

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 : serious playboys : Tom Friedman in conversation with John Waters = ernsthafe Playboys : Tom Friedman im Gespräch mit John Waters

Autor: Friedman, Tom / Waters, John / Goridis, Uta

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-679772>

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>

SERIOUS PLAYBOYS

TOM FRIEDMAN IN CONVERSATION WITH JOHN WATERS

John Waters: A friend who doesn't follow the art world saw your book and said, "You have to have a real faith in contemporary art to look at Tom Friedman's work." Do you agree?

Tom Friedman: It seems like people can enter my work on different levels. People who don't know a lot about contemporary art seem to enter it because of the type of things I do with materials...

JW: Oh I agree! It is good that you have to have faith in the art world to look at someone's work. Then at least you're going to really look at it. Your work is self-assured in a humble but strong way, but in some of the pieces you demand faith. When you say, for example, that you stared at a piece of paper for a thousand hours, you are demanding faith from the viewer, don't you think?

TF: Yeah, I guess faith in my credibility.

JW: What is so amazing about your work is that even the most unsophisticated art person is not pissed off because before they can say "Oh, my kid can do that," the words get stuck in their throat because their kids most definitely could not do that.

TF: Because I seem to put myself through a sort of torture, people feel that if I'm going to put myself through that, they might as well give a little of themselves.

JW: But is it torture or magic? I mean you were a magician as a kid—I'm sure critics make too much of that—but were you for real?

TF: My brother and I used to put on shows for kids. We were called Ali & Oop. I was Oop.

JOHN WATERS is working on his new screenplay, *A Dirty Shame*.

JW: I was a puppeteer, so we were on the same circuit; kids birthday parties.

TF: (laughter)

JW: All art shows are magic in a way, aren't they?

TF: Yeah.

JW: And I wonder if talking about it gives away the trick in a way, even what we're doing now. Real magicians will never tell you how they do the trick.

TF: I try to be incredibly obvious and straightforward, but this sort of conceals itself again. I'm trying to reveal the secret. It's like a secret that everyone knows.

JW: When you were young did art ever surprise or shock you?

TF: Not really. I didn't look at art that much. I got started making things as a way of trying to understand the world around me, and it still is that way for me. It becomes a vehicle for my understanding, so each piece represents some kind of discovery that I make about the world.

JW: But you can see how some of your most obsessional pieces are sometimes shocking to others.

TF: I can see that.

JW: Is patience to you a virtue or a compulsion?

TF: I guess both.

JW: In your work certainly, patience has to be one of your tools, as much as the material, isn't it?

TF: I think my patience comes from faith and also a need to pursue an idea. I have to see it through and make it physical to complete my understanding of it.

JW: I don't think your work is funny but I think that it's incredibly witty. Is humor important in your work to you?

TF: I don't think about humor when I do it; it's a by-product.

JW: When I told some art-world people that I was interviewing you they said, "Oh, you know he's very, very serious." And I said, "Well I think that his work is very serious but he seems like a man with a very good sense of humor." But have you ever laughed at your own ideas before you started a piece? Internally?

TF: Not really.

JW: Laughed with, not at. A chuckle is more what I think of: something that you're going to do for a particular piece that is obsessive in a great, great way—that never gives you a chuckle?

TF: I think there's an impression that the ideas in my work happen instantaneously. I wish they did. By the time I've gotten to the heart of the idea I'm exhausted. I don't get to have the same enjoyment that the viewer does. For me the object is just something that goes out there and it's sort of a documentation of all the stuff that I've gone through. It can go away and I don't really care.

JW: I understand that. It's like making a movie. When it's over I don't need to see it again for a long time. You've made what they call "fugitive material" almost a signature. Was that something in the beginning that was always part of your work?

TF: Yeah.

JW: That seems to be one of the most radical things about your work. Conservators in museums must tremble at your influence. They must hate it!

TF: Especially when a bunch of different departments all have to be involved in one piece. It causes a bureaucratic nightmare.

JW: Well maybe you'll start a new department that will deal with Styrofoam. Do collectors ever worry?

TF: I don't think so. I haven't heard of any concerns. I think my New York art dealer, Hudson, is very good with all of that.

JW: He's great, he maybe invented that term "fugitive material." Do you know who owns the piece of feces now (UNTITLED, 1992, feces on pedestal)?

TF: I think Saatchi owns it, but he may have sold it to someone else.

JW: All right, if his dog ate it, would you supply another?

TF: I supply quite a few extras. It for some reason keeps vanishing when it's on display.

JW: But it's not a multiple. It would certainly be called unique. It seems like from your pubic hair on the soap (UNTITLED, 1990) and with a lot of your earliest work you

had success pretty much right from the beginning, didn't you? I mean the art world's interest. I see these early beautiful installation shots of these insanely detailed works. What did the critics call you in the beginning? Did they have a hard time labeling you?

TF: One label I heard that I liked was "infinitesimal minimalist."

JW: I saw one of your first shows in New York and it was an instant success. And I mean that in the best sense. I'm not saying anything is the matter with that. It stood out from all the other shows I remembered. Tony Tasset, one of my favorite artists, is your teacher; Hudson is your gallerist. With those two great people, right at the beginning it seemed your career started in a good way. Did your parents understand your work?

TF: I don't know. I think they were more interested in whether I could make a living doing this stuff. From the beginning my work started to be written about in the art magazines, but that wasn't part of their world. But once there was a tiny blurb in *The New Yorker*, in the "Goings on about Town." My dad took it to his office and enlarged it like 500 percent. That was their world. So I think when that happened they realized that things were going pretty well.

JW: Now, your all white windowless studio has almost become legend, is it still exactly like that?

TF: No, that was something I needed in the beginning, but I don't need it anymore.

JW: So the pictures that I see in the books are of your old one, and you have a new studio now?

TF: Yeah.

JW: Do you have windows?

TF: Yes, unfortunately.

JW: But was that a conscious thing that you felt more confident in your vision that you could look out your window and not be influenced?

TF: Well that white studio space went from being outside of me, to being in my head. I don't really need it anymore. I can look at things and isolate them in a way that the white room did.

JW: It was always amazing to me that in the pictures the studio was so neat. I pictured this pristine white studio and the rest of your house crammed with stuff. Is that true? Is there rubbish everywhere else in your house?

TF: It was true. Not anymore, I've disciplined myself.

JW: I'm always curious about inspiration. Which comes first, the piece or what it's made out of? Like the space sta-

tion made of objects from around the house, did you think of the space station and then look for the objects or did you see the objects and then make a space station?

TF: Sometimes it's the idea, sometimes it's the materials, it varies with each piece. I would say that most everything arises more out of the idea, and then when I see a material, the material attaches itself to this idea and then they sort of grow together into the piece.

JW: Do you feel fulfilled when you're obsessed? Is obsessive a good word to use about your work?

TF: I don't know. I wouldn't characterize it as obsessive just because it's not about having to do it for the sake of doing the act. I do it because it is necessary to fulfill my understanding. If my ideas required less mindlessly repetitive activity I would happily welcome that.

