

Dieser Überblick über Kedron Barretts Werk reicht vom Anfang der 1980er Jahre bis zur Gegenwart und zeigt den Weg einer inneren Reise. Zentrales Motiv seiner jüngsten Arbeiten ist das Haus, eine Metapher für Leben, für Wohnen, das Gewöhnliche, das Ordentliche, das möglicherweise das Ungewöhnliche, das Außerordentliche in sich bergen kann. Kedron Barrett will in seinen Bildern hinter Raum und Oberfläche die Atmosphäre erlebbar machen – vor allem das Licht. Dieses Buch, das die gesamte Breite seines Schaffens vorstellt, regt an zum Nachdenken über die Natur gegenständlicher Malerei, den Modernismus und die Zeitlosigkeit von Kunst.

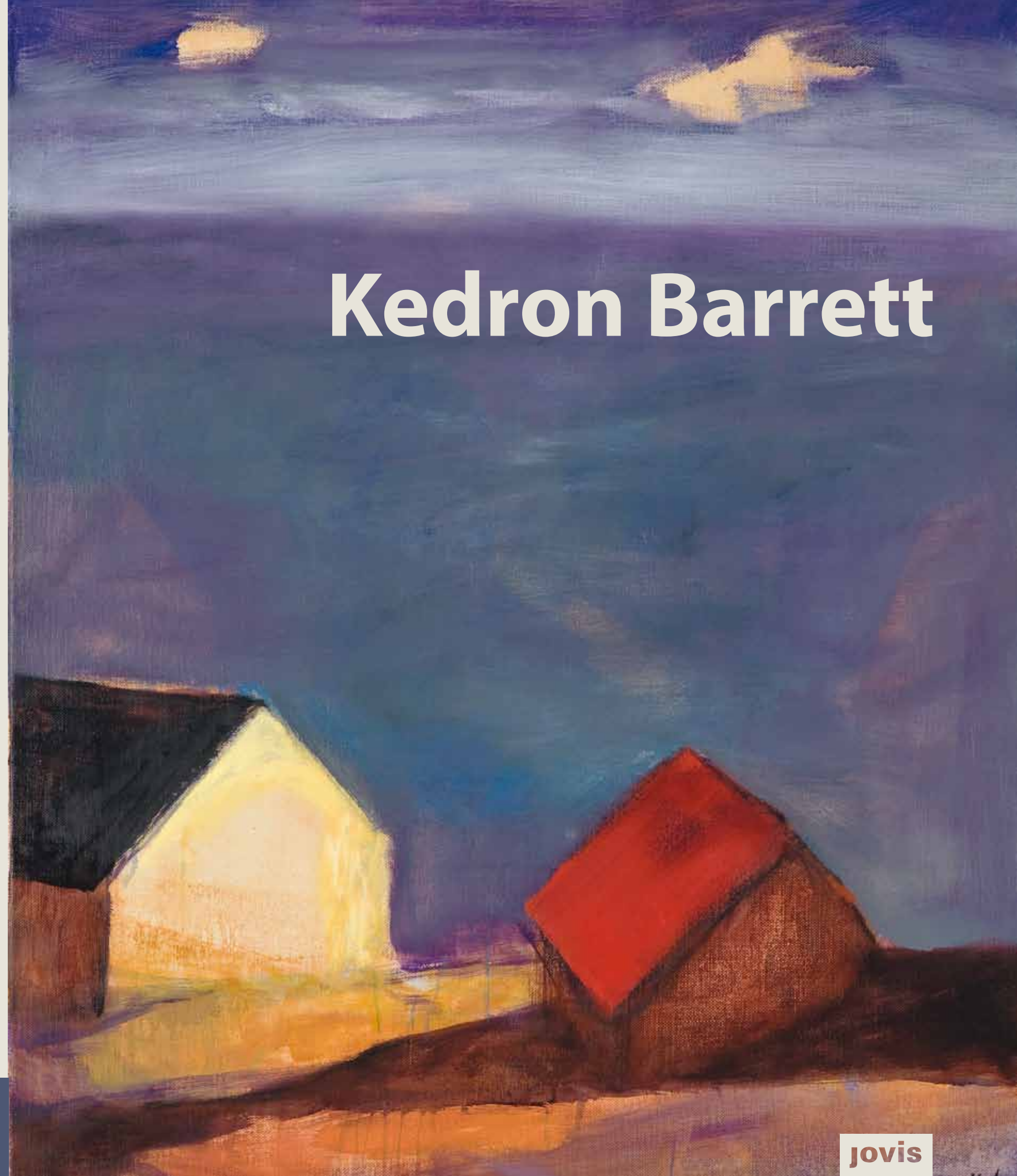
This overview of Kedron Barrett's work starts with the 1980s and extends up to the present, charting the course of an inward journey. The central motif of his most recent works is the house—a metaphor for life, for home, for the familiar and the ordinary, but a metaphor that may also contain within it the unfamiliar and the extraordinary. Kedron Barrett tries to go beyond spaces and surfaces in his pictures and to make us experience an atmosphere—with particular reference to light. This book, which presents the full spectrum of his work, provokes thoughts about the nature of representational painting, about modernism and about the timelessness of art.

Kedron Barrett

Kedron Barrett

jovis

jovis



Kedron Barrett



Kedron Barrett

© 2011 by jovis Verlag GmbH

Das Copyright für die Texte liegt bei den Autoren. | Das Copyright für die Abbildungen liegt bei Kedron Barrett und den Fotografen. *Texts by kind permission of the authors. | Pictures by kind permission of Kedron Barrett and the photographers.*

Alle Rechte vorbehalten. *All rights reserved.*

Fotografien *Photographs*: Bernd Sinterhauf, Ilona Ripke, Ilya Barrett

Übersetzung *Translation*: Kedron Barrett

Gestaltung und Satz *Design and setting*: Susanne Rösler

Lithografie *Lithography*: Bild1Druck, Berlin

Druck und Bindung *Printing and binding*: fgb freiburger graphische betriebe

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek | Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar. *Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek | The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>*

jovis Verlag GmbH | Kurfürstenstraße 15/16 | 10785 Berlin
www.jovis.de

ISBN 978-3-86859-129-3

Alles ist farbig, bis hin zu den Schatten **6**
All Is Colored, Up to the Shadows **7**

Jutta Lindenthal

Entfaltungsraum – Ein Atelierbesuch **8**
Entfaltungsraum*—A Visit to the Studio **9**

Ulrike Laudan

Arbeiten 1983 – 2011 **10 – 107**
Works 1983—2011 **10 – 107**

Raum zum Malen –
Gedanken über Gegenständlichkeit **25**
Room to Paint—
Thoughts on Objectivity **25**

Kedron Barrett

Alles ist farbig, bis hin zu den Schatten

Jutta Lindenthal

„Les couleurs ne sont pas la propriété des choses, ... tout est coloré, jusqu'aux ombres.“

Was so selbstverständlich klingt, war eine bahnbrechende Erkenntnis des Chemikers Michel Eugène Chevreul, dessen Werk mit dem sperrigen Titel *Über das Gesetz der Simultankontraste der Farben und das Sortiment farbiger Objekte* 1839 erschien und die moderne Farbtheorie begründete. „Die Farben sind nicht die Eigenschaft der Dinge“, sagte er. Diese Einsicht sollte die Malerei von nun an nachhaltig beeinflussen. Man konnte nun Form durch Farbe schaffen.

Es sind vor allem die Farben, die den Gemälden von Kedron Barrett ihre Kraft geben, Akzente setzen, die Stimmung modulieren. Es sind die Farben, die die Motive formen. Oft ist das Motiv ein einzelnes Haus oder eine kleine Häusergruppe. Schmucklos, schnörkellos präsentieren sich die Behausungen, zufällige Einzelheiten, Details sind ausgespart. Es dominieren klare Konturen, reine Flächen in großzügigen Pinselstrichen: Dach, Wände, höchstens mal ein Schornstein oder ein Fenster. Dabei ist der Blick aber sehr dicht, wie bei einer nahen Kameraeinstellung. Häufig sind die Objekte nur im Anschnitt zu sehen und erinnern den Betrachter, dass er keine runde, geschlossene Abbildung der Wirklichkeit vor Augen hat. Auch die gewohnte räumliche Perspektive scheint aufgegeben, die Dinge werden flächiger und gleichsam in den Vordergrund gehoben oder an die Oberfläche gebracht.

Family Farm zum Beispiel ist ein Ensemble ineinandergeschachtelter Flächen, Vierecke, Dreiecke in überwiegend warmen Gelb- und Brauntönen vor einem flammend roten Himmel, vielleicht ein Abendrot. Dazwischen überraschend eine Wand in leuchtendem Blau, das sich in den Vordergrund drängt. Spuren von Violett konkurrieren mit dem Rot des Himmels. Dieses Spiel mit Farbkontrasten treibt der Künstler gerne, indem er warme Farben gegen die Sehgewohnheit in den Hintergrund schiebt, kalte Farben herausragen lässt und auch, ganz sparsam, sich „beißende“ Farben gegeneinander setzt. Aber diese Farbdisharmonien, die Leonardo da Vinci noch als „unholde Gesellschaft“ galten, sind so vorsichtig verwendet, dass der Missklang verschwindet und nur mehr der lebendige Akzent bleibt.

Aber wer sagt denn, dass das Blau eine Häuserwand, das Rot ein Himmel ist? Nichts als die Gewohnheit. Wir erwarten eben, dass oben Himmel und unten Erde zu sein hat. „Ceci n'est pas une pipe“ hat Magritte den Betrachter ironisch ermahnt, das Objekt auf dem Bild nicht mit dem Ding der Wirklichkeit zu verwechseln.

Die Vereinfachung der Formen, der Verzicht auf Details, auf Zufälliges, der Abstand von perspektivischer Darstellung in den Bildern von Kedron Barrett lenkt die Wahrnehmung auf die Farben. Und das Licht. Ein Hauch Orange, die Spur einer warmen Farbe, die Andeutung eines Rot findet sich in fast allen Bildern – und sei es noch so marginal wie der Streifen Orange in *Lila Haff*. Aber die Hauptrolle in den Bildern spielt das Licht.

Es fängt die verschiedenen Stimmungen der Tageszeiten, Jahreszeiten und der Räume ein, wie in den Landschaftsbildern, einem anderen großen Thema des Künstlers. Landschaft, die mild und herbstlich, kalt und rau sein kann oder leuchtend und lebhaft wie in *Licht über Inseln* mit seinen kräftigen Orangetönen im Vordergrund, dem strahlenden Blau und den Lichtpunkten, die sich Bahn brechen durch einen verhangenen Himmel. Ganz anders ist die Stimmung in *Insellicht*. Es ist ein weiter, stiller Blick über die Insel Hiddensee in zarten Gelb-, Grün- und Blautönen. Das Licht wirkt wie gebrochen im Dunst der Atmosphäre. Oft scheint das Licht aus dem Nichts zu kommen, kein Mond am Himmel, nirgends eine sichtbare Lichtquelle. Es sieht so aus, als leuchteten die Dinge aus sich heraus. Die Lichtspiegelungen sind kein realistisches Abbild der physikalischen Phänomene, sie entsprechen nicht der erwartbaren räumlichen Position oder Ausdehnung, nicht der tatsächlichen Helligkeit. Diese „unwirklichen“ Reflexe, Schatten, Spiegelungen ziehen die Aufmerksamkeit des Betrachters unwillkürlich an und lenken den Blick auf das Phänomen „Licht“ und seine Wirkung.

Winterwende ist ein reines Spiel mit Licht und Schatten. Auf fast schwarzem Grund hebt sich eine helle, spiegelnde Fläche ab, umrahmt von rötlichem Widerschein. In diesem Hell-Dunkel-Kontrast bleiben die Formen abstrakt. Gleich einem Vexierbild lassen sich unterschiedliche „Gegenstände“ herauslesen, je nach Sichtweise des Betrachters. Die helle Fläche könnte eine Häuserwand im Schein einer Laterne sein, umgeben von schwarzer Nacht; und, in umgeschalteter Sicht, ein Durchbruch, der den Blick öffnet auf das Licht, wie das Licht am Ende eines Tunnels. Die Formen geben Rätsel auf und mögen Geheimnisse bleiben, wie Höhlen es für Kinder sind, wie unbekannte Räume es immer sein werden.

Als „temperierter Expressionismus“ wurde der Stil von Kedron Barrett beschrieben. Und, bei aller Vorsicht vor Etikettierungen, es gibt Ähnlichkeiten mit den ästhetischen Gestaltungsmitteln des gegenständlichen Expressionismus: die Vereinfachung der Formen zum Beispiel, die Auflösung oder Verzerrung der Perspektive, das Spiel mit Farbkontrasten. Doch die grelle Buntheit des Expressionismus, die starken Kontraste ungetönter Farben, die harten, schwarzen Konturen fehlen. In den Gemälden von Kedron Barrett sind die expressionistischen Ausdrucksmittel „temperiert“ – was laut Duden so viel heißt wie „in das gehörige Maß gesetzt, in das richtige Verhältnis gebracht“. Die Farben sind gedeckter, abgetönt, moduliert und dennoch von wunderbarer Leuchtkraft und manchmal berührender Zartheit. Die agitierende Lebendigkeit des Expressionismus ist einer ruhigen Konzentriertheit gewichen, einer Stimmung des Innehaltens und der Kontemplation. Der besondere Reiz des Werkes von Kedron Barrett liegt für mich nicht im ungebrochenen „expressiven“ Ausdruck, sondern in der Vermittlung zwischen dem Melancholischen, Dunklen, Einsamen und dem Hellen, Heiteren, Heimeligen.

