Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 65: John Currin, Laura Owens, Michael Raedecker

Artikel: Michael Raedecker : no place like homeless = unvergleichlich heimatlos

Autor: Myers, Terry R. / Aeberli, Irene

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680332

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.10.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

TERRY R. MYERS

No Place Like Homeless

No doubt these paintings are unlivable. But there is a lot of there there, in the form of rather weird things or substances that obviously have found a supportive, fecund home. This is a contradiction, but it is more specifically a productive discrepancy that initiates what appears to be an almost natural offsetting of terms rather than a gratuitous gesture of altercation (e.g. a sign of painting as a "struggle"). The overwhelming sense of calm that emerges from this balancing act is the primary reason why the resulting bleakness is so satisfying, filling, and even funny. All of the paint and all of the other materials that have been distributed across or planted in the surface of these canvases look as if they have been able to take root and take up all available space due to some type of fermentation or fertilization process. The implied growth potential of this abundance is poignantly negotiated by a visual barrenness that has been very specifically distributed (rationed?) amongst the necessary components of image: line, shape, and color. The illusion is that these abandoned rural or suburban homes, rooms, and landscapes pictured in these paintings do not have what is necessary for our survival only because all of the "home improvement" stuff—paint, yarn, thread, veneer, wood stain, etc.—has moved in and taken over the place. And why not? After all, this is painting, not a house.

But, of course, painting is often a home, albeit one that is rarely comfortable. There is compelling evidence that Michael Raedecker believes this to a certain degree, especially since he also makes it clear that he has productively invested (like all interesting

TERRY R. MYERS is a critic and independent curator who lives in Los Angeles. He is currently working on an exhibition project with the Pet Shop Boys.

MICHAEL RAEDECKER, RADIATE, 2000, acrylic, wool, and thread on canvas, 70¼ x 50³/₁₆" / Acryl, Wolle und Garn auf Leinwand, 178,5 x 127,5 cm.

painters) in the alienating aspects of his chosen activity, most of which have to do with an inability to leave the material as it is. In other words, it has never been easy to keep paint going for very long as paint, to maintain "painting" as "just painting." In 1962, even Clement Greenberg had to admit something like this, if somewhat begrudgingly: "as the fifties wore on, a good deal in Abstract Expressionist painting began fairly to cry out for a more coherent illusion of three-dimensional space, and to the extent that it did this it cried out for representation, since such coherence can be created only through the tangible representation of three-dimensional objects."[1] Identifying de Kooning's *Women* paintings of 1952–1955 as a watershed moment, the critic went on to coin the phrase "homeless representation," which he defined as "a plastic and descriptive painterliness that is applied to abstract ends, but which continues to suggest representational ones." With this definition on hand (and keeping Raedecker's paintings in mind), it makes perfect sense that for Greenberg an artist like Richard Diebenkorn "found a home for de Kooning's touch," when he returned to representation via Matisse. For "homeless representation," however, there was a need for some visible (and tangible) tension, a "dialectical" pressure that would transpose the ways and means of abstraction and representation. Enter the early work of Jasper Johns, who, for Greenberg, sang "the swan song of 'homeless representation,'" in his bait-and-switch approach to painting.

Forty years later, this song is still being sung provocatively in painting, even if today it is much more about sampling, or even—particularly in Raedecker's case—the sampler. Like music, painting has been completely rescued by sampling and its hands-on

MICHAEL RAEDECKER, KISMET, 1999, acrylic and thread on canvas, 80 7/8 x 98 7/16" / Acryl und Garn auf Leinwand, 205 x 250 cm. (PHOTO: PETER COX)

(even craft-like) approach—much of painting's history is now available without the baggage of nostalgia or the antagonism of appropriation. Raedecker gets it, and not only because he used to be a DJ. His paintings remind us that the only home any image has anymore is the one we make for it using things like the movies we will never forget or the songs we will never stop loving. Titling some of his paintings after songs by the likes of, for example, Elvis Presley or Spandau Ballet, Raedecker gives clues that everything in his paintings is directly tapping into the kind of collective memories that never leave us since they are perpetually re-woven into our brains because we want them to be. This is the part of painting that is very much n o t alienating.

Speaking of weaving, Raedecker's move from fashion to painting has been sufficiently written into his back-story, despite his assurances that his experiences in the former industry are not directly responsible for his use of some of its materials and techniques in the latter. In his early work embroidery was a practical and efficient way in which to make it clear that he considered painting to be most valid as a pastime (his early paintings were a sort of deconstruction of the paintings of Winston Churchill via photomechanical reproduction and thread that was used to "write" their context on their surfaces): "I wanted to use a technique which let me enjoy what I was doing, maybe listening to some music, and let my mind drift away."[2] Regardless of the explanation behind it (don't forget, after all, that Jasper Johns claims he had a dream in which he made a painting of an American flag), at the very least Raedecker's sewing technique literally grounds what comes across as his complete comfort with exploring and analyzing the relationship between materiality and "look" in his paintings. It could be said that all of the fibers in his work give him and us something to come home to, loose threads that actually anchor our shared experience of what should remain an impermeable painting.

It is just as likely that Raedecker's use of embroidery gives him an effectual way to get started or get something in or on the painting quickly during any moment of its making. It surely also makes it easier for him to rip or unravel something out of the picture if it isn't working.[3] The flexibility of Raedecker's needlework is what gives many of the images in his paintings the appearance of something that could easily be changed, particularly in works from a few years ago like REVERB (1998). In this painting (made with very little paint) "lines" of white thread dart like streaks of light or scratches across the surface of a schematic image of a living room that seems to have a floor made of water (or is the room slightly flooded?) that "reflects" the ceiling, walls, a window with a view of distant mountains, and—most boldly—an open curtain made with a dense stitching of yellow and brown embroidery thread that is the most physical thing in the work. (It is much more "present" in both material and color than the scattering of loose, frayed threads that hug the perimeter of the room like dust bunnies.) Since 1998, Raedecker's paintings have become much denser, creating a slowness in both image and material that has guaranteed that the work is seen fundamentally as painting instead of drawing or craft.

