichten Farbwülsten, nur um an anderer Stelle als zarter Film im gelben Bildfeld zu zerfließen. Dabei verdichten sie sich zu großflächigen Schwüngen, die formfassend und -betonend als visuelle Akzente aus dem Ganzen des Bildes hervortreten. Auf der Leinwandoberfläche scheinen Bewegungen und Gegenbewegungen zusammenzustoßen, sich schichtartig abzulagern und in den fiktiven Bildraum auszudehnen. Aus diesem Illusionsraum dringen einzelne Farbspuren an die Oberfläche, werden in

**only show one possible way seeing the painting, must remain speculative, for Reed, like almost no other representative of contemporary painting, manages to allow single work phases to become visible on canvas only to overlay them again, covering the surface with a smooth-as-glass, almost photographic-looking process. In deciphering the work, therefore, this strategy of both revealing and concealing must be justly represented. Uncovering pictorial structures becomes a kind of striptease, a simultaneous strip and tease process of both painterly clarification and painterly camouflage: a pleasurable, even erotic approach to painting that is itself extraordinarily sensuous.**

#### Viewing without a handhold

**The swing and momentum of the color structures in Reed's painting #467, 2000, seem to loop endlessly into one another. Sweeping and meandering, countless gestures of ever newly initiated paint-strokes penetrate and engorge each other, until – aimless, stranded – they seem to lose their way on the extremely elongated picture plane. Red paint trails are concentrated into dense bulging concentrations of color, only to dissolve somewhere else into a delicate gossamer film melting into a surface of yellow. These thick vast swirls can thereby hold and stress form, or instead, as visual accents, spring forward from the totality of the picture. Movement and counter-movement seem to collide on the canvas, deposit themselves in layers and spread into the fictional picture plane. From out of this spatial illusion, individual paint marks rise to the surface to become momentarily present at the uppermost level. In some places they tarry, a transparent wash of color, while in others they abruptly well up to the surface and surf, as if over submarine waves.**

**In a highly-charged triad, the primary colors of red, yellow and blue are placed alongside and over each other in various combinations – intensifying from an endless play of forms into a sound-**





der vordersten Bildebene momenthaft präsent. Während sie stellenweise als Untermalung transparenter Farbschichten harren, treten sie andernorts unvermittelt an die Bildeoberfläche und surfen gleichsam über submarine Formwellen.

Der heftige Dreiklang der Primärfarben Rot, Gelb und Blau – in unterschiedlichster Kombination übereinander und nebeneinander gesetzt – steigert sich im endlosen Spiel der Formen zu einer eigentlichen Farbsymphonie ohne Ton. Blutrote und gelbe Farbschwingungen wetteifern miteinander in ihrer Leuchtkraft, während das tiefe Türkisblau der zuerst auf weiße bzw. gelbe Bänder gesetzten Pinselgesten mit dem blanken Weißgrund in seiner ephemeren Lichthaftigkeit heftigst kontrastiert. Bildpartien mit sich verdichtenden Schichten von Rot und Blau, für Momente eine geheimnisvolle Tiefe suggerierend, stoßen unmittelbar an Zonen von signalhaftem Rot, deren leuchtende Oberfläche indes reiner Schein bleibt. Nicht nur die Ablagerung unzähliger Farbschichten und Bildformen, auch die schiere Leuchtkraft der Farben evozieren Räumlichkeit. Sie lenken das vertrackte Spiel innerbildlicher Dynamik in die Tiefe des Bildraumes und erweitern es in den realen Raum unserer Alltagswelt: ein sinnlich betörender Farb- und Lichtschimmer entströmt dem Gemälde.

