

### Glanz und Fehler

Anoka Faruqee im Gespräch mit Leslie Dick

**LD: Ich interessiere mich für Fehler und das Digitale, teilweise weil das Digitale einen Raum ohne Widerstände zu versprechen scheint, in dem wir uns nach Belieben bedienen können und der unmittelbar und stromlinienförmig ist. Auch deine Gemälde sprechen von einer Welt der unbegrenzten Möglichkeiten, aber zugleich irritieren sie diese Welt. Sie gehören einem beinahe magischen Reich an und brechen dabei mit dieser Magie, leisten ihr Widerstand.**

AF: Das Streben nach Perfektion ist ein menschlicher Trieb. Und das gilt nicht nur für uns als Einzelwesen, sondern für ganze Kulturen. Dieser Trieb kann sich als Technologie ausdrücken, als Herrschaft über die Natur, als Kontrolle von Prozessen. Was den Alltag angeht, so versinnbildlichen die vielen vielen Bildschirme und die verschiedenen Gerätschaften, die hinter ihnen stehen, dieses perfekte Ideal. Sie verführen unseren Blick, und so werden wir Teil der umfassenden kulturellen Verführung ... Und die Schirme werden immer dünner und eleganter und glänzender ...

**LD: ... und schneller!**

AF: Die Kunst aber steht – historisch gesehen – abseits dieses Perfektionstriebes. Dabei denke ich an etwas, das sich wie ein roter Faden durch die vielen Schattierungen ders modernen Kunst zieht, nämlich an den Versuch, den Entstehungsprozess offenzulegen. Demgegenüber ist das Hollywoodkino das auffälligste

### The Shimmer and the Glitch

Anoka Faruqee in conversation with Leslie Dick

**LD: I am interested in imperfection and the digital, in part because the digital realm seems to promise a resistance-less space where we swipe or pinch and it's instantaneous, it's seamless. And your paintings invoke a world of that possibility and interrupt it at the same time. Built into that almost magical space, there's an interruption of it and a resistance to it.**

AF: It's a human desire to reach for perfection and we tend to have those perfectionist drives not only as individuals, but also as a culture. And that tendency can be expressed through technology, or control of nature, or control of processes. In terms of our everyday life, the multiple screens, and the different devices that hold the screens, these things operate like a manifestation of that ideal. We are seduced by them and in this we participate in a larger cultural seduction ... as they constantly become thinner and slicker and shinier—

**LD: Faster!**

AF: But art has also historically occupied a separate place from that perfectionist impulse. I'm thinking of something that runs through many forms of modernism: the desire to expose process. Hollywood cinema, on the other hand, is the most obvious example of seamless. You're supposed to fall into the cinematic illusion and enjoy the ever-increasing perfection of the special effects. And then experimental film refuses that easy pleasure, exposing its own artifice.

Beispiel für Stromlinienförmigkeit. Man soll der Illusion des Kinos anheimfallen und die immer perfekteren Spezialeffekte genießen. Aber auch hier gibt es den Experimentalfilm als Gegenbewegung, der sich dem genießerischen Schwelgen entzieht und seine eigene Künstlichkeit offenlegt. Meine Bilder sind insofern Ausdruck dieser Gedanken, als ihre Oberfläche mehrfach abgezogen wird und so ein glänzend undurchdringlicher Raum entsteht, der viel seiner eigentlichen Textur und Machart verbirgt. Sie machen einen digitalen Eindruck, erinnern an Bildschirme, und man erliegt vielleicht auch bei ihnen kurz dem Eindruck der Stromlinienförmigkeit. Sogleich stutzt man aber! Da sind ja Fehler! Hier sind Errata, bloß ganz feine! Oder man erkennt sie nur aus der Distanz. Gibt's das? Wurde da Farbe verschüttet? Oder wird hier bloß verschüttete Farbe simuliert? Immerhin bleibt die Oberfläche ja perfekt ..

**LD: Der Fehler ist kein Bruch, sondern Teil des Bilds.**

AF: Genau. Es entsteht gewissermaßen eine neuartige Optik. Alles wird von der optischen Qualität aufgesaugt. Die optische Malerei wurde, geschichtlich betrachtet, so eng am Begriff der Perfektion geführt, dass sie fast in einem theoretischen, ja einem körperlosen Raum stattfand. Wenn man Dinge rein als optische Phänomene betrachtet, verlieren sie ihre Materialität – wie bei der Op Art, wo die materiellen Eigenschaften der Farbe zugunsten einer Art des reinen Sehens verschwinden. Und unsere Bildschirme funktionieren ganz gleich. Heute haben wir die ganze Zeit körperlose Erlebnisse.

These paintings do think about those things, in the sense that the surfaces are sanded down repeatedly and that creates a glassy, impenetrable space, eradicating much of the texture and residue. So they have a digital feel, reminding you of a screen, and maybe you start to fall into that seamlessness. But the glitch pulls you back: all those errata are still present, but they're present in a sublimated way, or they're present from a distance; you could almost imagine, was that a spill? Or is that simulating a spill because the surface is still perfect?

**LD: The flaw becomes part of the image, rather than disrupting it.**

AF: Right. It becomes another type of optics, in a sense. Everything is consumed by the optical quality. And historically, optical painting has been very closely aligned with the notion of the perfect, in the sense that it's almost a theoretical space, a disembodied space. Looking at things purely optically removes the materiality of things, as with Op Art, where the materiality of the paint becomes intangible, a kind of pure visibility. And our screens are like that, we're all having disembodied experiences all the time.