Of course, craft in the "handicraft" sense of the term (rather than, for example, the "Dutch landscape painting" sense of the term) is a relatively new issue in painting, and I'd imagine that if I were to only have Raedecker's paintings described to me that I might jump to some conclusion about their having a problematic relationship to the well-rehearsed ideological battles of art versus craft in gender or class terms. In his most recent paintings, Raedecker has successfully side-stepped this issue by conceptually opening up his use of fiber, not only by moving beyond a more "conventional" application of stitching and sewing, but also by enabling more of it to act like paint while remaining very much not paint. For example, in a painting like RADIATE (2000), the fibers on the floor of the depicted room are like tiny worms of paint. Other parts of this painting contain paint that has a lot more body than in other works: often the depleted paint in Raedecker's paintings looks like the residue left behind after a flood; in this instance, it has impossibly been able to wet through the window of another empty-yet-very-full room. Maybe a rather liquid avalanche has buried this house? A window in a similar painting, BLOCK (2001), has literally been boarded up with veneer. In its conceptual and

physical melding of fiber and paint, Raedecker's work has much in common with the mid-seventies paintings of Joe Zucker. Well-known for his "cotton-ball" paintings from the late sixties, in which each puff was dipped in a different color of paint and placed on the painting in even rows, Zucker went on to produce a series that he called the *Reconstruction* paintings which grandly depicted the history of cotton production in the United States in cotton and paint. Rather than simply coating cotton balls with paint, in this series Zucker employed something akin to Greenberg's "descriptive and plastic painterliness": the fibers became part of the paint, fusing art and craft inextricably together. Zucker's statement at the time works nicely for Raedecker: "My selection of subject matter in relation to kinds of surfaces is important. Pictorial content becomes an iconography to discuss the topography of the painting."[4)]

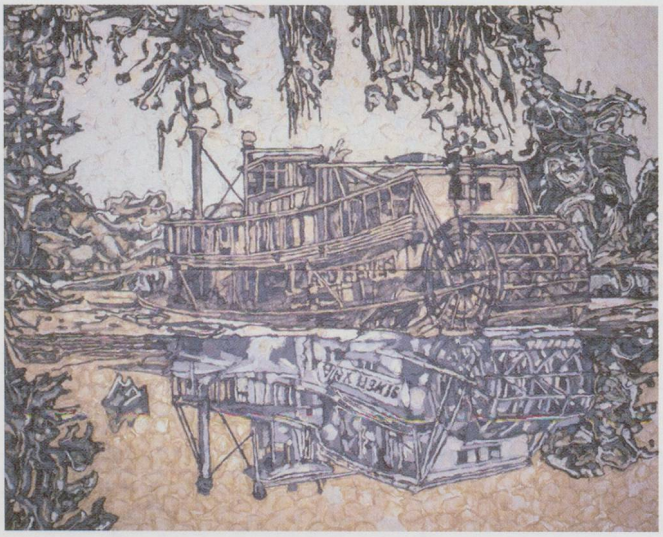
I would argue that it has been Raedecker's increasing attention to the topography of his paintings as paintings that has allowed him to open up the iconography of this work in terms of its content as well as its orientation. Exploring a considerable reorientation first in major paintings like KISMET (1999) and UP (1999), and extending it in paintings like JOURNEYS TO GLORY (2001/2002) and EXPOSURE (2001/2002), Raedecker has demonstrated his willingness to move beyond the conventional spatial relationship between an image and the painting it inhabits, to make representation "homeless" in more ways than one. Now he has us flat on our backs looking up into the sky or who knows where, rather than standing upright gazing out of a window or across a field. Disoriented and more than a little dazed, we are definitely not in Kansas any more, and it's very likely that we never were.

1) This quote from Clement Greenberg and all that follow are taken from his essay "After Abstract Expressionism" in *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism. Modernism with a Vengeance, 1957–1969*, ed. John O'Brian (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), pp. 124–125. First published in *Art International*, October 25, 1962.

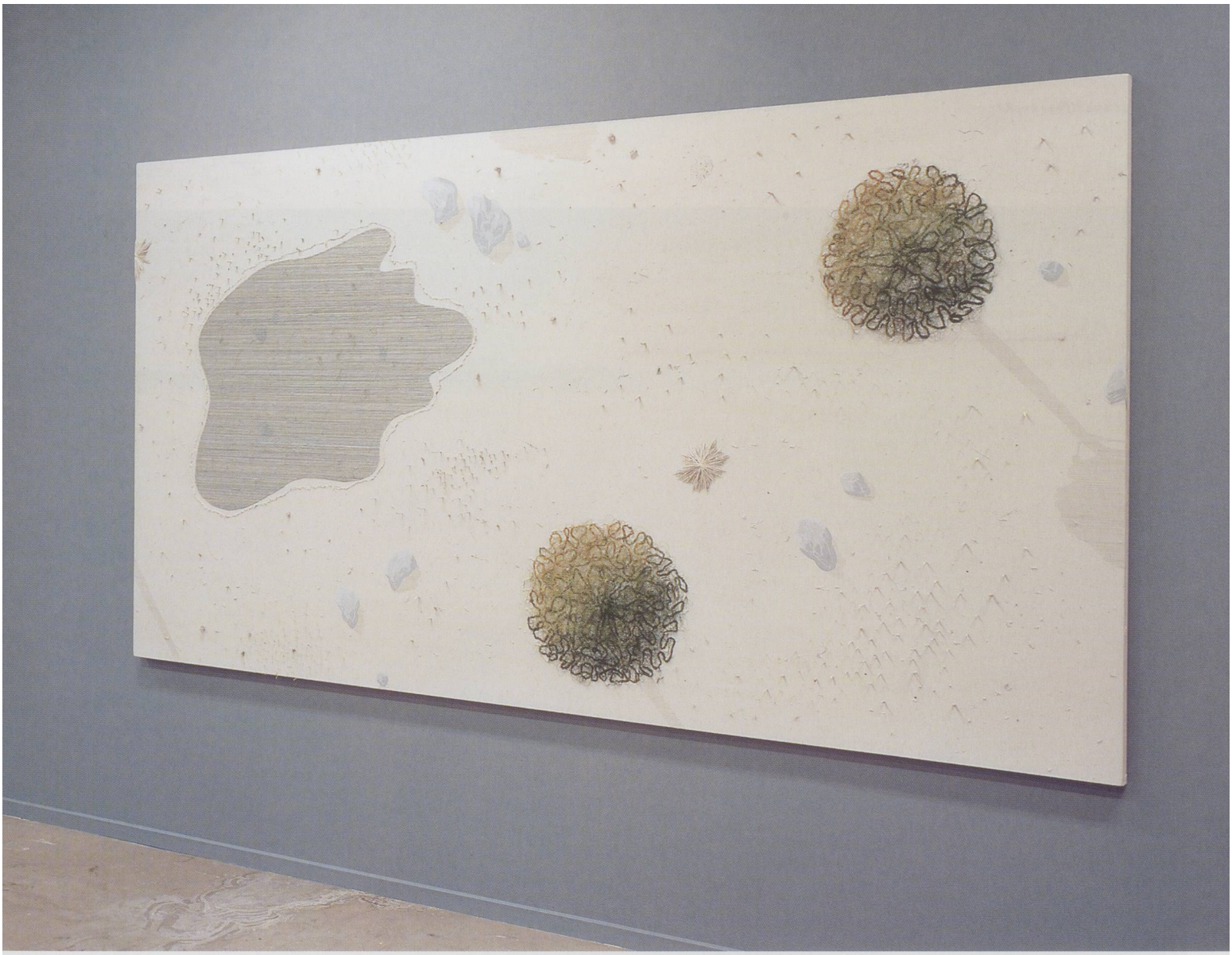
2) Louisa Buck, "UK artist Q&A: Michael Raedecker," *The Art Newspaper*, no. 104 (June 2000), p. 67.