Das offenbar werdende innerbildliche Drama von dynamischen Bewegungen und heftigen Farbzusammenstößen, von Faltungen und Verwerfungen, von Licht- und Schattenräumen ist mit Worten kaum zu fassen: Das Gemälde scheint als Ganzes – „allover“ – in permanenter Schwingung. Die kurzen, abrupten Pinselgesten und kräftig vorwärtsdrängenden Farbsetzungen verleihen der Bildgestalt eine Dynamik, die jegliche Sehbewegung überfordert und weder dem suchenden Auge noch der ordnenden Ratio einen Halt gewährt: ein scheinbar unentwirrbares Chaos von Farbe und Form. Und doch treten bei genauer Betrachtung in der querformatigen Bildanlage deutliche Struk-

less symphony of color. Pulsations, blood-red and yellow vie with each other for luminosity. The turquoise blue of the brushmarks, applied on the ground of yellow to white bands, contrasts powerfully with this ephemeral light. Sections of the picture with denser layers of red and blue fleetingly suggest mysterious depth and collide directly with zones of fire-engine red that remain pure gloss. Not only the sediment of layers of paint and form, but also the sheer luminosity of the paint evoke a feeling of spatiality. This intricate play guides us into the innermost depth of the picture as well as expanding it into the actual space of our everyday world: a sensuously bewitching color-and-light shimmer radiates from the painting.

Words are inadequate to describe the inner drama that is revealed – dynamic movements and violent color collisions, rippling folds and spacial warps, expanses of light and shade. The painting with its all-over pattern seems in permanent oscillation. The short abrupt paint gestures and powerful forward-projected color placements lend the pictorial structure a dynamism that overtaxes our visual faculties, and neither the searching eye nor a systematizing rationality is given a handhold: a seemingly inextricable chaos of color and form. And yet a closer inspection of the way the picture is laid out horizontally reveals that there are clear structures, and the sum of the parts seems much less confusing. Thus on the picture's longitudinal axis there are conspicuous light forms that one could characterize as organic variations. Despite the variety of densities of the transparent overpainting, these light spots stand out against the ground as their luminosity contrasts with the surrounding dark zones. To the left the itinerary begins with a bright yellow oval in the upper corner and the shrill blue swirl embedded in it, a kind of abbreviated calligraphic character. This leads into another inner shape, a finely organized “head” with a down-turned, whip-like attachment, which is followed in the center of the picture by a mighty, recumbent S-curve. Over-





turen hervor, wirkt die Gesamtgestalt weit weniger verwirrend. So fallen der Längsachse des Bildes entlang Formen auf, die man als organische Variationen bezeichnen könnte. Trotz verschiedenster mehr oder minder transparenter Übermalungen heben sie sich vom Grund ab, indem sie dank ihrer Leuchtkraft mit den umgebenden Dunkelzonen kontrastieren. Zur Linken beginnt diese Itineration mit einem an der oberen Bildkante im leuchtenden Gelb ansetzenden Oval und der darin eingebetteten, heftigen blauen Farbbewegung, einer Art verkürztem kalligraphischem Schriftzeichen. Dieses führt in eine weitere Binnenform über einen fein gegliederten „Kopf“ mit nach unten gerichtetem, geißelartigem Ansatz. Im Bildzentrum folgt eine mächtige, liegende S-Kurve. Überlagert von horizontal schwingenden Ornamenten in transparentem Rot auf gelb und weiß durchscheinendem Grund, scheint sie eine malerische Figur – eine heftige Pinselspur in Blau – zu umfassen. Abgeschlossen werden diese Formvariationen zur Rechten von einer weiteren kurvilinearen Gestalt, deren Schwung aus dem Zentrum heraus an die obere Bildkante führt und dort abrupt abbricht. Wie seine Vorläufer scheint auch dieses Kürzel, diese Geste, von scheinwerferartigem Schlaglicht erhellt. Die hellen Binnenstrukturen, die das Bild in der Horizontalen rhythmisieren, dienen indes keineswegs einem spielerischen Selbstzweck, sondern der Hervorhebung der eigentlichen Grundelemente von Reeds Malerei: der künstlerischen Geste und deren Formalisierung im Ornament.