JW: But it doesn't seem insulting to call your materials or even your most heroic works pitiful. Do you agree that you sometimes purposely choose pitiful materials?

TF: Oh yeah, definitely. That's part of trying to lower itself so that it becomes less intimidating and more inviting. I want people to be sensitive to it, and develop a mutual relationship to it. One thing I've become more aware of is just how intimidating contemporary art is to the lay art person. There was recently a piece done about my work on CNN. They talked about things in a format like: "Look at this crazy artist and what he does!" It sort of mocks me.

JW: That's what always happens to good artists the further you get from art magazines and the closer you get to *People*-type magazines. You won't be in those mass-circulation magazines unless they can do that to you.

TF: I guess I understood that they have to do that so people can feel less intimidated.

JW: But talking about intimidation, your work is so ironically fragile and I don't think you really use irony in your work except for the materials. Even in your last show at Feature people had to wait in line to see it, like at Tiffany's, only six at a time could come in the gallery. And I thought that was so great because of the fragility of a piece of duct tape rather than a billion-dollar gem. People waited in line with this great, great respect. Has any of your work ever been fucked up by crowds in a show?

TF: Oh yeah. That doesn't bother me. There has even been intentional vandalism.

JW: Really? Like in what way? Stomping on it or something?

TF: There's a piece that I did with a plastic cup and plastic straws that cycle through it creating this sort of loop (UN-

TITLED, 1997). That was in a show and someone grabbed one of the ribs of straws and yanked.

JW: Do you get people that say: "You should try this" or "You should try that" or "When I was a kid I would do this"?

TF: Oh yeah, people send me things and say, "You can use this as an idea."

JW: Which I'm sure you never have! Do you feel that you're imitated? I see it in contemporary art galleries today. Not that they're so successful at it; I don't think that another can imitate you because you've kind of thought up a whole look yourself. But do you feel that sometimes?

TF: I see it when I go to graduate schools.

JW: Me too, when I'm doing studio visits. Now, can you give me a little blooper reel, two projects that you tried and didn't work?

TF: Oh, there are probably hundreds.

JW: Just one that you started and abandoned half way through. I'm just curious what the reason would be.

TF: If something doesn't work out it goes on the shelf and either it eventually goes into the trashcan or it gets recycled into something else.

JW: But when it doesn't work in your mind, it's because it doesn't become art, not because you lose patience, right?

TF: Usually it's because it's not doing what I had thought it would do, or it's not exciting me anymore.

JW: Can I ask you some details about a few of my favorite pieces? Maybe you're not supposed to talk about the craft, because no one ever seems to ask you how you did some of these things. Is that off limits?

TF: Not, at all.

JW: My all-time favorite piece of yours is still 1000 HOURS OF STARING (1992-97), the piece of paper that you stared at for a thousand hours. Did you really do that?

TF: Uh, yeah.

JW: That's faith, right? I mean did you hallucinate? Did you eventually start to see brown spots or anything?

TF: I was meditating anyway, so I figured I might as well put it to some sort of use. But maybe 750 hours into this piece, one day I came to my studio to stare at the paper and I noticed a moth on the paper. I removed it but it left a poop spot. So maybe five minutes was not actually staring but removing the moth's poop.

JW: Did you keep regular hours? Did you punch the time clock?

TF: Kind of. I jotted down the time on a piece of paper.

JW: I was always wondering if you said to me, "I didn't re-

ally do that," if maybe it would be better! But I knew that you really did do it. You talk about meditation a lot. I know with the eraser shavings (*UNTITLED*, 1990)—it's very playful and very clever—you always get compared to the Wolfgang Laib pile of pollen. But he seems almost too serious, I start imagining people having asthma attacks at his show, but with your work I can't imagine a parody. Is it bad to have fun at art shows? Is it artistically incorrect to be fun?

TF: I think that there's this misconception that playful thinking is not serious and it's not important. My four-year-old son wakes up in the morning and plays, which is some serious work. He's making some serious connections in his brain and learning so much through this play. I think people forget about that sort of play.

JW: The one where you signed your name on a wall until the pen ran out, that's so great. It's the opposite of the usual megalomania of most artists: They would never admit that the ink ran out. But did you do that all at once or over time?

TF: I think it took several days.

JW: Now the rubber balls that you stole (*HOT BALLS*, 1992)—I used to be a shoplifter so I need to talk technique with you here—did you steal all of those balls from the same place?

TF: No, no, different places.

JW: I was gonna say, because they would have started noticing. You weren't a dumb shoplifter either; you were an artistic one.

TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1992, feces on pedestal, feces: 1/8" diameter; pedestal: 20 x 20 x 20" / OHNE TITEL, Kot auf Sockel,

Kot: 0,5 mm Durchmesser; Sockel: 51 x 51 x 51 cm.



TF: A couple of balls here, a couple there. It was in Chicago.

JW: And if you had gotten caught would you have used the Winona Ryder excuse, you know when she just got caught shoplifting?

TF: No, I don't know, what happened?

JW: She got caught shoplifting and said that she was doing research for her next film. Would you have dared to say, "It's for art"?

TF: I don't know what I would have done. I was thinking that if I got caught that process would become a part of the piece.

JW: Did anybody ever steal one of the balls from your artwork?

TF: I actually think someone did. I stole this ball that was a Jeff Koons reference; a dog toy of a basketball, and it was in the original photograph, but it's not in the piece anymore. I have no idea where it is.

JW: The spiders and the flies on the wall are these incredibly beautiful things that are not at all like practical jokes, they're like elegantly detailed empty spaces to me. But do you see it that way?

TF: Yes. I also think about the bugs as like a bug in a computer program, something that sort of screws up the logic. My bugs keep mutating and evolving. They started out with the fly, then mutated into the dragonfly and then the spider. Each bug sort of represents where my thinking is at that particular time. Right now it's a tarantula.

JW: For the one you call *EVERYTHING* (1992–95), where you put all the words in the English language on a sheet of paper, did you look for a short dictionary at least?

TF: No, it was a pretty large dictionary.

JW: How did you keep from getting bored doing that? Did you listen to music? Do you go into a Friedmannesque trance?

TF: Who says I didn't get bored?

JW: But is that part of the work? I mean did you think about each word when you were writing it down?

TF: I started to, I thought it could be a good way of improving my vocabulary, but after a while it slowed me down too much so I had to forget about that.

JW: Another favorite is the *2 x 4* painted to look exactly like it was (*2 x 4*, 1990). It seems like a recurring theme: the Play-Doh pills, the pencil made of paper. I love the work that you do like that, but it doesn't look exactly the same, you'll agree, right?

TF: Yeah.

JW: You can tell, right? I mean on the piece of wood it was only on one side, right?

TF: Right, right. But actually when I started painting the 2 x 4 it looked too real to me. I wanted there to be more indication that it was faux.

JW: Now with SECRETS (1997), you wrote down all of your secrets on a piece of paper so small that you couldn't read it, correct?

TF: Yes.

JW: Beautiful visual poetry. Will you tell me just one secret that was on there?

TF: I can't reveal any secrets.

JW: Damn! I was trying to be an investigative journalist. Now the titles of your pieces are part of them sometimes, correct?

