

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2002)

Heft: 64: Olafur Eliasson, Tom Friedman, Rodney Graham

Artikel: Tom Friedmann : same and different = gleich und doch anders

Autor: Cameron, Dan / Aeberli, Irene

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679770>

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](#)

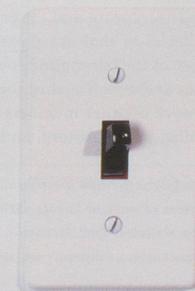
Download PDF: 17.02.2026

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

TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 2001, clay, wire, fuzz, hair, plastic, paint, overall dimensions variable, $\frac{1}{4} \times \frac{1}{4} \times \frac{1}{2}$ " each / OHNE TITEL, Ton, Draht, Textilfaser, Haar, Kunststoff, Farbe, Gesamtgröße variabel, einzeln je $0,6 \times 1,9 \times 1,3$ cm. (PHOTO: MARK RIEHA)

F r i e

T o m
d m a n



DAN CAMERON

Same and Different

In his transformation of the everyday into the extraordinary, Tom Friedman deftly reverses some of the main artistic precepts of the past hundred years. Since Duchamp, the most available choice for artists interested in quotidian experience has been to either present the found object as it is, or to re-enact what we might refer to as the conditions of its existence. While Jeff Koons' appropriation of vacuum cleaners during the early years of his career serves to illustrate the principle of display as spectacle, Felix Gonzalez-Torres' metaphysical exploration of the impulses triggered by our relations to candies, light bulbs, and clocks offers a case study for how an ordinary thing can be conceptually repackaged. Friedman, by contrast, has chosen to explore the ways in which some of the most humble artifacts of daily life can be transformed, while retaining enough of their identity so as to make these altered conditions a window back onto their unchanged essence. In most cases, the conceptual process by which Friedman imagines and then carries out these changes tends to reach into the heart of the original thing's meaning. Examples of this balancing act abound within his oeuvre. A bar of soap onto which a stray pubic hair has congealed is the same bar of soap, even when the hairs have multiplied and been painstakingly arranged into a perfect spiral. In the process, the chance encounter with one of life's less compelling moments is re-staged as an episode in which the sheer implausibility of Friedman's revision is matched only by its audacious standard of beauty.

Because of its seemingly self-effacing relationship to the world around it, Tom Friedman's work came to the world's attention very gradually. A native of St. Louis who had his art education in Chicago, Friedman's student years in the eighties were characterized by a generally reactionary attitude towards new art on the part of a great number of institutions responsible for its dissemination. Not only did the art world witness a literal stampede in retreat toward the comforting familiarity of bronze sculpture and oil painting, but the immense scale promoted by the most successful galleries of that era evoked a grandiosity that the uncertain years following the market's collapse in the late-eighties soon rendered hollow. From this vantage point, Friedman's art proposes a rebellion against the status quo of its period, a rejection which finds distant echoes in the work of other members of his generation: certainly Gonzalez-Torres, but also Rirkrit Tiravanija, Janine Antoni, and Gabriel Orozco. Like them, Fried-

DAN CAMERON has been Senior Curator at the New Museum since 1995, and has curated a number of important exhibitions there, including surveys of work by Carolee Schneemann, Doris Salcedo, Faith Ringgold, Martin Wong, David Wojnarowicz, Cildo Meireles, Paul McCarthy, and William Kentridge. He has also co-authored several dozen books and catalogues on contemporary art, and is a regular contributor to *Artforum*, *Flash Art* and *trans<*.



TOM FRIEDMAN, UNTITLED (TARANTULA), 2001, hair, $1\frac{1}{2} \times 4 \times 3\frac{3}{4}$ " / OHNE TITEL (TARANTEL), Haar, $3,8 \times 10,2 \times 9,5$ cm.



TOM FRIEDMAN, UNTITLED (LUCKY CHARMS BOX), 2002, Lucky Charms box made into 4 smaller boxes, 6 x 4 x 1" each /
OHNE TITEL (LUCKY-CHARMS-PACKUNG), 1 Original-Lucky-Charms-Packung zu
4 kleineren Packungen verarbeitet, je 15,2 x 10,2 x 2,5 cm.

man sought a return to the handmade, the intimate, and the serendipitous at a moment when pompous monumentality had clearly run its course. Unlike them though, he saw the vernacular dimension of the everyday as a way of relocating the essence of human consciousness directly within the ephemeral and the interstitial. In this regard, Friedman's approach reveals an intriguing connection to the object-based sculpture then being practiced by a group of Chicago-based artists: Tony Tasset, Hirsch Perlman, and Joe Scanlan, among others. Although each of these artists is more interested in a context-based deconstruction of the object, they share with Friedman a desire to re-experience the stuff of daily existence through the lens of a heightened sense of attention.