Gesten: vermittelt und unvermittelt

Die freie malerische Geste und das feste geometrische Raster: als formaler Gegensatz bestimmten sie während Jahrzehnten den Diskurs der Moderne. Steht letzteres für rational begründbare Bildordnungen, wird erstere zum Synonym für einen primären Ausdruck menschlicher Existenz. Ihren Ursprung hatte die spontane Malbewegung in Kandinskys „Improvisationen“, ihren eigent-

laid with horizontal swinging ornaments in translucent red over the banded yellow to white ground, the shape seems to enclose a painterly construct, an eruptive brushmark in blue. These variations in form are concluded on the right by another curvilinear figure, whose swing from out of the center leads to the paintings upper edge where it breaks off abruptly. Like the adjacent gesture, this abbreviated gesture seems to be flooded in a bright shaft of light. The lighter inner structures that give rhythm to the picture horizontally, however, do not in any way serve a playful end-in-itself, but set off the essential basic elements in Reed's painting: the artistic gesture and its formalization as ornament.

Gestures: mediated and unmediated

The free painterly gesture and the fixed geometric grid – as formal poles they have determined the Modernist discourse for decades. If the latter stands for rationally establishable compositional systems, the first is a synonym for a primary expression of human existence. Its origin in the spontaneous paintstrokes of Kandinsky's "Improvisations" peaked in Abstract Expressionism, especially in Jackson Pollock's drip paintings. The vehemence of his painting was often interpreted as an expression of inner impulses, as a seismogram of existential dereliction. Symbolizing artistic freedom and social liberation, the gesture, especially against the background of the Cold War, underwent unintended political and ideological interpretations. Even more basically, it is to be seen as an elemental painterly movement, as handwriting, in that it underlines the aura of the original and the role of the artist as a genuine creator, thus confirming, as its logical consequence, painting's traditional categories. Having grown up during the heroic phase of the abstract painting of the 50s and 60s, Reed in his art may well greet an unreserved belief in the originality of artistic





lichen Höhepunkt im Abstrakten Expressionismus, in Jackson Pollocks „Drippings“. Die Heftigkeit seiner Malerei wurde oft als Ausdruck innerer Regungen, als Seismogramm existentieller Geworfenheit interpretiert. Künstlerische Freiheit und gesellschaftliche Ungebundenheit versinnbildlichend, erfuhr die Geste insbesondere vor dem Hintergrund des Kalten Krieges ungewollte politische und ideologische Deutungen. Noch grundsätzlicher ist sie jedoch als malerische Grundbewegung, als Handschrift zu verstehen, indem sie die Aura des Originals und die Rolle des Künstlers als genuinen Schöpfers unterstreicht und damit in letzter Konsequenz tradierte Kategorien von Malerei bestätigt. Aufgewachsen während der heroischen Phase abstrakter Malerei der fünfziger und sechziger Jahre, vermag Reed in seinem künstlerischen Schaffen dem vorbehaltlosen Glauben an die Ursprünglichkeit kreativer Schöpfungen allerdings nur noch mit Skepsis zu begegnen!

Überblickt man das Œuvre des Künstlers, wird die Bedeutung der Geste evident. Bereits in frühen Arbeiten – in den sogenannten „Brushstroke Paintings“ – tritt sie als eigentliches Grundelement seiner abstrakten Bildsprache auf, so beispielsweise in #46, 1974, bei dem der Prozeß des Malens, d. h. des Auftragens von Farbe auf einen Bildträger, in unmittelbarster Form sichtbar wird. Mit einfachen Pinselstrichen trägt der Künstler schwarze Farbe in mehreren horizontalen Linien naß in naß auf weißen Grund auf. Die an sich unstrukturierte Farbspur wird einzig in der feinen Spalte, die sich durch das Aneinanderfügen zweier längsrechteckiger Bildtafeln ergibt, gebrochen. Diese Binnengliederung erwirkt zusammen mit der Fließrichtung der Farbmaterie eine Bildstruktur jenseits überlieferter kompositioneller Muster: Die Geste des Malens stellt sich in dieser Malerei selbst dar, wird zum Bildgegenstand, zum Zitat einer Geste.