TF: Titles are pretty much like clues. For example, "Hot Balls" gives sort of a clue that they're stolen.

JW: On the erased *Playboy* centerfold, how could you erase a color photo?

TF: Oh, you can do that. You should try it. I used to erase out the eyes in models when I was young; I'd go through the magazines and make them look possessed.

JW: Without ripping the paper?

TF: Yeah, you can do it with just a normal eraser.

JW: Do you remember who she was, Miss Whoever that you erased?

TF: Miss December.

JW: Well that's good. Do you think in a way that that's a sexual fantasy? Because then you can put anything in that centerfold that you think of if you can imagine it, right?

TF: Right. Well, it was kind of about masturbation, the whole process of erasing it. The title of that is 11 x 22 x .005 (1992, erased *Playboy* centerfold) which are the dimensions of the piece of paper.

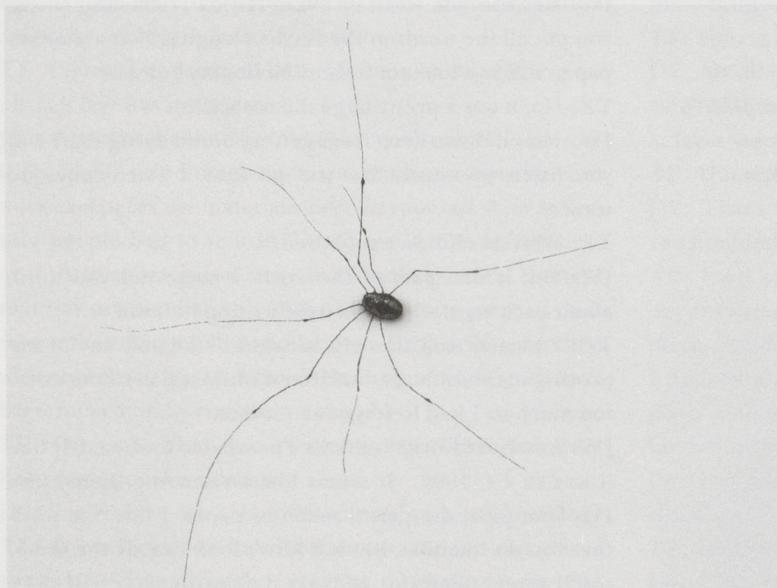
JW: That's sort of like MY FOOT (1991). I also really love that one: you made a ruler from memory. But you're so modest; it was only ten inches. Is that some comment on masculine artists' sexual bravado?

TF: I don't know, that's just what happened. It could have been 14 inches long.

JW: But I wouldn't assume that you would have been that much of a braggart. I could name a few artists who in their minds would have made it 14 to 16 inches. Now the cursed air, UNTITLED (A CURSE), (1992, cursed spherical space). I think Hudson told me that when you ship it, you have to leave a space for the air, is that true?

TF: Yeah.

JW: I love that. Was it a good witch or a bad witch?



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1997, clay, hair, fishline, paint,

5 x 4 x 3/4", a handmade spider rests on the wall / OHNE
TITEL, Ton, Haar, Angelschnur, Farbe, 12,7 x 10,2 x 1,9 cm;

ein handgefertigter Webspinnennetz verharrt an der Wand.

TF: I found her through an occult bookstore, which was a very bizarre experience. One person that I called to ask to do this said, "If you affect, you will burn your little fingers." I said, "What?" and she said, "If you affect, you will burn your little fingers."

JW: What does that mean?

TF: I don't know. I asked her what that meant and she said it again. So I figured I better hang up the phone.

JW: Let's talk about the new work that I have seen in the pictures that you sent me. If you're talking about since September 11th, this work looks so incredibly joyous to me.

TF: Yeah, it's very odd. After September 11th, it was very difficult for me to think about art and to make art, but then maybe a month or two later, something happened. It was interesting because I think September 11th took me to a place of seeing things in black and white, and it was not a place where I think that art exists. I came out realizing that what art does is to fight that black and white place of security.

JW: That's great there's no neurotic dwelling going on. It's rare that an artist continues and does well, but doesn't feel guilty about it.

TF: I'm still thinking about that, because there is that moment when someone feels very insecure and they look for things that they know and that give them security. That's not what art is about.

JW: Some of the new work is very Pop-y. Certainly the first one with boxes and magazine cutouts is more Pop-y than usual. And this cardboard box covered with Styrofoam is incredibly beautiful; it looks like the most elegant jewelry box.

TF: It'll be this piece that sort of introduces the show.

JW: Oh, it's perfect. The Styrofoam cups and paint: What is that one? I can't quite tell from the pictures. What do you mean and paint? They're just painted?

TF: The bottom one is the actual cup, unpainted and then each consecutive one is painted slightly darker until the very top one is black.

JW: And this one, metal, glue, and paint suspended from the ceiling. It's so incredible, it looks like the last microsecond of a firework before the next one starts. It just looks amazing in this picture. And the tarantula, whose hair is it? It's not yours, is it?

TF: It's my hair.

JW: It is! Better be careful, Satanists could steal it and use it against you. I try to picture the entire Tate Modern empty with just two bugs in it. That's my idea of your curated show. Can you explain a little bit about that one that just

says "paper" (THERE, 2001)? It's a pedestal and underneath the pedestal are cutout papers in different colors?

TF: The cube is made out of paper and so is the paper cut underneath it. It's kind of my Minimalist piece. I think of the cube coming down like a gavel.

JW: Oh, I think you have another one that's even more Minimalist: the gravel made out of clay, which is so great. The gravel one to me is so un-Barry LeVa, so un-Carl Andre, but in a way it's like a weird scatter piece. Have you ever done site-specific work? I'd love for you to do my driveway!

TF: I love gravel. My son and I would go out during the summer and collect gravel.

JW: The boxes that you make out of other boxes, is it similar to the dollar bill as far as how it's made?

TF: The Lucky Charms box and the Total box?

JW: Yeah.

TF: But this is the reverse: I took one Lucky Charms box and I made four smaller boxes out of it.

JW: They're so trippy looking. It's very LSD.

TF: It's very bizarre how removing that information makes that leprechaun look a little strange.

JW: The all-white paper sculpture looks like shredded Kleenex, it's beautiful.

TF: I was trying to make it into a horrific facemask. I like the contrast between that and it just being this piece of paper.

JW: It seems to me that a simple piece of paper always gets you going.

TF: Yeah, a single piece of paper, I just love it. It's very inspirational.

JW: This hand-made bee in flight over a bunch of seemingly hand-made stuff, it seems like it's almost an installation here, is it?

TF: It's actually all glued together.

JW: It's one piece?

TF: You can just pick it up. Except for the bee, the bee is suspended.

JW: That's even better. It looks like a movie set. I try to think, "What would a Tom Friedman movie be?" You'd have to make the film. Well, you have that great projector (UNTITLED, 1999, paper) you made that you could use!

TF: (laughter) I have some ideas. It will happen, I just don't know when.

JW: OK, we're going to end with that promise, all right?

TF: All right.



TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 1999, paper (film projector); UNTITLED, 2000, construction paper (a paper representation of the artist violently torn apart); UNTITLED, 1999, 36 one-dollar bills combined to make one large dollar; and (hanging from the ceiling) UNTITLED, 1999, paper construction.

Installation view, Feature Inc. Gallery, New York, March/April 2000 / OHNE TITEL, 1999, Papier (Filmprojektor); OHNE TITEL, 2000, Modellbaupapier (gewaltsam zerrissenes Abbild des Künstlers); OHNE TITEL, 1999, 36 1-Dollar-Noten zusammengesetzt zu einem grossen Dollar; und (von der Decke hängend) OHNE TITEL 1999, schwarzes Papiergebilde. (PHOTO: OREN SLOR)

ERNSTHAFTES PLAYBOYS

TOM FRIEDMAN IM GESPRÄCH MIT JOHN WATERS

John Waters: Ein Freund, der sich für die Kunstszenen nicht interessiert, sagte, als er dein Buch sah: «Um sich Tom Friedmans Arbeiten anzuschauen, muss man der zeitgenössischen Kunst wirklich vertrauen. Stimmst du dem zu?

Tom Friedman: Die Leute scheinen auf verschiedenen Ebenen Zugang zu meinem Werk zu finden. Wer sich mit der zeitgenössischen Kunst nicht auskennt, den interessiert vielleicht vor allem, was ich mit dem Material mache...

JW: Oh, das ist gut möglich. Ich finde es in Ordnung, dass man der Kunstszenen vertrauen muss, um sich die Arbeiten eines Künstlers anzuschauen. Zumindest schaut man sie sich dann auch wirklich an. Deine Kunst wirkt auf eine bescheidene, aber recht nachdrückliche Art selbstbewusst, trotzdem verlangst du in manchen Arbeiten vom Betrachter, dass er dir glaubt. Wenn du zum Beispiel behauptest, du hättest tausend Stunden auf ein Stück Papier gestarrt, dann muss das der Betrachter erst einmal schlucken, denkst du nicht?

TF: Ja, er darf nicht an meiner Glaubwürdigkeit zweifeln. JW: Besonders beeindruckt mich, dass selbst völlig unbedeckte Betrachter sich nicht vor den Kopf gestossen fühlen, denn der Satz: «Das könnten meine Kinder auch», wird ihnen im Hals stecken bleiben, weil ihre Kinder dazu ganz offensichtlich nicht in der Lage wären.

TF: Weil die Leute sehen, wie ich mich abmühe, denken sie, sie könnten sich ruhig auch ein bisschen Mühe geben.

JW: Ist es Mühe oder Magie? Schliesslich bist du ja schon in jungen Jahren als Zauberkünstler aufgetreten – von Kritikern wird das sicher überbewertet –, aber abgesehen davon, entspricht es auch den Tatsachen?

JOHN WATERS arbeitet an seinem neuen Drehbuch,
A Dirty Shame.

TF: Mein Bruder und ich sind vor Kindern aufgetreten. Wir hießen Ali & Oop. Ich war Oop.

JW: Ich war Puppenspieler, wir müssen also dieselben Runden gedreht haben – Kindergeburtstage.

TF: (lacht)

JW: Kunstausstellungen haben immer etwas Magisches, nicht wahr?

TF: Ja.

JW: Ich frage mich, ob man nicht zu viel verrät, wenn man darüber redet, so wie wir jetzt. Ein richtiger Zauberkünstler würde nie seine Tricks verraten.

TF: Ich versuche so offen und aufrichtig zu sein wie nur möglich, aber irgendwie entziehen sich die Dinge immer wieder. Dabei will ich ja das Geheimnis enthüllen. Es ist wie ein Geheimnis, das jeder kennt.

JW: Hat dich als Kind Kunst jemals überrascht oder schockiert?

TF: Eigentlich nicht. Aber ich hab mich auch kaum mit Kunst befasst. Ich habe damit angefangen, Dinge herzustellen, um die Welt um mich herum besser zu verstehen, und das ist im Grunde immer noch so. Kunst ist ein Hilfsmittel zum besseren Verständnis der Welt, und so ist jede Arbeit eine Entdeckung, die ich mache.

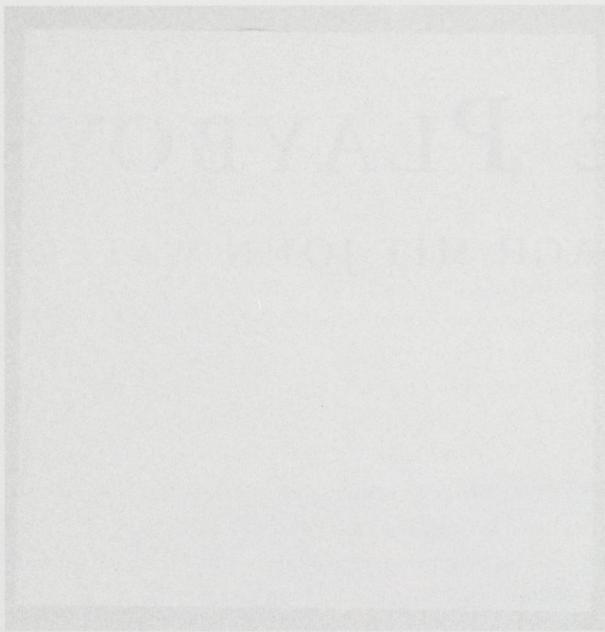
JW: Aber du kannst auch verstehen, dass manche deiner extremen Arbeiten auf andere ziemlich schockierend wirken?

TF: Ja, durchaus.

JW: Ist Geduld in deinem Fall eine Tugend oder etwas Zwanghaftes?

TF: Beides, würde ich sagen.

JW: Dann gehört Geduld also genauso zu deiner Ausrüstung wie das Material?



TOM FRIEDMAN, *1000 HOURS OF STARING*, 1992–97, *paper*,
32½ x 32½" / 1000 STUNDEN STARREN, Papier, 82,5 x 82,5 cm.
(PHOTO: OREN SLOR)

TF: Meine Geduld ergibt sich aus dem Vertrauen und auch aus dem Bedürfnis eine Idee durchzuziehen. Ich muss ihr auf den Grund gehen und ihr eine Form verleihen, um sie wirklich zu verstehen.

JW: Ich finde dein Werk zwar nicht komisch, aber es steckt doch viel Witz drin. Ist dir der Humor in deinen Arbeiten wichtig?

TF: Ich denke beim Arbeiten nicht über Humor nach; er ist eher ein Nebenprodukt.

JW: Als ich ein paar Leuten aus der Kunstszene von dem bevorstehenden Interview mit dir erzählte, meinten sie: «Oh, das ist ein sehr ernster Mensch.» Und ich sagte: «Ja, als Künstler ist er das bestimmt, trotzdem scheint er ein Mann mit Humor zu sein.» Lachst du nie über deine eigenen Ideen, wenn du dich an eine Arbeit machst? Innerlich?

TF: Eigentlich nicht.