As Friedman's work began appearing more regularly during the first half of the nineties, many viewers found themselves unable to grasp a thread of continuity that ran through his sculptures, photographs, and drawings. Although many artists of the past ten years have been described as working in a stylistic mode that suggests a group show, Friedman's individual works are especially prone to this description. One important reason for this appearance is that once he has developed the technique required to bring a work to completion, that technique is rarely if ever repeated. Thus, a group of his works might consist of a pencil that has been entirely passed through a sharpener, leaving only a single extended shaving; a group of plastic balls shoplifted over a period of two years; a multitude of individually colored Play-Doh dots packed into a gelatin cold capsule; a faux daddy-long-legs placed exactly where a live insect might venture if it had wandered into a gallery; and a seemingly empty pedestal over which a curse hovers invisibly. Once it became clear, however, that Friedman's art was

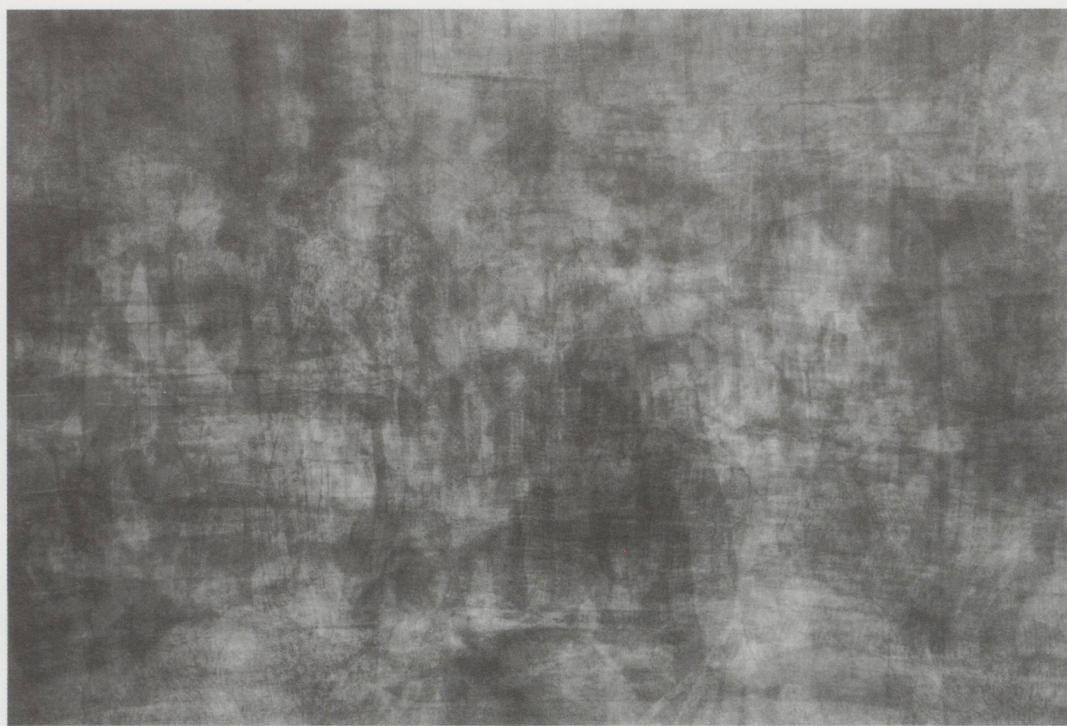
the result of an intuitive process harnessed to a near-fanatical degree of discipline regarding the processes required to pull off each unique experiment, the approximate parameters of his undertaking began to emerge. Working with materials that shared little beyond their overt connection with day-to-day existence, Friedman began to slowly open up a hidden dimension behind the appearance of the ordinary, revealing it as a world of unending enchantment and paradoxes.

A quality often ascribed to Friedman's art is the ability to recapture the free flow of associations between experience and imagination that form the daily fiber of childhood. Many of his works even go so far as to apply the mentality of a child, or the artist's personal memories of childhood, to the reality of an adult-centered world. *UNTITLED (SMALL WORLD)* (1995–1997), one of his most engaging works, employs Play-Doh once more in the formation of more than three hundred tiny (less than $\frac{1}{2}$ ") objects that represent the complete number of generic things that the artist could think of in a single sitting: rolling pin, spider, trumpet, etc. Gathering all of these miniatures together under a single Plexiglas "roof," Friedman successfully achieves one of childhood's greatest conceits: the gathering together of everything in the world into a single contained space. In *MY FOOT* (1991), Friedman has tried to the best of his abilities to re-create from memory the ruler that he used in elementary school. The finished work seems fully authentic, right down to the grain of the wood, the numerical markings for inches and centimeters running along both sides, and the punched holes enabling students to carry their rulers inside their binders. The only thing missing is any objective sense of measurement. Having started out using the distance between his hands to indicate the size of the original ruler, Friedman ends up with a measuring device that is slightly less than eleven inches long, a difference roughly equivalent to the amount his hands and arms have grown since he was a child. Although a reconstituted sense of wonderment stands out in these pieces, it is hard not to be struck by the extent to which they also suggest that the mundane and challenging tasks of adulthood might equally conjure, in their cumulative effect, an equivalent balancing act between absurdity and single-minded determination.