In der streng inszenierten Reihung und Vervielfachung unterläuft sie jegliche Expression, als nüchterne Setzung dient sie der Sichtbarmachung eines Prozesses und entfernt sich damit weit-

**creation with nothing but skepticism. A survey of the artist's oeuvre shows us how important the meaning of the gesture is. Already in his early works – in his so-called “Brushstroke Paintings” – it appears in fact as a basic element of his abstract vocabulary (#46, 1974) in which the process of painting, i.e., the application of paint to the support, becomes visible in its most direct form. With simple brushstrokes the artist applies several horizontal lines of black paint onto a wet white ground. The, in itself, unstructured brushmark is only broken by the fine split that results from it being made over two tall vertical canvases bolted together side by side. This inner division of the brushmark – together with the directional flow of the paint material – assures a pictorial structure beyond any conventional compositional model. The brushed application of color is a portrait of itself, becomes itself the pictorial object like the quotation of a gesture.**

By means of such strictly staged seriation and duplication, the painting evades any kind of expression; as a sober postulation it serves to make a process visible and distances itself to a great degree from the archetype of the handwritten. Introduced as a quotation, Reed's gesture, his painting, becomes a reflection on painting through the medium of painting. In the end, such a conceptual approach lies at the logical core of the art of the Seventies and its basic questioning of art genres, especially that of the easel painting. By painting a portrait of brushwork per se, by visualizing its process, Reed's work parallels the positions of that era's Process Art.

This conceptual standpoint vis-à-vis painting comes decisively to a head in the following years. In his so-called “Multi-Panel Paintings,” works dating from 1976, the artist confronts single, solitary-placed paint gestures – black on white or white on black – with colored, mostly monochrome canvases. Thus he links different picture traditions, namely, the gestural with monochrome painting. On the combined canvases a rivalry between contradictory aesthetic codes is



gehend vom Archetypus der Handschrift. Als Zitat eingesetzt, wird Reeds Geste, wird seine Malerei zur Reflexion über Malerei im Medium Malerei. Ein solcher, letztlich konzeptuell zu nennender Ansatz liegt in der Logik der Kunst der siebziger Jahre und deren grundsätzlicher Infragestellung künstlerischer Gattungen, insbesondere jener des Tafelbildes. Im Darstellen des Pinselduktus, d.h. dem Sichtbarmachen des Prozesses, erinnert Reeds malerisches Schaffen im wesentlichen an damalige Positionen der Prozeßkunst.

Diese konzeptuelle Haltung gegenüber Malerei spitzt sich in den folgenden Jahren entschieden zu: In den sogenannten „Multi-Panel Paintings“, mehrteiligen, seit 1976 entstandenen Arbeiten, konfrontiert der Künstler einzelne, als Solitäre gesetzte Farbgesten – meist Schwarz auf Weiß oder Weiß auf Schwarz – mit roten, blauen oder gelben Bildtafeln. Damit verbindet er in einem Bild unterschiedliche Bildtraditionen, jene der gestischen mit jener der monochromen Malerei. Im Bild wird ein Wettstreit sich widersprechender ästhetischer Codes inszeniert, der in den Folgejahren wesentlich Reeds Schaffen prägt. Allerdings wird dieser bildimmanente Konflikt nicht mehr als dialektische Opposition manifest: Sie formuliert sich nun als raffinierte „Bild-im-Bild-Kombinatorik“<sup>2</sup> unterschiedlichster formaler Möglichkeiten von der Geste bis zur Geometrie, die – und das ist das Faszinierende – sich zu einer komplexen und dennoch kohärenten Bildgestalt verbinden.