JW: Ich denke an ein komplizenhaftes Lachen – «mit», nicht «über» –, mehr ein Kichern in Bezug auf eine Arbeit,

die dich total vereinnahmt – musst du da nie innerlich kichern?

TF: Es mag so aussehen, als ergäben sich die Ideen in meinen Arbeiten einfach so spontan. Ich wünschte, es wäre so. Wenn ich es jeweils geschafft habe, einer Idee auf den Grund zu gehen, bin ich gewöhnlich erschöpft. Mein Vergnügen ist bei weitem nicht so gross wie das des Betrachters. Für mich ist ein Werk etwas, was hinausgeht, eine Dokumentation dessen, was ich erlebt habe. Was mit ihr danach passiert, ist mir im Grunde gleichgültig.

JW: Das versteh ich sehr gut. Es ist wie beim Drehen von Filmen. Wenn sie fertig sind, will ich sie erst einmal lange Zeit nicht mehr sehen. Du hast aus sogenannt «flüchtigem» Material beinah ein Markenzeichen gemacht. War das von Anfang an so?

TF: Ja.

JW: Das scheint einer der radikalsten Aspekte deiner Arbeit zu sein. Museumskonservatoren müssen zittern beim Gedanken, dass das Schule machen könnte. Für sie muss das der reinste Horror sein!

TF: Vor allem, wenn verschiedene Abteilungen für das selbe Werk zuständig sind. Ein bürokratischer Alptraum für alle Beteiligten.

JW: Vielleicht wird für dich demnächst eine neue Abteilung geschaffen, die für Styropor zuständig ist. Werden da Sammler nicht auch manchmal nervös?

TF: Ich glaube nicht. Mir sind jedenfalls keine Klagen zu Ohren gekommen. Mein New Yorker Kunsthändler Hudson hat die Sache gut im Griff.

JW: Er ist grossartig. Vielleicht hat er sogar die Bezeichnung «flüchtiges Material» erfunden; weisst du eigentlich, in wessen Besitz das Stück Kot ist (*UNTITLED*, 1992, Kot auf einem Sockel)?

TF: Soviel ich weiss, gehört es Saatchi, aber er kann es auch weiterverkauft haben.

JW: Würdest du es ersetzen, wenn sein Hund es frisst?

TF: Ich hab es schon einige Male ersetzt. Aus irgendwelchen Gründen verschwindet es immer wieder, wenn es ausgestellt ist.

JW: Dennoch ist es kein Multiple. Es gilt offensichtlich als Unikat. Eigentlich hattest du als Künstler doch ziemlich schnell Erfolg, angefangen mit deinem Schamhaar auf der Seife (*UNTITLED*, 1990) und vielen anderen frühen Arbeiten. Ich meine, die Kunstszene interessierte sich für dich. Ich sehe da diese wunderbaren Photos von frühen Installationen, wahnsinnig akribische Arbeiten. Wie haben

die Kritiker dich anfangs bezeichnet? Fiel es ihnen schwer, dich zu klassifizieren?

TF: «Infinitesimal minimalist» war eine Bezeichnung, die mir gut gefiel.

JW: Ich habe eine deiner ersten Ausstellungen in New York gesehen, sie war ein voller Erfolg. Im guten Sinn. Ich meine, daran ist überhaupt nichts auszusetzen. Sie hob sich von allen anderen Ausstellungen ab, an die ich mich erinnern konnte. Tony Tasset, einer meiner Lieblingskünstler, ist dein Lehrer und Hudson dein Galerist. Mit diesen beiden Männern an deiner Seite musst du ja einen guten Start gehabt haben. Haben deine Eltern deine Kunst verstanden?

TF: Ich weiss nicht. Ich glaube, für sie zählte vor allem, ob ich davon leben konnte. Meine Arbeiten wurden von Anfang an in Kunstzeitschriften besprochen, aber das ist nicht ihre Welt. Als jedoch im *New Yorker* ein paar Zeilen über mich erschienen, in «Goings on about Town», nahm mein Dad sie sofort mit ins Büro und liess sie etwa 500fach vergrössern. Damit konnten sie offensichtlich etwas anfangen. Und es überzeugte sie schliesslich, dass alles bestens lief.

JW: Dein weisses, fensterloses Atelier ist inzwischen ja schon fast eine Legende; sieht es denn immer noch so aus?

TF: Nein, ich brauchte das am Anfang, inzwischen hat es sich erübrigter.

JW: Die Photos in den Büchern zeigen also dein früheres Atelier, und jetzt hast du ein neues?

TF: Genau.

JW: Hat es Fenster?

TF: Ja, leider.

JW: Aber es war eine bewusste Entscheidung, du fühltest dich sicherer und konntest aus dem Fenster schauen, ohne den Eindrücken zu erliegen?

TF: Der weisse Atelierraum ist von aussen nach innen gewandert und ist jetzt in meinem Kopf. Ich brauche ihn eigentlich nicht mehr. Ich kann Dinge betrachten und so isolieren, wie es dieser weisse Raum getan hat.

JW: Mich erstaunte immer, wie ordentlich das Atelier auf diesen Photos aussah. Ich dachte, da ist dieser makellose weisse Raum, aber der Rest des Hauses ist bestimmt von oben bis unten voll gestopft. Stimmt das? Herrscht im Rest des Hauses die grosse Unordnung?

TF: Damals schon, inzwischen aber nicht mehr. Ich bin ordentlicher geworden.

JW: Ich bin immer neugierig, was das Thema Inspiration anbelangt. Was ist zuerst da, das Werk oder das Material,

aus dem es besteht? Zum Beispiel diese Raumstation aus Haushaltsgegenständen – hast du zuerst an die Raumstation gedacht und dann nach den geeigneten Dingen gesucht, oder hast du die Dinge gesehen und dann eine Raumstation daraus gemacht?

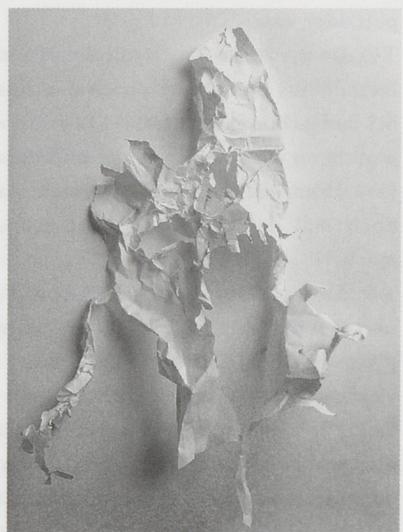
TF: Manchmal ist die Idee zuerst da, manchmal das Material, das ist bei jeder Arbeit anders. Ich würde jedoch meinen, dass fast alles aus einer Idee heraus entsteht, und wenn ich dann ein bestimmtes Material sehe, verbindet es sich mit dieser Idee und wächst mit ihr zusammen zu einem Werk heran.

JW: Fühlst du dich glücklich, wenn du von etwas besessen bist? Ist «besessen» überhaupt der richtige Ausdruck in Bezug auf deine Arbeit?

