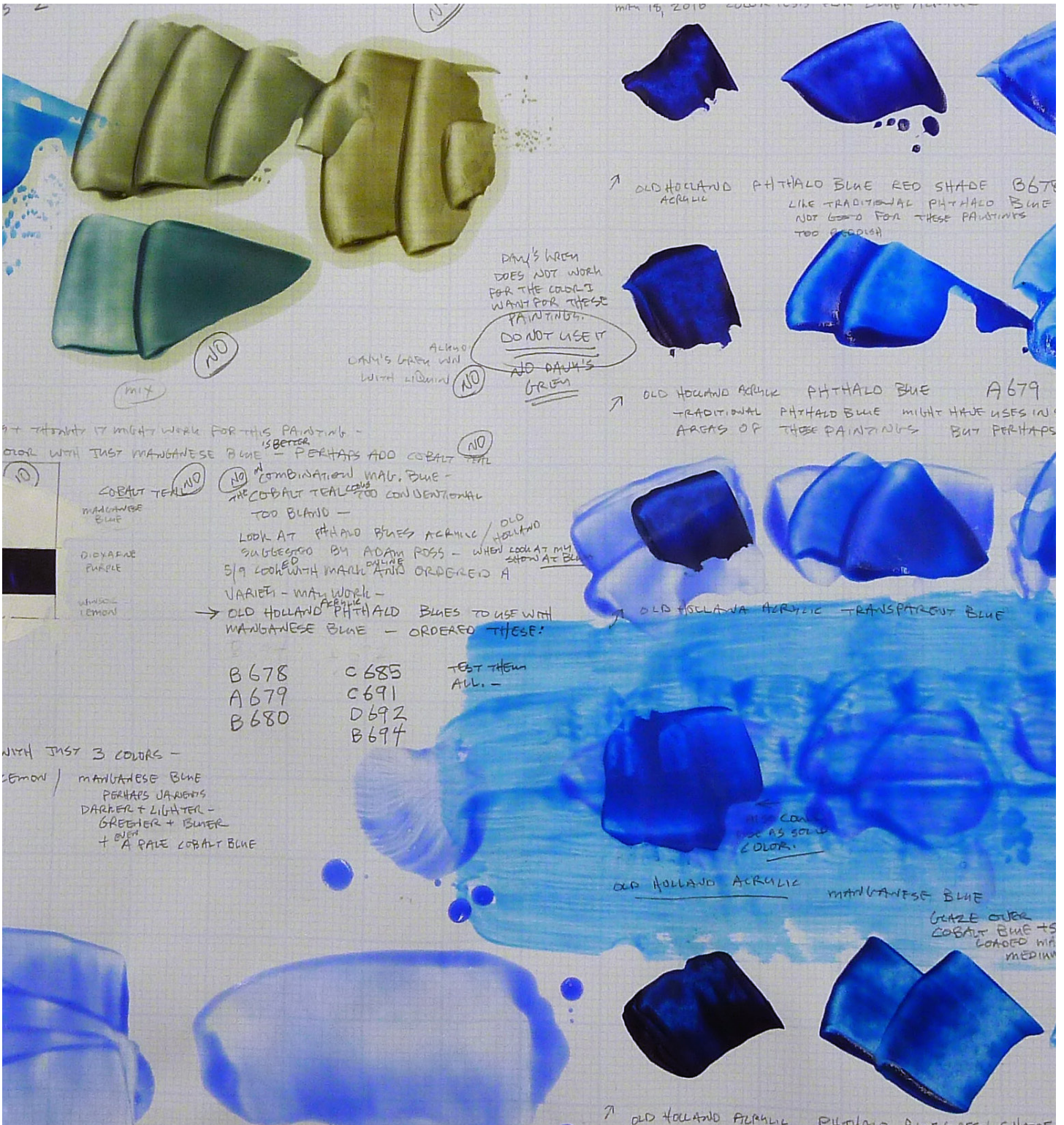


David Reed

Español



Vice and Reflection – An Old Painting, New Paintings and Animations (Vicio y reflexión - Una pintura vieja, nuevas pinturas y animaciones)

Las pinturas de David Reed presentan grandes pinceladas y variadas disposiciones de pintura en configuraciones de colores vibrantes. Sus marcas gestuales suelen aparecer parcialmente fragmentadas, como si las pinceladas fueran elementos de collage cortados y colocados de manera disyuntiva. El artista ha experimentado con métodos de abstracción pictórica por más de cinco décadas, empujando y expandiendo los límites, las formas y las referencias de los materiales. Desde la década de 1970, sus obras se han inspirado en los legados del Expresionismo Abstracto, el Minimalismo y el Arte Conceptual, que también han criticado, al tiempo que no dejan de responder a nuevas formas de crear imágenes tomadas del cine, la televisión y los medios digitales.