3) The beginning of Johns's first FLAG painting was a disaster: starting with enamel paint on a bed sheet he made a mess so he switched to encaustic. Rauschenberg then asked if he could paint one of the stripes and used red encaustic where he should have used white, and several of its collage elements needed to be stitched on to hold them in place. In fact, the entire painting is rather desperately stapled to at least one edge of its plywood support because the sheet was barely large enough to cover it. Moreover, the painting is awkwardly dated 1954–55 not because it took that long to complete it but because it was damaged at a party and had to be repaired. My point here in direct relationship to Raedecker's work is that interesting paintings are usually put through hell.

4) Joe Zucker, artist's statement in Richard Marshall, *New Image Painting* (New York: Whitney Museum of American Art, 1978), p. 68.

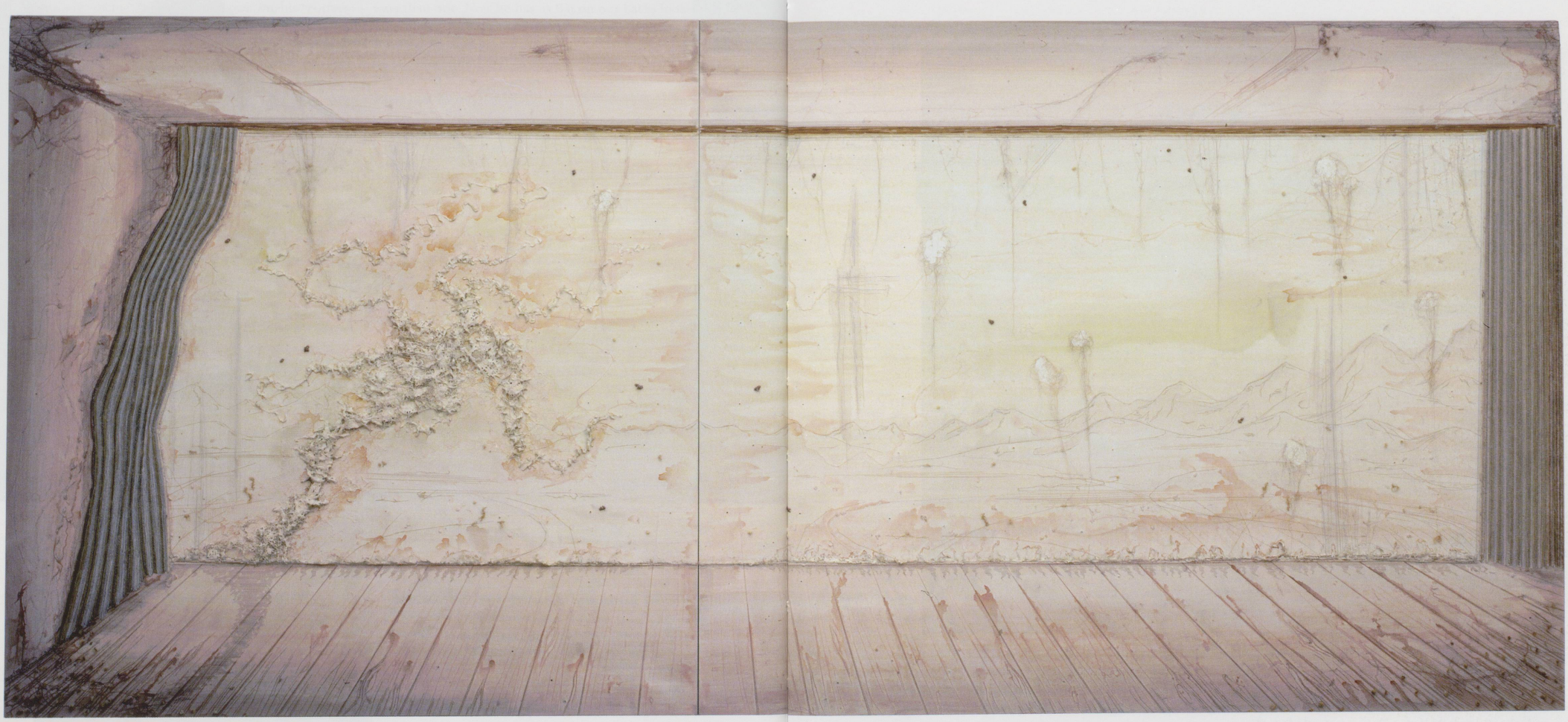


JOE ZUCKER, AMY HEWES, 1976,
acrylic and cotton on canvas, 96 x 120" /
Acryl und Baumwolle auf Leinwand, 243,8 x 304,8 cm.
(PHOTO: D. JAMES DEE)