TF: Ich weiss nicht. Ich würde eigentlich nicht von «besessen» sprechen, weil es mir nicht darum geht, etwas tun zu müssen, um es getan zu haben. Ich mache etwas, weil es notwendig ist, um etwas zu verstehen. Ich wäre froh, wenn meine Ideen etwas weniger geistötende, monotone Arbeit erforderten.

JW: Aber es ist nicht beleidigend, wenn man deine Materialien oder selbst deine heroischsten Arbeiten als «röhrend schlicht» bezeichnet. Du suchst dir doch oft gerade diese erbärmlich wirkenden Materialien aus, nicht wahr?

TOM FRIEDMAN, UNTITLED, 2001, sheet of paper,
pin, 11 x 8 1/2 x 5" / OHNE TITEL, Papierbogen,
Stecknadel, 28 x 21,6 x 12,7 cm.



TF: Ja, natürlich. Das Kunstwerk soll von seinem Sockel geholt werden, es soll zugänglich wirken und die Leute nicht einschüchtern. Ich möchte, dass Betrachter darauf reagieren und eine lebendige Beziehung zu ihm herstellen. Mir fällt nämlich zunehmend auf, wie einschüchternd moderne Kunst auf Laien wirkt. Vor kurzem hat CNN über meine Arbeit berichtet. Das klang etwa so: «Schaut euch diesen Verrückten an und den Quatsch, den er macht!» Sie haben sich über mich lustig gemacht.

JW: Diese Erfahrung machen alle guten Künstler, wenn sie aus den Kunstzeitschriften in die Klatschspalten vordringen. Und man kommt in diese auflagenstarken Blätter auch nur rein, wenn sie das mit einem tun können.

TF: Ich nehme an, sie müssen es tun, um ihr Publikum nicht einzuschüchtern.

JW: Also, wenn wir von Einschüchterung reden: Deine Arbeiten sind auf geradezu ironische Art fragil, obwohl du abgesehen vom Material gar nicht mit Ironie arbeitest. Selbst für deine letzte Ausstellung bei Feature mussten die Leute anstehen, um reinzukommen – wie bei Tiffany's –, und es durften immer nur sechs Personen auf einmal in die Galerie. Ich fand das grossartig, vor allem, weil es sich um eine äusserst fragile Arbeit aus Klebeband handelte und nicht um ein Billionen-Dollar-Schmuckstück. Und die Leute warteten mit grosstem Respekt in der Schlange. Hat es eigentlich bei deinen Ausstellungen schon Schäden gegeben, die von der Menge verursacht wurden?

TF: Na klar. Das macht mir aber nichts aus. Manche Arbeiten wurden sogar mutwillig beschädigt.

JW: Tatsächlich? Wie denn? Wurde darauf herumgetrampt oder was?

TF: Da war diese Arbeit mit dem Plastikbecher und Trinkhalmen aus Plastik, die durch ihn durchgingen und dabei Schlaufen bildeten (*UNTITLED*, 1997) – jemand hat sich einen dieser Halme gegrapscht und herausgerissen.

JW: Hörst du öfters: «Mach doch mal dies» oder «Mach doch mal das» oder «Das hab ich als Kind immer gemacht»?

TF: Und ob, die Leute schicken mir irgendwelches Zeug und sagen: «Nehmen Sies als Anregung.»

JW: Was du natürlich nie getan hast! Glaubst du, du wirst viel imitiert? Ich stelle das in Galerien mit zeitgenössischer Kunst hin und wieder fest. Aber irgendwie haut es nicht hin; ich glaube nicht, dass man dich nachmachen kann, weil du etwas ganz Eigenes entwickelt hast. Aber hast du manchmal diesen Eindruck?

TF: Wenn ich mich in Kunstschulen umschau, ja.

JW: Ich auch, wenn ich Atelierbesuche mache. Hast du vielleicht auch eine Geschichte auf Lager über etwas, was total schief gelaufen ist, ein, zwei Projekte, die nicht funktioniert haben?

TF: Ach, das geht schon in die Hunderte.

JW: Eines reicht, eines, das du angefangen und auf halbem Weg wieder aufgegeben hast. Mich interessiert, was der Grund war.

TF: Wenn etwas nicht funktioniert, dann landet es zunächst einmal auf dem Regal und später in der Mülltonne, oder aber ich mache etwas anderes daraus.

JW: Aber wenn etwas nicht klappt, dann doch wohl, weil keine Kunst daraus wird und nicht etwa, weil du die Geduld verlierst?

TF: Gewöhnlich, weil es nicht das bringt, was ich mir vorgestellt habe, oder weil es mich nicht mehr fasziniert.

JW: Kann ich noch ein paar Dinge über meine Lieblingsarbeiten erfahren? Aber vielleicht solltest du besser nicht aus der Schule plaudern, denn niemand scheint dich je zu fragen, wie du diese Dinge gemacht hast. Ist das verboten?

TF: Nein, überhaupt nicht.

JW: Meine absolute Lieblingsarbeit ist immer noch 1000 HOURS OF STARING (1992–97), dieses Stück Papier, auf das du 1000 Stunden lang gestarrt hast. Hast du das tatsächlich getan?

TF: Ja, hab ich.

JW: Das ist ein Glaubensakt, oder? Ich meine, hast du Halluzinationen gehabt? Hast du irgendwann einmal braune Flecken gesehen oder so was?

TF: Da ich sowieso meditierte, dachte ich, ich könnte das irgendwie nützen. Aber nach ungefähr 750 Stunden kam ich wieder einmal in mein Atelier, um auf das Papier zu starren, und bemerkte dann diese Motte auf dem Blatt. Ich entfernte sie, aber sie hatte einen kleinen Kotfleck hinterlassen. Ungefähr fünf Minuten lang hab ich also nicht gestarrt, sondern den Kotfleck der Motte entfernt.

JW: Hattest du feste Zeiten? Hast du eine Stechuhr benutzt?

TF: Sozusagen. Ich hab mir die Zeit auf einem Zettel notiert.

JW: Ich hab mich immer gefragt, ob es nicht sogar besser gewesen wäre, wenn du mir geantwortet hättest: «Ich hab das nicht wirklich getan.» Dabei wusste ich, dass du es durchgezogen hast. Du sprichst oft über Meditation. Ich weiss auch, dass deine Radiergummikrümel (*UNTITLED*,

1990) – eine sehr spielerische und clevere Arbeit – immer wieder mit Wolfgang Laibs Pollenhaufen verglichen werden. Aber Laib wirkt beinahe schon allzu ernst; ich stelle mir immer wieder vor, wie die Leute in seiner Ausstellung Asthma-Anfälle kriegen, zu deinen Arbeiten fällt mir jedoch keine Parodie ein. Ist es verwerflich, sich auf Ausstellungen zu amüsieren? Ist es künstlerisch nicht korrekt, amüsant zu sein?

TF: Es gibt die irrite Meinung, spielerisches Denken sei nicht ernsthaft und fiele nicht ins Gewicht. Wenn mein vierjähriger Sohn morgens aufwacht und anfängt zu spielen, ist das Arbeit. Er stellt ein paar wichtige Verbindungen in seinem Gehirn her und lernt ungeheuer viel durch das Spiel. Ich denke, die Leute haben vergessen, was diese Art von Spiel bedeutet.

