

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 Friedman : mapping your world : Tom Friedman's flexible sculpture = eine Kartographie unserer Welt : Tom Friedmans flexible Skulptur

Autor: Matsui, Midori

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679771>

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: 12.01.2026

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

Mapping Your World

Tom Friedman's Flexible Sculpture

MIDORI MATSUI

Tom Friedman's sculptural works radically modify our view of things. Small and fragile, made of mundane, frequently expendable materials, they evoke meditation on the interconnectedness of natural and industrial worlds, even suggesting that the human mind, body, and inanimate things are all involved in the same process of transmutation.

The view of a flexible universe is potently manifested by Friedman's early sculptural pieces that maintain simple geometrical shapes. Among the best examples are: UNTITLED (1990), a soft-edged circle on the floor composed of eraser-shavings that Friedman collected by erasing on a wooden board; UNTITLED (1990), a spiral orbit of laundry detergent drawn with a string-and-funnel; and UNTITLED (1993), a white continuous ring of plastic cups stacked inside one another. Retaining a serene, exquisite beauty, these works suggest a transcendence

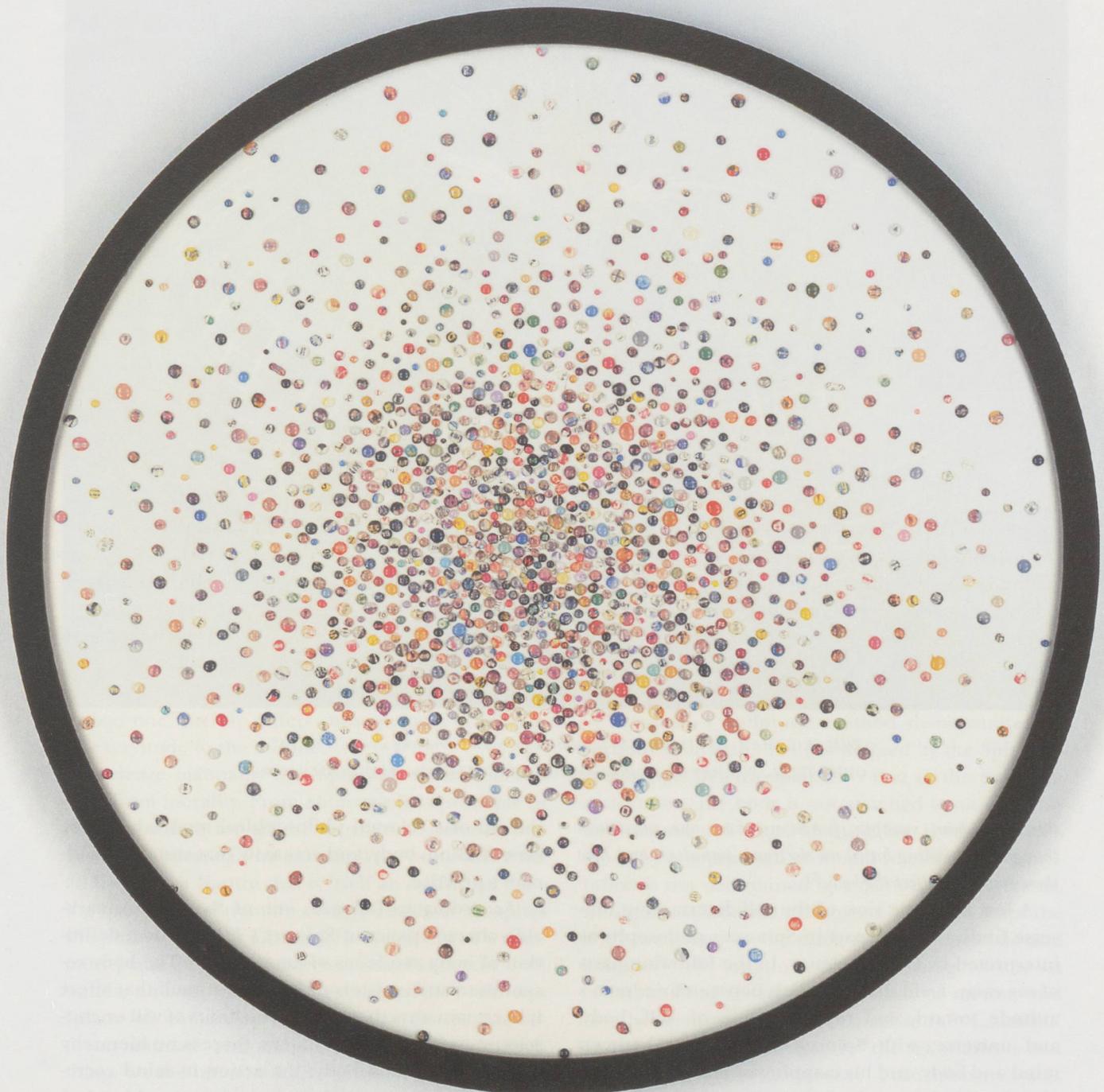
of fixed shapes: geometrical shapes referring at once to an abstract diagram of the phenomenal world and to the shapes and processes found in the natural world—vortex or galaxy—releasing things from their prescribed usage and form. Friedman's use of repetition as a method of reduction enhances the effect of liberating industrial materials from their functional limits: broken down into tiny units and rearranged as a circle, an eraser is shown to be involved in a new cycle of life; an accumulation of cups leads to the annihilation of each separate identity in the acquisition of a larger, holistic one. In such operations, insignificant objects are redeemed by constituting a new body whose connectedness indicates some internal necessity, while repetition helps both the artist and the audience detach themselves from their fixation on the conventionally acquired definition of things.