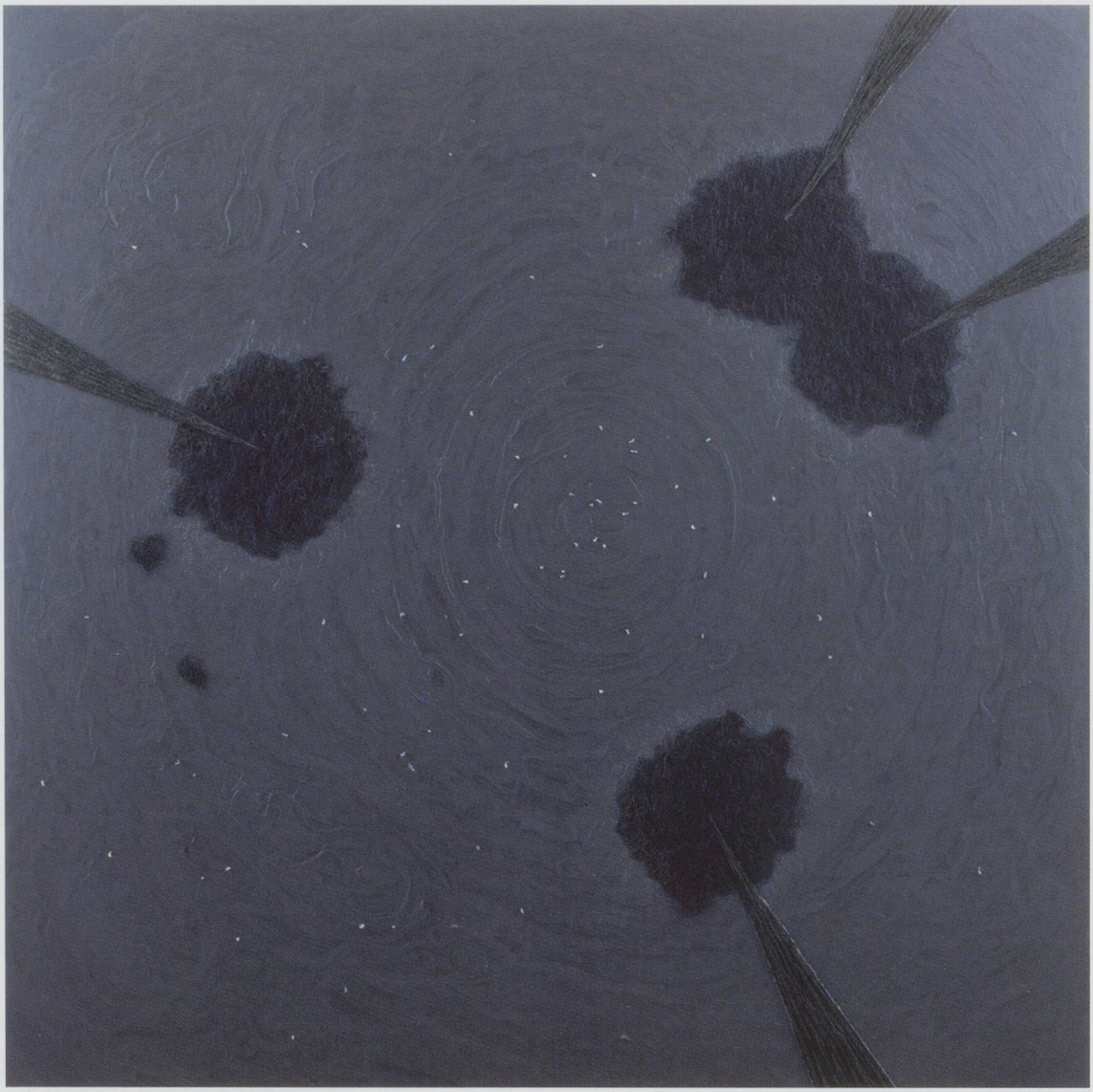


MICHAEL RAEDECKER, UP, 1999,
acrylic, oil, and thread on canvas, 67 x 134¼" /
Acryl, Öl und Garn auf Leinwand, 170 x 341 cm.

Michael Raedecker



MICHAEL RAEDECKER, TO CUT A LONG STORY SHORT, 2001, acrylic and thread on canvas, 78 x 178" / Acryl und Garn auf Leinwand, 198 x 452 cm.



MICHAEL RAEDECKER, EXPOSURE, 2001/2002, oil, acrylic, and thread on canvas, 70 x 70" /
Öl, Acryl und Garn auf Leinwand, 178 x 178 cm.

TERRY R. MYERS

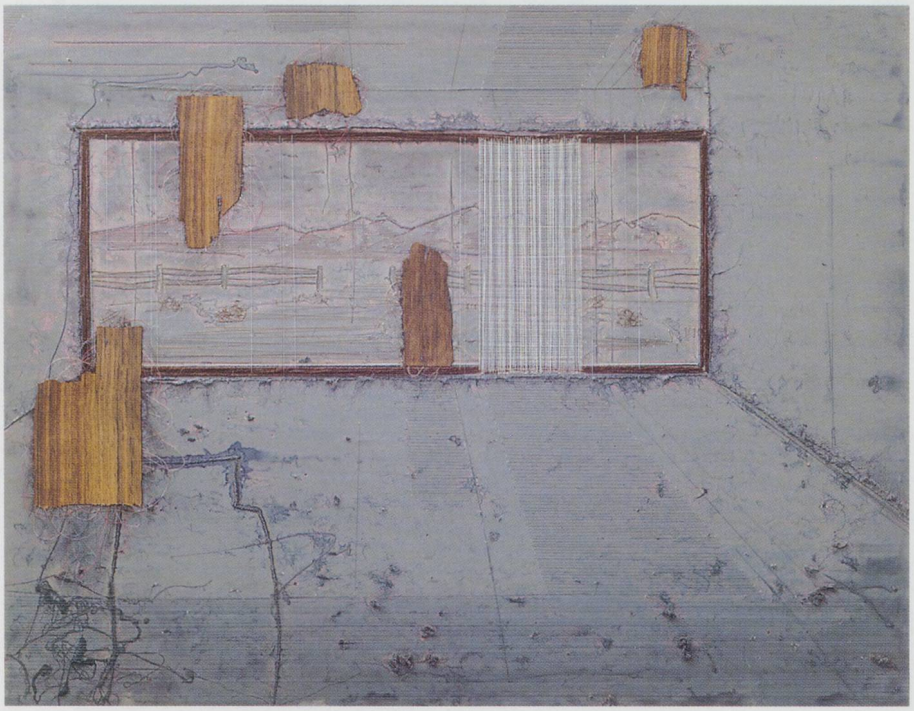
Unvergleichlich heimatlos

Diese Bilder haben nichts Wohnliches. Und doch findet man darin zahlreiche Stellen und Nischen, in Gestalt von ziemlich merkwürdigen Dingen und Materialien, die hier offenbar ein ihnen wohl gesinntes, fruchtbares Zuhause gefunden haben. Dies ist zwar ein Widerspruch, doch genau besehen ist es eine produktive Diskrepanz, die etwas in Gang setzt, was eher ein beinah natürliches Kompensieren von Gegebenheiten zu sein scheint als ein willkürlicher Ausdruck heftiger Auseinandersetzung (etwa ein Signal, dass Malen «Kampf» bedeute). Das überwältigende Gefühl der Ruhe, das aus diesem Balanceakt erwächst, ist der Hauptgrund, weshalb die entstehende Ödnis so befriedigend und erfüllend, ja komisch ist. Die Farben und alle anderen Materialien, die auf diesen Leinwänden verteilt oder auf ihrer Oberfläche angebracht wurden, sehen aus, als hätten sie Wurzeln geschlagen und aufgrund irgendeines Gärungs- oder Befruchtungsprozesses den ganzen verfügbaren Raum überwuchert. Das implizierte Wachstumspotenzial dieser Fülle steht in entschiedenem Gegensatz zu der visuellen Kargheit, die ganz auf die für jedes Bild notwendigen Grundkomponenten verteilt (oder beschränkt?) ist, nämlich auf Linienführung, Form und Farbe. Die Illusion, dass die in diesen Bildern dargestellten, verlassenen ländlichen oder vorstädtischen Häuser, Räume und Landschaften nicht das zum Überleben Notwendige bereithalten, beruht allein darauf, dass das ganze «Heimverschönerungs»-Material – Farbe, Garn, Faden, Furnier, Holzbeize usw. – gewissermassen selbst hier eingezogen ist und alles in Beschlag genommen hat. Und wieso auch nicht? Schliesslich handelt es sich hier um Malerei und nicht um ein Haus.