The problem of singularity is at the center of Friedman's explorations, and he approaches his dilemma with all the intellectual rigor of a philosopher. But this is not the brand of singularity familiar to us through, say, the inimitable line of a Matisse, or the honed audacity of a Koons. There is certainly a key role within the framework of Friedman's art for the idiosyncrasies of individual temperament, but by thoroughly disavowing the romantic model of the genius' touch, he gently nudges us toward a more intimate inspection of the world around us. Without telegraphing his intentions, Friedman's sensibility gradually comes to the fore through an ongoing series of investigations that take him in as few conceptual steps as possible from mass-produced object to a final work which, while still recognizable as the thing he started with, has also become something unique. The classroom map of the U.S. (*UNTITLED*, 1991–94), in which all the place names have been removed and then replaced, upside down, conveys all the nostalgia of the original artifact, while still prodding us to wonder why representations change their meanings when turned on their head. Of course, since even identical objects are entirely different from one another when viewed through a microscope, our notions of similarity and difference can be said to be severely limited by the physical sensitivities of our own tools of perception. Indeed, part of Friedman's overriding quest, it seems, is to call our attention to the role that consciousness plays in our insistence, beyond all evidence to the contrary, that the world we perceive is the one that is there.

TOM FRIEDMAN, *MY FOOT*, 1991, wood, press-type,
 $10\frac{1}{4} \times 1\frac{1}{2}$ ", a replica of a ruler made from memory /
MEIN FUSS, Holz, Prägedruck, $26 \times 2,54$ cm; Nachbildung
eines Maßstabs aus dem Gedächtnis.





TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1997, unique black-and-white photograph, 9½ x 13"; 300 superimposed photographs
of the artist as a child / OHNE TITEL, Schwarzweissphoto, Unikat, 24 x 33 cm; eine Überlagerung
von 300 Kinderphotos des Künstlers.

If Friedman has opened up both the conceptual and material possibilities for sculpture in our time, he has done so in a way that leaves him, ironically, without peers. In the broadest cultural terms, it is probably true that after September 11th, we possess a heightened collective capacity for appreciating the notion of vulnerability expressed through the medium of art. The empty promise of immortality, hinted at in the indestructible surfaces of sculptures cast or hammered from steel, bronze and stone, seems especially inappropriate today. Still, we do not want to completely let go of the idea that our art will long outlive us, and an art like Friedman's seems to skate dangerously close to the possibility that when we go, it all goes. Perhaps it is worthwhile to consider one of the most enduring lessons of the art of the nineties: the notion of abjection, in which the human form is reduced to a state of pitiable dependence in order to survive. The key to understanding the part played by Friedman's work in this conversation can be found in what is probably his single most widely reproduced work: the untitled depiction of himself, life-size, rendered in colored construction paper as the victim of a fatal accident. While rendering one of life's most fundamental fears, violent death, in a material properly suited to an elementary school art class, Friedman doesn't merely cover the unthinkable in a blanket of innocence. He also asks us to consider the transience of life as the source of its greatest power over our imaginations. Even as it implores us to look unflinchingly at the grisly spectacle of an untimely death, it urges us to see life in terms of endless continuity, with the present moment providing a miraculous link between those who have gone before and those who have yet to exist.