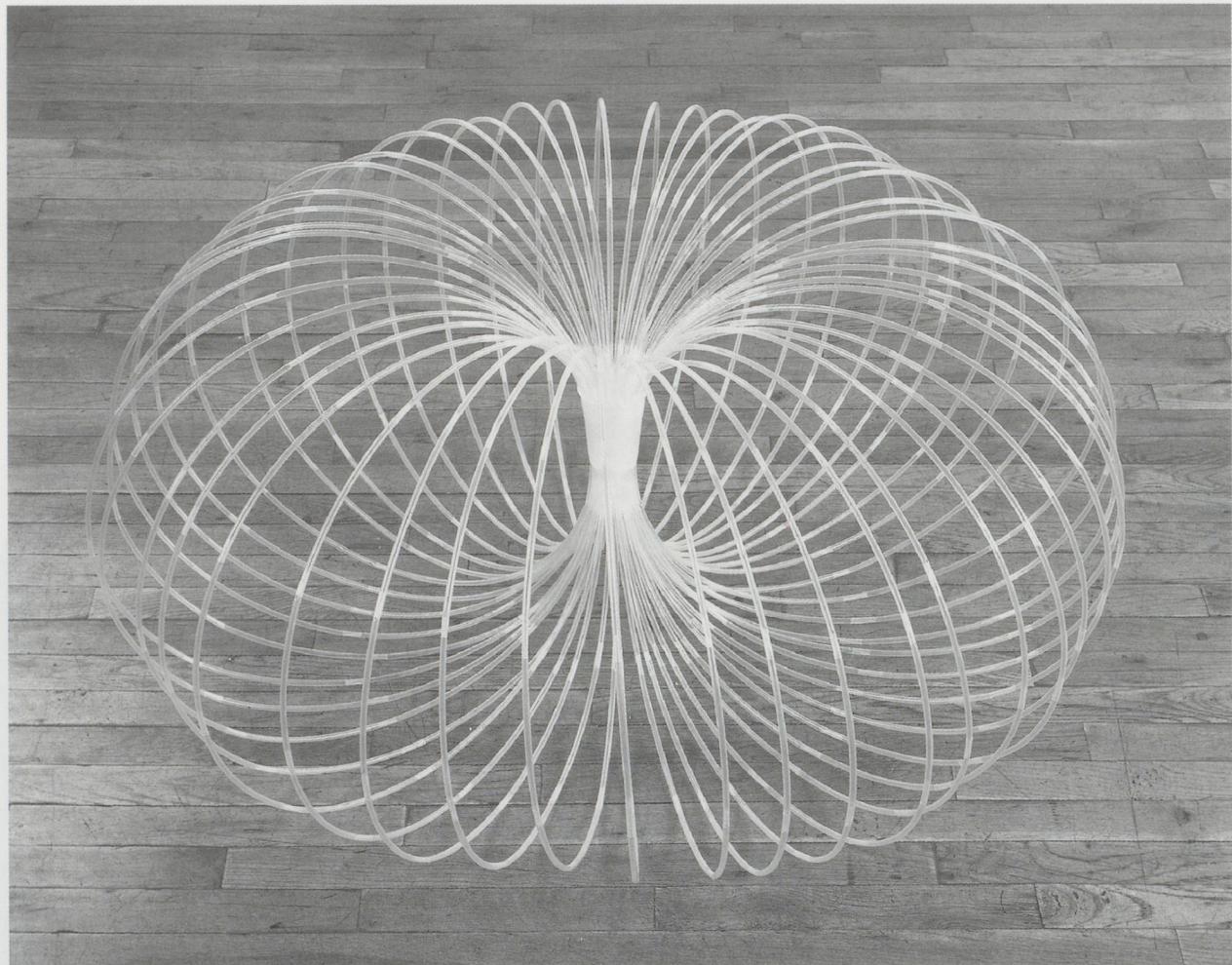
Friedman ascribes this method of reduction to Zen meditation.¹⁾ At the same time, he seeks conceptual models to support his reconstruction of given shapes out of particles in Timothy Leary's Info-Psychology,²⁾ as well as in electronic music:

I think of it more as a pattern and texture, the way different patterns and textures work off each other. I mean once you start dealing with electricity you begin to enter into

MIDORI MATSUI is a Tokyo-based art critic and scholar. She has written essays on contemporary culture and art for art journals and catalogues in Japan and abroad, including "New Openings in Japanese Painting" in *Painting at the Edge of the World*, ex. cat. (Walker Art Center, 2001) and "Beyond Oedipus: Desiring Production of Yayoi Kusama" in *Parkett*, no. 59.

TOM FRIEDMAN, UNTITLED (HOT GLUE BEADS), 2002, hot glue and magazine ink on paper, $1/2 \times 22"$ diameter /
OHNE TITEL (HEISSLEIM-PERLEN), Heissstein und Druckfarbe auf Papier, $1,3 \times 55,9$ cm Durchmesser.





TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1997, plastic cup, plastic drinking straws, 19 x 44" /
OHNE TITEL, Plastikbecher, Plastiktrinkhalme, 48,3 x 111,8 cm. (PHOTO: OREN SLOR)

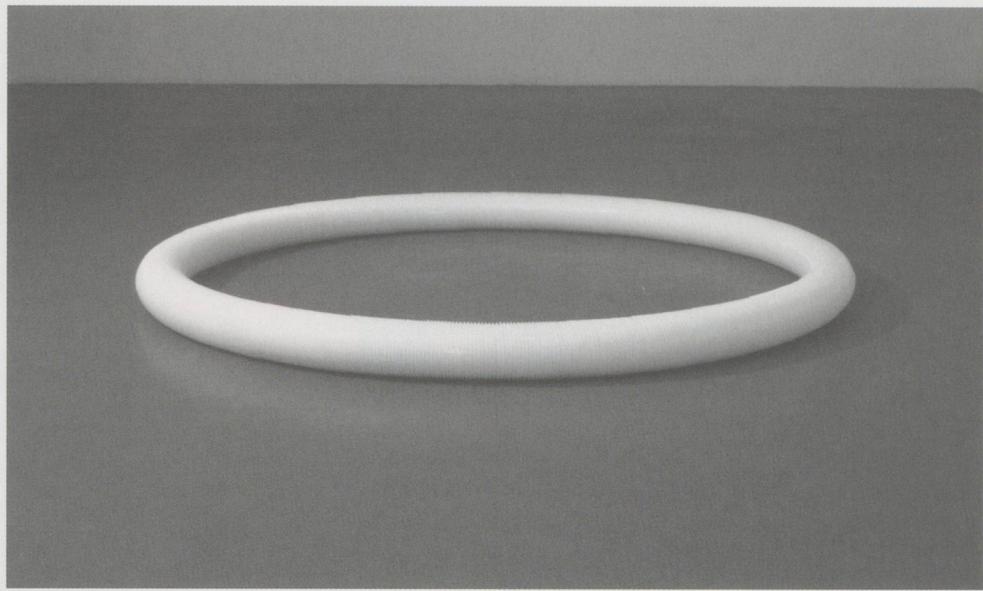
thinking about synaptic functions, how one constructs thought or thinking based on electronic impulses, and how these impulses affect the body.³⁾

A less hermetic view of the self-determining universe finds a counterpart in Spinoza's philosophy as interpreted by Gilles Deleuze. In the following parts of my essay, I will draw parallels between Friedman's attitude toward, and representation of, self, body, and universe, with Spinoza's parallelism between mind and body, and his mapping of body, as clarified in Deleuze's *Spinoza: Practical Philosophy*. This is by no means to reduce Friedman's aesthetic to a derivative of philosophical ideas; the purpose is to reveal, with

the aid of a relevant philosophical model, a potent view of mind, body, and creativity that sustains Friedman's practice.