Aber natürlich ist die Malerei oft ein Zuhause, wenn auch selten ein gemütliches. Es gibt überzeugende Anhaltspunkte dafür, dass Michael Raedecker dies bis zu einem gewissen Grad glaubt, vor allem, da er klar zum Ausdruck bringt, dass er (wie alle interessanten Maler) schöpferisch in die befremdlichen

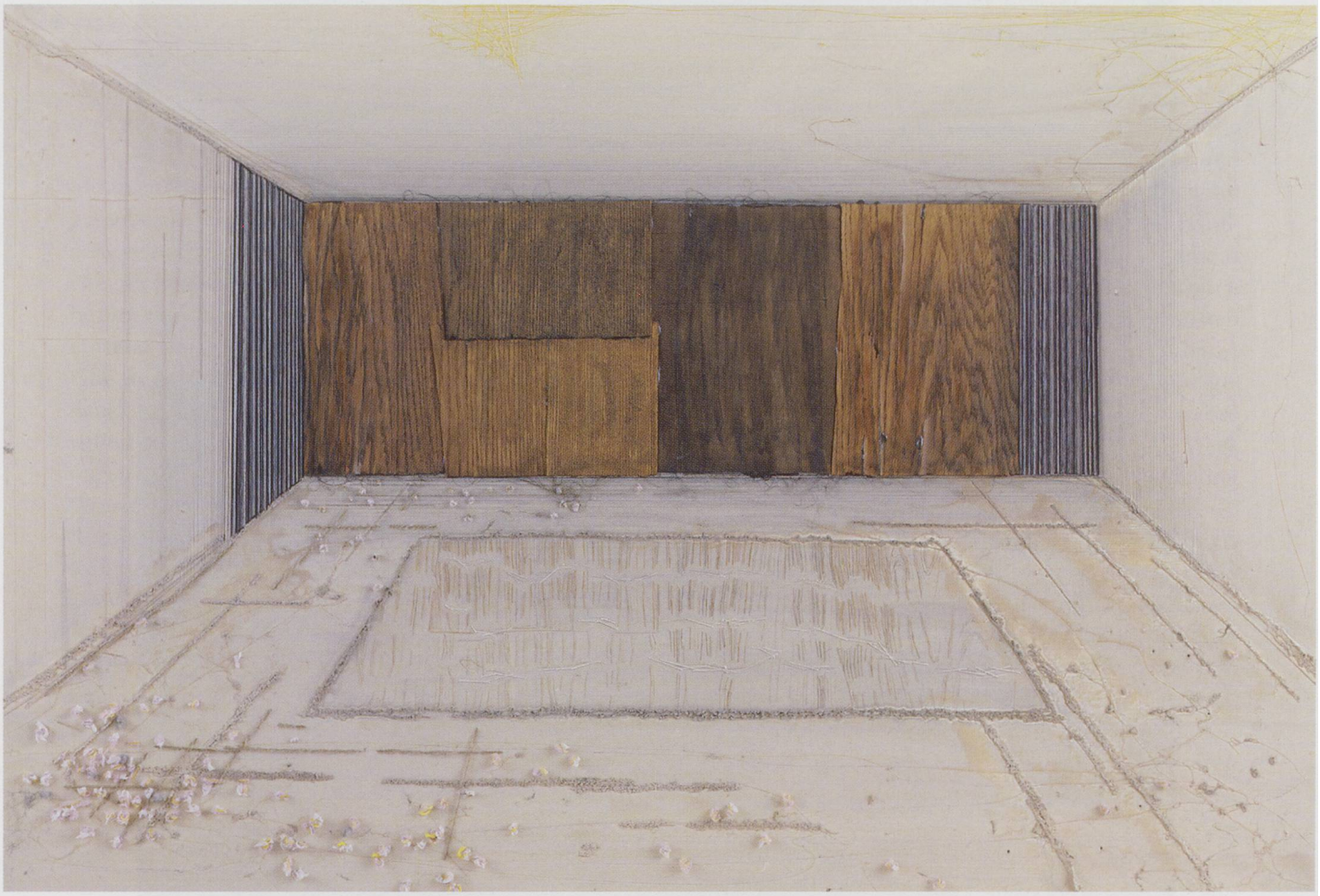
TERRY R. MYERS ist Kunstkritiker und freier Kurator. Er lebt in Los Angeles und arbeitet gegenwärtig an einem Ausstellungsprojekt mit den Pet Shop Boys.

Aspekte seiner gewählten Tätigkeit verstrickt ist, die zumeist mit der Schwierigkeit zusammenhängen, das Material so zu belassen, wie es ist. Mit anderen Worten, es war nie einfach, Farbe längere Zeit a l s F a r b e und das «Malen» «einfach nur als Malen» bestehen zu lassen. 1962 musste selbst Clement Greenberg, wiewohl nur widerstrebend, etwas Ähnliches eingestehen: «...im Lauf der 50er Jahre begann ein Grossteil der abstrakt-expressionistischen Malerei geradezu nach einer kohärenteren Illusion des dreidimensionalen Raums zu schreien, und damit verlangte sie zugleich nach Gegenständlichkeit, denn eine solche Kohärenz lässt sich nur mittels der greifbaren Darstellung dreidimensionaler Gegenstände erzeugen.»[1] Der Kritiker verstand de Koonings Bilderserie *Women* (1952–1955) als Wendepunkt und prägte den Begriff der «heimatlosen Gegenständlichkeit», welche er definiert als «eine betont malerische Darstellung, die das Plastische und Beschreibende zugunsten abstrakter Zielsetzungen einsetzt, jedoch weiterhin eine gewisse Gegenständlichkeit suggeriert». Angesichts dieser Definition (und mit Raedeckers Bildern im Hinterkopf) leuchtet es vollkommen ein, dass für Greenberg ein Künstler wie Richard Diebenkorn «eine Heimat für de Koonings Malweise gefunden» hat, als er über Matisse zur Gegenständlichkeit zurückkehrte. Für die «heimatlose Gegenständlichkeit» brauchte es jedoch eine sichtbare (und greifbare) Spannung, einen «dialektischen» Druck, der die Mittel und Wege von Abstraktion und Gegenständlichkeit transponierte. Das gilt auch für das Frühwerk von Jasper Johns, der laut Greenberg mit seiner Lockvogelstrategie «den Schwanengesang der ‹heimatlosen Gegenständlichkeit›» sang.