**LD: You were talking earlier about the glitch as a simulation of a flaw—a representation of a flaw?**

AF: Well, it's both. It is the flaw, and it's a representation of a flaw at the same time. It is simply a flaw, in that it happens in the moment, it's unpredictable. But it becomes a representation of a flaw through two processes: first, the choice to allow it to remain. Then, through the action of sanding the surface down, so that some

**LD: Du hast gerade vom Fehler als Simulation gesprochen. Du malst also Darstellungen von Fehlern?**

AF: Na ja, es ist beides. Es ist ein Fehler und es ist die Darstellung eines Fehlers. Es ist einfach ein Fehler, weil er im Augenblick passiert und unvorhersehbar ist. Aber dann wird er wegen zweierlei zur Darstellung eines Fehlers. Erstens entscheide ich mich ja, dass ich ihn nicht mehr ausbessere. Und dann ziehe ich das Bild ab, um seine Oberfläche flach zu bekommen. Dadurch werden manche Aspekte des Malvorgangs oder der Bildgeschichte zu einer Abbildung. Da kann ich dann sogar Elemente zum Vorschein bringen, die schon ein paar Farbschichten darunter liegen. Diese Elemente erscheinen plötzlich wie Geister ihrer selbst, als wären sie unter oder in der Farbe gefangen gewesen. Gleichzeitig aber lege ich sie nicht vollkommen frei. Nur wenn man das Bild von der Seite betrachtet, sieht man, was wirklich Sache ist, wo die Farbe übersteht. Das geschieht alles ungeplant. Außerdem ist es ...

**LD: ...archäologisch!**

AF: Genau! Man sieht die fossilen Überreste des Fehlers, in den meisten Fällen an der Oberfläche. Man findet also kein eigentliches Artefakt, das man dann stolz in Händen hält. Es ist eher wie ein Fossil, das ein Ding und zugleich ja die Spur eines Dings ist. Trotzdem können die Fehler auf meinen Bildern auch als Nebensache oder Überlagerungen gelesen werden. Mehr und mehr möchte ich aber, dass sie als Teil des Bildes und gelesen werden und störender sind.

*aspect of that history or moment is made into image, through the physical process of making the surfaces flat. In doing that, you have access to it visually even if it's a few layers down. It appears, a kind of ghost of itself, like it's been trapped underneath or within the paint. At the same time, you aren't given full access. The only place you can really see what's going on is on the sides of the painting, where the paint is spilling over, and that's really very unplanned. And it is—*

**LD: Archaeological!**

AF: Exactly. You're seeing the fossil remains of the glitch, in most instances on the surface, as opposed to being able to find the actual artifact or hold the actual artifact in your hand. I'm thinking here of the fossil as both a material thing and the image of a material thing. Still, in these paintings, the flaws can still be read as peripheral or overlays. More and more I want the flaws to be integral to the image and more disruptive.

**LD: You can think of it as overlays, which is familiar for people who use Photoshop.**

AF: Yeah, like a spot or something, a blemish that you're trying to get rid of.

**LD: Or you could think of them as excavation, right? Either we're thinking of the image as something that's made out of the superimposition of a series of transparent sheets, or alternatively, we're thinking of the image as something made out of solid paint, that you can dig into and find stuff, buried treasure.**

AF: Right!

**LD: Man könnte sie auch wie das „Überlagern“ verstehen, das man vom Photoshop her kennt.**

AF: Ja, als Überlagerungen oder Flecken, die man weg-machen will.

**LD: Oder eben als Ausgrabungen, nicht wahr? Entweder verstehen wir Gemälde als Überlagerung mehrerer durchscheinender Lagen oder wir verstehen sie als etwas, das aus fester Farbe besteht, in die man hineingraben und in der man Sachen, vergrabene Schätze finden kann.**

AF: Richtig!

**LD: Dass deine Bilder beides gleichzeitig umsetzen, wirkt so stark, weil ich als Betrachterin in beide Interpretationsrichtungen gehen kann. Einmal in Richtung opaker Farbschichten und einmal in Richtung transparenter Schichten und ihrer Dynamik.**

AF: In der Malerei gibt es immer einen Konflikt, ob man Licht oder Luminosität sieht. Letztere verstehe ich nicht als objektiv, obwohl auch sie Farbe voraussetzt, die sehr wohl objektiv ist. Das Malverfahren gibt es seit Urzeiten. MalerInnen nehmen verschiedene objektive Materialien – man denke an Erdfarben oder andere zermahlene Naturstoffe – und verwandeln sie in Licht. Das gelingt ihnen wegen der Konventionen der Optik. Malende verstehen, wie Farbkombinationen und Hell-Dunkel-Kontraste wirken. Eines meiner Bilder, die alle ganz unmittelbar von diesem Impuls, Staub in Stimmung oder Dreck in Licht zu verwandeln, motiviert sind, ist 2013P-81 (Circle)\*. Der optische Aufbau des Gemäldes erzeugt Schattierungen im Farbspektrum, während die dunkelbraunen Spritzer verraten,

**LD: The simultaneity of your paintings performing both these operations is powerful, because as a viewer, you're being asked to go in two directions.**

**And one is into opaque blocks of paint, and the other is into this kind of translucency and mobility.**

AF: In painting, there is an inherent conflict between the presentation of light and luminosity, which I think of as intangible, and making that presentation happen with paint, which is very tangible. It really is an age-old process: painters taking physical materials (I'm thinking about earth pigments and artists grinding up different natural things) and making that into light. And doing this by using the conventions of optics, understanding how color combinations and light and dark contrast operate. It's been going on forever. For example, a painting that speaks very directly to this dirt into dawn or mud into light impulse is 2013P-81 (Circle)\*. The optical architecture of the painting creates spectral gradients, while the dark brown spills reveal the mud of its making. These paintings play with the materiality, the weight and depth of the paint, as something that you could build up and carve into, but I'm also using gradients of color to create light or atmospherics. For me, the Op art paintings that I most gravitate toward are the ones that are the most atmospheric: some of the early Bridget Riley paintings, where the color fades from black to gray, almost dissolve and disappear. Even though the execution of them is fairly perfect, there is something very vulnerable in their visibility.