Este proyecto, creado para la Mary M. and Sash A. Spencer Gallery del Pérez Art Museum Miami (PAMM), brinda una nueva perspectiva a sus procesos complejos y estratificados, así como a los modos inusuales como emplea el tiempo, la reflexión y la repetición. Implica la investigación de su propia historia artística e incluye una vieja pintura que sirve de inspiración para una colección de lienzos nuevos a gran escala que responden, además, a la arquitectura de Miami y del PAMM. Estas grandes pinturas se presentan junto a sus series *Working Drawings* y *Color Studies* y a dos nuevas animaciones en video.

En #212 (*Vice*) [#212 (Vicio)] (1984–85), la pintura alquídica azul se mueve por el lienzo en formas inusuales. La obra está dividida en secciones largas y horizontales y las diversas aplicaciones de pintura crean ritmos visiblemente diferentes: en la sección superior, la pintura se ha aplicado en líneas gruesas y onduladas, y en la parte derecha inferior, en capas de pinceladas retorcidas y texturizadas superpuestas en un grupo de arcos repetidos. La opacidad de la pintura cambia constantemente, ya que en algunas áreas se revela una base blanca debajo del azul, dependiendo de su densidad y disposición. Este azul vibrante se yuxtapone al amarillo brillante de varios elementos lineales. Estos incluyen un grupo de líneas que parecen hechas con un limpiavidrios y que forman un rectángulo translúcido en la parte izquierda central de la composición, y una franja definida y geométrica junto a una forma similar en un púrpura oscuro que recorre el borde inferior de la obra.

Esta pieza es particularmente importante en el desarrollo de Reed, ya

que en esta fue donde por primera vez notó que el color producido irradiaba desde el interior, algo parecido a la manera como la luz blanca de la pantalla de un televisor se proyecta en el espacio. La base blanca sobre la que se encuentra la pintura azul crea un brillo en rededor que emana de debajo de la superficie, detrás de la pintura azul. Reed también notó que la gran saturación de color le recordaba los colores intensos que se utilizaban en el programa de televisión *Miami Vice*, una serie que le gustaba ver en la década de 1980. Se sentía atraído más que nada por la manera singular como, por primera vez en televisión, la trama estaba determinada por los efectos visuales. El *Miami Vice* de Michael Mann representó uno de los primeros casos en donde la cinematografía o el cine de “alta cultura” se introdujo en la cultura popular. Más adelante, Mann actualizó su historia de policías encubiertos en Miami en una nueva versión fílmica del programa en el 2006.

Al considerar la invitación para exhibir en el PAMM, Reed pensó en #212 (*Vice*) por su paleta de colores y las referencias a la cultura popular de Miami. Creó, entonces, un “remake” de su pintura original, que usó como inspiración para una serie de nuevas pinturas. En 1989, #212 (*Vice*) se exhibió en el Museum of Contemporary Art San Diego, en La Jolla, en una galería con grandes ventanales de cristal con vista al Océano Pacífico. Reed específicamente colgó su pintura azul mar de tal forma que la línea central del horizonte estuviera alineada con la del océano en el exterior de las ventanas de la galería. Al colocarla de esta manera, incorporó el ambiente exterior en la pintura, con lo que vinculó la obra al lugar de la exhibición y “contaminó” la abstracción al hacer referencia al paisaje físico circundante.

En el PAMM, Reed llevó adelante una estrategia similar y permitió que la arquitectura del museo dictara la escala y la disposición de las nuevas pinturas que produjo. Durante una visita a la galería para colocar sus obras, se sintió atraído por el tamaño y las proporciones de la única ventana vertical que había y la vista tropical de palmeras, cielo azul y colores de la bahía que se veía en la distancia. Creó cuatro pinturas con las dimensiones exactas de esta ventana gigantesca; una para colgar de forma vertical a la izquierda de la ventana y tres para instalarse de forma horizontal, perpendiculares a la misma.