JW: Ganz toll finde ich die Arbeit, bei der du deinen Namen auf eine Wand geschrieben hast, bis der Kugelschreiber leer war. Sie steht im Gegensatz zum Größenwahn der meisten Künstler: Sie würden niemals zugeben, dass ihnen die Tinte ausgegangen ist. Hast du das alles in einer Sitzung gemacht oder hast du mehrere darauf verwendet?

TF: Wenn ich mich recht erinnere, dauerte es ein paar Tage.

JW: Und diese Gummibälle, die du geklaut hast (HOT BALLS, 1992). – Ich hab früher auch in Geschäften geklaut und möchte deshalb etwas ins Detail gehen – stammen diese Bälle alle aus ein und demselben Laden?

TF: Nein, aus verschiedenen.

JW: Das dachte ich mir doch, denn mit der Zeit wäre es aufgefallen. Du warst also auch ein geschickter Ladendieb, ein Künstler eben.

TF: Ich nahm mir ein paar Bälle hier, ein paar dort. Es war in Chicago.

JW: Und wenn du geschnappt worden wärst, hättest du Winona Ryders Entschuldigung benutzen können – du hast bestimmt davon gehört, sie wurde kürzlich beim Klauen erwischt?

TF: Nein, ich weiss nichts davon, was ist passiert?

JW: Man hat sie geschnappt und sie sagte, das gehöre zur Vorbereitung für ihren nächsten Film. Hättest du dich getraut zu sagen: «Es ist für meine Kunst?»

TF: Ich weiss nicht, was ich getan hätte. Ich glaube, wenn ich erwischt worden wäre, hätte ich das in meine Arbeit integriert.

JW: Wurde denn aus deiner Installation auch schon ein Ball gestohlen?

TF: Ich glaube schon. Ich hatte einen Ball geklaut, eine Anspielung auf Jeff Koons, ein Basketball als Hundespielzeug, der auf dem ursprünglichen Photo noch vorhanden ist, aber in der Arbeit nicht mehr: Ich hab keine Ahnung, wo er ist.

JW: Die Spinnen und Fliegen an der Wand, so unglaublich wunderbare Dinge, die keineswegs als Witz gedacht sind; für mich sind das elegant die Leere markierende Punkte. Siehst du das auch so?

TF: Ja. Ich betrachte sie aber auch als eine Art Viren, wie zum Beispiel die Viren in einem Computerprogramm, etwas, was die ganze Logik durcheinander bringt. Meine Viren mutieren und entwickeln sich ständig weiter. Sie fingen als normale Fliege an, mutierten zu einer Libelle und dann zu einer Spinne. Jeder Virus signalisiert, was mir gerade im Kopf herumgeht. Im Augenblick ist das eine Tarantel.

JW: Hast du für EVERYTHING (1992–95), eine Arbeit, bei der du alle Wörter der englischen Sprache auf ein Stück Papier geschrieben hast, zumindest ein kleines Wörterbuch benutzt?

TF: Nein, ein ziemlich grosses.

JW: Wie hast du die Langeweile vertrieben? Hast du Musik gehört? Bist du in einen Friedmanschen Trancezustand geraten?

TF: Wer sagt denn, dass ich mich nicht gelangweilt habe?

JW: Gehört das zu deiner Arbeit? Hast du beim Aufschreiben über jedes Wort nachgedacht?

TF: Zuerst schon, ich dachte, ich könnte gleichzeitig meinen Wortschatz vergrössern, aber es hat mich einfach zu viel Zeit gekostet, deshalb habe ich das schnell wieder aufgegeben.

JW: Zu meinen Lieblingsarbeiten zählt auch 2 x 4, ein realistisch gemaltes Abbild seiner selbst (2 x 4, 1990). Das scheint ein ständig wiederkehrendes Motiv zu sein: die Pilze aus Knetmasse, der Bleistift aus Papier. Ich mag diese Arbeiten sehr, aber sie sehen nicht wirklich wie der Gegenstand selbst aus, oder?

TF: Nein, das nicht.

JW: Und es liegt auf der Hand – auf dem Stück Holz war zum Beispiel nur eine Seite bemalt.

TF: Richtig, als ich anfing 2 x 4 zu malen, fand ich es zu realistisch. Es fehlte der Hinweis, dass es nicht echt war.

JW: In der Arbeit SECRETS (Geheimnisse, 1997) hast du all deine Geheimnisse auf ein Stück Papier geschrieben, das so klein war, dass man die Schrift nicht mit blossem Auge lesen konnte, richtig?

TF: Ja.

JW: Tolle visuelle Lyrik. Kannst du mir nicht wenigstens ein Geheimnis verraten, das du dort aufgeschrieben hast?

TF: Geheimnisse darf man nicht verraten.

JW: Verdammt! Ich hab mich als Sensationsjournalist versucht. Die Titel sind manchmal ja auch Teil der Arbeit, nicht wahr?

TF: Titel sind eine Art Hinweise. Zum Beispiel verrät «Hot Balls», dass die Bälle gestohlen waren.

JW: Wie hast du es geschafft, das Farbphoto auf der Mittelseite des *Playboy* auszuradieren?

TF: Ach, das ist kein Problem. Du solltest es einmal versuchen. Als Jugendlicher hab ich den Playmates des Monats die Augen ausradiert; ich bin die Magazine durchgegangen und hab ihnen dieses Aussehen von Besessenen verpasst.

JW: Ohne das Papier zu zerrennen?

TF: Ja, ein ganz normaler Radiergummi reicht schon.

JW: Erinnerst du dich noch, wer diese Miss Soundso war, die du ausradiert hast?

TF: Miss Dezember.

JW: Wunderbar. Ist das nicht auch eine Art sexueller Phantasie? Weil du dann alles mit dieser Mittelseite machen kannst, was dir gerade einfällt.

TF: Genau. Es ging dabei irgendwie um Masturbation, bei diesem ganzen Prozess des Ausradierens. Der Titel der Arbeit ist 11 x 22 x .005 (1992, ausgeradierte Playboy-Mittelseite), das ist das Format der Seite.

JW: Es erinnert mich an MY FOOT (Mein Fuss, 1991) – eine Arbeit, die ich auch sehr mag –, du hast da aus der Erinnerung ein Lineal gemacht. Aber du bist einfach zu bescheiden, es misst nur 25 Zentimeter. Ist das eine Anspielung auf das sexuelle Imponiergehabe von Künstlern?

TF: Das hat sich so ergeben, reiner Zufall, würde ich sagen. Es hätten genauso gut 35 Zentimeter sein können.

JW: Dass du dermassen prahlst, würde ich nicht annehmen. Aber ich könnte ein paar Künstler nennen, die es im Kopf durchaus auf 35 bis 40 Zentimeter bringen würden. Doch nun zur verfluchten Luft, UNTITLED (A CURSE), (1992, verwunschener kugelförmiger Raum). Ich glaube, Hudson hat mir erzählt, beim Verpacken müsse Raum für die Luft frei bleiben, ist das wahr?