MICHAEL RAEDECKER, REFORMATION, 2001, acrylic and thread on canvas, 27 9/16 x 35 7/16" / Acryl und Garn auf Leinwand, 70 x 90 cm.

Vierzig Jahre später erklingt dieser provokative Gesang in der Malerei noch immer, auch wenn es heute viel eher um das Sampeln oder sogar – gerade im Fall von Raedecker – den Sampler geht. Genau wie die Musik wurde die Malerei allein durch das Sampeln und seinen praktischen (ja handwerklichen) Ansatz gerettet; ein Grossteil der Geschichte der Malerei ist nun ohne nostalgischen Ballast und die antagonistische Haltung der Appropriation ver-



MICHAEL RAEDECKER, BLOCK, 2001, acrylic, woodstain, veneer, and thread on canvas, 47 1/4 x 70 7/8" / Acryl, Holzbeize, Furnierholz und Garn auf Leinwand, 120 x 180 cm.

MICHAEL RAEDECKER, JOURNEYS TO GLORY, 2001/2002, acrylic and thread on canvas, 82 11/16 x 66 1/8" / Acryl und Garn auf Leinwand, 210 x 168 cm.

fügbar. Raedecker hat das erfasst und nicht nur weil er früher DJ war. Seine Bilder erinnern uns daran, dass die einzige Heimat, die ein Bild noch hat, jene ist, die wir ihm schaffen, indem wir Dinge verwenden wie Filme, die wir nie vergessen, oder Songs, die wir immer lieben werden. Wenn Raedecker einige seiner Bilder nach Songs von Musikgrössen wie Elvis Presley oder Spandau Ballet betitelt, liefert er Hinweise, dass in seinen Bildern direkt kollektive Erinnerungen angezapft werden, die uns nie abhanden kommen, da sie sich uns immer wieder neu ins Gedächtnis weben, weil wir es so wollen. Dieser Teil der Malerei ist ganz und gar n i c h t entfremdend.

Apropos Weben: Raedeckers Wechsel von der Mode zur Malerei erscheint angesichts seines Hintergrunds als logischer Schritt, obschon er beteuert, dass seine früheren Erfahrungen in der Modebranche nicht direkt dafür verantwortlich sind, dass er heute zum Teil deren Materialien und Techniken einsetzt. In seinen frühen Arbeiten war die Stickerei eine praktische und effiziente Möglichkeit, zum Ausdruck zu bringen, dass er die Malerei als sehr sinnvollen Zeitvertreib betrachtete (seine frühen Bilder waren eine Art Dekonstruktion der Porträts von Winston Churchill mit Hilfe von photomechanischer Reproduktion und Faden, mit welchem er ihren Kontext auf die Bildfläche «schrieb»): «Ich wollte eine Technik anwenden, die es mir erlaubte, meine Tätigkeit zu geniessen und dabei vielleicht Musik zu hören und die Gedanken schweifen zu lassen.»[2] Egal, welche Erklärung dahinter steht (denken wir nur daran, dass Jasper Johns behauptet, er habe einen Traum gehabt, in welchem er eine amerikanische Flagge malte), zumindest zeigt Raedeckers Nähtechnik, dass es ihm anscheinend ungemein wohl dabei ist, die Beziehung zwischen Materialität und «Look» in seinen Bildern zu erkunden und zu analysieren. Man könnte sagen, dass alle Fasern, die er in seinen Arbeiten verwendet, bei ihm und uns eine Art Heimatgefühl auslösen, lose Fäden, die tatsächlich unser gemeinsames Erleben eines Bildes verankern, das als solches undurchdringlich bleiben soll.

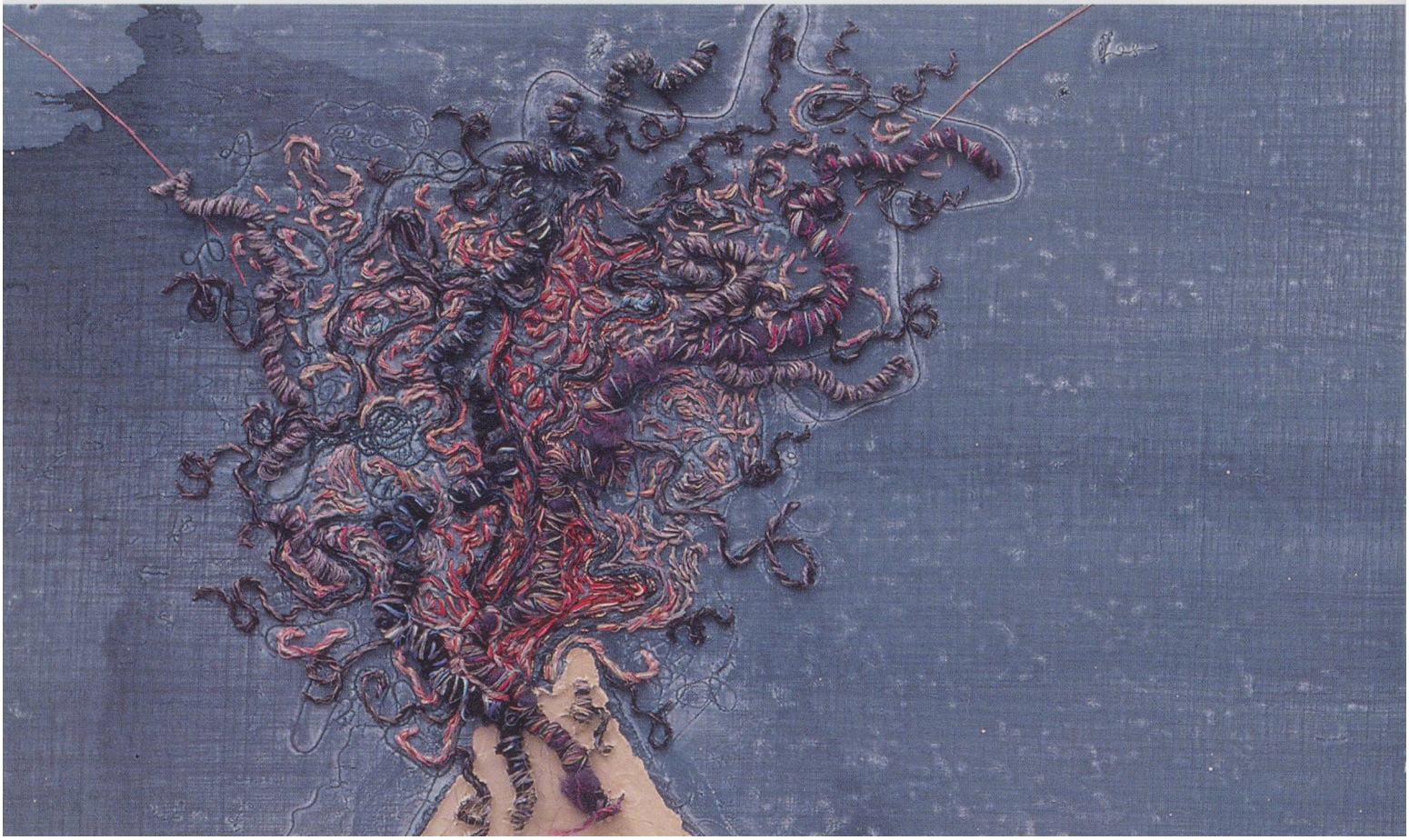
Es ist ebenso wahrscheinlich, dass die Stickerei Raedecker eine wirksame Möglichkeit bietet, einen Anfang zu finden oder jederzeit rasch etwas Neues ins Bild einzuarbeiten. Bestimmt erleichtert es ihm auch, etwas aufzutrennen oder ganz aus dem Bild zu entfernen, falls es nicht funktioniert.[3] Dank der Flexibilität von Raedeckers Stickerei wirken viele Bilder innerhalb seiner Gemälde so, als könnten sie mühelos verändert werden, das trifft vor allem bei einigen vor wenigen Jahren entstandenen Werken zu, etwa REVERB (Nachhall, 1998). In diesem Bild (das mit sehr wenig Farbe gemacht ist) flitzen weisse Fadenlinien wie Lichtstrahlen oder Kratzer über die schematische Darstellung eines Wohnzimmers, dessen Fussboden anscheinend aus Wasser besteht (oder ist der Raum leicht überschwemmt?), so dass sich verschiedene Dinge darin «spiegeln»: die Decke, die Wände, ein Fenster mit Fernsicht auf die Berge und – besonders auffällig – ein offener Vorhang, der mit dichten Stichen aus gelbem und braunem Garn aufgestickt ist und das körperlich greifbarste Element des Ganzen darstellt. (Er ist materiell und farblich weitaus «präsenter» als all die losen, ausgefransten Fäden, die den Raum wie Staubflocken umgeben.) Seit 1998 sind Raedeckers Gemälde viel dichter geworden, in Bilder und Materialien ist eine gewisse Langsamkeit eingezogen, die bewirkt, dass das Werk in erster Linie als Gemälde und nicht als Zeichnung oder Handarbeit wahrgenommen wird.