For me, if the painting doesn't have that vulnerability in its physicality, it is important for it to exist elsewhere.

\*2013P-81 (Circle) Seite / page 88

dass das Ganze aus Deck gemacht ist. Die Bilder spielen also mit ihrer Materialität, mit dem Gewicht und der Dicke der Farbe, die man aufschichten und in die man dann hineingraben kann. Zugleich verwende ich aber auch Farbschattierungen, um Lichteindrücke und Atmosphäre zu erzeugen. Jene Op-Art-Bilder, zu denen ich mich am stärksten hingezogen fühle, sind die am meisten atmosphärischen: ein paar der frühen von Bridget Rileys, auf denen die Farbe von Schwarz nach Grau übergeht und sich dann fast auflöst und verschwindet. Obwohl sie nahezu perfekt ausgeführt sind, haben sie etwas sehr Verletzliches an sich. Wenn eine Malerei diese Verletzlichkeit nicht bereits in ihrer Physis zeigt, dann muss man sie meiner Meinung nach anders erzeugen. Die spielerische Spannung zwischen Atmosphäre und Materialität ist eines meiner Hauptanliegen. Schon in meinen früheren Bildern ging beispielsweise eine Farbe in die andere über, wobei das bei mir jetzt wieder häufiger wird. Die Kreisbilder indes sind chromatisch am weitesten entwickelt, weil sie geometrisch so einfach sind. Man kann sie wie einen Kompass ganz genau „einnorden“. Die Formen entstehen, indem ich einen gezahnten Spachtel über die Farbe ziehe, wobei jeder dieser Züge nur teilweise kontrolliert werden kann und teilweise zufällig ist. Die Gemälde spielen damit, Farben einzuschalten und wieder auszuschalten, um so Schattierungen und Überblendungen zu schaffen. Ich freue mich, dass ich wieder Schattierungen mache, nur dass sie diesmal halt durch die Interferenz zweier Farben zustande kommen.

*This play and tension between atmospheric and materiality is a fundamental concern for me, as in my earlier work where one color faded into another, and it's something that is starting to happen more and more in these paintings. The circle paintings are the most chromatically advanced because they are so simple geometrically: they can be calibrated carefully, via the control of a compass point. Pulling the toothed trowel through the paint makes the forms, and each pull allows a certain amount of control, a certain amount of accident. These paintings play with turning colors on, turning colors off, to create gradients and fades. It's exciting to be able to create the fade again, but this time through the interference of two patterns.*

**LD: Tell me about the moirés: they never cease to amaze me.**

*AF: Interference is a principle that exists in the world in light waves and sound waves: in sound, it can occur as amplification when two sound waves intersect. In these paintings, it is a visual amplification that results from the superimposition of patterns, creating intersections of form, the moiré effect. Sometimes light appears and shimmers in these areas. Of course, I don't understand all the science of it. But that's probably a good thing.*

**LD: What's exciting about the moiré effect is that we think that the shimmer must have something to do with the light in the room, and therefore we imagine that, as our body moves around the room, the shimmer will move.**

*AF: Right.*

**LD: Erzähl' doch von den Moiré-Bildern! Die beeindrucken mich immer wieder.**

*AF: Interferenzphänomene gibt es bei Licht- und Schallwellen. Bei letzteren wird ein Ton stärker, wenn sich Schallwellen überlagern. Auf den Malereien geschieht diese Verstärkung visuell durch die Überlagerung von Mustern, die dann Forminterferenzen erzeugen. Das nennt man den Moiré-Effekt. Manchmal sehen die Interferenzstellen aus, als leuchteten oder schimmerten sie. Die Wissenschaft dahinter verstehe ich natürlich nicht ganz. Aber das ist wahrscheinlich von Vorteil.*

**LD: Das Spannende am Moiré-Effekt ist doch, dass man dieses Schimmern mit der Beleuchtung in Zusammenhang bringt. Daher glaubt man, es müsse über das Bild wandern, wenn man sich von der Stelle bewegt.**

*AF: Richtig.*

**LD: Aber das Schimmern bewegt sich nicht. Und das wirkt unheimlich! Du schaffst es gleichsam, mich aus dem normalen phänomenologischen Raum zu schubsen, auf den ich eingestellt bin.**

*AF: Ja.*

**LD: Wenn sich das Schimmern nicht mitbewegt, dann merke ich auch die Intention hinter dem Bild. Und, dass es kein Foto des Schimmerns ist. Der Schimmer-Effekt wird bewusst erzeugt.**

*AF: Genau, es ist ein modelliertes Schimmern. Die fotografische Welt und die modellierte Welt sind nicht das gleiche ...*

**LD: Was meinst du mit „modelliert“?**

**LD: The shimmer does not move. And that is scary! Because you've managed to push me out of the phenomenological space, the space of expectation.**

*AF: Yes.*

**LD: So when the shimmer doesn't move, then I understand an intention. And it's not like a photograph of a shimmer. It's a generated shimmer.**

*AF: Right, it's a modeled shimmer. There's a differentiation between the photographic world and the modeled world—*

**LD: What do you mean by “modeled”?**

*AF: The idea of the modeled is something that is generated from code, as opposed to analog photography, which is captured light and shadow from the world. The potential of, say, a 3D model on a computer screen is that it can be viewed from any viewpoint that you can rotate around it, as opposed to a photograph that is stuck in that vision, that single-point-of-view vision of the camera. Now you can build virtual realities, you can build illusions through structured bits of information. And so I think that these paintings, particularly the ones with more illusionistic or volumetric effects of light and shadow, speak to that potential of the moiré being used to build a form. Initially the moirés looked like cross-sections of things, you could see them as intersecting patterns. But there are certain paintings that go further; where light and volume create something akin to what a 3D model does on a screen. It is using bits of information, modular bits of information, and forming them into relationships to describe volumes ... and to move around them. Potentially through the moiré you*