DAN CAMERON

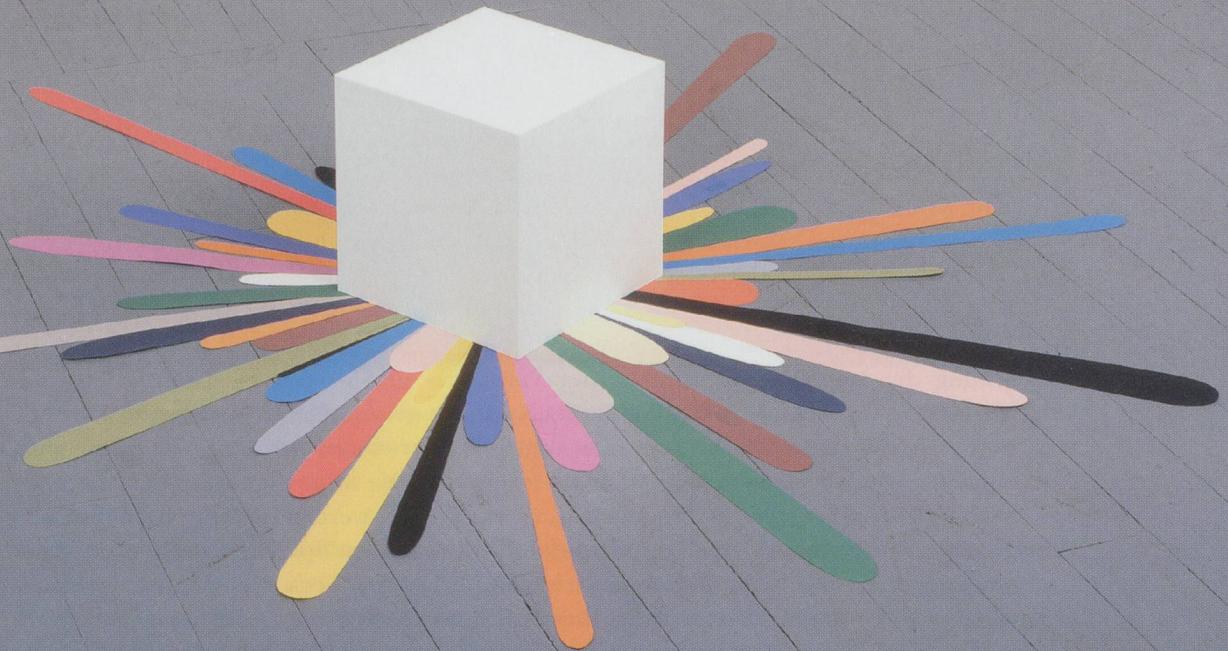
Gleich und doch anders

Wenn Tom Friedman das Alltägliche in etwas Aussergewöhnliches verwandelt, so stellt er geschickt einige der wesentlichsten künstlerischen Prinzipien der letzten hundert Jahre auf den Kopf. Seit Duchamp lag es für Künstler, die sich für das Alltägliche interessierten, am Nächsten, ein vorgefundenes Objekt entweder im Originalzustand zu präsentieren oder aber gewissermassen seine Existenzbedingungen nachzustellen. Während die Aneignung von Staubsaugern, die Jeff Koons in seinen frühen Jahren betrieb, das Prinzip der Zurschaustellung als Spektakel veranschaulicht, dient Felix Gonzalez-Torres' metaphysische Erforschung der Impulse, die durch unser Verhältnis zu Süßigkeiten, Glühbirnen und Uhren ausgelöst werden, als Fallstudie darüber, wie ein gewöhnlicher Gegenstand konzeptuell neu verpackt werden kann. Friedman dagegen zieht es vor, zu untersuchen, wie sich ganz einfache Alltagsgegenstände verwandeln lassen ohne sie ihrer Identität ganz zu beraubten, so dass die veränderten Bedingungen zu einem Fenster werden, welches den Blick auf ihr unverändertes Wesen freigibt. Der konzeptuelle Prozess, den Friedman zur Planung und Durchführung dieser Veränderungen wählt, berührt meist den Kern der Bedeutung des ursprünglichen Gegenstands. Beispiele für diesen Balanceakt finden sich in seinem Schaffen zuhauf. Ein Stück Seife, an dem ein einzelnes Schamhaar klebt, ist noch immer dasselbe Stück Seife, auch wenn die Haare sich vervielfacht haben und sorgfältig zu einer perfekten Spirale angeordnet sind. So wird die zufällige Begegnung mit einem der weniger faszinierenden Momente des Lebens als Episode neu inszeniert, wobei die extreme Unglaublichkeit von Friedmans Version nur noch von ihrem kühnen Schönheitsbegriff übertraffen wird.

Weil sie auf den ersten Blick im Verhältnis zu ihrer Umgebung unscheinbar wirken, dauerte es seine Zeit, bis Tom Friedmans Arbeiten das öffentliche Interesse weckten. Friedman stammt aus St. Louis und absolvierte sein Kunststudium in Chicago. Seine Studienzeit in den 80er Jahren war von einer weitgehend reaktionären Haltung gegenüber der neuen Kunst geprägt, oft gerade von Seiten jener Institutionen, die für ihre Verbreitung zuständig gewesen

DAN CAMERON ist seit 1995 Leitender Kurator am New Museum in New York, wo er schon eine Reihe bedeutender Ausstellungen kuratiert hat, darunter Werkschauen von Carolee Schneemann, Doris Salcedo, Faith Ringgold, Martin Wong, David Wojnarowicz, Cildo Meireles, Paul McCarthy und William Kentridge. Er ist Mitverfasser von mehreren Dutzend Büchern und Katalogen über zeitgenössische Kunst und schreibt regelmässig für *Artforum*, *Flash Art* und *trans<*.