According to Deleuze, one of the most remarkable characteristics of Spinoza's *Ethics* is its redefinition of body as a locus of knowledge.⁴⁾ The body responds to and registers those outer stimuli that affect it in certain ways that surpass the limits of will or consciousness. In Spinoza's system, there is no hierarchy between mind and body; the action in mind corresponds to one in body.⁵⁾ According to this idea, "good" and "bad" have no reference to some transcendental ideal. "Good" is a state in which one's

TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1993, plastic cups, 3½ x 64" /
 OHNE TITEL, Plastikkbecher, 9 x 192,6 cm.



mind or body finds a harmonious relation with others to form a new compound, and “bad” the incompatible relation that induces decomposition or disruption of the present unity. A “good” combination evokes joy from a person, while a “bad” one sorrow; a “good” individual strives “to combine relations ... compatible with his, to increase his power,” while a “bad one” merely suffers consequences of his passive servitude to the outside.⁶⁾

Deleuze maintains that Spinoza’s *Ethics* liberates man from morality. From Spinoza’s first principle of “one substance for all the attributes,” Deleuze suggests such ideas can be extracted as “one Nature for all bodies... a Nature that is itself an individual varying in an infinite number of ways”; in short it implies the philosophy that affirms “the laying out of a common plane of immanence on which all bodies, all minds, and all individuals are situated.”⁷⁾ On this “plane of immanence,” there is no distinction between animate and inanimate things, “since each thing, on the immanent plane of Nature, is defined by the arrangements of motions and affects into which it enters, whether these arrangements are artificial or natural.”⁸⁾

Deleuze calls this plane “a plan.” It is not a mental design or a project, but “a plan in the geometric sense: a section, an intersection, a diagram.”⁹⁾ In Spinoza’s system, geometric figures function as a “plan” that helps one find one’s location in the universe without depending on the order devised by a higher intellect or a program.

Friedman’s sculptural method demonstrates directions similar to the ones defined by the Spinozan “mapping.” Deleuze maintains that in the Spinozan conception, the body is not attached to an ineffably determined individual identity, but is realized as a mode or a compound of modal relations. Its constitution is not determined by a form or by “functions, ... organs, substances or subjects.” Spinoza maps the body according to the categories of “longitude and latitude.” “The longitude of a body” suggests “the set of relations of speed and slowness, of motion and rest, between particles that compose it.” “Latitude,” on the other hand, designates “the set of affects that occupy a body at each moment ... the intensive states of an anonymous force.”¹⁰⁾

Deleuze defines “affect” as “the trace of one body upon another,” whose works (“affections”) we

know "through our ideas, sensations and perceptions."¹¹⁾ For Friedman, meditation provided a vital way of mapping:

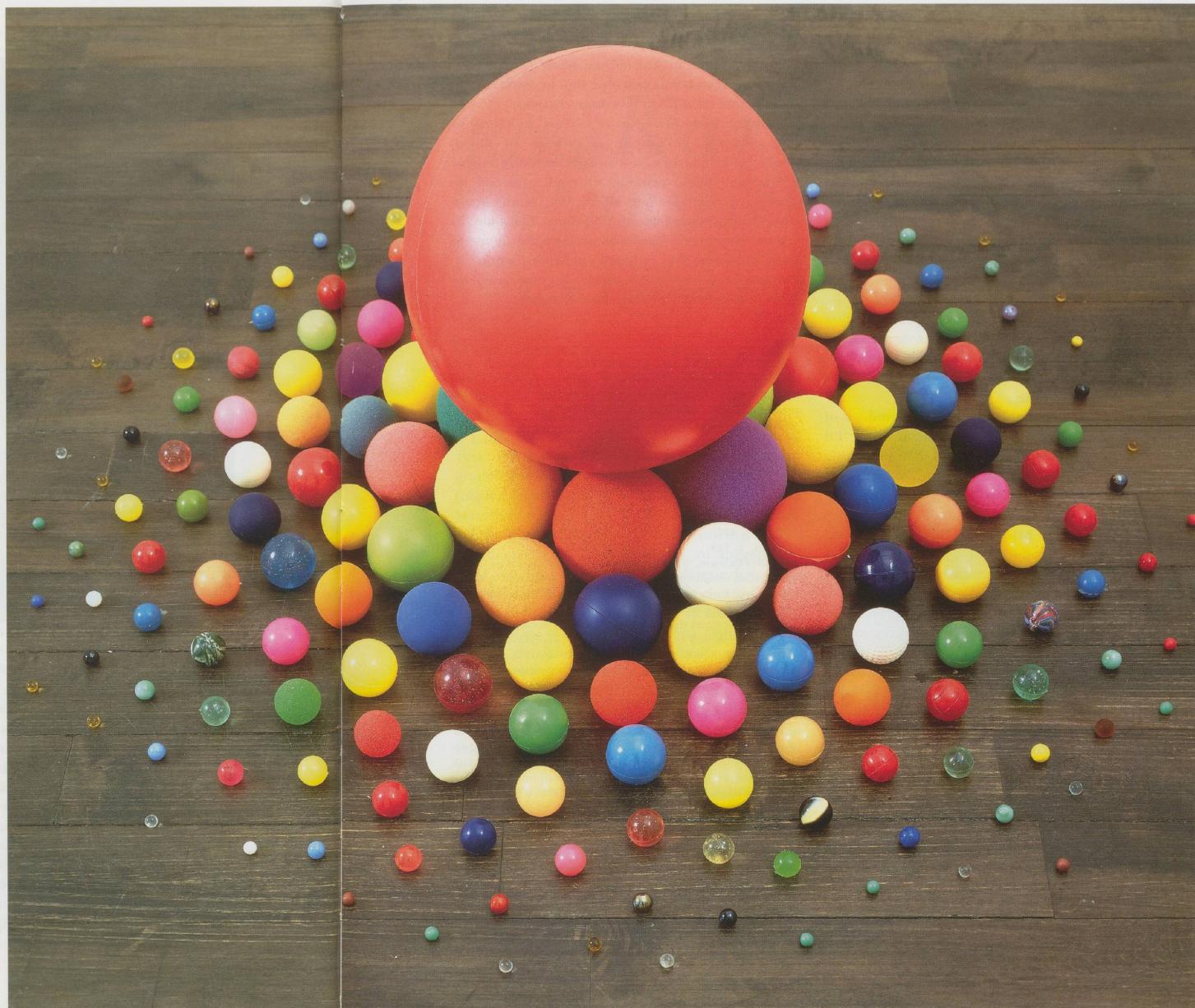
When you think about something over and over again, it sort of vanishes. It diffuses into possibilities and loses its objectivity. I have this fascination with mapping things out, mapping out very complex systems.¹²⁾

Friedman's early geometrical works demonstrate his mapping of his body in response to the affects. Although created separately, they can be seen as a series of attempts to define his body through its fragmentary parts and the objects through which he became aware of his body's attributes or his contact with the world: a partially-used bar of soap into which the artist has laid a spiral of his own pubic hair, a ball made of his feces or chewing gums, a collection of balls he stole from stores over the period of half a year—all function as metonymies indicating his points of contact with life.

Friedman's "mapping" also takes him to a radical process of breaking his image into a complex of information. Starting with a photograph of himself buried under thousands of arrows pointing to different parts of his body (UNTITLED, 1995), Friedman's self-portraits always present an in-between state of being obliterated or configuring: a photograph showing only traces of overlapping lines made by superimposing three hundred photos of the artist as a child (UNTITLED, 1997); a self-portrait made with wooden cubes (UNTITLED, 1998); plastic drinking straws glued together to create a frontal cross-section of the artist (from AIR, 1999); and layers of horizontal lines made with pixels taken from the artist's profile (UNTITLED, 1998).