La paleta y la estructura general de estas nuevas obras se inspiran en la pintura creada en 1984–85. Todas incorporan la base blanca, el



azul vibrante, el amarillo y las tonalidades oscuras. Las tres pinturas horizontales se leen como una sola composición, unificada por las franjas de amarillo y púrpura que recorren la parte inferior de cada lienzo, un elemento que se extiende a la pintura vertical en el otro lado de la ventana. Una línea horizontal atraviesa las composiciones de las cuatro pinturas y su altura se ha calculado cuidadosamente para estar a la par con la línea del horizonte que se ve por la ventana. Todas las pinturas se han colgado muy bajas para que el borde inferior de cada una quede alineado con el marco inferior de la ventana. Tanto los lienzos y su disposición como los elementos lineales y los curvilíneos representados en estos juegan con la arquitectura de la habitación, la ventana y la vista. Estos elementos ayudan a introducir el paisaje exterior en la habitación y en las pinturas mismas. La interacción directa con la arquitectura de la galería permite que las pinturas reflejen perfectamente el espacio en el que se han colocado, pero también busca dominarlo, puesto que no encajan con elegancia o fluidez dentro de este.

Reed también presenta dos obras en video en esta exhibición. La primera se muestra en un televisor que el artista ha tenido en su estudio desde los años 80: el aparato mismo en el que solía ver *Miami Vice*. En este monitor, se presenta un videoclip del episodio piloto original de 1984, en el que se muestra el capó de un auto negro deportivo en donde se reflejan los faroles de la calle por donde va pasando. Reed ha insertado digitalmente *#212 (Vice)* en este segmento para que también aparezca reflejado en el capó del automóvil, con la imagen distorsionada sobre la superficie brillante mientras viaja velozmente. El segundo monitor es un nuevo televisor de pantalla plana en el que se muestra una secuencia de la película *Miami Vice*. De igual manera, aquí se han insertado de forma digital elementos gestuales de las nuevas pinturas de Reed --también como reflejos-- por todo el parabrisas del auto del protagonista.

La emulación, los reflejos, las reflexiones son gestos que Reed hace literales mediante las inserciones digitales, pero que además apuntan a sus razonamientos y a las influencias formales que estas narrativas fílmicas han tenido en sus abstracciones. Esta es una estrategia que Reed ya había utilizado antes, cuando insertó sus pinturas en la película *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, en *Two Bedrooms in San Francisco*, *Judy's Bedroom* (1992) y *Scottie's Bedroom* (1994). Estas inserciones representan para el artista otro modo de poner de relieve la forma como el mundo fuera de la pintura —la arquitectura, el cine, la cultura popular— influye en sus abstracciones. La idea de que las pinturas tienen la capacidad de absorber el ambiente que las rodea, o ser influenciadas por el mismo, contrasta marcadamente con las nociones de pureza formal que respaldaba el influyente crítico de la posguerra Clement Greenberg, defensor de artistas del Expresionismo Abstracto como Jackson Pollock y Willem de Kooning. Greenberg exigía que la pintura abstracta procurase hacer referencia únicamente a sus propias cualidades formales, y que no respondiera a las características del espacio y el mundo a su alrededor. Reed comenzó a trabajar en un periodo en Nueva York cuando las ideas de Greenberg aún tenían mucha influencia y hasta el día de hoy, sus teorías y escritos le sirven a Reed de puntos de referencia contra los cuales trabajar. En el contexto de las ideas ortodoxas de Greenberg, el hecho de que las pinturas de Reed absorban la paleta de colores o los efectos de luz del programa de televisión representa otra forma de vicio, o de pecado contra la estética.

El resto del espacio de la galería está dedicado a las series *Working Drawings* y *Color Studies*. Ambas se relacionan directamente con las pinturas de mayor escala de la exposición y nos brindan una idea de los procesos de trabajo complejos y detallados de Reed. *Working Drawings* son unas hojas de papel cuadrículado en las cuales el artista ha ido anotando meticulosamente todo lo relacionado con la producción de las cuatro obras de gran tamaño, y que incluyen muestras de pintura que dejan asentadas las selecciones de color propuestas o las pruebas de color efectuadas. Las anotaciones incluyen ideas tangenciales, preocupaciones, sueños y otras influencias que fueron surgiendo mientras trabajaba en las pinturas. Estas entradas, organizadas minuciosamente a manera de diario, documentan lo profundo de su interacción con cada pintura y registran cada decisión o cambio de dirección creativa. *Color Studies* son modelos en una escala 1:5 o varias “pruebas” de las cuatro pinturas. Con todo y diminutas pinceladas gestuales en pintura real, así como elementos en collage y plantillas,

ofrecen ejemplos interesantes de versiones alternativas de las pinturas finales a gran escala que se exhiben cerca. Su existencia pone en cuestionamiento la estabilidad de las obras finales, como si no fueran más que una versión o manifestación física de un mayor flujo de experimentación en torno a este vocabulario de color y forma en particular.