All Is Colored, Up to the Shadows

Jutta Lindenthal

„Les couleurs ne sont pas la propriété des choses, ... tout est coloré, jusqu'aux ombres.“

What sounds so self-evident was a pioneering recognition by the chemist Michel Eugène Chevreul whose work with the unwieldy title *On the Law of the Simultaneous Contrast of Colors and the Range of Colored Objects* appeared in 1839 and formed the basis of modern color theory. “Colors are not the property of things,” he said. This insight would continue to have long-term influence on painting. One could now create form through color.

Color is a primary source of the power of Kedron Barrett’s paintings, it is color that sets the tone and creates the atmosphere. It is color that forms the motifs. Often the motif is a lone house or a modest group of buildings. They are simple dwellings, unadorned, omitting occasional details. Clear contours dominate the image; broad surfaces are articulated in generous brushstrokes: roof, walls, at most a chimney or window. The point of view thereby is quite dense, as in a cinematographic close-up. Objects are often cropped, reminding the viewer that he does not have a fish-eye view of reality before him. Familiar perspective seems abandoned; texture is emphasized as shapes advance to the foreground, emerging as if brought up to light.

Family Farm, for example, is an ensemble of interlocking surfaces, rectangular and triangular shapes in predominantly yellow and brown tones set before a flaming red backdrop, perhaps a sunset sky. Amidst these shapes a wall of brilliant blue wedges itself surprisingly into the foreground. The artist enjoys playing these contrasting colors; by pushing warm colors, contrary to our accustomed way of seeing, into the background, by letting cool colors push forward and, sparingly, by setting “biting” colors against one another. But these color disharmonies, which Leonardo da Vinci considered “unkind company,” are employed with such restraint that instead of dissonance a lively cadence remains.

But who is to say that the blue is the wall of a house, the red a piece of sky? Only force of habit. We expect the sky to be above, earth to be below. “Ceci n'est pas une pipe,” as Magritte admonished the viewer not to confuse the object in the painting with the object in reality.

The simplification of forms, the absence of detail, and modification of perspective in Kedron Barrett’s paintings directs perception decisively toward color. And light. A bit of orange, the trace of a warm hue, the implication of a red can be found in nearly all paintings—even if as marginal as the strip of rust in *Lila Haff*. But the main role in the paintings is played by light.

It captures the varying atmospheres of daylight, seasons, interior and exterior spaces, such as landscapes, another of the artist’s main themes. Landscape, which can be mild and autumnal, cold and raw, or brilliant and alive as in *Licht über Inseln* with its strong orange tones in the foreground, the radiant blue, and the points of light that force their way through a veiled sky. *Insellicht* is a different case. It is a distant, tranquil view over the island Hiddensee in soft yellow, green, and blue tones. The light seems fractured in the haze of the atmosphere. Often, the light seems to come from nowhere, no moon in the night sky, not a light source in sight. It seems as if the things glow from within. The reflections of light are not illustrations of physical phenomena, nor do they correspond to expected spatial positions or prolongations or even actual luminosity. These “unreal” reflections and shadows involuntarily attract the viewer’s attention, directing it toward the phenomenon of “light” and its effect.

Winterwende is a pure interplay of light and shadow. Before an almost black ground, a bright, reflecting surface stands out starkly, framed by a reddish aura. In this extreme tonal contrast the forms remain abstract. As in a puzzle picture, different “objects” can be discerned, depending upon how they are perceived. The bright surface could be a spot-lit house façade surrounded by the black of night; and, by flipping spatial perception, an opening toward light, as at the end of a tunnel. The forms are enigmatic, harboring secrets like caves for children, or like uncharted spaces always will do.

Kedron Barrett’s style has been described as “tempered expressionism.” And, taking care not to label, there are indeed similarities to be found to the formal means associated with objective expressionism: the simplification of forms, the dissolution or distortion of perspective, the play with extreme contrasts of color. Yet the garishness of expressionism, the stark contrast of pure color, the hard, black contours are missing. In Kedron Barrett’s paintings, the means of expression are “tempered”—which, according to Webster’s, means “moderated, having the elements mixed in satisfying proportions.” The colors are muted, hued, modulated and yet still of wonderful brilliance and, at times, moving sensitivity. The agitated boisterousness of expressionism has given way to a calm concentration, an atmosphere of pause and contemplation. The special appeal of Kedron Barrett’s work lies for me not in undiminished “expression” but rather in the mediation between the melancholic, the dark, the lonely and the bright, the serene, the sheltered.



Entfaltungsraum – Ein Atelierbesuch

Ulrike Laudan

Eine Fahrstuhlfahrt, eine steile Treppe, ein paar Schritte entfernt von hier nach da, öffnet sich eine abgeschlossene eigene Welt in der Welt. Ein großer, sehr langer, heller Raum, mit dem Schweifen eines Blickes nicht zu erfassen. Über Waschbecken und Wasserhahn schwebt ein Geisterschiff über bläuliches Wasser, spiegelt sich darin, fährt dahin: *Ghosting*. Blau, Grau und Weiß führen den Blick weiter zu Himmel und Häusern, *Dooagh Blues* steht an die Wand gelehnt. Darüber erobern Rot und Gelb die Leinwände. *Studio Rooftop* blickt hinab in Häuserschluchten, in Licht und Schatten, in den Grund, und am linken Rand auch hinauf in den Himmel.

Seaside Shed Red beschert uns ein Rot von so ausnehmend betörender Strahlkraft in einem kleinen Hausdach, dass Blick und Schritt verharren. Zwei Häuser an der Klippenkante, im vollen Licht das helle, große mit dem dunklen Dach, ein Schatten von irgendwo umfließt das kleine, nur das Dach, das rote Dach strahlt. Darunter das Meer, das in den Himmel übergeht. *Seaside Shed Red* ergreift mich, harmlos getarnt als Bild an der Wand.

Die Ordnung der Dinge beherrscht sinnvoll den Tisch im Raum, Pinsel aufgerichtet im Glas, akkurat die Farbtuben in benutzerfreundlicher Ausrichtung. Daran lehnt, überlebensgroß, *Face*. Die Gegenwart des alten Mannes beansprucht das ganze Bild und den Raum darum. Raum fordert das gelebte Leben in Sanftheit und Klugheit, in Trotz und Starrsinn, in Trauer und einem fast verwehten Humor, festhaltend an der Lebenskraft. Gibt es ein „gerechtes“ Bild? *Face* ist eines.

Gegenstände bewohnen die vielen Fensterbretter, die noch eine zweite, untere Etage, dazu bekommen haben, zur Aufnahme der Fülle. Eines mit Pinseln in Dosen, Bechern und Gläsern bestückt, Papiermodelle von Häusern ducken sich auf dem nächsten, ein oberes Fenster späht hinaus in den Morgen. Das kleine Bild einer toten Maus lehnt in einer Fensterecke, wird von einer afrikanischen Blechfigur gespiegelt, die zur Richtigestellung anatomischer Gegebenheiten mit den Hinterbeinen auf einem Radiergummi steht.

Hoch oben auf einem Brett an der gegenüberliegenden Wand lehnt das Bild *Über Niemandsländ*. Zusammengerückte Häuser, Bruchstücke einer Stadtlandschaft, sich verschanzend, dem Betrachter gleichsam den Rücken zukehrend, von trotziger Trostlosigkeit und davor das Nichts, das die Mauer hervorgebracht hat, ein Niemandsländ im geteilten Berlin.

Pinsel in einem Gefäß, verbunden einander beistehend, zur Familie vereinte *Configuration*, haben sich schwebend erhoben, vom Tisch hinweg zur gefälligen Nutzung sich anbietend. Eine leicht lädierte Pappschachtel, geöffnet, reckt mir ihre vier Arme entgegen, sie ist ein *Veteran* unter den Schachteln, fordert Achtsamkeit für stille Anmut mit Rot und blauem Streifen. Drei Blechdosen schmiegen sich vor einem gespachtelten Hintergrund aneinander, spiegeln Bruchstücke ihrer Entstehung in Raum und Zeit. Ihre Rillen schaffen eine Verbindung zu den Stufen der *Treppe*, die ihrerseits die Begrenzung des Umrundens aufheben und weit in den Raum hineinführen, in eine unentdeckte Welt, in einen vor langer Zeit geträumten Traum.

Und das Meer, vergessen wir nie das Meer, die Weite, die Frische und die Farben. *Lila Haff*, vom Himmel umwölbt, verliert sich in die Ferne, ein schmaler Streifen Land für unserer Füße Halt. *Wetlands*, vom dräuenden Unwetterhimmel fast erdrückt, hält seine leuchtend gelbe Düne dagegen. Sanft das *Insellicht* in dunstiger Weite, grünes Land die verankernde Basis. *Louisiana Blue* bringt Haus und Meer zueinander im hellen Licht, Behausung und Offenheit, ein Boot für den Weg in das köstliche Blau.

Häuser wachsen in ihrer Farbigkeit aus dem Land. *Huis Clos*, organisch aneinandergefügt, abgewendet, aber nicht verschlossen, ein schlafendes Haus in der Mittagshitze. *Abendrot* fällt auf die Dächer, Abendkühle breitet sich aus und Schatten wachsen, ein einsames, ängstliches Fenster blickt heraus.

Entfaltungsraum bringt Innen und Außen zusammen, die abgegrenzte Welt wird wieder zum Teil der ganzen Welt, das Verbindungsglied ist ein offenes Fenster. So ist der Raum, den ich betreten habe, zu erleben, so kann ich die Bilder verstehen. Alles öffnet sich, die Bilder haben mich eingelassen, auch ich entfalte mich.

Nachdenklich sind diese Bilder; ein Mensch mit scharfem Blick, der etwas vom Leben versteht, kann so malen und uns zum Geschenk hat er sie mit dem Zauber der Schönheit versehen.

Entfaltungsraum*—A Visit to the Studio

Ulrike Laudan

Up with the elevator to the top floor, a flight of steep steps leads to the uppermost storey: several paces down a hall, a door opens onto a world of its own within the outside world.

A large, long, bright room, impossible to grasp in a sweeping glance. Above sink and faucet, a ghost-like ship sails suspended over pale blue water, reflection and direction a mere suggestion: *Ghosting*. Blues, grays, and whites direct the gaze on toward housetops and sky, *Dooagh Blues* leans against the wall. The canvases above are conquered by red and yellow. *Studio Rooftop* draws one down into urban canyons, in light and shadow, down to the depths, and on the left edge up to the sky. *Seaside Shed Red* bestows on us, in the form of a small rooftop, a red of such exceptionally bewitching radiance that glance and gait pause, fixed. Two structures hug the cliff's edge, the one fully lit, large and bright, with a dark roof; from somewhere a shadow flows around the smaller of the two; only the roof, the red roof radiates. Below the sea, which merges into the sky. *Seaside Shed Red* seizes me, disguised innocuously as a picture on the wall.

A wheeled worktable appears sensibly ordered, brushes in a glass, tubes of paint accurately arranged for use. Leaning on this table, larger than life, the painting *Face*. The presence of the old man takes up the whole image and the space around it. The lived life demands space, in wisdom and gentleness, in defiance and stubbornness, in sorrow and a trace of humor, clinging to vitality. Is there such a thing as a “just” image? *Face* is one.

Objects crowd the numerous window sills which have had a lower level added on to absorb the abundance of things. One is stocked with brushes in cans, cups, and jars; cardboard models of houses nestle together on the next, a tiny attic window peers out into the morning light. Propped in a corner is a small painting of a dead mouse, mirrored by one of African origin fashioned from scraps of tin and perched with its hind legs—perhaps for reasons of anatomical compensation?—on top of an eraser.

Up high on a loft across the room is the painting *Over No Man's Land*. Buildings huddled together, fragments of an urban landscape, entrenched, barricaded in, backs turned to the viewer in defiant dreariness and in front that Nothingness that the Wall has produced, a no man's land in divided Berlin.

Brushes in a vessel, bound together as a unified family in *Configuration*, have left the table, raised and floating, obliging, offering service. A dog-



eared cardboard box, opened, extends its four arms to me, a *Veteran* among boxes, demands attentiveness for quiet grace with red and blue stripes. Three tin cans snuggle amidst an impasto background, reflecting fragments of their formation in space and time. Their grooves create a connection to the steps in the nearby *Treppe*, a seemingly endless flight of stairs, similar markings with a very different spatial meaning. Their cylindrical context removed, they lead deep into space, to an undiscovered world, to a dream dreamt long ago.

And the sea, never forget the sea, the expanse, the air, the colors. *Lila Haff*, vaulted by sky, gets lost in the distance; a small strip of land gives us footing. In *Wetlands*, the threat of a crushing stormy sky is juxtaposed by shining yellow dunes. Gentle the light in *Insellicht*, reaching into the hazy distance, green land the anchoring base. Louisiana Blue joins house and sea in brilliant light, narrowness of enclosure and wide open space, a boat pointing the way into the cool blue.

Houses seem to grow out of the land on which they stand. *Huis Clos*, a conglomerate of organically joined gables, averted in attitude, but not sealed, signs of a house sleeping in midday heat. *Abendrot*: evening red, descending on rooftops, evening chill spreading as shadows grow, the anxiety of a lone window's stare.

Entfaltungsraum unites interior and exterior, the world of its own becomes part of the outside world; the connecting link is an open window. Such is my experience of the room—of the space—that I have entered, and as such can I understand these paintings. Everything opens, the paintings have let me in: I also begin to unfold.

Pensive these paintings are; a person of keen insight, one who understands something about life, can paint this way and, as an added gift, has invested them with the magic of beauty.