The process of accumulation and reduction applied here implies that the artist is constituted with particles, like everything else, while the geometry of circles, lines, and cubes provides a "plan" through which the artist regains his footing in the world without relying on his social record or an idealized model. Above all, the state of mutation in these portraits indicates the modal existence of the artist's body—how its reality is perceived as a mode determined by different velocities or densities of connecting parts. At the same time, the specific identity of the artist's contour, preserved in spite of varying ma-

TOM FRIEDMAN, HOT BALLS, 1992, stolen balls, 20 x 36 x 36" / HEISSE BÄLLE, gestohlene Bälle, 51 x 91,5 cm.



terials and sizes, indicates his intrinsic attribute rediscovered through the process of self-annihilation.

A newly acquired graphic tendency in his recent works indicates his interest in exploring complex ways in which people process information.¹³⁾ This shift may be traced to the contrasting milieu of his two installations: his 1998 solo show in London (Stephen Friedman Gallery) and the 2000 one in New York (Feature Inc.). In the former, objects suggestive of molecular structures and geometrical variations, in tranquil monochrome, with Friedman's drinking-straw portrait, constitute an exquisite allegory for the purification and rebirth of life; in the latter, a graphic representation of decomposition through Friedman's self-portrait as a mutilated corpse, made of colored construction paper, indicates the ways in which the actual and the fictitious connect with each other.

Newly appearing dramatic figures are products of the free play Friedman allows his unconscious: "I'd sort of plant an idea in my head and then something would come from that."¹⁴⁾ Created out of his efforts to give fantasy a material reality, or connectivity with "a real space,"¹⁵⁾ they are phantasmal constructions marking the "edge between mind space and real space."¹⁶⁾ In the production of such images, which "appear but are not real," Friedman maps his unconscious through its responses to affects.¹⁷⁾

One being reductive, and the other inclusive, Friedman's two installations represent his two-part investigation of his location in the immanent world.

In his 2001 solo show in Tokyo (Tomio Koyama Gallery), Friedman extended his vision of multiple construction of the world by presenting diverse metaphors of its flexibility and wealth: a life-size self-portrait made of meshed wooden sticks, a collection of minuscule Play-Doh objects arranged to form an expanding circle—a "mandala"—with a tiny electric bulb in the center, and the miniatures of bees and pollen-like balls connected with wire. The sense of existing in the middle of things, thrown in the midst of continuous creation (as the bee suggests an act of pollination, as well as punning on the verb "be") is demonstrated by Friedman's placing of his meshed wood-stick portrait in the center of the room; it is as if to confirm Deleuze's reinstatement of the Spinozan existence in which "one never commences; one never has a tabula rasa: one slips in, enters in the middle; one takes up or lays down rhythms."¹⁸⁾

Deleuze describes Spinoza's *Ethics* as "ethics of joy," and his philosophy as "voyage in immanence."¹⁹⁾ Friedman's work also presents diagrams of a fluid and plural existence through a careful reworking of relations and affects that render mundane images saturated with wisdom. Through his sculptural practice Friedman projects the figure of artist as philosopher, a "good" individual whose incorporation of compatible parts in his own system infuses him with joy and the power of acting.

- 1) Tom Friedman in "Dennis Cooper in conversation with Tom Friedman" in *Tom Friedman*, ed. by Bruce Hainley, Dennis Cooper, Adrian Searle (London/New York: Phaidon Press, 2001), p. 14.
- 2) Timothy Leary, "Glossary, Info-Psychology 1975-76," reprinted in *Tom Friedman*, op. cit., pp. 99-101.
- 3) *Tom Friedman*, p. 25.
- 4) Gilles Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy*, translated by Robert Hurley (San Francisco: City Lights Books, 1988).
- 5) Ibid., p. 18.
- 6) Ibid., p. 23.
- 7) Ibid., p. 122.
- 8) Ibid., p. 124.
- 9) Ibid., p. 122.
- 10) Ibid., p. 128.
- 11) Gilles Deleuze, "Spinoza and three 'Ethics'" in *Essays Critical and Clinical*, translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco (Minnesota: University of Minnesota Press, 1997), pp. 138-9.
- 12) *Tom Friedman*, p. 32.
- 13) Friedman states that "a shift" of thinking toward an interest in information and its effect on human perception occurred with his 1995 show at the Museum of Modern Art in New York. (Robert Storr, "Projects 50: Tom Friedman," Museum of Modern Art, New York, brochure reprinted in *Tom Friedman*, p. 34.)
- 14) Friedman in "Dennis Cooper in conversation with Tom Friedman" in *Tom Friedman*, p. 27.
- 15) Ibid., p. 29.
- 16) Deleuze also points out that "At the limit [of the unconscious], the imaginary is a virtual image that is interfused with the real object, and vice versa, thereby constituting a crystal of the unconscious." (Gilles Deleuze, "What Children Say" in *Essays Critical and Clinical*, p. 63.)
- 17) Deleuze indicates that the Spinozan mapping can be applied to those other than human body, including "the human unconscious and Nature," since "longitudes and latitudes together constitute ... the plane of immanence or consistency, which is always variable and is constantly being altered ... by individuals and collectivities." (Deleuze, *Spinoza: Practical Philosophy*, p. 128.)
- 18) Ibid., p. 123.
- 19) Ibid., pp. 28-9.

Eine Kartographie unserer Welt

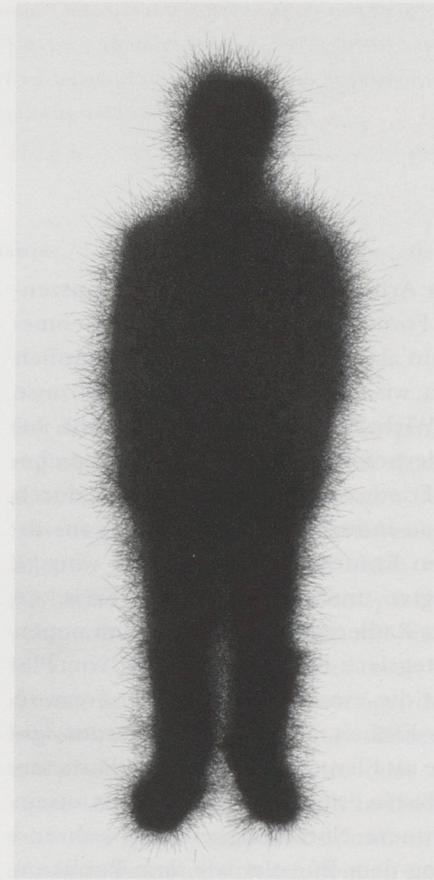
Tom Friedmans flexible Skulptur

MIDORI MATSUI

Tom Friedmans skulpturale Arbeiten verändern grundlegend unsere Sicht der Dinge. Diese kleinen, fragilen Objekte aus gewöhnlichen, meist wertlosen Materialien lassen uns über die gegenseitige Durchdringung von natürlichen und industriellen Welten nachdenken und scheinen sogar zu suggerieren, dass Geist, Körper und unbelebte Materie demselben Transformationsprozess unterworfen sind.