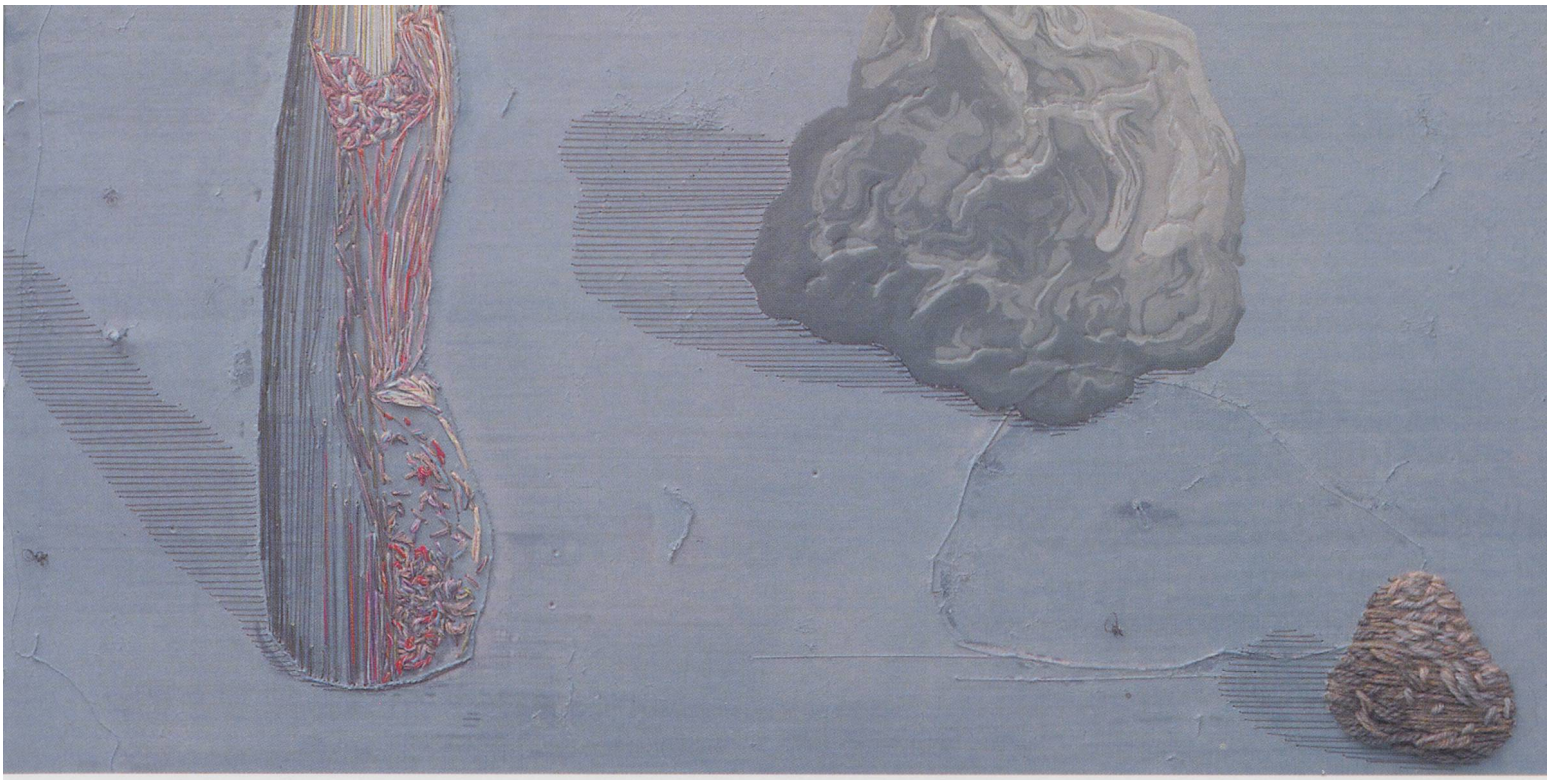
Natürlich ist Kunstfertigkeit im «handwerklichen» Sinn des Wortes (im Gegensatz etwa zum Begriff, wie er in der niederländischen Landschaftsmalerei verwendet wird) in der Malerei ein relativ neues Thema, und ich könnte mir vorstellen, dass ich, würde man mir Raedeckers Gemälde bloss beschreiben, den voreiligen Schluss ziehen könnte, sie hätten eine problematische Beziehung zur altbekannten ideologischen Auseinandersetzung zwischen Kunst und Kunsthandwerk auf dem Hintergrund des Geschlechter- oder Klassenkampfes. In seinen neuesten Arbeiten weicht Raedecker diesem Thema erfolgreich aus, indem er den Gebrauch der Fasern konzeptuell erweitert, und zwar nicht nur, indem er sich über «konventionellere» Anwendungen des Stickens und Nähens hinausbewegt, sondern auch, indem er verschiedene Materialien zunehmend wie Farbe wirken lässt, ohne ihnen ihren Materialcharakter zu nehmen. So muten zum Beispiel in einem Bild wie RADIATE (Strahlen, 2000) die Fasern auf dem Boden des abgebildeten Raums wie winzige Farbwürmchen