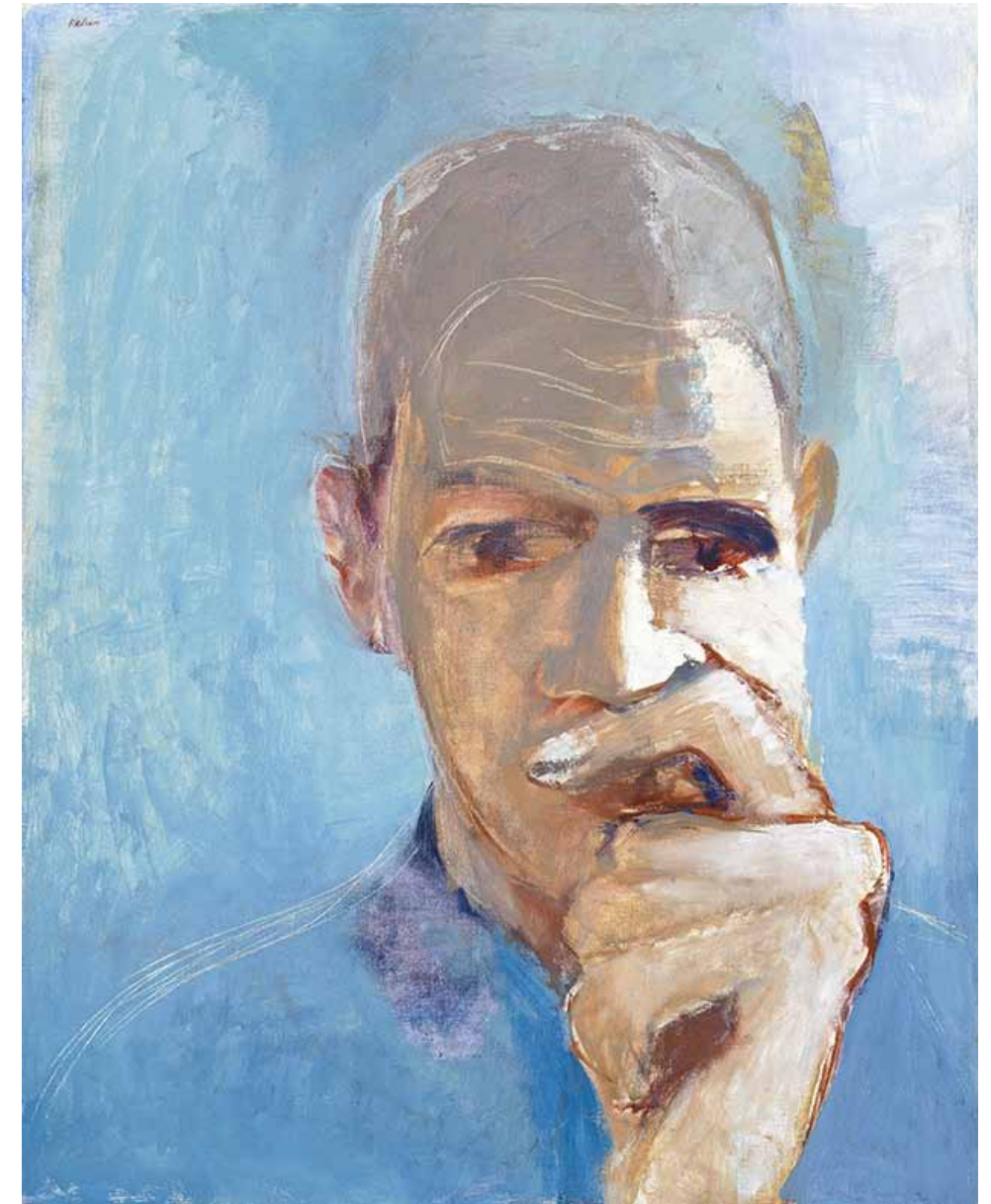
*Entfaltungsraum: an ambiguous term meaning a room in which to open or unfold, a room of or for development, a space unfolding in dimension.



Über Niemandland
Over No Man's Land
Öl auf Büttenpapier
81 x 121 cm
oil on Arches paper
31.9 x 47.6 in.
1983



Kohlen und Kirche
Coals and Church
Öl auf Karton
70 x 50 cm
oil on cardboard
27.6 x 19.7 in.
1983



Kopf, grübelnd
Brooder
Öl auf Leinen
75 x 60 cm
oil on linen
29.5 x 23.6 in.
1985



Fleischwolf I
Öl auf Leinen
80 x 60 cm
oil on linen
31.5 x 23.6 in.
1988



Atelierfenster mit
Schornstein
*Studio Window
with Smokestack*
Öl auf Leinen
110 x 70 cm
oil on linen
43.3 x 27.6 in.
1993



Atelier, Frühsommer
Öl auf Leinen
140 x 125 cm
oil on linen
55.1 x 49.2 in.
1993



Atelierecke
Öl auf Leinen
30 x 40 cm
oil on linen
11.8 x 15.8 in.
1994

Lesende
Reader
Öl auf Leinen
60 x 80 cm
oil on linen
23.6 x 31.5 in.
1996



Schwestern
Sisters
Öl auf Leinen
45 x 35 cm
oil on linen
17.7 x 13.8 in.
1997



Redhead in Yellow
Öl auf Leinen
55 x 60 cm
oil on linen
21.6 x 23.6 in.
1998





Black Russian
Öl auf Leinen
50 x 40 cm
oil on linen
19.7 x 15.8 in.
2003

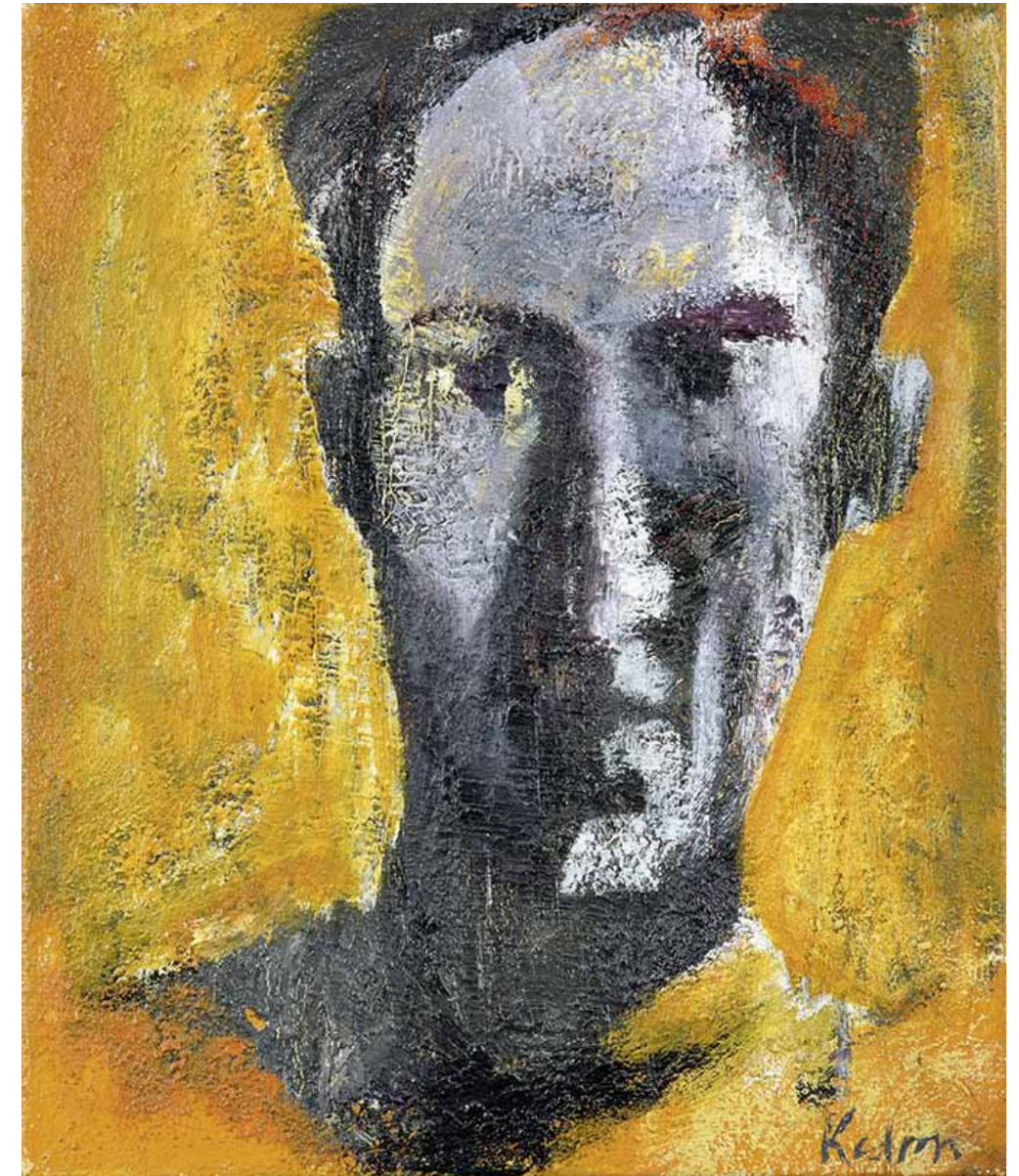


**Ahne
Ancestor**
Öl auf Leinen
45 x 35 cm
oil on linen
17.7 x 13.8 in.
1998



Portrait in Blue
Öl auf Leinen
45 x 35 cm
oil on linen
17.7 x 13.8 in.
1998

Selbst
Öl auf Jute
33 x 28 cm
oil on jute
13 x 11 in.
1994



Raum zum Malen – Gedanken über Gegenständlichkeit

Kedron Barrett

Soweit ich zurückdenken kann, gab es überall Bilder. In unserem Haus hingen sie nicht nur an den Wänden, sondern standen auch auf dem Fußboden, gewöhnlich an Möbel angelehnt. Eine meiner ersten Blessuren holte ich mir, kaum dass ich das Laufen gelernt hatte, bei dem Versuch, in ein Bild hineinzugehen. So erfuhr ich unmittelbar, dass ein Bildraum anderen Gesetzen folgt als der Raum, den ich bewohnte. Später kam die Erkenntnis, dass ein Bild erst einmal nur eine Fläche ist.

Die Wahrnehmung der bemalten Fläche als Metapher bedeutet das Vorhandensein irgendeiner Vorstellung vom virtuellen Raum. Im virtuellen Raum gibt es keine *Dinge*, sondern zueinander in Bezug gesetzte Formen. Dort macht Farbe Licht, während in der eigentlichen Welt das Licht die Farbe bestimmt. Wie kommt man in so einem Raum zurecht?

Als ich nach Berlin kam, fing ich an, Bilder von der Mauer zu malen. Es war das Umgekehrte vom Hineinspazierenwollen in ein Bild: ich malte Bilder von einer *realen* Landschaft, in die das Hineinspazieren nicht möglich war! Allmählich wurde mir aber klar, dass der Ort an sich kaum mehr als ein Ausgangspunkt, der Einlass in eine Welt der Reflexion ist.

Genauer wäre es, von „Reflexion über Wahrnehmung“ zu sprechen, denn davon handelt meine Arbeit von jeher, sei das Sujet eine Landschaft, die menschliche Figur oder deren verschiedene „Stellvertreter“: Häuser, Schachteln, Blechdosen. Was sie alle verbindet, ist mein tägliches Erleben von Licht und Textur. Die Art Licht, die in meiner Arbeit eine besondere Rolle spielt, ist reflektiertes Licht. Was mich an reflektiertem Licht am meisten anzieht, sei es gleißendes Sonnenlicht auf der nassen Straße, unheimliches Lampenlicht an einer nächtlichen Fassade oder der Mond selbst, das ist die Direktheit seiner Indirektheit.

Ein indirektes Herangehen ist wesentlich bei meiner Arbeit. Jedes Bild, wenn auch Teil des Gesamtwerkes, ist ein einzigartiges Unterfangen, ein Produkt seiner eigenen Evolution, die häufig auf Umwegen verläuft und nicht durch Konzepte vorbestimmt ist. Was die Entwicklung eines jeden Bildes bestimmt, ist mein Sujet, welches, auch wenn es anders zu sein scheint, nie ein Gegenstand ist. Denn es gibt beim Malen nur einen Gegenstand: das Bild selbst.

Room to Paint— Thoughts on Objectivity

Kedron Barrett

As early as I can remember, pictures were everywhere. In our house they were not only on the walls but on the floor as well, usually propped up against furniture. I sustained one of my first injuries just after I started walking in an attempt to go into a picture. If that experience made one thing clear, it was that pictorial space had a different set of rules than the space I inhabited. What goes to follow is that before it is anything else, a painting is a surface.

A viewer's perceiving painted surface as metaphor implies his having some notion of virtual space. In virtual space, there are no *things*; rather, there are shapes and the relationships between them. There color makes light, whereas in the actual world, light determines color. How to find one's bearings in such a space?

When I came to Berlin I began making pictures of the Wall. This was the reverse of wanting to walk into a painting: I was making paintings of an *actual* world I could not enter! It gradually dawned on me that locality is merely a starting point, a means of entry into a world of reflection.

It would perhaps be more accurate to speak of "reflection upon perception." That is what my work has been about ever since, be the subject landscape, the human figure, or various substitutes for it: houses, boxes, tin cans. Common to them all is my everyday experience of light and texture. The type of light most particular to my work is reflected light, which in some paintings assumes a glowing quality, as if an inner light were emanating from the surface itself. What most appeals to me about reflected light, be it the blazing of sunlight on a wet street, the mysteriousness of lamplight on a nocturnal façade, or the moon itself, is the directness of its indirectness.