AF: Was modelliert ist, wird durch einen Kode generiert. Das steht im Gegensatz zur Analogfotografie, die bekanntlich Licht und Schatten objektiv festhält. Ein dreidimensionales ComputermodeLL kann zum Beispiel von jedem beliebigen Blickpunkt um es herum betrachtet werden. Ein Foto hingegen ist auf einen Blickpunkt fixiert, jenem der Kamera. Heute aber ist es möglich, ganze virtuelle Realitäten zu erzeugen – Illusionen durch strukturierte Bits an Information. Und ich glaube, die Bilder von mir – besonders die mit stärker illusionistischen und räumlichen Licht-Schatten-Effekten – zeigen die Möglichkeit, mit dem Moiré-Effekt Formen zu generieren. Am Anfang sahen sie aus wie Querschnitte durch Dinge, man nahm sie als sich überschneidende Muster wahr. Manche gehen aber weiter, weil sie durch Licht und Räumlichkeit et- was erzeugen, was einem dreidimensionalen Modell auf dem Bildschirm ähnelt. Auch ich benutze modulare Bits an Information, stelle sie zueinander in Beziehung und beschreibe damit Körper ... um die man sich zu bewegen scheint. Mit dem Moiré-Effekt kann man auf einem einzigen Bild nämlich mehrere Blickpunkte darstellen...

**LD: Es geht also zum Teil um Bewegung und Stillstand. In allen deinen Bildern gibt es sehr viel implizite Bewegung. Das liegt an ihrer Gestik, aber auch daran, dass die Farbe Formen suggeriert. Dadurch, dass ein Schirm mit Fehlern suggeriert wird, bekommt man den Eindruck, die Bilder könnten sich plötzlich verändern. Stimmt das?**

AF: Ich möchte, dass die Fehlstellen sowohl malerisch als auch elektronisch wirken. So wie die Unschär-

fe bei Gerhard Richter sowohl fotografisch als auch

**LD: Part of what we're talking about is movement and stasis. There's a tremendous amount of implied movement in the work, in all of them. It's in the gesture, but it's also in the way the color proposes these forms. It feels like it could shift, it's part of the invocation of a screen with glitches. You know?**

AF: I want the glitches to be both painterly and electronic. It's like the Gerhard Richter blur that's both photographic and painterly. It's photographic because it's an effect of moving the camera slightly, a kind of instability. But it's painterly because paint bleeds and blends, so it also blurs really well. I love that about the Richter blur paintings, they use the medium of painting to become something outside of itself.

The glitches in my paintings point towards the failure of the process, a kind of breakdown in the perfectionism of production, the wobbly hand, the oozing paint, as well as towards the electronic, like moiré patterns on TV, it's a mistake, an error. I want it to be both, so that they can model different kinds of corruptions. Because I'm interested in anything breaking down, whether it's a human being or it's a computer!

We tend to polarize these things, human on one side and machine on the other. It can be thought of differently.

**LD: We were just now talking about the rewiring of this studio building we're in and I was struck by the idea that a certain amount of electricity is lost because of the resistance of the actual medium that conveys the electricity, the copper wire itself,**

malerisch wirkt. Fotografisch, weil das Bild wie mit der Kamera verwickelt aussieht – irgendwie instabil. Aber es ist auch malerisch, weil die Farbe zerrinnt und das Bild dadurch verschwimmt. Das liebe ich so an den verschwommenen Bildern von Richter. Sie nutzen die Malerei, um über die Malerei hinauszugehen. Die Fehler auf meinen Bildern sind Spuren von Fehlern im Malprozess. Sie verweisen auf ein Scheitern der Perfektion in der Herstellung – auf die zittrige Hand, auf rinnende Farbe. Aber sie verweisen auch aufs Elektronische, wie Moiré-Muster auf einem Fernseher, die dort ja ein Fehler, ein Irrtum sind. Ich möchte, dass die Fehler eben beides sind, damit ich verschiedene Arten des Scheiterns modellieren kann. Ich interessiere mich nämlich für alles Unvollkommene, ob es nun ein Mensch ist oder ein Computer! Wir neigen zur Polarisierung: Auf der einen Seite der Mensch, auf der anderen die Maschine. Man kann das aber auch anders denken.

**LD: Wir haben eben über die Neuverkabelung des Atelierhauses gesprochen, in dem wir uns gerade jetzt befinden. Mich erstaunte die Vorstellung, dass eine bestimmte Elektrizitätsmenge durch den Widerstand des Trägermediums, des Kupferkabels, verloren geht. Diesen Verlust muss man folglich einkalkulieren. Die Vorstellung, dass das Material, das dir die Sache liefert, zugleich das Material ist, das sie dir nicht liefert, ist irgendwie abgefahren und gilt für alles.**

**and you have to calculate that and build it into your plans—the idea that the material that brings you the thing is also the material that won't bring you the thing is kind of wild and true of everything.**

AF: Right.

**LD: So the paint resists you in these moments. At the same time as it's, so to speak, doing your bidding or constructing the thing, it's deconstructing it as well.**

AF: If you allow for the material and the physical realities of the situation to present themselves, then that's an opening up of possibility, an unintended consequence, something that then goes into the next work ... It's a balance between the control of the material conditions and then letting go—because, on the one hand, you do want to be in control of the color, and you want to be in control of the materiality and the thickness of the paint, and the pressure of the pulling of the trowel, and all of these variables. But then at the same time you have to let go of it and realize that, if you take that too far, you're going to lose some of the unpredictability or surprise in the work.