Las copias, los desplazamientos y las distorsiones temporales no son solo estrategias conceptuales o espaciales en las pinturas de Reed, sino formales también. Al mirar de cerca las formas pictóricas y las pinceladas, las obras que aquí se exponen revelan una gama diversa y compleja de estrategias de creación de marcas, procesos que además se pueden ver en *Color Studies*. A primera vista, la pincelada del artista parece directa, inmediata —y a menudo lo es—, pero también se revelan repeticiones y procesos seriales que parecen contradecir el sentido de inmediatez o la emoción que ha venido a significar la pincelada directa. Reed suele copiar o repetir una marca gestual múltiples veces en la misma pintura, una estrategia que va en contra de las nociones de originalidad o subjetividad en este género. Aunque siempre aplica la pintura a mano directamente sobre la superficie de los lienzos, sus procesos también conllevan el agrandar diferentes marcas de manera digital y probarlas en la forma y escala reproducidas, antes de aplicar las marcas finales a mano. Con frecuencia ha copiado gestos producidos en pinturas de décadas anteriores y los ha insertado en sus nuevas pinturas. Las cuatro pinturas que aquí se presentan incluyen “pinceladas” en blanco y negro que se han producido utilizando plantillas. La forma particular generada con plantilla es una marca producida originalmente en una pintura de principios de la década de 1990. Estas pinturas incluyen, además, dos largas pinceladas horizontales generadas en una obra de 1975.

Los desplazamientos temporales además influyen en la estética de Reed de otras maneras. En repetidas ocasiones, ha expresado que le ha parecido que su trabajo siempre “ha estado tarde” y explica que en el Sur de California, donde se crió, el modernismo siempre pareció un poco más rezagado o lento en acoger la abstracción. Llegó a estudiar a Nueva York a mediados de la década de 1960, un poco tarde para poder participar por completo en el Expresionismo Abstracto que había comenzado en los años 40. Luego se fue de Nueva York y regresó a principios de la década 1970 para encontrar que llegaba justo cuando habían comenzado a arraigarse las prácticas del Arte Conceptual. El arte barroco y el Manerismo italiano, dos periodos artísticos que se suelen considerar como existentes a la sombra del Renacimiento, son referencias históricas de peso para él, dado el desafío que supone tratar de producir justo después de un momento influyente de fervor artístico e innovación.

La propia posición generacional de Reed y sus métodos de trabajo lo colocan en un punto crucial entre el interés de los artistas conceptuales en el proceso --artistas como Richard Serra y Barry Le Va, cuyas primeras obras involucraban procesos preasignados para producir la obra de arte-- y miembros de la *Pictures Generation* (la Generación de las Imágenes), como Sherrie Levine y Cindy Sherman, quienes cuestionaban las nociones de originalidad y estuvieron sumamente inspiradas por la publicidad y la televisión. Los métodos e intereses de Reed reflejan las tendencias de su generación, a la vez que injertan en estas una tradición de abstracción pictórica. Estas referencias y sus procesos de trabajo específicos transforman sus marcas gestuales en imágenes que se pueden multiplicar, manipular y reproducir infinitamente en diferentes configuraciones y tamaños dentro de sus pinturas.

El proyecto de Reed en el PAMM revela una práctica que promueve un vocabulario estético muy particular en maneras sorprendentes e innovadoras. Aunque en un principio ofrece a los espectadores un drama de color y un enérgico despliegue de pintura, una interacción más a fondo con las obras nos lleva a una reflexión meditativa en cuanto al sentido que puede tener un diálogo significativo con la historia de la abstracción pictórica en nuestro contexto contemporáneo. Estas pinturas jamás dejan de ser absorbentes, influenciadas por la cultura popular y la “alta cultura”. Son siempre rigurosas, sinceras, incómodas y extrañamente enigmáticas.