The indirect approach is integral to my work. Each painting, while relating to the larger body of work, is a unique venture, a product of its own evolution which is often circuitous and not conceptually predetermined. What determines development is my subject which, although it might seem otherwise, is never an object. There is really only one object, and that is the painting itself.

Twilight in the City
Öl auf Leinen
100 x 100 cm
oil on linen
39.4 x 39.4 in.
1998



Kloster bei Nacht
Monastery by Night
Öl auf Leinen
65 x 60 cm
oil on linen
25.6 x 23.6 in.
2001





Komplizen
Öl auf Leinen
50 x 120 cm
oil on linen
19.7 x 47.3 in.
2001

Winterwende
Öl auf Leinen
45 x 40 cm
oil on linen
17.7 x 15.8 in.
1997



Dreambank
Öl auf Leinen
100 x 100 cm
oil on linen
39.4 x 39.4 in.
1997



Delta
Öl auf Leinen
50 x 50 cm
oil on linen
19.7 x 19.7 in.
2005



Juli
July
Öl auf Leinen
30 x 65 cm
oil on linen
11.8 x 25.6 in.
1996



Pastoral Moment
Öl auf Leinen
96 x 146cm
oil on linen
37.8 x 57.5 in.
1991/2003



Afternoon
Öl auf Jute
60 x 45 cm
oil on jute
23.6 x 17.7 in.
2004

Octopus Cloud
Öl auf Leinen
50 x 65 cm
oil on linen
19.7 x 25.6 in.
2008





Werkzeug, Winterlicht
Öl auf Leinen
65 x 100 cm
oil on linen
25.6 x 39.4 in.
2010



Configuration
Öl auf Leinen
110 x 70 cm
oil on linen
43.3 x 27.6 in.
2001

Auftakt zu einem Familienporträt
Prelude to a Family Portrait
Öl auf Leinen
50 x 50 cm
oil on linen
19.7 x 19.7 in.
2001

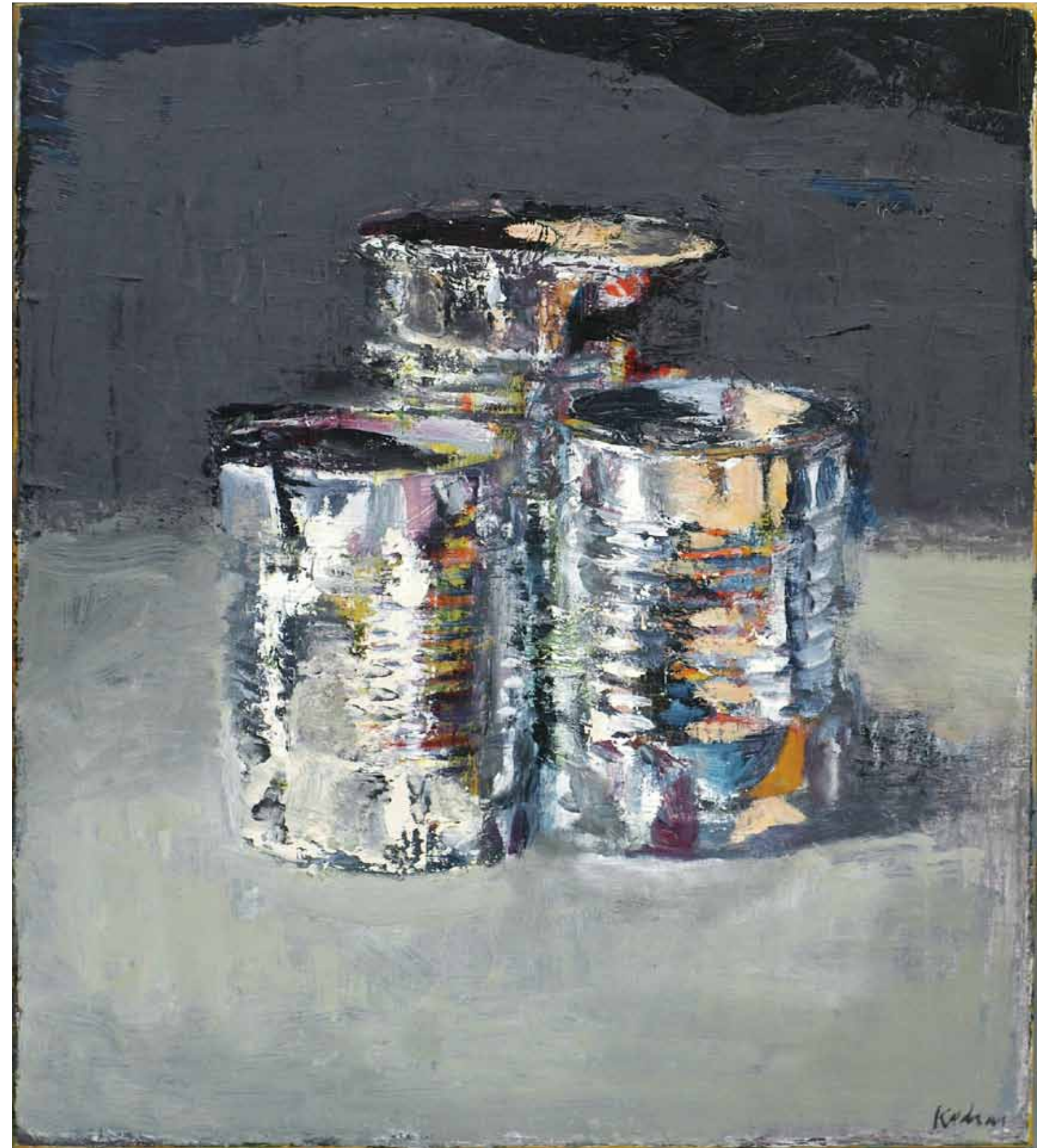


Familienporträt
Family Portrait
Öl auf Leinen
45 x 70 cm
oil on linen
17.7 x 27.6 in.
2001





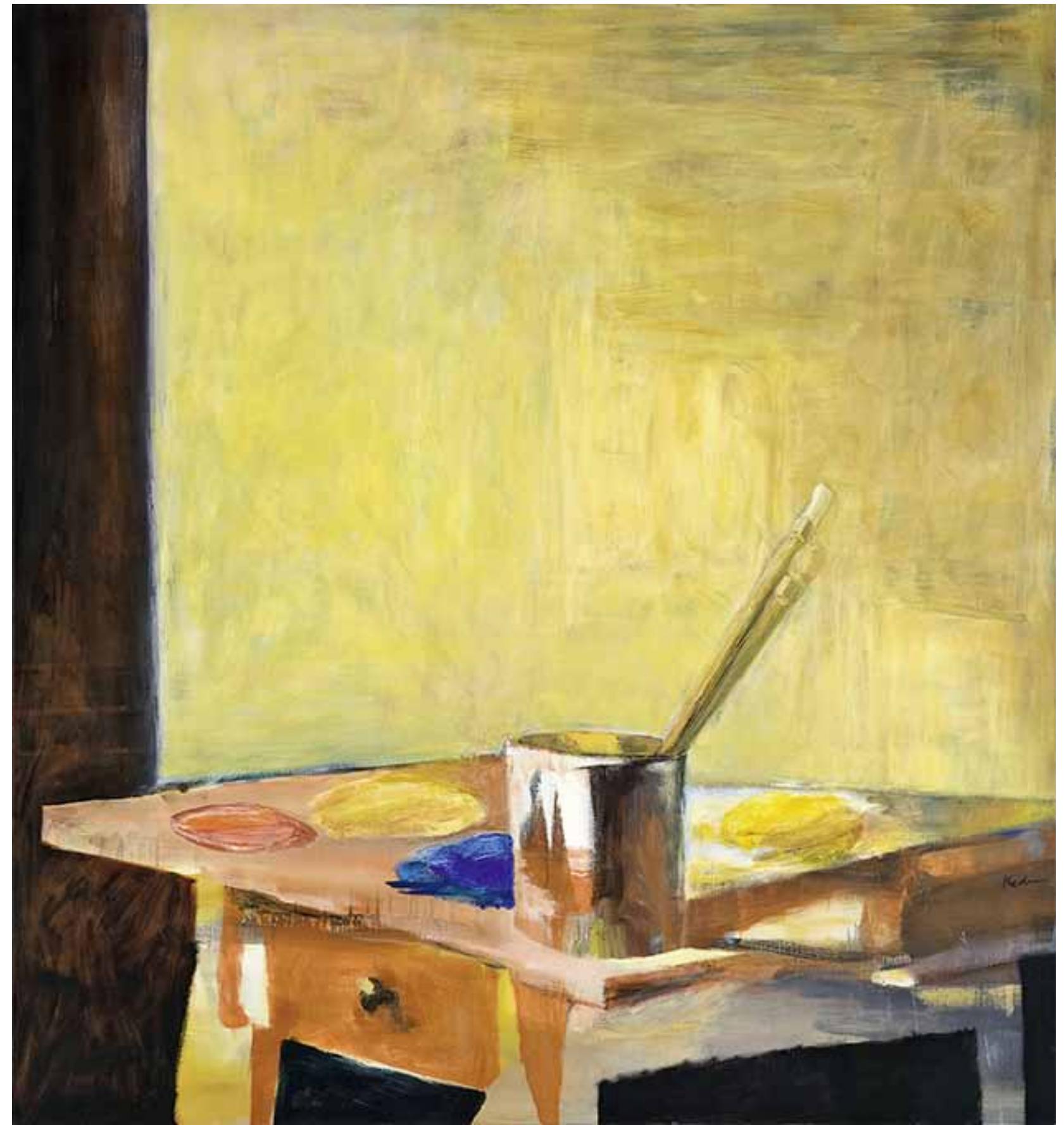
Duo
Öl auf Jute
45 x 60 cm
oil on jute
17.7 x 23.6 in.
2006



Musketeers
Öl auf Leinen
45 x 40 cm
oil on linen
17.7 x 15.8 in.
2001



Utensilien
Öl auf Baumwolle
110 x 70 cm
oil on cotton
43.3 x 27.6 in.
2005



Bekenntnisse
Confessions
Öl auf Leinen
140 x 130 cm
oil on linen
55.1 x 51.2 in.
2006/2007



Coup (de pinceau)
Öl auf Baumwolle
90 x 70 cm
oil on cotton
35.5 x 27.6 in.
2009



Entfaltungsraum
Öl auf Leinen
110 x 100 cm
oil on linen
43.3 x 39.4 in.
2008

Frehel Gray
Öl auf Jute
90 x 65 cm
oil on jute
35.5 x 25.6 in.
2006





Dreampipe I
Öl auf Baumwolle
155 x 130 cm
oil on cotton
61 x 51.2 in.
2005



Raindance
Öl auf Leinen
25 x 45 cm
oil on linen
9.8 x 17.7 in.
2006

Manchmal scheint es mir so, als ob ich nicht hunderte verschiedene Bilder gemalt habe, sondern nur wenige – sechs oder sieben womöglich – die ich dann immer wieder male, wie immer wiederkehrende Träume. Ein verzwickter Vergleich, denn Träumen fehlt die Plastizität von Bildern. Bei dem archetypischen Bild, wie bei dem archetypischen Traum, ist es nicht eine Frage der Entscheidung welcher oder welches, sondern um das Woher geht es, um die Quelle. Jene Quelle ist so verlockend intim wie auch quälend unergründlich.

Sometimes it seems to me that I have not painted hundreds of different paintings but versions of just a few paintings—maybe six or seven—which I paint over and over again, like recurring dreams. This is a tricky comparison: dreams are less tangible than paintings. The archetypal image, like the archetypal dream, is less a matter of choice than it is of source. That source is tantalizingly as intimate as it is unfathomable.