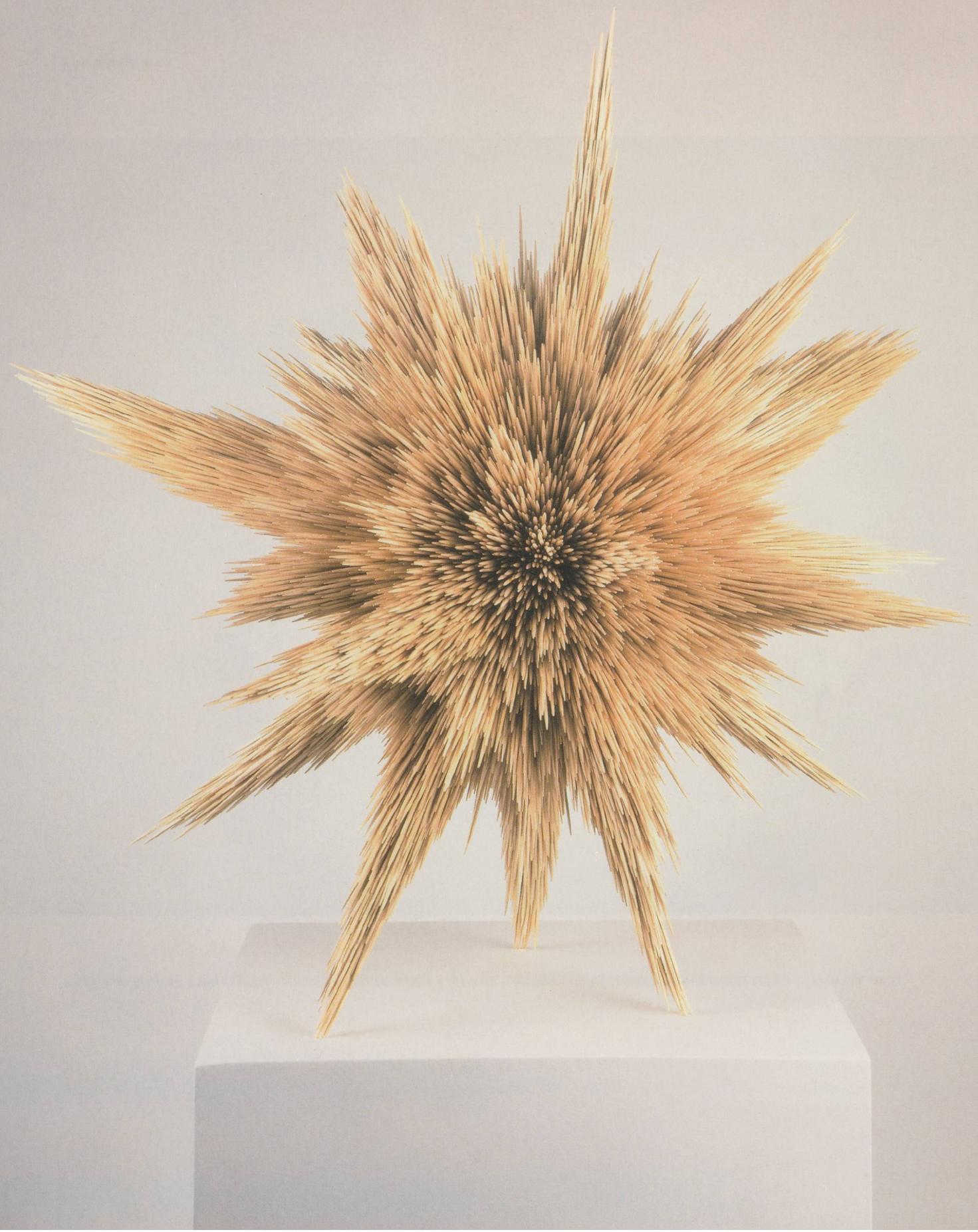
Tom Friedman



TOM FRIEDMAN, THERE (CUBE SPLAT), 2001, paper, $8\frac{3}{4} \times 50 \times 50"$ / DA (KUBUS HINGEKLATSCHT), Papier, $22,2 \times 127 \times 127$ cm.