Im Gemälde #467 findet eine erneute Umdeutung der einmal entwickelten Bildform statt. Die bislang dem Werk als formales Gerüst zugrundeliegende konstruktive Bildordnung, die Geometrie im Bild, wird zugunsten einer ortlosen Allover-Struktur, wird zugunsten der ausgreifenden gestischen Bewegung unterdrückt: Die Geste feiert als Zitat wie Zierat schwungvoll Triumphe.

2 Thomas Dreher, „Antiquiertheit der Malerei?“, in: Peter Weibel (Hrsg.), *Pittura/Immedia. Malerei in den 90er Jahren*, Graz: Neue Galerie, 1995, S. 31.

staged, which in the following years continued to mark Reed’s work. However, this conflict inherent in his painting is no longer manifest as dialectical opposition. It is formulated as subtle “picture-in-picture combinatorics”<sup>2</sup> of the most varied formal possibilities, from the gestural to the geometric, that all – and this is what is so fascinating about the work – merges into a complex and yet coherent pictorial structure.

In painting #467, a reinterpretation of the kind of painting structures he previously developed takes place. The constructive system – the picture’s geometry – that until now provided the pictorial framework is suppressed in favor of an unfixed, all-over structure and sweeping gestural movements. The gesture as quotation and ornament celebrates its triumph with a flourish.

#### Arabesques and ornaments

“Ornament and Crime” was the title Alfred Loos used at Modernism’s inception. Against the background of the voluptuous Jugendstil, what he objected to with this title, turned into the intellectual foundation and the legitimization of abstract art in Wilhem Worringer’s publication from the same period, “Abstraktion und Einfühlung” (Abstraction and Empathy). In Worringer’s argument the tendency to abstraction, following cultural history, is from ornamentation. Yet the pioneers of Modernism from Kandinsky to Mondrian feared nothing more than the disparagement of what they understood to be a revolutionary pictorial vocabulary as pure decoration, as pure surface and fleeting appearance.

At the end of Modernism, the ornament in art is being thematized once again. As clearly manifested in #467, this is what Reed’s consciously-placed gestures do. These shorthand calligraphic gestures become emblematic, interchangeable elements of form – a copy of a gesture. The thinking

2 Thomas Dreher, “Antiquiertheit der Malerei?” in Peter Weibel (ed.), *Pittura/Immedia. Malerei in den 90er Jahren* (Graz: Neue Galerie, 1995) p 31.



### Schnörkel und Ornamente

„Ornament und Verbrechen“ titelte Alfred Loos zu Beginn der Moderne. Was vor dem Hintergrund üppigsten Jugendstils auf Ablehnung stößt, wird mit Wilhelm Worringers zeitgleich erschienener Schrift „Abstraktion und Einfühlung“ zur gedanklichen Grundlage und zur Legitimierung abstrakter Kunst: die Ornamentik als kulturgeschichtlich begründbare Tendenz zur Abstraktion. Dennoch fürchteten die Pioniere der Moderne von Kandinsky bis Mondrian nichts mehr als die Verunglimpfung ihrer revolutionär verstandenen Bildsprache als pure Dekoration, als reine Oberfläche und vergänglicher Schein.

Am Ende der Moderne wird das Ornament in der Kunst wiederum thematisiert. Das tun auch Reeds bewußt gesetzte Gesten, wie sie sich in #467 offenkundig manifestieren. Deren Formalisierung läßt das kalligraphische Kürzel zum austauschbaren Formelement, zum Abbild einer Geste werden. Dieser Strategie liegt ein Denken zugrunde, welches das Vokabular der Moderne als verfügbares Gestaltpotential und damit als historisch begreift. Die Entäußerung modernistischer Formfindungen ist jedoch keineswegs, wie zuweilen kritisch eingewendet wurde, als Verrat an der Moderne zu verstehen, sondern ganz im Gegenteil ist darin die Möglichkeit ihrer grundsätzlichen Erneuerung angelegt: das Potential zur Neubestimmung abstrakter Malerei.