Also the paintings look really different when you see them in real life, and some people seriously think I shouldn't allow them to be reproduced digitally! As if the convoluted proposition of a painting that resembles a screen appearing on a screen just undoes everything. But it's a bit late for that.

AF: Ja.

**LD: In deinen Fehlermomenten leistet also die Farbe Widerstand. Zugleich folgt sie aber deinem Willen, nämlich sie konstruiert den Gegenstand – und dekonstruiert ihn dabei.**

AF: Wenn man zulässt, dass das Material und die materielle Realität der Situation selbst zum Ausdruck kommen, schafft man sich neue Möglichkeiten. Es gibt unberechenbare Folgen, die dann ja auch wieder ins nächste Werk einfließen... Ich versuche ein Gleichgewicht zwischen Kontrolle und Zulassen zu halten. Einerseits möchte ich die Farbe – ihre Materialität und Dicke – sowie den Andruck und die Führung der Spachtel und all dieser Variablen beherrschen. Gleichzeitig muss ich aber auch Sachen zulassen und bemerken, wenn die Kontrolle zulasten der Spontanität zu weit geht. Außerdem sehen meine Bilder ganz anders aus, wenn man die Originale sieht. Manche meinen, ich sollte ernsthaft darüber nachdenken, ob ich sie überhaupt digital reproduziere! Als hebe sich ein Gemälde, das einem Bildschirm ähnelt, auf dem Bildschirm auf. Aber dafür wäre es jetzt ein bisschen zu spät.

**LD: Immerhin ist es nicht uninteressant, dass du überhaupt solche Tipps bekommst. Ein Gemälde sieht original ja immer anders aus als auf dem Schirm, aber bei dir ist die digitale Reproduktion noch unmöglicher!**

AF: Ja, unter anderem deswegen, weil meine Bilder selber wie Bildschirme aussehen. Aber bei allen, auf dem Bildschirm dargestellten Gemälden müssen die Leute erraten, wie diese wohl in Wirklichkeit aussehen. Man

**LD: Still, it's interesting that the idea of denying digital access is even being suggested. There is a discrepancy in every painting between how it appears on the screen and how it appears in real life, but your paintings are even more impossible!**

AF: Right, partly because they are so screen-like. But with any other painting, people make assumptions about what it must be like. You fill that in mentally. And you can't do that with these because these have a kind of a bizarre lineage, their material lineage is obscure. So unless you see them, you don't really know, won't really know what they are.

**LD: But arguably, even if you do see them, you don't know what they are.**

AF: That is very true.

**LD: It's interesting, because I think that raises this whole question of exposing process and fabrication, and through that allowing a certain kind of legibility.**

AF: It is mysterious, and it doesn't provide the clues. We're used to art providing more clues than this.

**LD: What's interesting for me about that mystery is that it is magical, like screens are magical, but in a completely different language.**

AF: Right.

**LD: And that is radical because it's inviting us to question the preconception that all the magic is in this little device. My phone, I mean.**

AF: Right.

*muss im Kopf ergänzen. Mit meinen Bildern geht das nicht, weil sie diese eigentümliche Linienführung haben. Die physische Linienführung ist nicht klar! Solange du sie nicht original siehst, weißt du schlechterdings nicht, wie sie wirklich aussehen.*

**LD: Man könnte aber argumentieren, dass das auch nicht klar ist, wenn du sie wirklich siehst.**

AF: Das ist sehr richtig.

**LD: Und interessant, weil es meiner Ansicht nach die Frage aufwirft, ob man den Herstellungsprozess darstellen soll, um die Interpretation zu erleichtern.**

AF: Der Herstellungsprozess bleibt unsichtbar, es gibt einfach zu wenige Hinweise. Wir sind natürlich Kunst gewohnt, die mehr Hinweise liefert.

**LD: Ich finde an diesem Geheimnis spannend, dass es magisch wirkt – magisch wie Bildschirme, aber mit einem ganz anderen Vokabular.**

AF: Ja.

**LD: Und das ist so radikal, weil man dann das Vorurteil hinterfragen muss, dass sich Magie nur in diesem kleinen Gerät befindet. In meinem Smartphone, meine ich.**

AF: Eben.

**LD: Das Leben ist ja manchmal mühsam. Aber immerhin kannst du dein Smartphone einschalten und schon hast du dieses Gefühl von Kontrolle und Perfektion und du hast deine Spezialeffekte.**

AF: Richtig.

**LD: Deine Bilder sind wie Low-Tech-Spezialeffekte!**

AF: Interessanter Punkt! Denn wenn du wirklich wissen wolltest, was sich in dem Smartphone abspielt, könn-

**LD: And life sucks sometimes. But you can always turn to that phone in your pocket, for a sense of control and a sense of perfection and a sense of special effects.**

AF: Right.

**LD: These paintings are like low-tech special effects.**

AF: That's an interesting point, in the sense that it could be saying, if you really wanted to know what was in that phone, you could learn it. You could dissect it, and you could take it apart, and it would take a long time if you didn't have that background, but you could parse it, and you could rebuild it somehow.

**LD: Yes.**

AF: In a weird way, that is something of the mission of these.

**LD: It's a return to reality, almost.**

AF: Figuring things out through the body, figuring it out through the experience of making them. I only understood moiré when I got Carsten Nicolai's Moiré Index book. I looked through the whole book and said, "This is amazing. I'm in awe of these patterns. I still don't understand them." And then at the back of the book, there are transparencies, and you take one, and you overlay it with another, and then, "Oh, okay. This is how it happens. I get it now." But it took that—seeing the two patterns, physically putting them together, for me really to understand what it was.