TF: Ja.

JW: Das gefällt mir. War es eine gute oder eine böse Hexe?

TF: Ich hab sie über eine Buchhandlung für Okkultes ausfindig gemacht, es war eine sehr merkwürdige Erfahrung.

Eine der Frauen, die ich angerufen hatte, damit sie die Verwünschung ausspricht, sagte: «Wenn du so tust als ob, verbrennst du dir die Fingerchen.» Ich fragte: «Wie bitte?», und sie wiederholte: «Wenn du so tust als ob, verbrennst du dir die Fingerchen.»

JW: Was meinte sie?

TF: Keine Ahnung. Ich fragte sie, aber sie wiederholte nur noch einmal, was sie gesagt hatte, ich legte dann auf, das schien mir besser.

JW: Sprechen wir über deine neusten Arbeiten; ich hab mir die Photos angeschaut, die du mir geschickt hast. Falls sie nach dem 11. September entstanden sind, kann ich mich nur über die Heiterkeit wundern, die sie ausstrahlen...

TF: Ja, das ist seltsam. Nach dem 11. September fand ich es beinahe unmöglich, mich mit Kunst zu befassen und Kunst zu machen, aber ein, zwei Monate später änderte sich das. Es war sehr interessant, ich glaube, der 11. September hat mich einen Punkt erreichen lassen, an dem ich alles nur noch schwarzweiss sah, für die Kunst eine denkbar ungünstige Voraussetzung. Ich kam aus dieser Sackgasse heraus und erkannte, dass es zum Wesen der Kunst gehört, gegen diese Sicherheit des Schwarzweissen anzukämpfen.

JW: Zum Glück konntest du loslassen. Es ist selten genug, dass ein Künstler weitermacht und gut arbeitet, ohne sich dabei schuldig zu fühlen.

TF: Es beschäftigt mich immer noch, denn es gibt diesen Moment der Unsicherheit, wenn man nach Dingen sucht, die man kennt und die einem das Gefühl von Sicherheit vermitteln. Aber das ist nicht die Aufgabe der Kunst.

JW: Manche dieser neuen Arbeiten sind sehr poppig, vor allem die erste Arbeit mit den Kartons und Zeitungsausschnitten. Der mit Styropor bedeckte Pappkarton ist einfach grandios, eine Art eleganter Schmuckkasten.

TF: Er wird sozusagen die Ausstellung eröffnen.

JW: Das passt. Styroporbecher und Farbe: Was haben wir hier? Auf den Photos lässt sich das nur schwer erkennen. Was meinst du mit «und Farbe»? Sind sie einfach bemalt?

TF: Der untere ist der ursprüngliche Becher, er ist nicht bemalt, jeder folgende ist in einem dunkleren Ton bemalt bis hin zum obersten, der völlig schwarz ist.

JW: Und was haben wir da – Metall, Leim und Farbe, von der Decke herunterhängend. Das ist wirklich erstaunlich – wie der letzte Sekundenbruchteil, bevor ein Feuerwerkskörper erlischt und der nächste losgeht. Auf diesem Photo

wirkt es wirklich verblüffend. Und dann die Tarantel, wessen Haar ist das? Doch wohl nicht dein eigenes?

TF: Doch.

JW: Tatsächlich! Sei vorsichtig, irgendwelche Satansanbeter könnten es klauen und dir Schaden zufügen. Ich versuche gerade, mir eine völlig leere Tate Modern mit nur zwei Insekten darin vorzustellen. So könnte doch eine von dir kuratierte Ausstellung aussehen. Kannst du etwas zu dieser Arbeit sagen (THERE, 2001)? Ein Sockel und darunter ausgeschnittene Papierformen in verschiedenen Farben?

TF: Der Würfel ist auch aus Papier wie das Papier darunter. Es ist so etwas wie mein Minimal-Werk. Der Würfel hat für mich etwas von einem Hammer.

JW: Ich glaube, da ist etwas noch viel Minimalistischeres: die Kieselsteine aus Ton, das ist wirklich phantastisch, so ganz anders als Barry LeVa oder Carl Andre, und doch wirkt die Arbeit wie eine sehr merkwürdige versprengte Skulptur. Hast du auch schon ortsspezifische Arbeiten gemacht? Es wäre toll, wenn du meine Auffahrt schottern könntest.

TF: Ich liebe Kies. Im Sommer gehen mein Sohn und ich häufig Kieselsteine sammeln.

JW: Sind die Kartonschachteln, die du aus anderen Kartonschachteln gemacht hast, mit dem Dollarschein vergleichbar, was das Verfahren betrifft?

TF: Meinst du die Lucky Charms Box und die Total-Box?

JW: Ja.

TF: Es ist dasselbe in umgekehrter Reihenfolge: Ich nahm eine Lucky Charms Box und machte daraus vier kleinere Boxen.

JW: Ein echter Trip, sieht sehr nach LSD aus.

TF: Es ist kaum zu glauben, wie seltsam dieser Kobold aussieht, wenn man die Schrift entfernt.

JW: Diese reinweisse Papierskulptur sieht wie Kleenex aus dem Reisswolf aus, sehr ästhetisch.

TF: Ich wollte eine Schrecken erregende Maske daraus machen. Mich reizte der Kontrast zwischen dieser Wirkung und der Tatsache, dass es bloss Papier ist.

TF: Etwas Papier scheint zu genügen, um dich in Gang zu setzen.

TF: Ja, es geht nichts über ein Stück Papier. Ich finde das unheimlich inspirierend.

JW: Diese handgefertigte Biene, die über einem Haufen von anscheinend ebenfalls handgemachten Dingen schwebt, das wirkt wie eine Installation, ist es das?

Tom Friedman's "SECRET" (1997) is a minimalist sculpture made of paper. It consists of a small, dark, irregularly shaped object resting on a base. The base is cut out in various shapes, creating a complex geometric pattern. The entire piece is made of a single sheet of paper, folded and cut to create the different forms. The sculpture is a study in contrast, with the dark object standing out against the white paper. The overall effect is one of quiet beauty and precision.

TOM FRIEDMAN, SECRETS, 1997, pen on paper, 11 x 8½",
detail / GEHEIMNISSE, Füllfeder auf Papier, 28 x 21,6 cm.

(PHOTO: JOSHUA WHITE)

TF: Das Ganze ist zusammengeklebt.

JW: Zu einem einzigen Stück?

TF: Es lässt sich ganz einfach hochheben, mit Ausnahme der Biene, die ist aufgehängt.

JW: Das finde ich noch besser. Es ist wie eine Filmkulisse. Ich versuche mir vorzustellen: «Wie würde ein Film von Tom Friedman aussehen?» Du musst diesen Film unbedingt machen. Den Projektor hast du ja schon (UNTITLED, 1999, aus Papier), den könntest du benutzen!

TF: (lacht) Ein paar Ideen hätte ich schon. Der Film kommt schon noch, ich weiß nur noch nicht, wann.

JW: Gut, mit diesem Versprechen wollen wir das Gespräch beenden, einverstanden?

TF: Einverstanden.

(Übersetzung: Uta Goridis)