Dieses Konzept eines äusserst flexiblen Universums schlägt sich in den einfachen geometrischen Formen der frühen Werke Friedmans nieder. Beispiele sind u.a: UNTITLED (1990), ein auf dem Fussboden installierter zerfranster Kreis aus Radiergummikrümeln, die beim Radieren auf einer Holzfläche abfielen; UNTITLED (1990), eine mittels Faden und Trichter gezogene Spirale aus Waschpulver, und UNTITLED (1993), ein durchgehender Ring aus ineinander gesteckten Plastikbechern. Die heitere, zarte

MIDORI MATSUI lebt als Kunstkritikerin und Kunsthistorikerin in Tokio. Sie schreibt in japanischen und westlichen Kunstzeitschriften und Katalogen über zeitgenössische Kultur und Kunst, u. a. «New Openings in Japanese Painting» im Ausstellungskatalog *Painting at the Edge of the World* (Walker Art Center, 2001) und «Beyond Oedipus: Desiring Production of Yayoi Kusama» in *Parkett* Nr. 59.



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1995, ink on unique c-print, 37 x 22" (framed); the artist has obliterated a photographic image of himself by drawing thousands of arrows pointing to different parts of his body / OHNE TITEL, Tasche auf C-Print, Unitat, 94 x 56 cm (mit Rahmen); Photographie des Künstlers, begruben unter Tausenden von gezeichneten Pfeilen, die auf seine diversen Körperzonen zeigen.



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1998, Lambda print, 24^{1/4} x 46"; a full body profile of the artist was scanned into a computer, then each color pixel from the front profile was extended horizontally, and the profile was removed leaving only the layers of horizontal lines / OHNE TITEL, Lambda-Print, 61,6 x 116,8 cm; eine Ganzkörperaufnahme des Künstlers im Profil wurde in den Computer gescannt, der jeweils äusserste Farbpixel des Vorderprofils horizontal verlängert und schliesslich alles bis auf diese horizontale Linienschicht entfernt. (PHOTO: OREN SLOR)

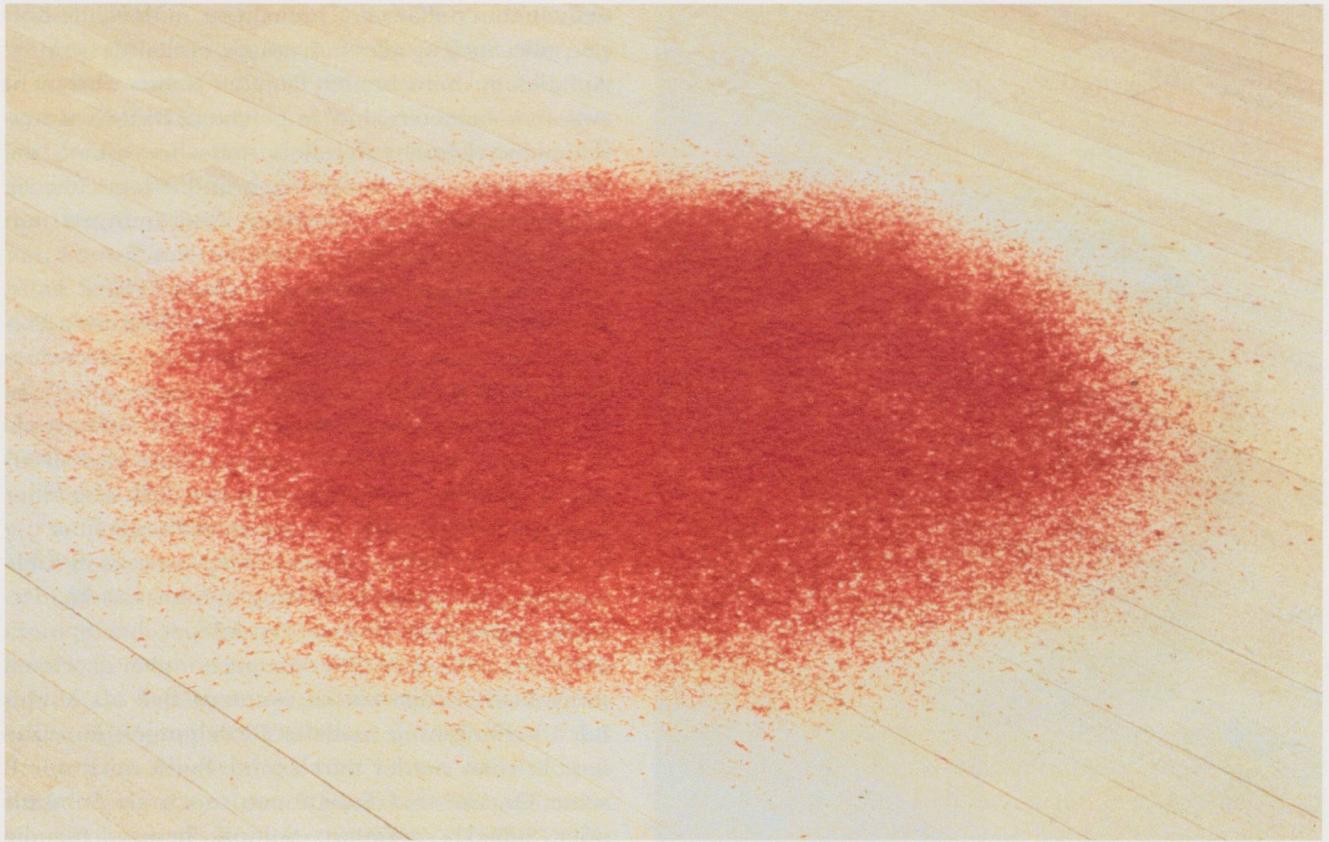
Schönheit dieser Arbeiten suggeriert eine Transzendenz der festen Formen, während sich ihre Geometrie sowohl auf ein abstraktes Diagramm der sinnlich erfahrbaren Welt, wie auch auf Formen und Prozesse in der Natur – Wirbel oder Galaxien – bezieht. In dem er die Wiederholung als reduktive Methode benutzt, verstärkt Friedman den Effekt, den er durch die Befreiung von industriellen Materialien aus ihrem funktionalen Kontext erreicht. Ein in winzige Einheiten zerlegter und neu zu einem Kreis zusammengesetzter Radiergummi wird in einen neuen Lebenszyklus integriert; eine Ansammlung von Plastikbechern lässt die einzelne individuelle Form in einer grösseren Einheit aufgehen. So werden gewöhnliche Dinge als Elemente einer neuen Form aus ihrem Schattendasein erlöst, und ihr Eingebettetsein weist auf eine innere Notwendigkeit hin, während die Wiederholung dem Künstler wie dem Publikum

hilft, sich von der Fixierung auf übernommene Begriffe zu lösen.