Tobias Ostrander | Jefe Curador

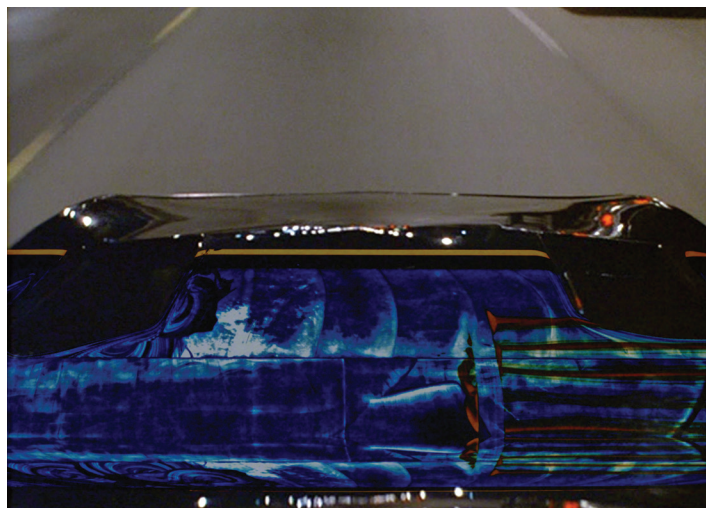
David Reed
29 de noviembre de 2016–21 de mayo de 2017

David Reed
n. 1946, San Diego; vive en Nueva York.

La exposición *David Reed: Vice and Reflection – An Old Painting, New Paintings and Animations* se realiza por encargo del Pérez Art Museum Miami y está organizada por Tobias Ostrander, Jefe Curador de PAMM es presentada por Scotia Wealth Management con el apoyo adicional de Unscripted Bal Harbour.



UNSCRIPTED BAL HARBOUR
- ART PROGRAM -



3

Biografía

David Reed (n. 1946, San Diego) vive y trabaja en Nueva York. Estudió en la Skowhegan School of Painting and Sculpture, en Maine; el Reed College, en Portland, Oregon; y la New York Studio School of Drawing, Painting, and Sculpture, en Greenwich Village. Ha presentado exposiciones individuales en el Rose Art Museum, en Brandeis University, Massachusetts; el Museum Haus Lange, Kunstmuseen Krefeld, Alemania; la Peter Blum Gallery, Nueva York; el Kunstmuseum

St. Gallen, Suiza; el Wexner Center for the Arts, en The Ohio State University, Columbus; y el MoMA PS1, en la Ciudad de Long Island. Ha participado en importantes exposiciones grupales en el Hamburger Bahnhof, Museum für Gegenwart, Berlín; el Contemporary Arts Museum Houston; la Tate St Ives, Reino Unido; el Minneapolis Institute of Art; el Blanton Museum of Art, University of Texas at Austin; y el Museum of Contemporary Art, Tokio.

Imágenes

- Portada *Working Drawing for Painting #659* (Dibujo xxxx para pintura #659) [detalle], 2016. Técnica mixta en papel gráfico, 17 x 22 pulgadas
- 2 *Color Study #39 (For Painting #659)* [xxxxx #39 (Para pintura #659)], 2016. Acrílico y alquidico en panel Dibond, 25 x 36 1/4 pulgadas
- 3 *Pilot Episode Miami Vice 1984: Reflections* (Episodio piloto Miami vice 1984: reflexiones), 2016. Video a color, sin sonido, 59 seg.

Todas las obras son cortesía del artista; Peter Blum Gallery, Nueva York; y Häusler Contemporary München | Zürich.



1103 Biscayne Blvd.
Miami, FL 33132
305 375 3000
info@pamm.org
pamm.org

Acreditado por el American Alliance of Museums, Pérez Art Museum Miami (PAMM) es patrocinado en parte por el Estado de Florida, el Departamento de Estado, la División de Asuntos Culturales y por el Consejo de las Artes y la Cultura de la Florida. También recibe apoyo del Departamento de Asuntos Culturales del Condado de Miami-Dade, el Alcalde del Condado de Miami-Dade y la Junta de Comisionados del Condado. Apoyo adicional es provisto por la Ciudad de Miami y OMNI CRA – Agencia de Desarrollo Comunitario. Pérez Art Museum Miami es una instalación accesible. Todo contenido © Pérez Art Museum Miami. Todos los derechos reservados.