TOM FRIEDMAN, UNTITLED (PLASTIC), 2002, *plastic, hair*, 10 x 22 x 13" / OHNE TITEL (PLASTIK), Plastik, Haar, 25,4 x 55,9 x 33 cm.



wären. Nicht nur erlebte die Kunswelt damals buchstäblich eine wilde Flucht in die tröstliche Vertrautheit von Bronzeskulptur und Ölmalerei, sondern die von den erfolgreichsten Galerien jener Zeit propagierten Riesenformate erweckten den Eindruck einer Grandiosität, die sich in der unsicheren Zeit nach dem Markteinbruch Ende der 80er Jahre bald als hohl erwies. Aus dieser Sicht bedeutet Friedmans Kunst eine Rebellion gegen den Status quo jener Zeit, eine Verweigerung, deren Echo im Schaffen anderer Künstler seiner Generation aus der Ferne widerhallt. Dazu gehört zweifellos Gonzalez-Torres, aber auch Rirkrit Tiravannija, Janine Antoni und Gabriel Orozco. Genau wie sie wünschte sich Friedman zu einem Zeitpunkt, da sich die pompöse Monumentalität klar etabliert hatte, eine Rückbesinnung auf das Handgefertigte, Intime und sich zufällig Ergebende. Im Gegensatz zu ihnen sah er jedoch das leicht Zugängliche des Alltäglichen als Möglichkeit, den Kern des menschlichen Bewusstseins direkt im Reich des Flüchtigen und Dazwischenliegenden anzusiedeln. In dieser Hinsicht lässt Friedmans Ansatz einen interessanten Bezug zur Objektplastik erkennen, mit der sich damals eine Gruppe von Chicagoer Künstlern beschäftigte – Leute wie Tony Tasset, Hirsch Perlman oder Joe Scanlan. Obschon bei jedem dieser Künstler die kontextabhängige Dekonstruktion des Objekts im Vordergrund steht, teilen sie Friedmans Wunsch, die Dinge des täglichen Lebens mit gesteigerter Aufmerksamkeit neu wahrzunehmen.

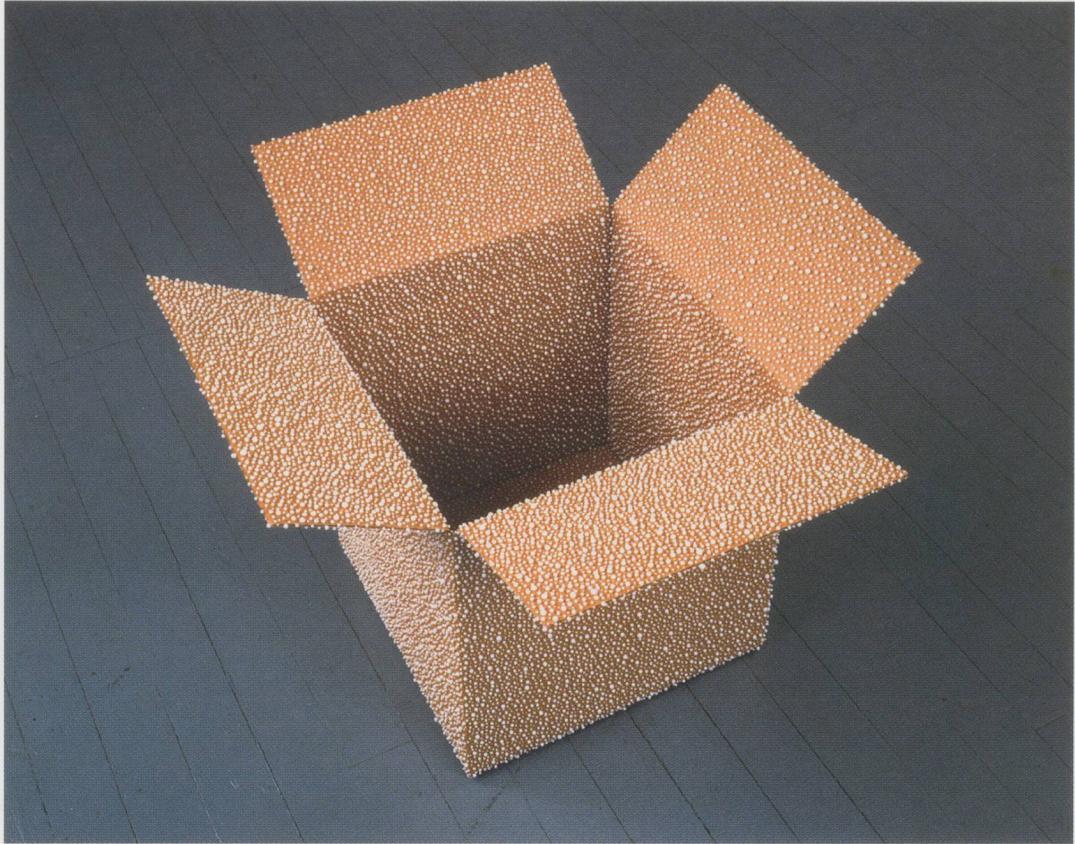
Als Friedmans Werke in der ersten Hälfte der 90er Jahre häufiger in Erscheinung traten, suchte ein grosser Teil des Publikums in seinen Plastiken, Photographien und Zeichnungen vergeblich nach einem roten Faden. In den letzten zehn Jahren hiess es von vielen Künstlern, ihr Schaffen vermittelte in seiner stilistischen Vielfalt den Eindruck einer Gruppenausstellung, doch auf Friedmans Werke trifft dies ganz besonders zu. Ein wichtiger Grund dafür ist, dass er eine Technik, die er für ein bestimmtes Werk entwickelt, so gut wie niemals wiederholt. So könnte sich eine Gruppe seiner Werke etwa wie folgt zusammensetzen: ein Bleistift, der vollständig durch einen Spitzer gedreht wurde, bis von ihm nur noch ein einziger, extrem langer Span übrig blieb; eine Reihe von Plastikbällen, die von Friedman im Verlauf zweier Jahre gestohlen worden sind; unzählige bunte, in eine Gelatinekapsel gepackte Knetgummipunkte; ein künstlicher Webergnecht, der genau dort platziert wurde, wo sich ein lebendes Insekt, das sich in eine Galerie verirrte, auch niederlassen würde; und ein scheinbar leerer Sockel, über dem ein unsichtbarer Fluch schwebt. Als jedoch klar wurde, dass Friedmans Schaffen das Ergebnis eines intuitiven Vorgangs war, der mit einem geradezu fanatischen Mass an Disziplin bezüglich der Prozesse einherging, die zur erfolgreichen Durchführung jedes einzelnen Experiments erforderlich waren, begannen sich die ungefährten Parameter seines Unterfangens herauszukristallisieren. Friedman arbeitete mit Materialien, die abgesehen von ihrer offensichtlichen Beziehung zum Alltagsleben wenig miteinander gemein hatten, begann dabei, Schritt für Schritt die verborgene Dimension hinter dem Alltäglichen aufzudecken und machte so eine Welt unendlicher Verzauberungen und Paradoxien sichtbar.