an. Andernorts ist in diesem Bild Farbe aufgetragen, die weit mehr Volumen besitzt als in anderen Werken: Oft wirken die ausgewaschenen Farben in Raedeckers Gemälden wie Rückstände, die nach einer Überschwemmung zurückgeblieben sind. In diesem Fall schaffte die Farbe es unglaublicherweise, durch das Fenster eines weiteren leeren und doch sehr vollen Raums zu sickern. Vielleicht ist eine ziemlich flüssige Lawine auf dieses Haus niedergegangen? Ein Fenster auf einem ähnlichen Bild – BLOCK (2001) – ist buchstäblich mit Furnierholz zugenagelt. Durch die konzeptuelle und tatsächliche Vermischung von Fasern und Farbe haben Raedeckers Arbeiten viel mit den Mitte der 70er Jahre entstandenen Bildern von Joe Zucker gemein. Zucker, der sich mit seinen *Wattebausch*-Bildern (in denen er Wattebällchen in unterschiedliche Farben tauchte und in regelmässigen Reihen auf dem Bild anordnete) in den späten 60er Jahren einen Namen gemacht hatte, schuf danach unter dem Titel *Reconstruction* eine Bilderserie, die mittels Watte und Farbe in prachtvoller Weise die Geschichte der Baumwollproduktion in den USA darstellte. Er überzog in dieser Serie nicht einfach Wattebällchen mit Farbe, sondern bediente sich einer Technik, die Greenbergs plastischer und beschreibender malerischen Darstellungsweise nahe kam: Die Fasern wurden Teil der Farbe, so dass Kunst und Handwerk untrennbar miteinander verschmolzen. Was Zucker damals sagte, lässt sich auch auf Raedecker anwenden: «Meine Themenwahl im Verhältnis zu den möglichen Oberflächen ist wichtig. Der Bildinhalt wird zu einer Ikonographie, um die Topographie des Bildes zur Sprache zu bringen.»[4)]

Es war wohl Raedeckers zunehmende Aufmerksamkeit für die Topographie seiner Gemälde als Ge-

MICHAEL RAEDECKER, IS THIS IT, 2001, acrylic and thread on canvas, detail, overall size 60¼ x 40⅜" / Acryl und Garn auf Leinwand, Ausschnitt, ganzes Bild 153 x 102,5 cm.





MICHAEL RAEDECKER, THIRTEEN FEELINGS, 2002, acrylic, veneer, and thread on linen, 39⅜ x 27⁹⁄₁₆" / Acryl, Furnierholz und Garn auf Leinen, 100 x 70 cm.

mälde, die es ihm ermöglichte, die Ikonographie seiner Werke sowohl inhaltlich als auch im Hinblick auf ihre Ausrichtung auszuweiten. Indem er in bedeutenden Bildern wie KISMET (1999) und UP (Auf, 1999) eine beachtliche Neuausrichtung vornahm, die er in Werken wie JOURNEYS TO GLORY (Wege zum Ruhm) und EXPOSURE (Ausgesetzt sein), beide 2001/2002, noch erweiterte, hat Raedecker seine Bereitschaft gezeigt, sich über die traditionelle räumliche Beziehung zwischen einem Bild und dem Gemälde, in dem es beherbergt ist, hinauszubewegen und die Darstellung auf mehr als eine Weise «heimatlos» werden zu lassen. Nun hat er uns so weit, dass wir flach auf dem Rücken liegen und zum Himmel oder wohin auch immer aufschauen, statt aufrecht stehend aus einem Fenster oder über ein Feld zu blicken. Orientierungslos und mehr als nur ein bisschen benommen, befinden wir uns eindeutig nicht mehr in Kansas, und es steht zu vermuten, dass wir gar nie dort waren.

(Übersetzung: Irene Aeberli)

1) Dieses und alle folgenden Zitate von Clement Greenberg stammen aus seinem Essay «Nach dem Abstrakten Expressionismus», in: Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*, hg. v. Karlheinz Lüdeking, übers. v. Christoph Hollender, Fundus-Bücher, Verlag der Kunst, Amsterdam/Dresden 1997, S. 314–335. (Englisch erstmals erschienen in der Zeitschrift *Art International*, 6. Jg., Nr. 8, 25. Oktober 1962, S. 24–32.)

2) Louisa Buck, «UK artist Q&A: Michael Raedecker», *The Art Newspaper*, Nr. 104, Juni 2000, S. 67.

3) Johns' erstes *Flaggen*-Bild begann als Fiasko. Da seine Versuche mit Lackfarbe auf einem Bettlaken in einem Schlamassel endeten, ging er zu Enkaustik über. Dann bat ihn Rauschenberg, einen der Streifen malen zu dürfen, und verwendete rote Wachsfarbe statt weisser. Ausserdem mussten mehrere Collage-Elemente festgenäht werden, damit sie überhaupt hielten. Tatsächlich wurde das ganze Bild mindestens an einer Kante auf ziemlich verzweifelte Art auf den Bildträger aus Sperrholz getackert, da das Laken nur knapp gross genug war. Zudem ist das Bild etwas umständlich mit 1954–55 datiert, aber nicht etwa, weil seine Fertigstellung so lange gedauert hätte, sondern weil es bei einer Party beschädigt wurde und wieder repariert werden musste. Was ich hier mit Blick auf Raedeckers Arbeiten zum Ausdruck bringen will, ist, dass interessante Bilder gewöhnlich Höllisches durchmachen müssen.

4) Joe Zucker, Statement des Künstlers, in: Richard Marshall, *New Image Painting*, Whitney Museum of American Art, New York 1978, S. 68.