Steile Steige
Öl auf Jute
100 x 25 cm
oil on jute
39.4 x 9.8 in.
2003



Jacobsleiter
Öl auf Leinen
65 x 50 cm
oil on linen
25.6 x 19.7 in.
2000



Alfama II
Monotypie/Bütten
32 x 24 cm
monotype
12.6 x 9.5 in.
2003



**Es läuft noch
Running Still**
Monotypie
30 x 21 cm
monotype
11.6 x 8.2 in.
2011



Klapper, Konter
Öl auf Leinen
50 x 50 cm
oil on linen
19.7 x 19.7 in.
2009



Nachtfiguren
Öl auf Jute
35 x 30 cm
oil on jute
13.8 x 11.8 in.
2010



Monument
Öl auf Jute
45 x 40 cm
oil on jute
17.7 x 15.8 in.
2008



Singin' in the Rain
Öl auf Leinen
80 x 110 cm
oil on linen
31.5 x 43.3 in.
2007



Veteran
Öl auf Baumwolle
75 x 60 cm
oil on cotton
29.5 x 23.6 in.
2007

Metonymia VII
Öl auf Baumwolle
90 x 70 cm
oil on cotton
35.5 x 27.6 in.
2007





Schwedische Nacht
Swedish Night
Öl auf Leinen
50 x 55 cm
oil on linen
19.7 x 21.6 in.
1997



Hütten
Öl auf Leinen
130 x 190 cm
oil on linen
51.2 x 74.8 in.
1997



Heidenhaus
Öl auf Leinen
70 x 140 cm
oil on linen
27.6 x 55.1 in.
2005



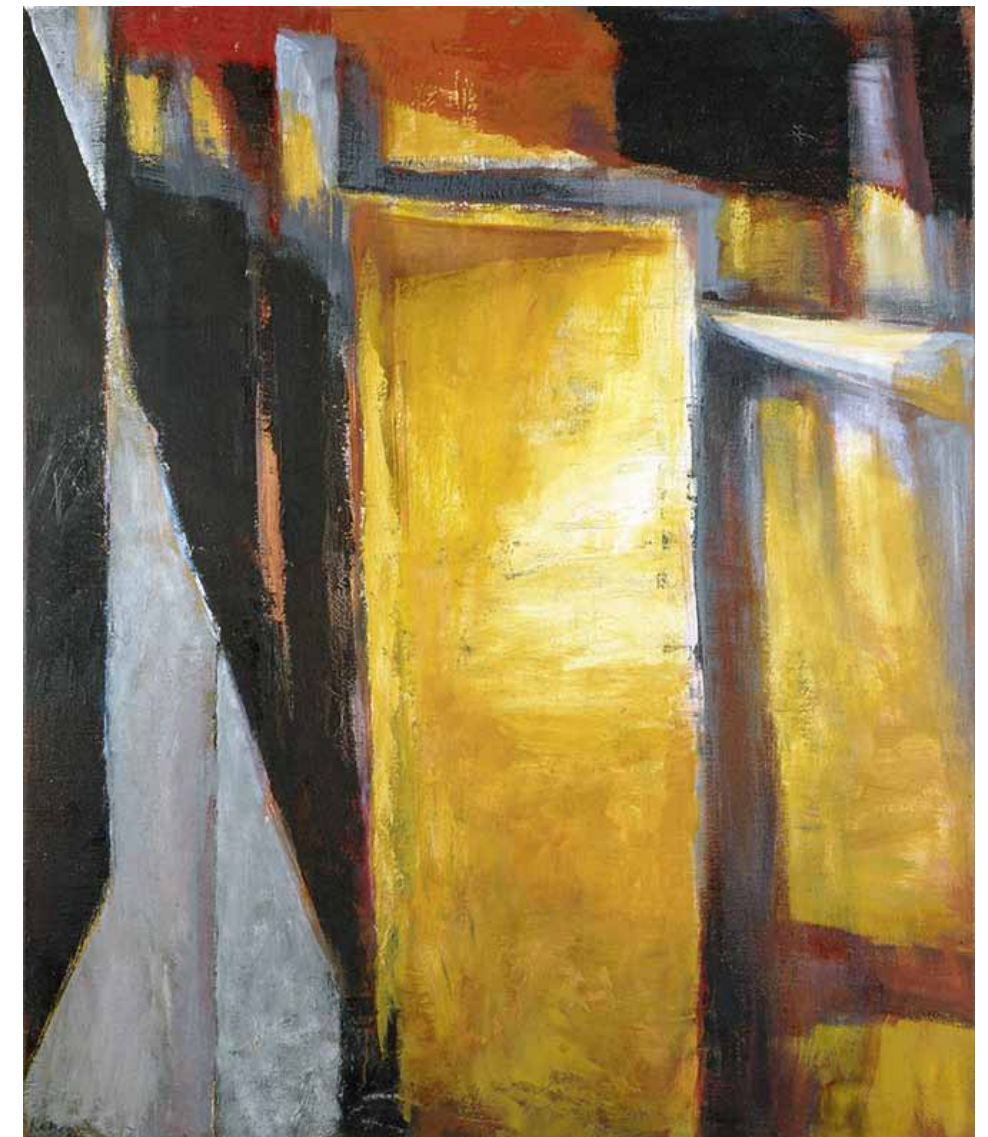
Durchblick
Öl auf Jute
65 x 90 cm
oil on jute
25.6 x 35.5 in.
2006



Eventide Blue
Öl auf Leinen
50 x 45 cm
oil on linen
19.7 x 17.7 in.
2007



Abendrot
Öl auf Leinen
70 x 60 cm
oil on linen
27.6 x 23.6 in.
2006



Siena
Öl auf Leinen
130 x 100 cm
oil on linen
51.2 x 39.4 in.
2006



Studio Rooftop
Öl auf Baumwolle
75 x 90 cm
oil on cotton
29.5 x 35.5 in.
2011



Blaue Stunde
Öl auf Leinen
50 x 45 cm
oil on linen
19.7 x 17.7 in.
2008



Auf der Anhöhe
On the Knoll
Öl auf Leinen
50 x 100 cm
oil on linen
19.7 x 39.4 in.
2010



Dugort
Öl auf Leinen
50 x 65 cm
oil on linen
19.7 x 25.6 in.
2011



Dallmaly
Öl auf Leinen
60 x 75 cm
oil on linen
23.6 x 29.5 in.
2009



Family Farm
Öl auf Leinen
60 x 100 cm
oil on linen
23.6 x 39.4 in.
2011

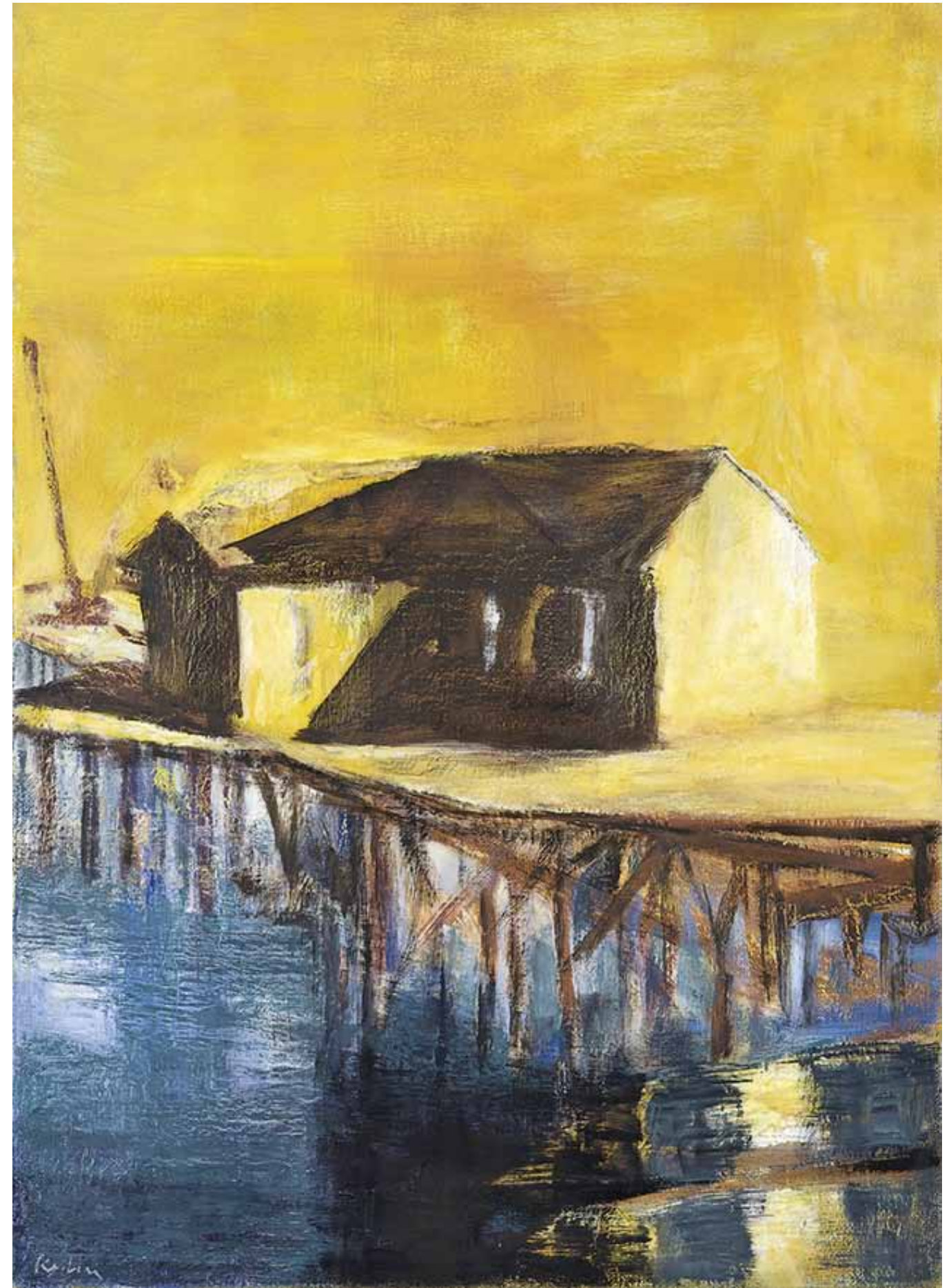
Dooagh Blues
Öl auf Leinen
60 x 100 cm
oil on linen
23.6 x 39.4 in.
2011