**LD: Sure.**

AF: Until I had that moment, to this day I would still not understand it. I think that may be true of many people.



test du dich schlau machen. Du könntest es aufschrauben und auseinander nehmen. Das würde natürlich lange dauern, weil du keine Technikerin bist, aber im Prinzip könntest du das Gerät auseinander- und wieder zusammenbauen.

**LD: Ja.**

AF: Und genau das ist auf andere Art die Mission meiner Bilder!

**LD: Fast wie eine Rückkehr zur Realität.**

AF: Ich versuche durch Kunstmachen etwas über die Funktionen meines Körpers herauszufinden. So habe ich den Moiré-Effekt erst verstanden, als ich Carsten Nicolais Buch *Moiré Index* in Händen hielt. Ich blätterte es durch und sagte mir: „Das ist doch erstaunlich! Diese Muster machen mich fertig! Ich versteh' sie immer noch nicht!“ Und dann waren da hinten im Buch diese Folien. Man nimmt eine, legt eine zweite darüber und plötzlich – „Aha! So geht das! Jetzt kapier' ich's!“ Das hatte ich gebraucht. Ich musste die beiden Muster mit den Händen greifen und sie übereinander legen, dann erst verstand ich, worum es ging.

**LD: Alles klar.**

AF: Bis dahin hatte ich es nie verstanden. Und ich glaube, so könnte es vielen Menschen gehen.

**LD: Ja, ja, ja.**

AF: Das heißt, sogar der Moiré-Effekt ist ein Geheimnis. Und auch die Materialität der Bilder, ihre Dimensionalität als objektive und zugleich symbolische Dinge, ist ein Geheimnis, ebenso wie der Farbgebrauch. Das ist eine andere Sorge, die ich habe – dass der Herstellungsprozess irgendeinmal so kompliziert wird oder so-

**LD: Yes, yes, yes.**

AF: So even that is a mystery. And then their materiality, their dimensionality, being solid and intangible at the same time, that's mysterious, and then the use of color. And I guess that's the other worry—that at a certain point the fabrication gets so complicated, or there are so many different embedded stages of knowledge, that the paintings become inaccessible. But at a certain point you just have to go for it and realize that you're always going to be in that position somewhat as an artist.

**LD: I think good artwork is always pulling in two directions—at least, if not more—and what we do as viewers is to feel that dynamic out ... And these paintings are reaching towards the fabulous, the mysterious, the magical, and through that, they are referencing the technological and the digital and the screen. But another part of them is pointing back to failure and glitch and materiality and also homemade-ness. The paintings insist that they were made by people, and actually so was the screen, you know? This thing didn't appear out of nowhere, like the black obelisk in 2001: A Space Odyssey.**

**The work is also pulling in different directions around the idea of the decorative, and pattern, but many people haven't really thought about the decorative ... it's a word that's used as a placeholder for something you don't want.**

AF: It's a placeholder for something superficial, something without meaning, something feminine, something not serious, something—

viel Stufen und Vorwissen benötigt, dass die Gemälde hermetisch werden. Aber in der Kunst kommt eben der Punkt, an dem du den Sprung ins Ungewisse wagen und erkennen musst, dass das wohl so sein muss.

**LD: Ich glaube, ein gutes Kunstwerk zieht immer in – mindestens – zwei Richtungen zugleich, und wir als BetrachterInnen müssen uns in diese Spannung einfühlen... Deine Bilder streben ins Sagenhafte, ins Mysteriöse, Magische. Dadurch ergibt sich ihre Nähe zur neuesten Technik und zum Digitalen und zum Bildschirm. Andererseits aber verweisen sie zurück aufs Scheitern und auf Fehler und Materie und sogar aufs Handwerkliche. Deine Bilder betonen, dass sie von Menschenhand stammen. Und genauso war es ja auch beim Bildschirm, der auch nicht plötzlich aus dem Nichts auftauchte wie der schwarze Obelisk in 2001: Odyssee im Weltraum plötzlich auftauchte.**

**Dein Œuvre zieht als Ganzes in unterschiedliche Richtungen. Es geht ja auch um Dekoration und Muster, aber viele haben über Dekor noch nie richtig nachgedacht... das Wort gilt eher als Platzhalter für etwas, das man nicht mag.**

AF: Es ist ein Platzhalter für etwas Oberflächliches, Bedeutungsloses, etwas Feminines, Unernstes, etwas ...

**LD: ... etwas für Interieur und Mode. Es gibt das Vorurteil, dass der Gegensatz zwischen Oberflächlichkeit und Tiefe gleich der Gegensatz zwischen „bedeutungslos“ und „bedeutungsvoll“ ist. Deine Arbeit stellt dieses Vorurteil krass in Frage.**

**LD: Something that belongs to interior design and fashion. There's a preconception that the opposition between surface and depth is an opposition between “empty of meaning” and “meaningful”—and your work completely calls that into question.**

AF: The idea of pattern being equivalent to surface is very much a Western idea about decoration; historically within Western architecture there was a notion that first there was structure, and then upon that structure would be additions, whatever it might be, furbelows or leaves or gargoyles, and those additions were always seen as separate to the function of the architecture. But then there are other models, like the Islamic model of a mosque built out of bricks that are in a distinct pattern form. The structure and the decorative pattern are interconnected.

We often see pattern as something that's overlaid on top of things as ornament, as an after-the-fact application, whereas pattern is inherent in all structures, like crystals and trees. We don't see them as pattern, because to our eyes, to our minds, they're more chaotic, they have fractal structures. But they're still patterns. So when we were talking before about the modular shapes building volume, or creating a sense of light, that's an example of pattern as structure. Even the idea of the moiré, it's an interference, so there's a structure inherent in that interference. With moiré, you have one pattern and then another pattern, and the overlay of those patterns. But there is no thing that is simply an overlay. It is becoming a structure—the layers are integral to one another, because they're interweaving visually.