Eine Qualität, die im Zusammenhang mit Friedmans Werken oft genannt wird, ist ihr Potenzial, den freien Fluss von Assoziationen zwischen Erfahrung und Phantasie, der in der Kindheit ganz selbstverständlich abläuft, wieder aufleben zu lassen. Viele seiner Arbeiten gehen sogar so weit, die kindliche Mentalität oder die persönlichen Kindheitserinnerungen des Künstlers auf die Wirklichkeit der Erwachsenenwelt zu übertragen. Bei UNTITLED (SMALL WORLD) – Ohne Titel (Kleine Welt), 1995–1997 –, einem seiner faszinierendsten Werke, kommt einmal mehr Knetgummi zum Einsatz, und zwar in Form von mehr als dreihundert winzigen (weniger als 1,5 cm grossen) Gegenständen – die uns all jene un-

spezifischen Dinge vor Augen führen, die dem Künstler in einem Schub einfielen: Nudelholz, Spinne, Trompete usw. Indem er all diese Miniaturen unter einem Plexiglas-«Dach» unterbringt, gelingt es Friedman, eine der grössten Kindheitsphantasien wahr werden zu lassen: alles, was es auf der Welt gibt, in einem einzigen begrenzten Raum zu versammeln. In *MY FOOT* (Mein Fuss, 1991) hat Friedman so gut wie möglich versucht, das Lineal, das er in der Grundschule verwendete, aus der Erinnerung nachzubilden. Das fertige Werk wirkt völlig echt, angefangen bei der Holzmaserung, über die Zahlenmarkierungen für Inches und Zentimeter auf beiden Längsseiten, bis zu den gestanzten Löchern zur Befestigung des Lineals im Schulordner. Das einzige, was fehlt, ist ein objektives Mass. Friedman hat die Entfernung zwischen seinen Händen als Ausgangsbasis benutzt, um die Länge des ursprünglichen Lineals anzuzeigen, und so einen Massstab hervorgebracht, der etwa 27 Zentimeter lang ist, woran man ungefähr ablesen kann, um wie viel seine Arme und Hände seit seiner Kindheit gewachsen sind. Obschon in diesen Werken deutlich das wieder erweckte Staunen im Vordergrund steht, kann man sich doch kaum dem ebenfalls angedeuteten Verdacht entziehen, dass die profanen und anspruchsvollen Aufgaben des Erwachsenenalters alles in allem den Eindruck eines ähnlichen Balanceakts zwischen Absurdität und zielstrebiger Entschlossenheit hervorrufen könnten.