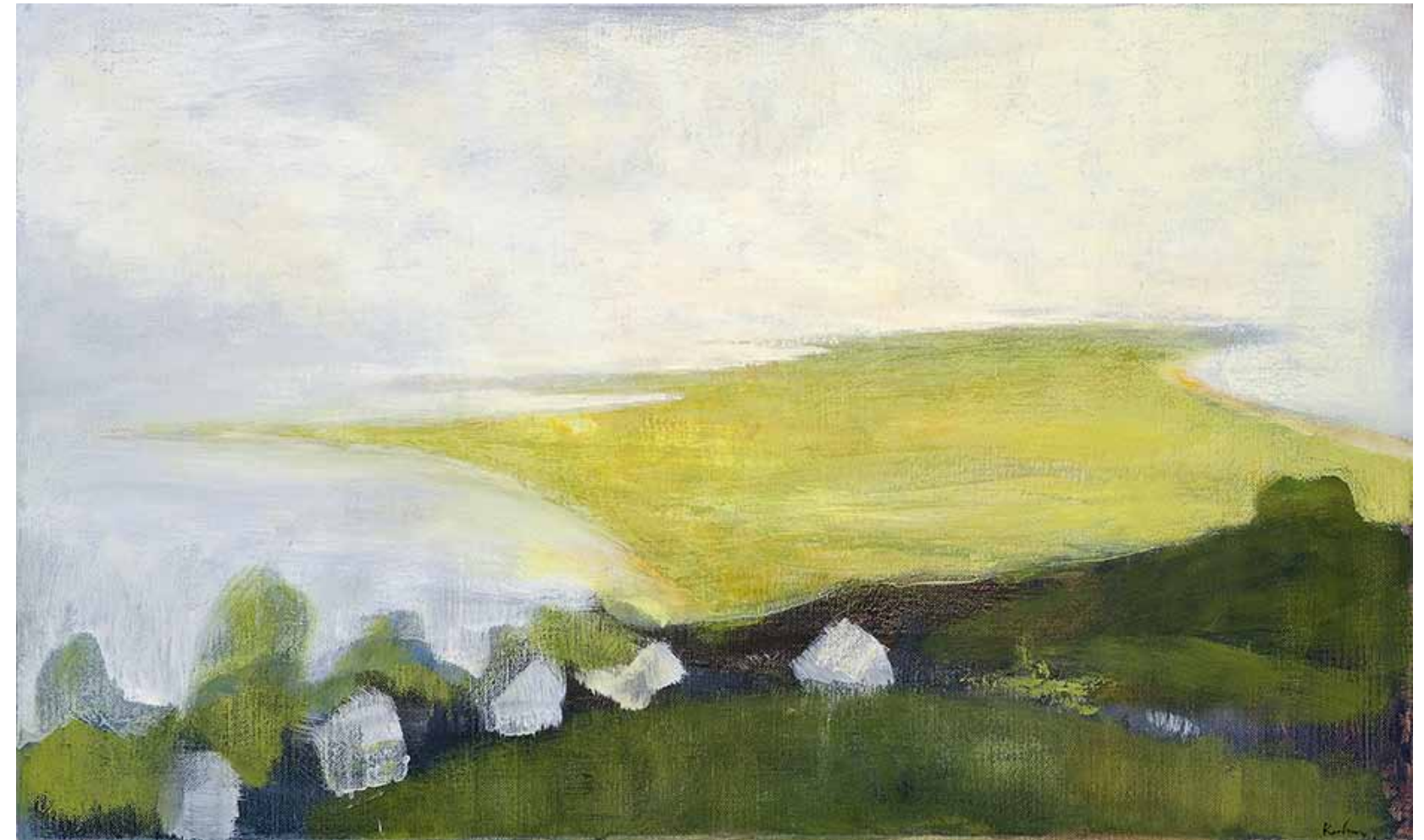




Skyflower
Öl auf Leinen
45 x 40 cm
oil on linen
17.7 x 15.8 in.
2008

Dockhouse
Öl auf Jute
90 x 65 cm
oil on jute
35.5 x 25.6 in.
2010





Insellicht
Öl auf Leinen
60 x 100 cm
oil on linen
23.6 x 39.4 in.
2009

Licht über Inseln
Öl auf Leinen
95 x 80 cm
oil on linen
37.4 x 31.5 in.
2010

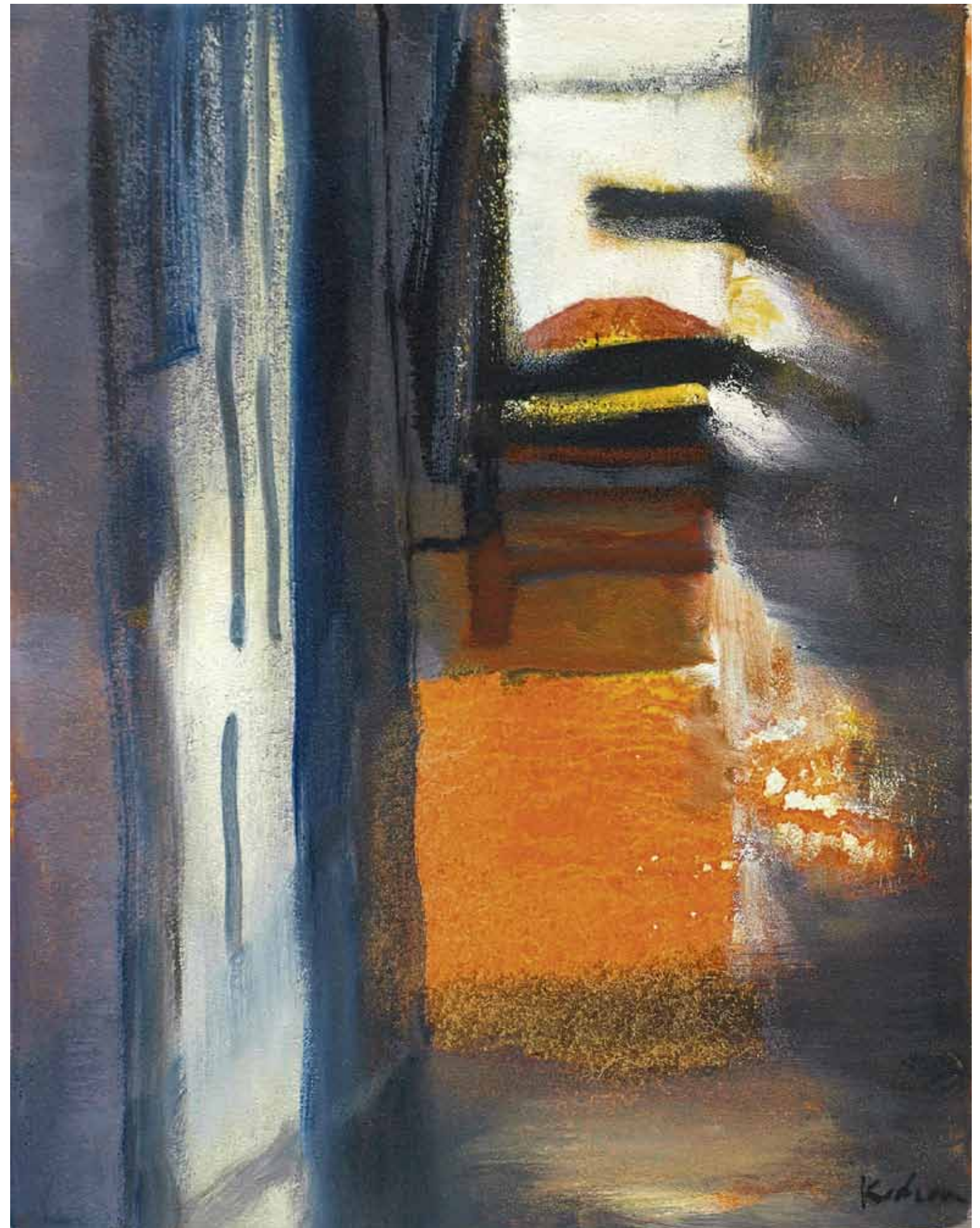


Lila Haff
Öl auf Leinen
57 x 100 cm
oil on linen
22.5 x 39.4 in.
2008

Wasserstadt
Öl/Quartzsand
auf Baumwolle
45 x 35 cm
oil/sand on cotton
17.7 x 13.8 in.
2010



Wetlands
Öl auf Leinen
70 x 110
oil on linen
27.6 x 43.3 in.
2010



Louisiana Blue
Öl auf Leinen
57 x 100 cm
oil on linen
22.5 x 39.4 in.
2009

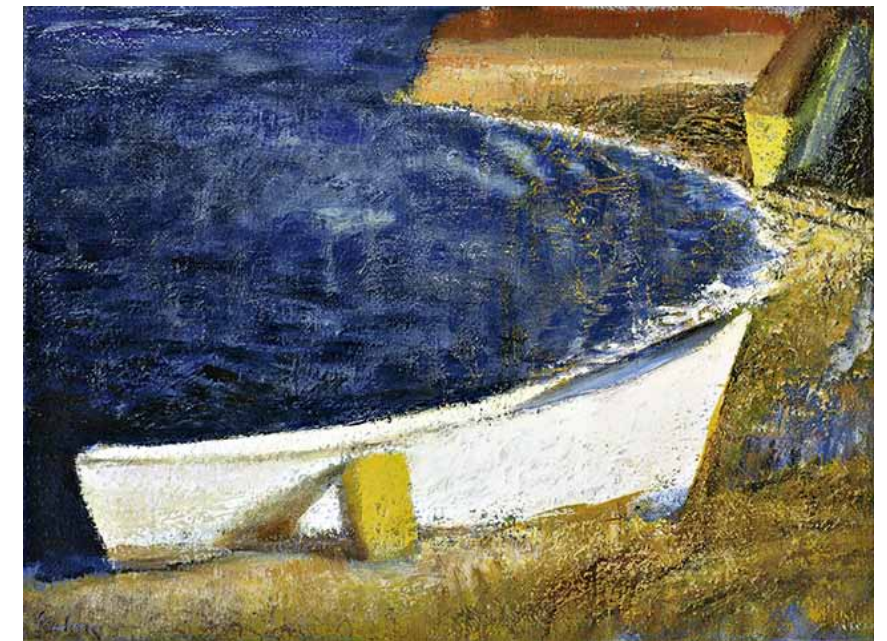


Outpost
Öl auf Leinen
95 x 80 cm
oil on linen
37.4 x 31.5 in.
2009





Barge Hour
Öl auf Leinen
50 x 45 cm
oil on linen
19.7 x 17.7 in.
2010



**Gestrandet
Stranded**
Öl auf Jute
45 x 60 cm
oil on jute
17.7 x 23.6 in.
2005



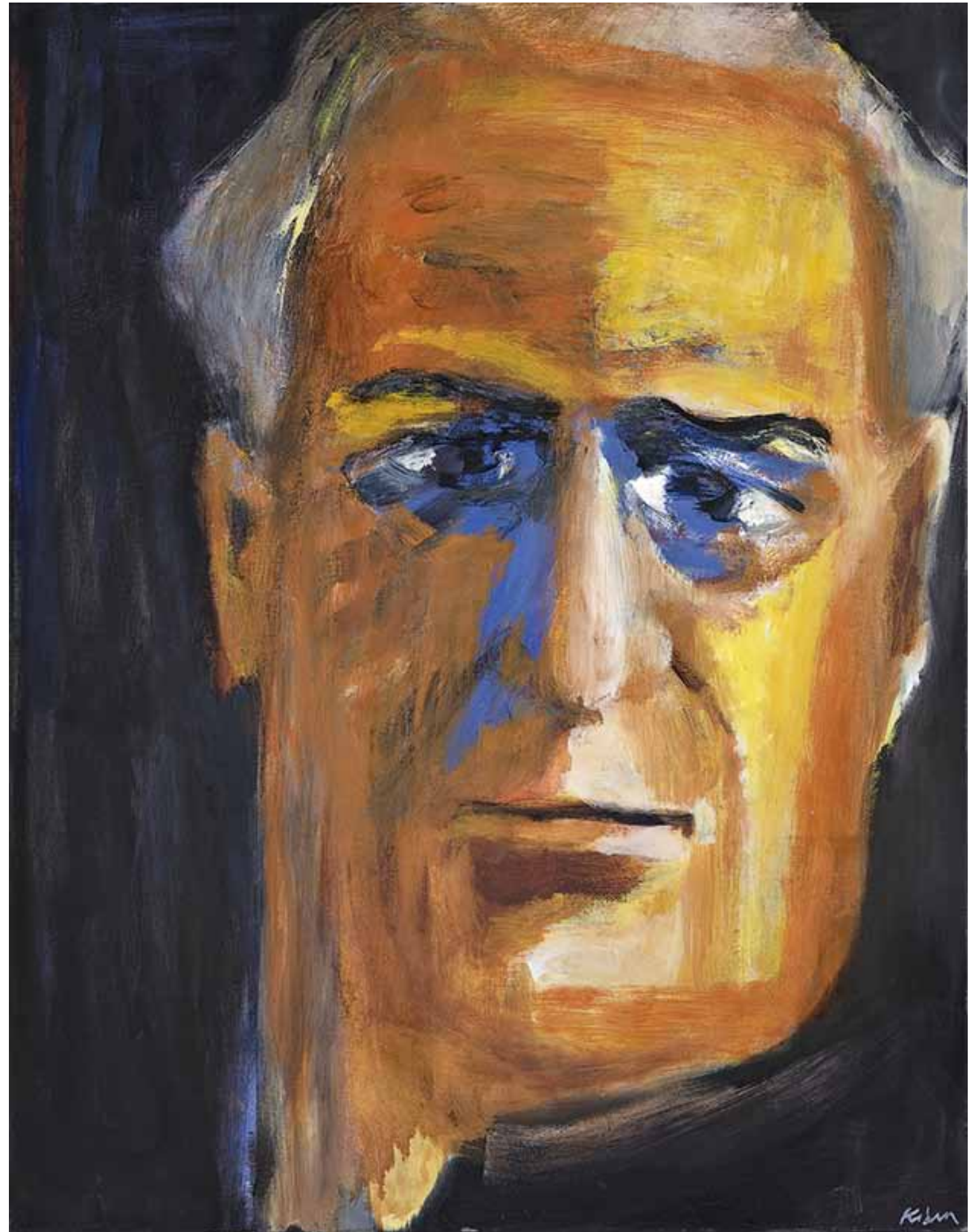
Tug of Tides
Öl auf Leinen
65 x 100 cm
oil on linen
25.6 x 39.4 in.
2010



Sunset Slabs
Öl auf Leinen
130 x 100 cm
oil on linen
51.2 x 39.4 in.
2007/2011



Seaside Shed Red
Öl auf Leinen
95 x 80 cm
oil on linen
37.4 x 31.5 in.
2011



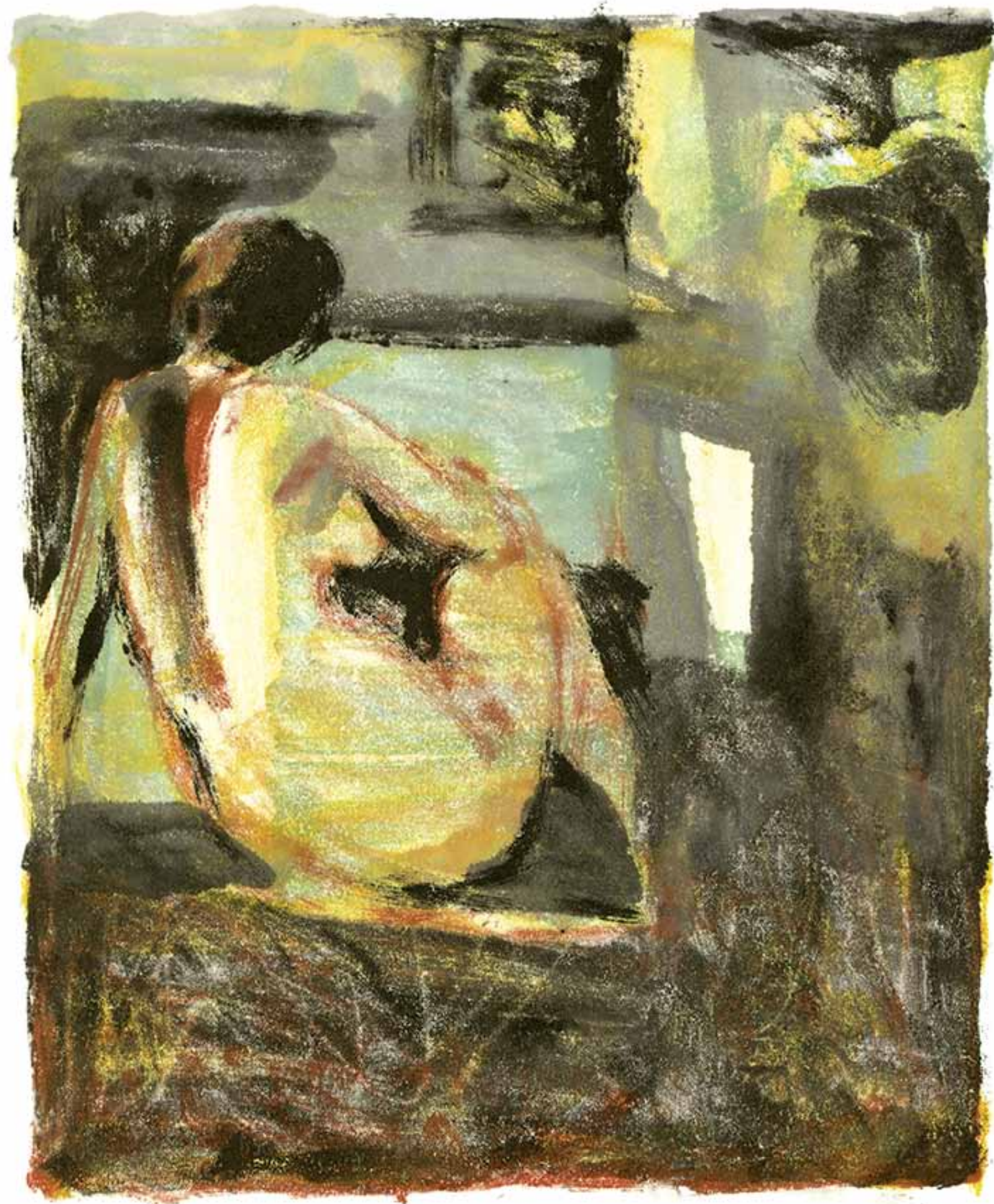
Face
Öl auf Baumwolle
90 x 70 cm
oil on cotton
35.5 x 27.6 in.
2010



Veränderer (7 x Cézanne)
 Monotypie
 25 x 118 cm
monotype
 9.8 x 46.5 in.
 1997

Die Monotypie – der Unikatsdruck, der streng genommen keine Druckgrafik ist, sondern die Übertragung von Farben von einer Oberfläche zu einer anderen – ist in meiner Arbeit von zentraler Bedeutung. Für mich ist sie eine Brücke zwischen dem Zeichnen und dem Malen, ein Mittel, meine Bilder zu „durchdenken“ – auch im Spiegelverkehrten. Die Unmittelbarkeit einer Monotypie ist ab dem Augenblick spürbar, in welchem das Papier von der bemalten Platte abgezogen wird. Die restliche Farbe auf der Oberfläche der Druckplatte bleibt als Bildgespenst erhalten. Ein Großteil der Farbe ist mit den Poren des Papiers verschmolzen: Dabei entsteht eine Wirkung, die entschieden anders als direkt aufgetragene Farbe ist. So tragen wiederum die Umwege der Methode zur Direktheit des Bildes bei.