AF: Die Gleichsetzung von Oberfläche mit Muster kommt von der typisch westlichen Vorstellung von Dekor. In der westlichen Architekturgeschichte geht man davon aus, dass zuerst der Baukörper komme, und auf diesen Baukörper würden dann Zusätze welcher Art auch immer appliziert: Faltenbesatz oder Blätter oder Wasserspeier usw. Diese Zusätze galten immer als getrennt von der Funktion des Bauwerks. Aber es gibt auch andere Vorstellungen! In der islamischen Architektur zum Beispiel hat eine Moschee aus Ziegel absichtlich eine ziegelgemusterte Form. Baukörper und Dekor gehören hier zusammen.

Wir im Westen hingegen begreifen Muster oft als etwas, das dem eigentlichen Ding ornamental aufgesetzt wurde. Muster sind nachträgliche Verzierungen. In Wahrheit hat aber jede Struktur ein Muster! Man denke nur an Kristalle oder Bäume, die man bisweilen nicht als Muster erkennt, weil sie unseren Augen und unserem Geist chaotisch erscheinen. Sie haben aber fraktale Muster, und auch das sind Muster! Als wir vorhin über modulare Formen sprachen, aus denen man Körper oder Lichteindrücke aufbaut, dann war das ein Beispiel für Muster, die Strukturen sind. Die Vorstellung des Moiré-Effekts als Interferenz bedeutet, dass die Interferenz eine Struktur hat. Bei Moiré-Mustern gibt es ein Muster und ein zweites Muster und die Überlagerung der beiden. Es gibt aber keine simple Überlagerung, sondern durch die Überlagerung entsteht eine Struktur! Die Schichten gehören dann zusammen, weil sie sich visuell verbinden.

**LD: Es entsteht gewissermaßen ein drittes Ding.**

**LD: And in a sense they produce a third thing.**

AF: Right, they produce something totally, totally unexpected and very different from any of the original things. The interference is generating something. And once they become optical things, we can choose to see them more structurally. I think the act of making them highlights their structural quality. Surface and structure are not opposed. Earlier you said something about the paintings being scary, which I liked because a part of the work that's not often talked about is the anxiety or alienation that they could provoke. They have color, and they have light, and at the same time they have these other things that aren't so inviting and seductive. I think that aspect is something that I can be somewhat afraid of myself. There's a question of how friendly are these paintings?

**LD: It's a really interesting question because the painting draws you in, and at the same time you move into a zone of uncertainty, visual uncertainty, and that calls into question your initial impression that it was beautiful. The oddness of it and the incomprehensibility of it can be idealized as, oh, it's just so magical and fabulous, or it can get—it gets weirder and weirder and more and more uncomfortable, I think. And then it moves back into being gorgeous. But it won't sit still, it doesn't resolve into that. Maybe it's scary because it's stronger than my expectations, or it resists my visual anticipation. As I walk around the room, the light shifts somewhat, but certain kinds of moiré effects retain their power, and they're stronger than my body is.**

AF: Richtig. Aus zwei alten Mustern entsteht ein ganz unerwartetes neues. Die Interferenz macht etwas. Und sobald optische Phänomene ins Spiel kommen, können wir die Muster struktureller sehen. Ich glaube, durch die Herstellung der Interferenzmuster unterstreicht deren strukturelle Qualität. Oberfläche und Struktur sind kein Gegensatz mehr. Du hast vorhin gesagt, die Bilder seien unheimlich. Das finde ich gut, weil ein Aspekt meiner Kunst oft nicht erwähnt wird, nämlich dass sie Angst oder Entfremdungsgefühle erzeugen kann. Die Bilder bestehen aus Farbe und emittieren Licht, aber gleichzeitig machen sie noch ganz andere Sachen, die nicht so nett und anziehend sind. Ich glaube, vor diesem Aspekt habe ich selbst ein bisschen Schiss. Die Frage ist: Wie freundlich sind diese Malereien?

**LD: Das ist eine wirklich interessante Frage, weil man von deinen Bildern ja vereinnahmt und zugleich verunsichert wird. Der erste Eindruck, der schön ist, wird dadurch in Frage gestellt. Die Merkwürdigkeit oder Unbegreifbarkeit des Bildes kann zwar idealisiert werden, so nach dem Motto: „Oh, wie zauberhaft und großartig!“ Man kann aber, denke ich, auch einen immer bizarreren, mulmigen Eindruck bekommen. Der kann dann wieder umschlagen in etwas Hinreißendes. Jedenfalls stabilisiert sich der Eindruck nicht, es gibt keine Auflösung. Vielleicht sind deine Bilder so unheimlich, weil sie stärker sind als meine Erwartungen oder sich ganz allgemein der visuellen Antizipation entziehen. Ich gehe vor einem deiner Bilder herum und die Beleuchtung ändert sich dadurch ein bisschen.**

AF: It's true. Sometimes it feels like the paintings are smarter than we are. And that sounds really scary! It does relate to science fiction, where you've created something, you've put something in motion. Because it has its own logic, and the moiré inherently has a self-sorting pattern—

**LD: Self-sorting?**

AF: It does self-sort because you're laying one pattern over the other, and it sorts into that shape, like this shape here (2014P-29)\* comes from an "S" being on top of a circle. And you didn't really put the shape there: it puts itself there. It produced itself. And so it feels like it's sentient in some way, it has a mind and a life of its own. And with technology that's anxiety producing, like the robots or the algorithms that we've created beginning to control us instead of us controlling them. And I think that maybe the potential scary part of it is that it—