Friedman bringt dieses reduktive Verfahren mit Zen-Meditation in Verbindung.¹⁾ Gleichzeitig sucht er auch in Timothy Learys «Info-Psychologie»,²⁾ und in der elektronischen Musik nach Denkmodellen, die seine Rekonstruktion bestehender Formen aus kleinen Teilchen untermauern:

Ich stelle es mir eher als Muster und Struktur vor, so, wie verschiedene Muster und Strukturen auseinander hervorgehen. Beginnt man zum Beispiel, sich mit Elektrizität zu beschäftigen, wird man über kurz oder lang auch über Synapsen nachdenken, und wie man sich auf elektronischen Impulsen beruhende Denkvorgänge oder das Denken vorstellen muss, und wie diese Impulse auf den Körper wirken.³⁾

Eine weniger hermetische Sicht eines selbstbestimmten Universums findet sich in Gilles Deleuze'



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1990, eraser shavings, ca. 30" diameter / OHNE TITEL, Radiergummikrümel, Durchmesser ca. 76 cm.

Interpretation der Philosophie Spinozas. Im Folgenden möchte ich anhand von Deleuze' *Spinoza. Praktische Philosophie* Friedmans Sicht und Darstellung von Ich, Körper und Universum mit Spinozas Parallelismus zwischen Körper und Geist und seiner Auffassung des Körpers vergleichen. Friedmans Ästhetik soll aber auf keinen Fall zu einem Aufguss philosophischer Ideen reduziert werden; meine Absicht ist vielmehr, dank eines relevanten, philosophischen Modells eine überzeugende Sicht von Körper, Geist und Kreativität aufzudecken, die Friedmans künstlerische Praxis untermauert.

Deleuze zufolge zeichnet sich Spinozas *Ethik* vor allem durch ihre Neubestimmung des Körpers als

Ort der Erkenntnis aus.⁴⁾ Der Körper verarbeitet und registriert Reize von aussen auf eine Weise, die jenseits von Willen oder Bewusstsein liegt. In Spinozas System gibt es keine Hierarchie zwischen Geist und Körper; die Aktivität des Geistes entspricht einer Aktivität im Körper. Dementsprechend verweisen «Gut» und «Böse» auch nicht auf ein transzendentes Ideal. «Gut» ist, wenn sich «zwei Verhältnisse zusammensetzen, um ein vermögenderes Ganzes zu bilden», in die Kategorie des «Bösen» fällt, was die vorhandene Einheit zersetzt oder zerstört.⁵⁾ Eine «gute» Kombination lässt ein Individuum Lust, eine schlechte Unlust empfinden, und ein «gutes» Individuum ist bemüht, sich mit dem zu vereinen, «was mit



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1990, bubble gum, 5" diameter;
approximately 1500 pieces of chewed bubble gum molded into a sphere /
OHNE TITEL, Kaugummi, Durchmesser 12,7 cm; rund 1500 gekauter
Kaugummis zu einer Kugel geformt.

seiner Natur übereinstimmt» und sein Vermögen vermehrt, während «schlecht oder Knecht» derjenige geheissen wird, «der sich dem Zufall der Begegnungen überlässt, der sich damit zufriedengibt, dessen Auswirkungen zu erleiden.»⁶⁾

Deleuze hält fest, dass Spinozas *Ethik* den Menschen von moralischen Zwängen befreit. Aus Spinozas erstem Prinzip, «eine einzige Substanz für alle Attribute», schliesst Deleuze, lasse sich «eine einzige Natur für alle Körper ableiten, ... eine Natur, die selbst ein auf unendlich viele Weisen varierendes Individuum ist». Hier geht es um «die Aufdeckung eines

gemeinsamen Plans der Immanenz, in dem alle Körper, alle Seelen, alle Individuen enthalten sind». ⁷⁾ Auf diesem «immanenten Plan der Natur» wird nicht zwischen belebten und unbelebten Dingen unterschieden, vielmehr definiert sich alles «durch die Anordnungen der Bewegungen und Affekte, die sie (die Natur) eingeht, ob diese Anordnungen nun künstlich oder natürlich seien». ⁸⁾

Deleuze nennt diese Ebene einen «Plan». Es ist «kein Plan im Sinn eines Entwurfs im Geist, kein Projekt, Programm, sondern ein Plan im geometrischen Sinn, Schnitt, Überschneidung, Diagramm». ⁹⁾ In Spinozas System fungieren geometrische Formen wie ein «Plan», der uns hilft, unseren Platz im Universum zu finden, unabhängig von der Ordnung einer höheren geistigen Macht oder eines Programms.

Friedmans Auffassung der Skulptur weist in Richtungen, die Spinozas «Kartographie» ähneln. Deleuze argumentiert, dass der Körper bei Spinoza nicht das Anhängsel einer wie auch immer gearteten individuellen Identität ist, sondern sich als Modus oder Verknüpfung modaler Beziehungen konstituiert. Er wird «weder durch seine Form noch durch seine Organe und Funktionen, noch als Substanz oder Subjekt» definiert. Spinoza benutzt für die Kartographie des Körpers Kategorien wie «Länge (Longitudo) und Weite (Latitudo), Längen- und Breitengrade». Die Länge eines Körpers nennt er die «Gesamtheit der Verhältnisse von Schnelligkeit und Langsamkeit, Ruhe und Bewegung zwischen Teilchen, die ihn unter diesem Gesichtspunkt zusammensetzen», seine Weite «die Gesamtheit der Affekte, die einen Körper in jedem Augenblick ausfüllen, d. h. die intensiven Zustände einer anonymen Kraft». ¹⁰⁾

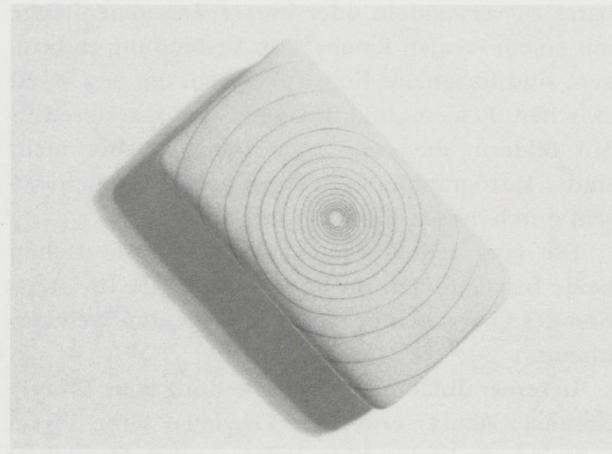
Deleuze definiert «Affekt» als «die Spur eines Körpers auf einem anderen», dessen Tätigkeiten (Affektionen) wir durch unsere Ideen, Empfindungen oder Wahrnehmungen erkennen. ¹¹⁾ Für Friedman stellt Meditation ein wichtiges Hilfsmittel der Kartographierung dar.