Das Problem des Einzigartigen ist für Friedmans Erkundungen zentral, und er geht sein Dilemma mit der intellektuellen Strenge eines Philosophen an. Doch geht es hier nicht um jene Einzigartigkeit, die uns etwa in der unnachahmlichen Linienführung eines Matisse oder der geschliffenen Dreistigkeit eines Koons begegnet. Die Eigenheiten des persönlichen Naturells spielen in Friedmans Schaffen zweifellos eine Schlüsselrolle, da er aber die romantische Vorstellung der genialen Eingebung vollständig verwirft, gibt er uns einen sanften Anstoss, die Welt um uns genauer zu erforschen. Da er seine Absicht nicht von vornherein lauthals kundtut, tritt Friedmans Sensibilität erst allmählich zutage – im Laufe einer Reihe von Untersuchungen, die ihn in möglichst wenigen konzeptuellen Schritten von einem serienmäßig hergestellten Gegenstand zu einem einzigartigen Werk führen, in dem das Ausgangsprodukt aber erkennbar bleibt. Die Schulwandkarte der USA (*UNTITLED*, 1991–94), aus der alle Ortsnamen entfernt und dann verkehrt herum wieder eingesetzt wurden, vermittelt die ganze Nostalgie des ursprünglichen Artefakts und wirft gleichzeitig die Frage auf, warum sich die Bedeutung von Darstellungen verändert, wenn sie auf den Kopf gestellt werden. Da sich aber selbst identische Gegenstände als völlig unterschiedlich erweisen, wenn man sie durch ein Mikroskop betrachtet, kann man natürlich sagen, dass unsere Vorstellungen von Ähnlichkeit und Differenz durch die physischen Möglichkeiten unseres eigenen Wahrnehmungsapparates stark eingeschränkt sind. So scheint es Friedman in der Tat ein wichtiges Anliegen zu sein, uns auf die Rolle aufmerksam zu machen, die das Bewusstsein bei der Tatsache spielt, dass wir trotz aller Gegenbeweise hartnäckig an unserer Überzeugung festhalten, dass die Welt, die wir sehen, auch tatsächlich existiert.

Wenn Friedman die konzeptuellen und materiellen Möglichkeiten der zeitgenössischen Skulptur erweitert hat, so hat er dies auf eine Weise erreicht, die ihn ironischerweise unvergleichlich macht. Im kulturell weitesten Sinn stimmt es wahrscheinlich, dass sich nach dem 11. September unsere kollektive Fähigkeit und Bereitschaft erhöht hat, die Verwundbarkeit, die in Kunstwerken zum Ausdruck kommt, zu verstehen. Das leere Versprechen der Unsterblichkeit, das in den unzerstörbaren Oberflächen von Skulpturen aus Stahl, Bronze oder Stein angedeutet ist, scheint heute besonders unangebracht. Dennoch lösen wir uns nur ungern von der Vorstellung, dass unsere Kunst uns lange überleben wird, und künstlerische



TOM FRIEDMAN, UNTITLED (BOX BALLS), 2002, cardboard box, styrofoam balls, 16 x 16 x 16" /
OHNE TITEL (SCHACHTELBÄLLCHEN), Kartonschachtel, Styroporkügelchen, 40,6 x 40,6 x 40,6 cm.

Werke wie jene Friedmans scheinen der Möglichkeit bedrohlich nahe zu kommen, dass mit unserem Tod alles zu Ende ist. Vielleicht lohnt es sich, über eine der nachhaltigsten Lehren der Kunst der 90er Jahre nachzudenken: die entsetzliche Vorstellung, dass der Mensch um des Überlebens willen auf ein erbärmlich abhängiges Dasein reduziert wird. Den Schlüssel zum Verständnis, welche Rolle Friedmans Schaffen in diesem Zusammenhang spielt, liefert sein vermutlich einziges in grosser Auflage reproduziertes Werk: das unbetitelte, aus buntem Bastelpapier gefertigte Selbstbildnis in Lebensgrösse, das ihn als Opfer eines tödlichen Unfalls zeigt. Wenn Friedman für die Darstellung einer der fundamentalsten Ängste überhaupt, nämlich der Angst vor einem gewaltsamen Tod, ein Material verwendet, das eigentlich im Zeichenunterricht in der Grundschule zum Einsatz kommt, breitet er nicht einfach einen Mantel der Unschuld über das Unvorstellbare. Er fordert uns auch auf, zu erkennen, dass die Vergänglichkeit des Lebens zugleich der Grund dafür ist, dass sie unsere Phantasien derart beherrscht. Selbst wenn er uns anfleht, uns unerschrocken dem grausigen Anblick eines allzu frühen Todes auszusetzen, beschwört er uns gleichzeitig, das Leben als endlosen Strom anzusehen, in dem die Gegenwart ein wunderbares Bindeglied zwischen allen vergangenen und zukünftigen Augenblicken darstellt.

(Übersetzung: Irene Aeberli)