Der Hang zur Ornamentalisierung bleibt in Reeds Malerei stets spürbar, insbesondere in seinen auffälligen wellenförmigen Bildstrukturen. Als Schnörkelelemente mögen sie in ihrer Stilisierung an spätmittelalterliche Faltenwürfe, in ihrer künstlichen Lichthaftigkeit an Rokokodekorationen erinnern. Vor allem aber unterstützen sie aufgrund ihrer ausgreifenden Dynamik die Gesamtgestalt des Bildfeldes und dessen Querformatigkeit. Letztere wiederum verweist nicht zuletzt auf das charakteristische cinematographische Sehen, das Reeds Breitwand-Kinolandschaften als mediale Wahrneh-

that underlies this strategy sees the vocabulary of Modernism as potentially available materials for structure and therefore as historical. The renunciation of a modernist search for form is, however, not at all to be seen as a betrayal of Modernism – as has been sometimes critically argued – but, quite to the contrary, sets up the possibility of its fundamental renewal, the potential for a redefinition of abstract painting.

A predilection to ornamentation remains tangible in Reed's painting, especially in his strikingly painterly passages. As arabesque elements, their stylization recalls late medieval draped folds, and their artificial lighting, Rococo embellishment. Above all, on the basis of their wide-flung dynamism, they reinforce the totality of the picture's surface and its horizontally. This points to the characteristic relation to film that, as mediated perception, is a prerequisite of Reed's wide-screen landscapes. At the same time, the picture format also refers back to a visual experience that is essentially oriented towards the linear, and recalls the reading of a frieze, which in turn ties it logically to the ornamental. Moreover, the red and blue wave forms of #467 basically constitute a decorative pattern that covers the entire pictorial field and transforms the classical all-over of postwar art into a calculated meta-structure.

### Shameless beauty

Mediated and unmediated gestures, decorative arabesques and modernist all-over – Reed's paintings are easily deconstructed mentally. That is what makes them seem so eminently up-to-date. “In painting since then there have only been more pictures after the last picture, and these pictures after the last picture cannot thrive on the illusion that there will be no more pictures ahead, no pictures without an origin, a reason, a history.”<sup>3</sup> With its historization and conceptualization,

3 Peter Weibel, “Pittura/Immedia. Die Malerei in den 90er Jahren zwischen mediatisierter Visualität und Visualität im Kontext,” in *Pittura/Immedia*, see fn. 2, p 17.



mung voraussetzen. Gleichzeitig rekurriert das Bildformat auch auf eine Seherfahrung, die wesentlich linear orientiert ist und dabei an die Lektüre von Bilderfriesen erinnert, welche sich ihrerseits konsequent mit dem Ornamentalen verbinden. Doch nicht nur das: In roten oder blauen Wellenformen aufgetragen, konstituieren die Wellenbewegungen in Werk #467 im Grunde ein dekoratives Pattern, welches das Bildfeld vollständig überzieht und das klassische „Allover“ der Nachkriegskunst in eine kalkulierte Metastruktur überführt.

### Schamlose Schönheit

Vermittelte und unvermittelte Gesten, dekorative Schnörkel und modernistisches „Allover“: Reeds Bildstrukturen lassen sich gedanklich mühelos dekonstruieren. Wie die Malerei in #467 in die Tiefe des fiktiven Bildraumes reicht, so greift seine Bildstrategie in die Geschichte der Malerei und der Ornamentik zurück. Gerade das läßt sie so eminent aktuell erscheinen: „Es gibt seitdem in der Malerei nur mehr Bilder nach dem letzten Bild und diese Bilder nach dem letzten Bild können nicht von der Illusion leben, es gäbe keine Bilder vor ihnen, es gäbe keine Bilder ohne Ursprung, ohne Grund, ohne Geschichte.“<sup>3</sup> Mit ihrer Historisierung und Konzeptualisierung eröffnet sich der zeitgenössischen Malerei ein weiter Horizont möglicher Operationsfelder, die sich von der Kulturgeschichte bis zur medial geprägten Gegenwart aufspannen. Sie alle finden sich in Reeds Malerei gleichsam ins Bild gesetzt.