The monotype—the unique print that isn’t a print in the traditional sense but a transfer of ink or paint from one surface to another—is central to my work. For me, it is a bridge between drawing and painting, a means of “thinking through” paintings from a reverse point of view. The immediacy of a monotype is felt from the moment the paper is pulled back from the painted plate. Only residue remains on the painted surface of the plate—the ghost of the image; the rest of the pigment has melded with the pores of the paper, assuming a quality quite distinct from that of directly applied paint. Here again the inherent indirectness of the method contributes to the directness of the image.



Modell
Monotypie/
Bütten
32 x 24 cm
monotype
12.6 x 9.5 in.
1999



Crescent
Monotypie/Bütten
32 x 24 cm
monotype
12.6 x 9.5 in.
2001



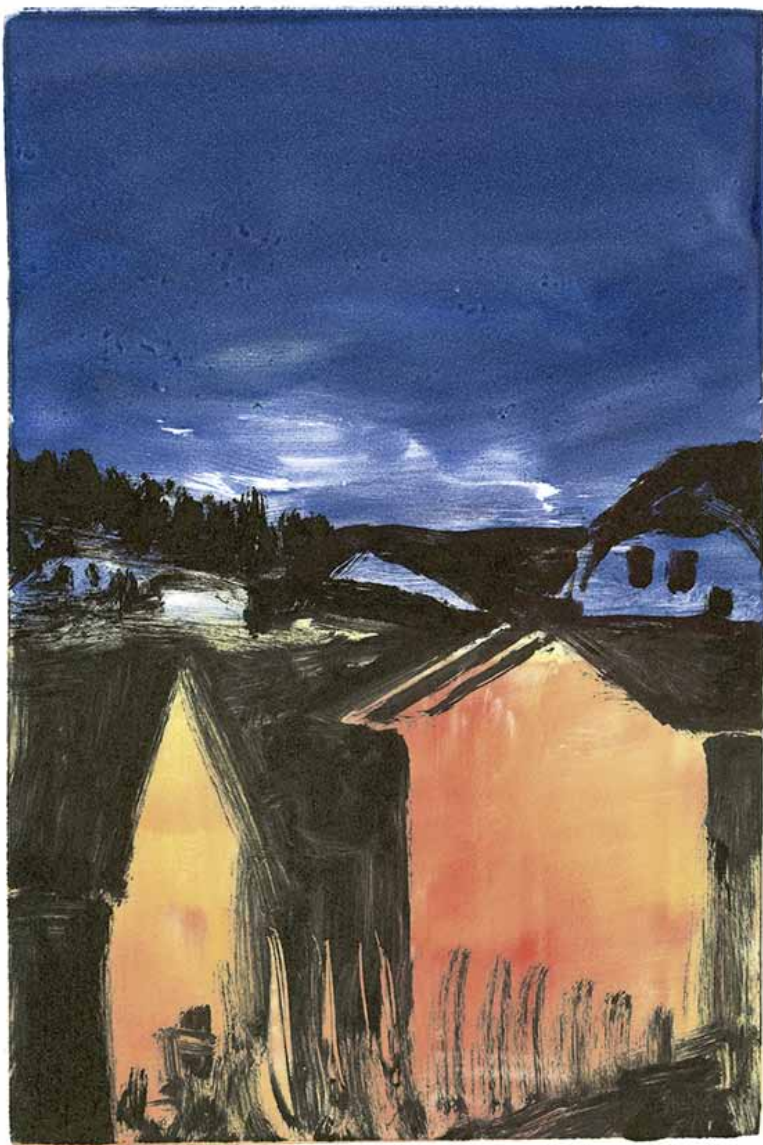
Nachtfassade
Monotypie / Bütten
32 x 24 cm
monotype
12.6 x 9.5 in.
1998



Geistlicher
Monotypie
30 x 21 cm
monotype
9.5 x 6.3 in.
2007



Studio
Atelier
Monotypie
30 x 21 cm
monotype
11.6 x 8.2 in.
2009



Bavarian Evening III
Monotypie / Bütten
40 x 29 cm
monotype
15.8 x 11.4 in.
2010

Glashütte Nocturne II
Monotypie/Bütten
40 x 29 cm
monotype
15.8 x 11.4 in.
2010

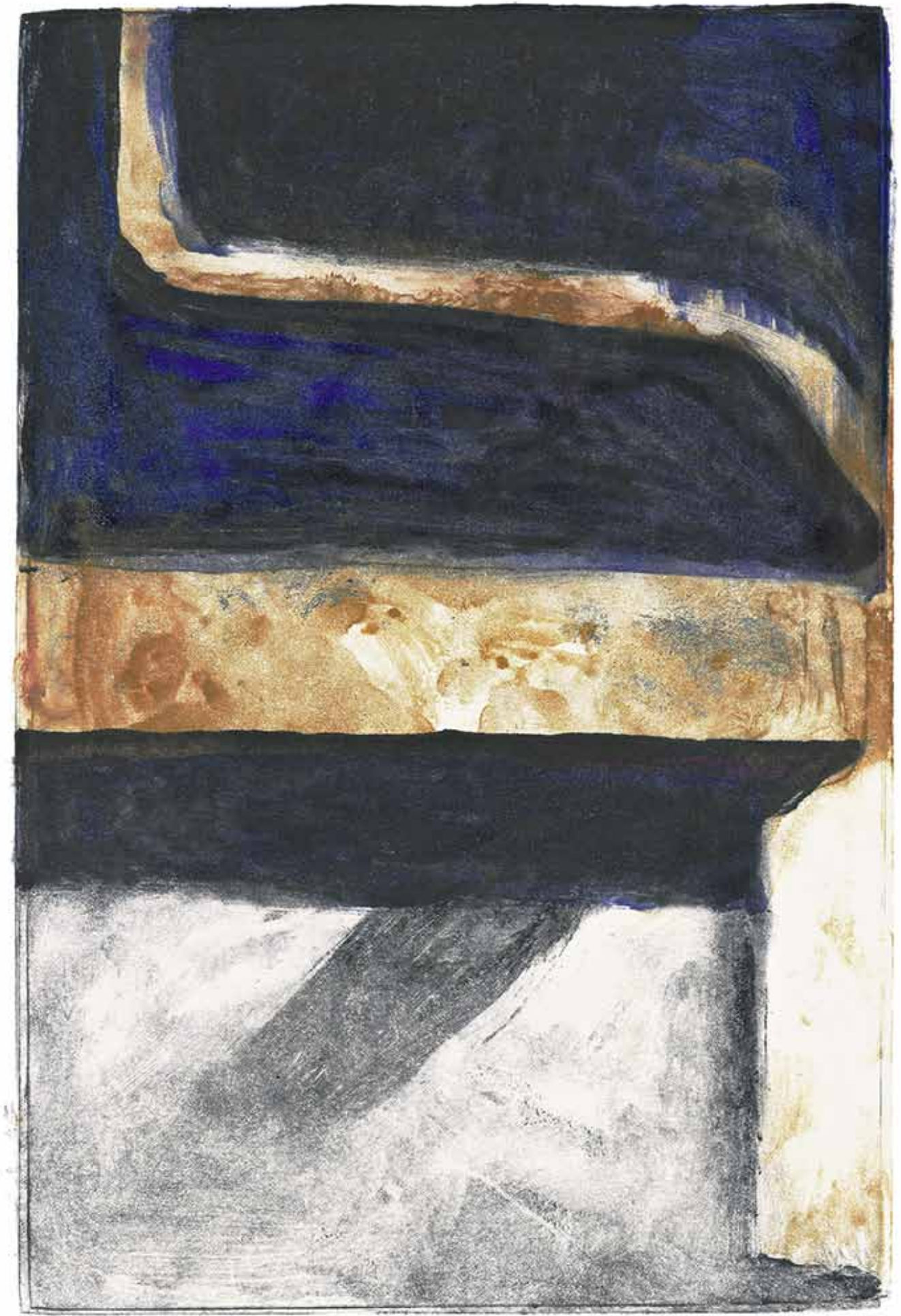


Glashütte Nocturne I
Monotypie/Bütten
40 x 29 cm
monotype
15.8 x 11.4 in.
2010





Rohrschwung
Monotypie
30 x 21 cm
monotype
11.6 x 8.2 in.
2005



Rohr
Pipe
Monotypie
41 x 29 cm
monotype
16.1 x 11.4 in.
2007



Mansarde
Monotypie
39 x 29 cm
monotype
15.4 x 11.4 in.
2007



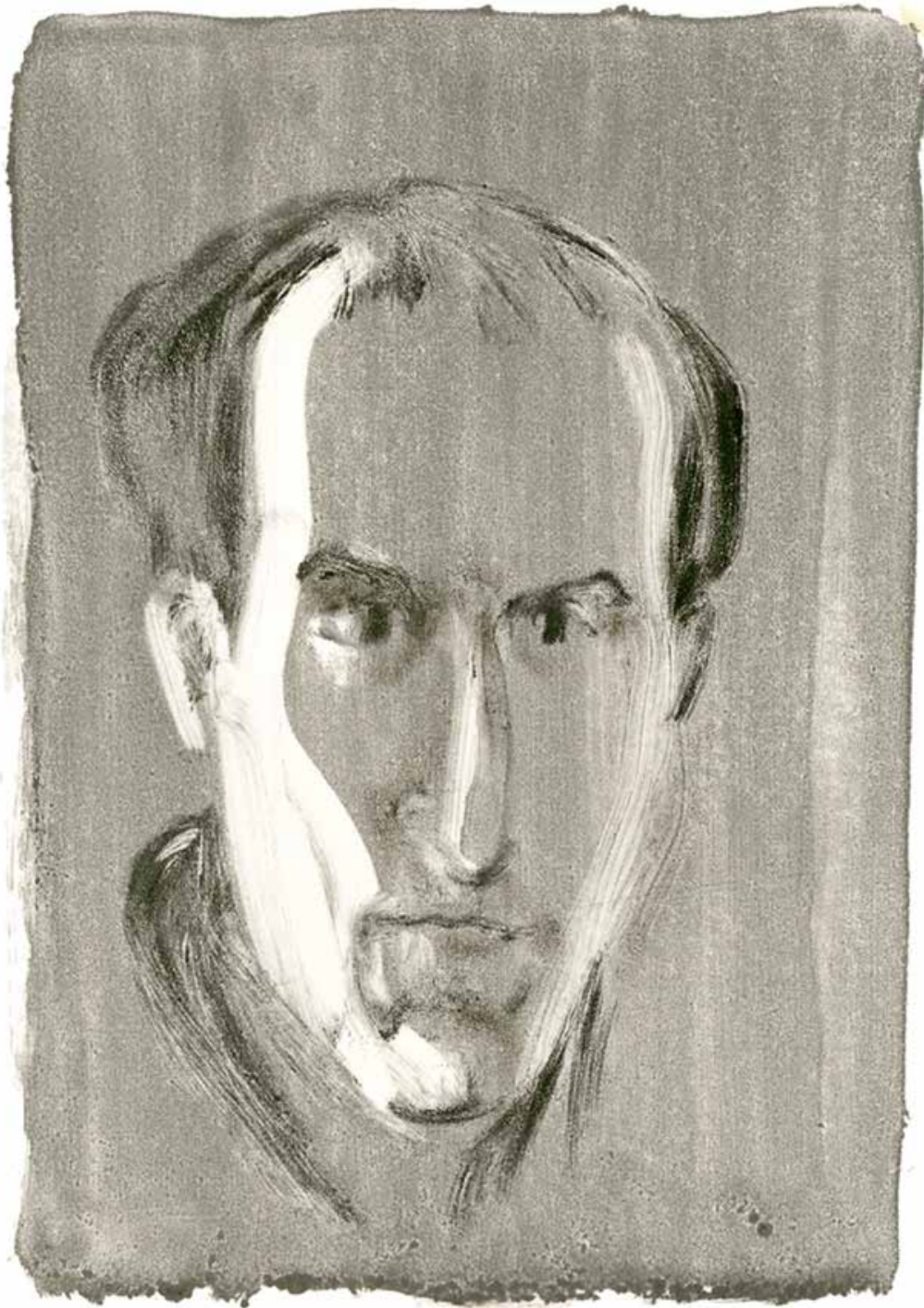
Fischerhütte (2. Zustand)
Fischerhütte (2nd state)
Monotypie
30 x 21 cm
monotype
11.6 x 8.2 in.
2009