Denkt man immer wieder über ein und dieselbe Sache nach, verschwindet sie irgendwie. Sie löst sich in Möglichkeiten auf und verliert ihre Objektivität. Ich finde es faszinierend, Dinge kartographisch festzuhalten, komplexe Systeme zu kartographieren. ¹²⁾

Friedmans frühe geometrische Arbeiten sind ein Beispiel für das Kartographieren seines eigenen Körpers bezüglich seiner Affekte. Obwohl sie unabhängig voneinander entstanden sind, kann man sie als Versuchsreihe zur Definition des eigenen Körpers durch seine Fragmente und die Gegenstände betrachten, die ihm die Eigenschaften seines Körpers oder seinen Kontakt mit der Welt vermittelten: ein benutztes Stück Seife, dem der Künstler eine Spirale aus eigenen Schamhaaren aufgedrückt hatte; ein Ball aus seinem Kot oder Kaugummiresten; eine Sammlung von Bällen, die er im Lauf eines halben Jahres aus diversen Geschäften entwendet hatte: alles Sinnbilder für den Kontakt mit dem Leben.

Friedmans «kartographische Tätigkeit» hat auch ein radikales Aufbrechen des eigenen Bilds zu einem Informationskomplex zur Folge. Angefangen mit einem Photo seiner eigenen Person, begraben unter Tausenden von Pfeilen, die auf verschiedene Teile seines Körpers weisen (UNTITLED, 1995), stellen Friedmans Selbstporträts immer einen Zustand zwischen Auflösung und Entstehen dar: ein Photo, das Spuren sich überschneidender Linien von dreihundert zu einem einzigen Schwarzweissbild addierten Kinderphotos des Künstlers zeigt (UNTITLED, 1997); ein Selbstporträt aus Holzwürfeln (UNTITLED, 1998); Trinkhalme aus Plastik, zu einem frontalen Querschnitt des Künstlers zusammengeklebt (AIR, 1999), und Schichten horizontaler Linien aus Pixeln, die dem Profil des Künstlers entstammen (UNTITLED, 1998).

Der verwendete Akkumulations- und Reduktionsprozess impliziert, dass der Künstler sich wie alles Übrige aus Partikeln zusammensetzt, während die Geometrie der Kreise, Linien und Quadrate einen «Plan» liefert, dank dem sich der Künstler in der Welt verankern kann, ohne seine gesellschaftliche Herkunft oder irgendein Idealbild bemühen zu müssen. Vor allem verweist der Zustand der Mutation in den Porträts auf die modale Existenz seines Körpers – darauf, wie seine Realität als Modus wahrgenommen wird, der von den unterschiedlichen Geschwindigkeiten oder Dichten der verbindenden Teile abhängt. Gleichzeitig lässt der trotz wechselnder Materialien und Größen erhalten gebliebene charakteristische Umriss des Künstlers wesentliche



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1990, pubic hair, soap, 4 x 2 x 1" /
OHNE TITEL, Schamhaar, Seife, 10 x 5 x 2,5 cm.

Eigenschaften erkennen, die durch den Prozess der Selbstzerstörung wiederentdeckt wurden.

Das graphische Moment in den jüngsten Arbeiten zeugt von Friedmans Interesse an den komplexen Wegen der Informationsverarbeitung.¹³⁾ Sichtbar ist diese Interessensverlagerung bereits in der unterschiedlichen Gestaltung der folgenden beiden Installationen: seiner Londoner Einzelausstellung von 1998 (Stephen Friedman Gallery) und seiner New Yorker Ausstellung von 2000 (Feature Inc.). In der ersten bilden ruhige, monochrome, an molekulare Strukturen und geometrische Variationen erinnernde Gegenstände zusammen mit dem Porträt Friedmans aus Plastiktrinkhalm eine wunderbare Allegorie für Reinigung und Wiedergeburt; in der letzteren, der graphischen Darstellung eines Auflösungsprozesses anhand eines Friedmanschen Selbstporträts als verstümmelte Leiche aus Buntpapier, werden verschiedene Möglichkeiten aufgezeigt, wie sich Faktisches und Fiktives verbinden.

Neu auftretende dramatische Figuren sind Produkte des freien Spiels, das Friedman seinem Unterbewusstsein gestattet. «Ich lasse in meinem Kopf eine Idee keimen und aus ihr entwickelt sich dann etwas Neues.»¹⁴⁾ Diese Versuche, Phantasie in etwas Greif-

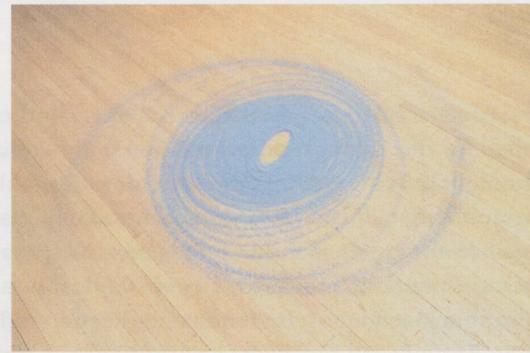
bares zu verwandeln oder innere Zusammenhänge mit einem «realen Raum»¹⁵⁾ in Verbindung zu bringen, sind imaginäre Konstruktionen, die den «Grat zwischen Realem und Imaginärem» markieren.¹⁶⁾ Mit Bildern, die «real erscheinen, es aber nicht sind», kartographiert Friedman sein Unterbewusstsein durch dessen Reaktion auf Affekte.¹⁷⁾

Die eine reduktiv, die andere inklusiv, stehen beide Installationen für Friedmans binäre Investigation des Ortes, den er in der immanenten Welt einnimmt.

In seiner Tokioter Einzelausstellung 2001 (Tomio Koyama Gallery) erweiterte Friedman seine Vision von einer multiplen Welt, indem er ihre Flexibilität und ihren Reichtum in mehreren Metaphern darstellte: einem Selbstporträt in Lebensgrösse aus ineinander verwobenen Holzstäbchen; einer Sammlung von winzigen Gegenständen aus Knetmasse, die einen immer grösser werdenden Kreis – ein Mandala – bilden, mit einer winzigen Glühbirne in der Mitte; und in Miniaturen aus Bienen und pollenähnlichen, an Drähten befestigten Kugelchen. Das Gefühl, im Zentrum der Dinge zu existieren, sich mitten im Schöpfungsprozess zu befinden (die Biene lässt an den Akt der Bestäubung denken und das englische «bee» spielt gleichzeitig auf das Verb «be», «sein», an), wird durch die zentrale Platzierung von Friedmans Holzstäbchen-Porträt mitten im Raum noch verstärkt, als wolle Friedman Deleuze's Wiederaufnahme von Spinozas «Existenz»-Philosophie bestätigen: «Man fängt niemals an, man macht niemals reinen Tisch, man schleicht sich ein, man tritt mitten hinein, man passt sich Rhythmen an oder zwingt sich ihnen auf.»¹⁸⁾