Allerdings vermag ein analytischer Ansatz die Faszination, die von dieser Malerei ausgeht, nicht annähernd zu klären. Sie liegt vielleicht, das sei als These formuliert, in ihrer geradezu schamlosen Schönheit, eine Schönheit, die ihren Grund im hemmungslosen Umgang mit der Ornamentik findet, in der „Ornamentalisierung der Moderne“<sup>4</sup> eben: Arabesken, Schnörkel, Zierat, sie

**contemporary painting opens up an additional horizon for possible fields of operation that range from cultural history to the media-defined present. All of these possibilities can be found in Reed's art, thereby putting them into the picture.**

**However, an analytical approach can in no way explain the fascination that radiates from Reed's work. Formulated as a thesis, this lies in its outright, shameless beauty, a beauty based on an unbridled use of the ornamental, on the "Ornamentation of Modernism."<sup>4</sup> Arabesques, scrolls, embellishment: culturally and historically they served to decorate a form, to embellish a function. In Reed's art via a subtle transformation of cultural set pieces, styling per se is displayed as content; surface appearance is the goal of the picture. And the question thus posed is one of the beauty of the form, which – if we follow the argument of the critic Dave Hickey – has regained its scandalous potential: "Yet the vernacular of beauty, in its democratic appeal, remains a potent instrument for change in this civilization. Mapplethorpe uses it, as does Warhol, as does Ruscha, to engage individuals within or without the cultural ghetto in arguments about what is good and what is beautiful."<sup>5</sup> As a sensuous-erotic presence of color and form, this is exactly what David Reed's art manages to achieve.**

3 Peter Weibel, „Pittura / Immedia. Die Malerei in den 90er Jahren zwischen mediatisierter Visualität und Visualität im Kontext“, in: *Pittura / Immedia*, wie Anm. 2, S. 17.

4 Markus Brüderlin, „Ornamentalisierung der Moderne – Malerei der 80er und 90er Jahre“, in: *Idem* (Hrsg.), *Ornament und Abstraktion*, Riehen / Basel: Fondation Beyeler, 2001, S. 206.

4 Markus Brüderlin, „Ornamentation of Modernism – Painting in the Eighties and Nineties“, in *Idem* (ed.), *Ornament and Abstraction* (Riehen / Basel: Fondation Beyeler, 2001) p 205.

5 See fn. 1, p 24.



dienten kulturhistorisch der Ausschmückung einer Form, dem Einkleiden einer Funktion. In Reeds Malerei wird in raffinierter Transformation kulturgeschichtlicher Versatzstücke das Styling selbst zum Inhalt, wird Oberfläche zum Bildgegenstand. Und damit stellt sich die Frage nach der Schönheit der Form, die, folgt man der Argumentation des Kritikers Dave Hickey, heute durchaus wieder skandalverdächtig erscheint: „Doch die alltägliche Sprache der Schönheit bleibt in ihrem demokratischen Anspruch ein mächtiges Instrument im Prozeß zur Veränderung dieser Kultur. Mapplethorpe verwendet sie, ebenso Warhol und Ruscha, um einzelne Menschen innerhalb oder außerhalb des Ghettos Kultur in Streitgespräche zu verwickeln darüber, was gut und was schön ist.“<sup>5</sup> Genau das vermag auch David Reeds Malerei zu leisten: als sinnlich-erotische Erscheinung von Farbe und Form.

5 wie Anm. 1, S. 24.

**#294-2, 1990 – 91**

Öl und Alkyd auf Leinwand / oil and alkyd on linen  
274 x 91 cm / 108 x 36 in.  
Privatsammlung / Private Collection