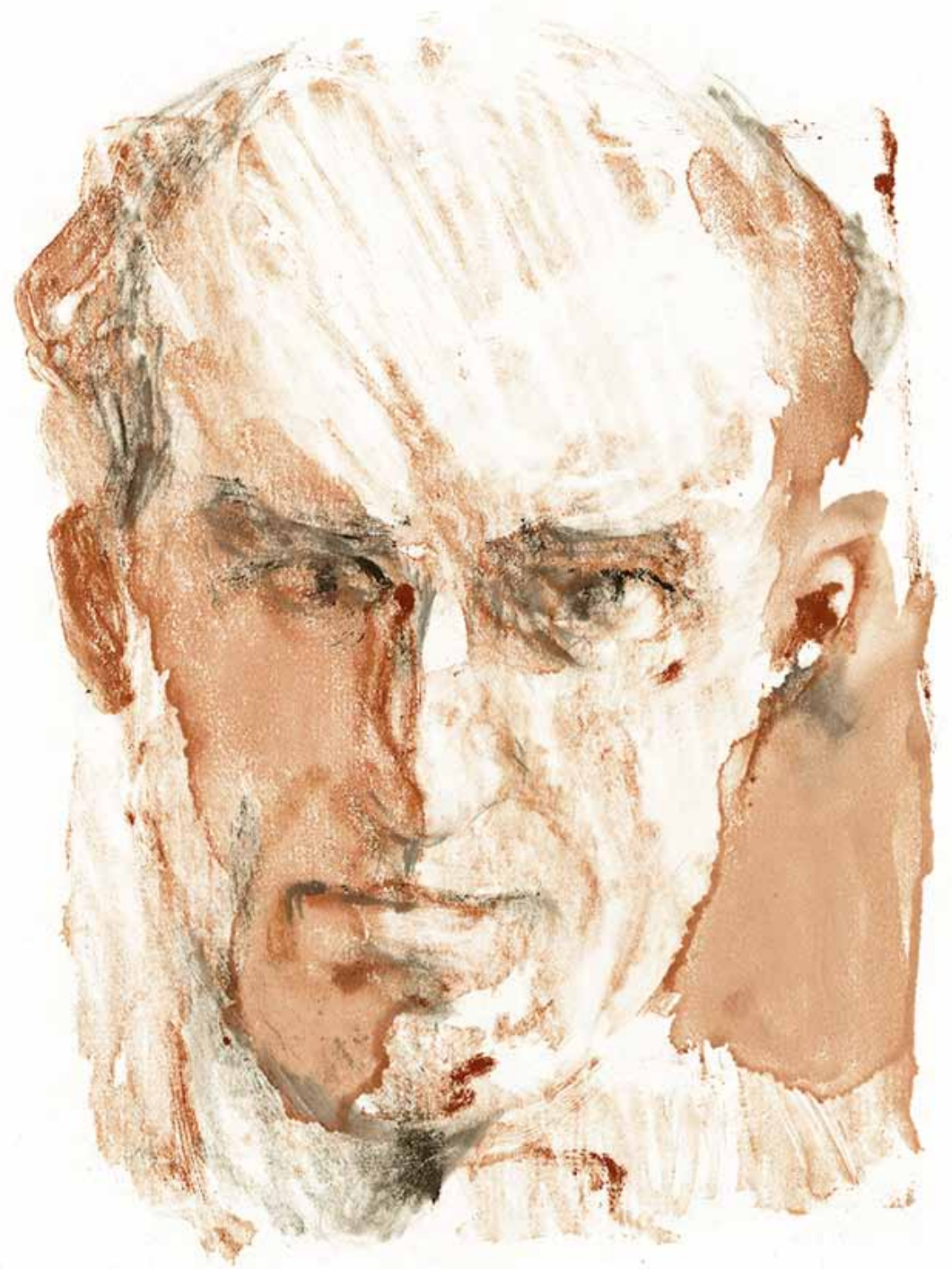
Nebengelaß IV
Monotypie
21 x 30 cm
monotype
8.2 x 11.6 in.
2011



Fischerhütte
Monotypie
30 x 21 cm
monotype
11.6 x 8.2 in.
2009



Selbst 1998
Monotypie/Bütten
32 x 24 cm
monotype
12.6 x 9.5 in.
1998



Selbst 2010
Monotypie
30 x 21 cm
monotype
11.6 x 8.2 in.
2010



Liegende, Beine hoch
Reclining Figure
Monotypie/Bütten
24 x 16 cm
monotype
9.5 x 6.3 in.
1995



Sitzende
Sitting Figure
Monotypie/Bütten
24 x 16 cm
monotype
9.5 x 6.3 in.
1996

Beugende
Bending Figure
Monotypie/Bütten
24 x 16 cm
monotype
9.5 x 6.3 in.
1996



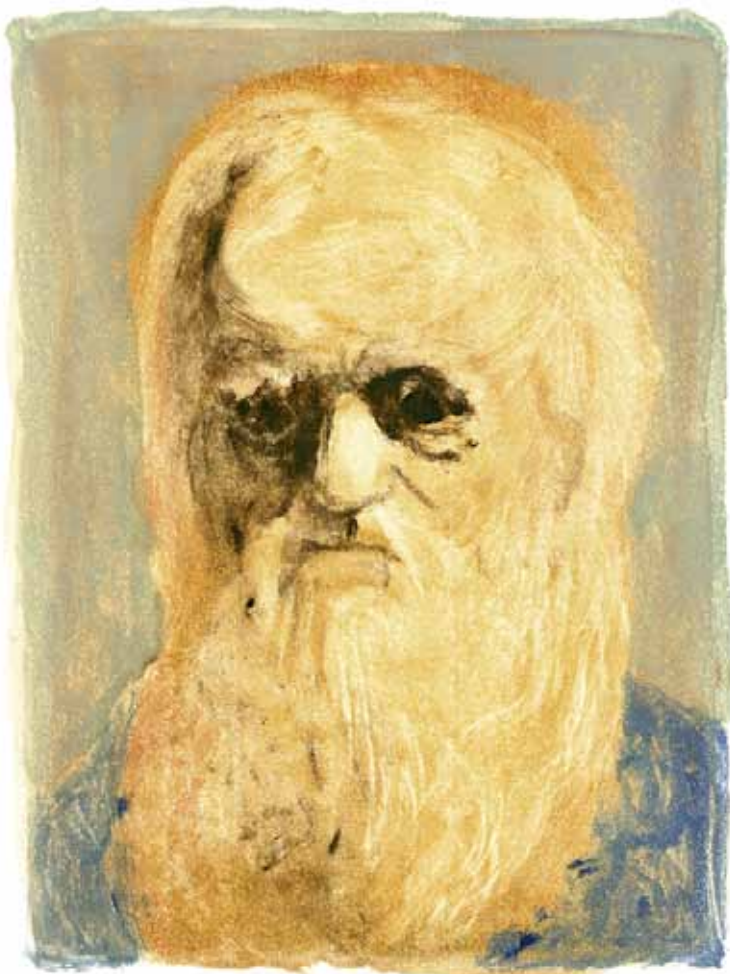
Mädchen, sitzend
Girl, seated
Monotypie/Bütten
24 x 16 cm
monotype
9.5 x 6.3 in.
1996



Figur
Monotypie/Bütten
24 x 16 cm
monotype
9.5 x 6.3 in.
2003

You Can Leave Your Hat On
Monotypie/Bütten
24 x 16 cm
monotype
9.5 x 6.3 in.
1996





Wahrsager (Darwin)
Monotypie/Bütten
32 x 24 cm
monotype
12.6 x 9.5 in
1997



Prinzessin
Monotypie/Bütten
32 x 24 cm
monotype
12.6 x 9.5 in.
2000



Study for Face III
Monotypie
30 x 21 cm
monotype
11.6 x 8.2 in.
2009



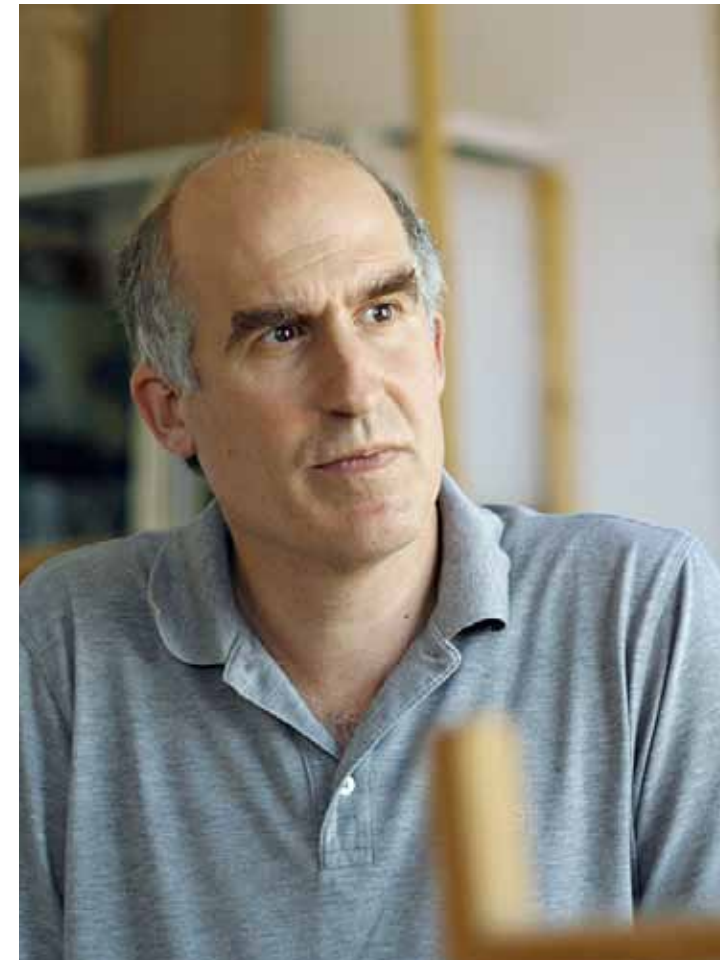
Study for Face IV
Monotypie
30 x 21 cm
monotype
11.6 x 8.2 in.
2009



Compañeros
Monotypie/Bütten
27 x 40 cm
monotype
10.6 x 15.8 in.
2004

Einzelausstellungen/Solo Exhibitions (Auswahl/Selection)

- 1985 Goethe Institut Berlin
- 1989 Galerie Transit, Berlin
- 1991 Galerie Transit, Berlin
- 1993 Berliner Rathaus
- 1995 Schering Kunstverein/Lebendiges Museum, Berlin
- 1996 Galerie Artificia, Berlin
- 1998 Galerie am Neuen Palais, Potsdam, D
- 2000 Galerie Mitte, Berlin
- 2001 Arnold Klein Gallery, Royal Oak, MI, USA
Galerie am Neuen Palais, Potsdam, D
- 2002 Galerie Herschel, Berlin
- 2004 Brecht Haus, Berlin
- 2006 Galerie am Neuen Palais, Potsdam, D
- 2007 Galerie Jürgensen, Oetjendorf, D
- 2009 „Kedron Barrett & Ehrhard Thoms“, Städtisches Museum Eisenhüttenstadt, D
- 2011 Galerie Jürgensen, Oetjendorf, D



Gruppenausstellungen/Group Exhibitions (Auswahl/Selection)

- 1983 22 Wooster Street Gallery, New York, NY, USA
- 1986 Galerie de Krabbedans, Eindhoven, NL
- 1989 „Grenzenlos“, Symposium Lüchow-Dannenberg, D
- 1993 „Extrinsic-Divergent“, Amerikahaus, Berlin
- 2000 Kunstverein Wernigerode, Wernigerode, D
- 2003 „The Barretts“, Galerie am Neuen Palais, Potsdam, D
Galerie Wolfram Cornelissen, Wiesbaden, D
„Listros“, Galerie Eva Poll, Berlin
- 2004 „Wirklich Schön“, Galerie Schwartzsche Villa, Berlin
Galerie Utz, Dresden, D
- 2006 „Begegnung mit Pirosmani“, National Museum Karvasla, Tbilissi, Georgien *Georgia*
National Museum Jerewan, Armenien *Armenia*
- 2007 „Bilder für Tyros“, Pergamon-Museum, Berlin
- 2008 „Dreie in Kladow“, Gutshof Neukladow, Berlin
- 2009 „Bierbilder“, Galerie Raab, Berlin
- 2010 „Landschaft ohne Frauen“, Krongut Bornstedt, Potsdam, D
- 2011 „Kleist Porträts“, Kleist Museum, Frankfurt/Oder, D

KEDRON BARRETT

- 1961 geboren *born* in New Hampshire, USA
- 1981 Studienjahr in Paris *independent study in Paris*
- 1983 Abschluss des Studiums *B.A.*, Yale Universität, New Haven, CT, USA
Postgraduate Fellowship (Yale) für *for* Berlin
- 1985, 86 Luftbrückendank Stipendium des Berliner Senats
Luftbrückendank Fellowship (Berlin Senate)
- 1992–93 Lehrauftrag Fachhochschule Potsdam, D
guest lecturer, University of Applied Sciences, Potsdam, D
- 1996 Stiftung Kulturfonds, Atelierstipendium *residency* Ahrenshoop, D
- 2000 Atelierstipendium *residency* Stadt *Town of* Wernigerode, D
- 2002 Atelierstipendium *residency* Cill Rialaig, Ballinskelligs, Irland *Ireland*
- 2000–05 Gastdozent, Europäische Akademie für städtische Umwelt, Berlin
guest lecturer, European Academy for Urban Environment, Berlin
- 2003–10 Glasdruck Werkstatt, Sommerakademie Frauenau, D
glass printing workshop, Frauenau Summer Academy, D
- 2010 Atelierstipendium, Heinrich-Böll-Haus, Achill, Irland
residency, Heinrich Böll Cottage, Achill Island, Ireland