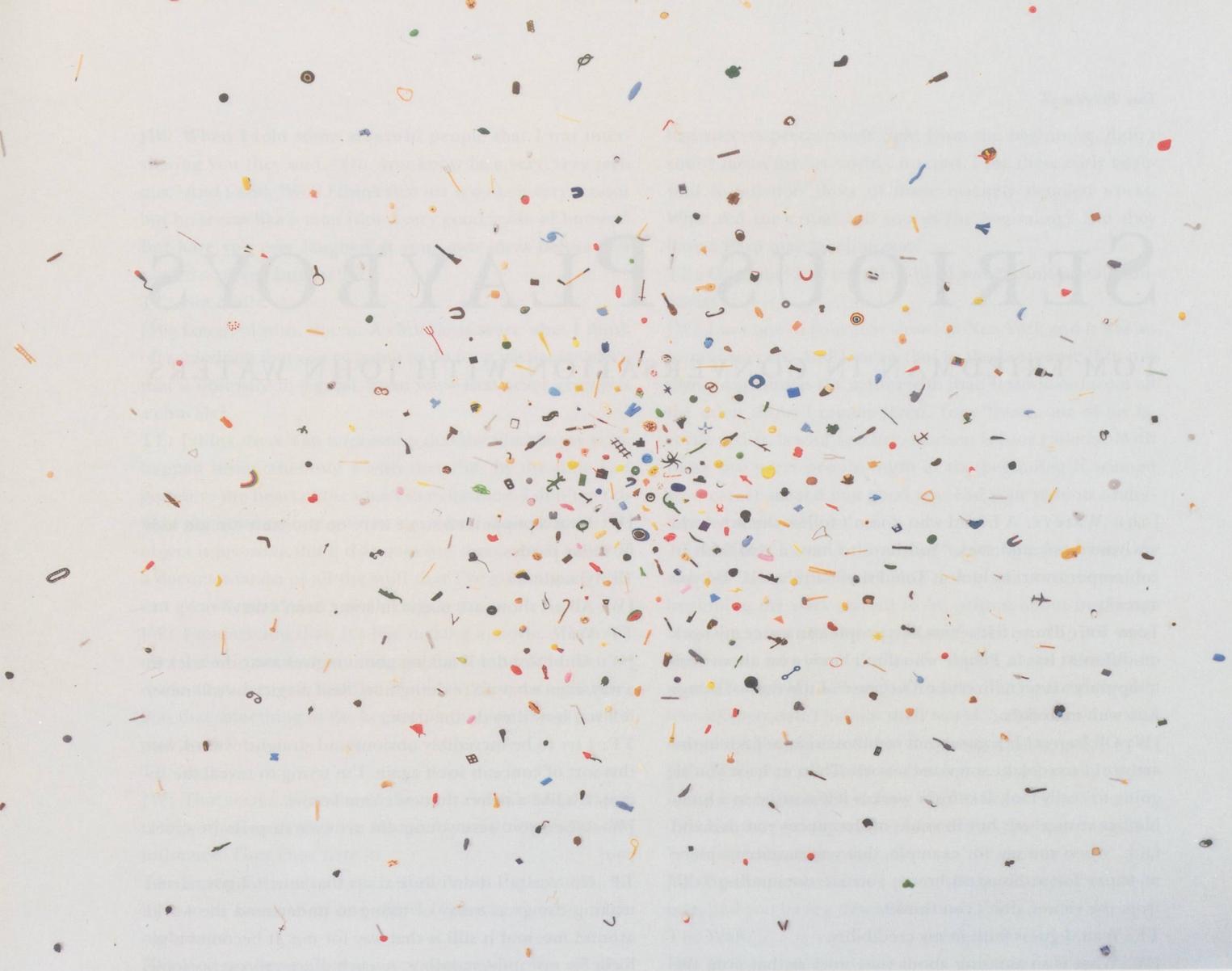
Deleuze beschreibt Spinozas *Ethik* als eine «Ethik der Lust» und seine Philosophie als einen Weg «in der Immanenz».¹⁹⁾ Durch seine sorgfältige Betrachtung und Umgestaltung von Beziehungen und Affekten, die an sich belanglosen Bildern tiefe Weisheit verleiht, schafft auch Friedman Diagramme einer fliessenden und vielfältigen Existenz. In seinen Skulpturen entwirft er das Bild des Künstlers als Philosoph, als «gutes» Individuum, das durch die Integration kompatibler Teile in sein System von Lust und Tatkraft durchdrungen ist.

(Übersetzung: Uta Goridis)



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1990, a spiral of laundry detergent created with a pendulum consisting of a string and funnel, 72" diameter / OHNE TITEL, Spirale aus Waschpulver, erzeugt mit einem an einer Schnur befestigten Trichter, Durchmesser 183 cm.

- 1) Vgl. «Dennis Cooper in conversation with Tom Friedman», in: *Tom Friedman*, ed. by Bruce Hainley, Dennis Cooper, Adrian Searle, Phaidon Press, London/New York 2001, S. 14.
- 2) Timothy Leary, «Glossary, Info-Psychologie 1975–76, abgedruckt in: *Tom Friedman*, op. cit., S. 99–101.
- 3) *Tom Friedman*, op. cit., S. 25.
- 4) Gilles Deleuze, *Spinoza. Praktische Philosophie*, übers. v. H. Linden, Merve Verlag, Berlin, 1988, S. 27 ff.
- 5) Ebenda, S. 29.
- 6) Ebenda, S. 34.
- 7) Ebenda, S. 159.
- 8) Ebenda, S. 161/162.
- 9) Ebenda, S. 159.
- 10) Ebenda, S. 165.
- 11) Gilles Deleuze, «Spinoza und die drei Ethiken», in: *Kritik und Klinik, Aesthetica*, edition suhrkamp, Frankfurt am Main, 2000, S. 188.
- 12) *Tom Friedman*, op. cit., S. 32.
- 13) Friedman bemerkt, Anlass für diese Verlagerung seines Interesses auf Information, Informationsflut und ihre Auswirkung auf die menschliche Wahrnehmung sei seine Ausstellung im New Yorker Museum of Modern Art gewesen (Robert Storr, «Projects 50: Tom Friedman», Museum of Modern Art, New York 1995), vgl. *Tom Friedman*, op. cit., S. 34.
- 14) Ebenda, S. 27.
- 15) Ebenda, S. 29.
- 16) Gilles Deleuze, «Was Kinder sagen», in: *Kritik und Klinik, Aesthetica*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2000, S. 87. Deleuze weist auch darauf hin, dass das Imaginäre bestenfalls «ein virtuelles Bild» ist, «das sich an das reale Objekt heftet und umgekehrt, um so einen Kristall des Unbewussten zu bilden», S. 87.
- 17) Deleuze deutet an, dass Spinozas kartographische Methode, abgesehen vom menschlichen Körper, auch auf das menschliche Unbewusste und die Natur angewendet werden kann: «Die Gesamtheit der Längen und Weiten konstituiert die Natur, den Immanenz- und Konsistenzplan, der ständig veränderbar ist und von den Individuen und Kollektiven unaufhörlich umgearbeitet, zusammengesetzt, wieder zusammengesetzt wird. Vgl. Deleuze, *Spinoza. Praktische Philosophie*, op. cit., S. 165.
- 18) Ebenda, S. 160.
- 19) Ebenda, S. 40–41.



TOM FRIEDMAN, UNTITLED (SMALL WORLD), 1995-97, arrangement of things made with Play-Doh, 72" diameter /
OHNE TITEL (KLEINE WELT), Arrangement von Dingen aus Play-Doh, Durchmesser 183 cm.