**LD: It's calling the shots!**

AF: Which is, I think, true of many paintings. And the experience of making paintings is engaging with the materiality of the paint and the support, and also encountering the resistance of that material, which produces the surprise—the unintended consequences that make it become something other, something that exceeds your intention. So you can look at it as a productive exchange and maybe—

**LD: Maybe it can tell you something that you didn't know already that is true.**

AF: Yes. But maybe that other thing grows and does become scarier. I guess the idea of objects being intel-

\* (2014P-29) Seite / page 184



**Trotzdem behalten ein paar Moiré-Effekte ihre Wirkung. Kurz, sie sind stärker als mein Körper!**

AF: Das stimmt. Manchmal bekommt man den Eindruck, die Gemälde seien schlauer als wir selbst. Und das klingt ja wirklich unheimlich! Von hier aus geht es direkt in die Science-Fiction, wo ja auch etwas geschaffen wird, das ein Eigenleben annimmt. Es hat eben eine eigene innere Logik, so wie sich ja auch die Moiré-Muster selbst organisieren....

**LD: Selbst organisieren?**

AF: Ja, sie organisieren sich selbst, weil ein Muster über das andere kommt und sich der Rest von selbst ergibt. Schau, diese Form hier (2014P-29)\* sieht aus, als würde ein Kreis von einem „S“ überlagert werden. Aber ich habe Kreis und S nicht dahin gegeben! Sie bilden sich von selber. Deswegen hat man den Eindruck, einem Lebewesen gegenüber zu stehen, das einen eigenen Willen und ein eigenes Leben hat. Und vor dem Hintergrund der Technik erzeugt das Angst – wie Roboter oder Algorithmen, die wir selbst schufen und die uns nun zu kontrollieren beginnen anstatt umgekehrt. Ich glaube, der Schrecken kommt daher, dass .....

**LD: ... .. das Bild bestimmt, wo's lang geht!**

AF: Was meiner Meinung nach für viele Bilder gilt! Beim Machen der Bilder steht aber die Materialität der Farbe und des Bildträgers im Vordergrund. Man erlebt den Widerstand, den das Material entgegensetzt und der letztlich das Überraschende zur Folge hat – die unintendierten Folgen, die aus dem Bild etwas anderes machen. Es geht über deine Intention hinaus. Man könnte meine Kunst als produktiven Austausch zwischen

liger ist an interesting, interesting question.

**LD: It becomes a question of power, doesn't it?**

**The paintings have power. And you want them—you want to make these paintings that have power!**

AF: Absolutely. And with the science fiction reference, the idea of the future comes in. The future is such an important subject of science fiction because it's always theoretical: it's always in a hypothetical, ideal space. So I think that the "perfection" of these, or the parts of them that strive toward that, are insidious. There's a breakdown of oppositions, decorative/structural, or technological/natural, and the failure of the glitch, but they're still maintaining this fiction or desire—or ideal.

**LD: They're extremely theoretical, almost mathematical, and at the same time they're experiential, both in their making and in the viewer's experience. It's like they model different kinds of understanding, or knowledge. I was wondering: do you title them at all?**

AF: They're numbered. Some of them, if they're part of a series, like the circles, they'll have a parentheses like 2013P-21 (Circle) to identify it as part of that grouping. But there are secret nicknames. Some of the circles we call the "prismatic circles." Like this one down here, it's more defined by color. And then the other ones that have more light and dark, I call them the "volumetric circles." And then there are stranger nicknames like ...

**LD: The one on the side was a slug, or something.**

AF: Oh, right, the "white worm."

**LD: The white worm!**

AF: The devil duck feet, the mantis shrimp, the killer

\* (2014P-29) Seite / page 184

Materie und mir bezeichnen, der vielleicht ...

**LD: ... etwas aussagt, was du noch gar nicht wusstest.**

AF: Ja. Aber dieses Unintendierte kann auch immer größer und furchterregender werden. Ich finde die Frage nach intelligenten Objekten sehr, sehr interessant.

**LD: Dann stellt sich die Frage der Macht, nicht wahr? Die Bilder haben Macht. Und du willst das ja – du willst Bilder machen, die Macht haben!**

AF: Auf jeden Fall! Und mit dem Gedanken an Science-Fiction kommt auch die Zukunft ins Spiel. Die Zukunft ist in der Science-Fiction so wichtig, weil sie immer theoretisch ist. Die Zukunft ist immer eine Hypothese, ein Ideal. Ich glaube, dass die sogenannte „Perfektion“ meiner Bilder oder jedenfalls jener Bildteile, die nach „Perfektion“ streben, paradox ist. Die Gegensätze dekorativ/strukturell oder technisch/natürlich heben sich hier auf. Der Fehler ist kein Fehler mehr. Aber dennoch drücken die Bilder eine Fiktion, einen Wunsch aus – kurz: ein Ideal.

**LD: Ja, sie sind extrem theoretisch, fast mathematisch. Zugleich berufen sie sich aber auf das Erleben, sowohl das ihrer Macherin als auch der BetrachterInnen. Es ist, als seien sie Modelle von neuen Arten des Verstehens oder des Wissens. Ich frage mich, ob du ihnen überhaupt Titel gibst?**

AF: Ich nummeriere sie durch. Wenn sie – wie die Kreise – zu einer Serie gehören, kriegen sie so etwas wie einen Serientitel in Klammern, z.B. 2013P-21 (Circle) Insgeheim habe ich auch Spitznamen für sie. Ein paar der Kreise heißen dann intern „prismatische Kreise“.

clown, rainbow kitten flower, gray boy. So, yes, they're associative, I think.

**LD: At least for you!**

AF: It could be funny to include it, but I've never wanted to—it's too prescriptive.

**LD: This one's so weird because it's like there's a flower coming out of that thing.**

AF: Yes, that one uses a different type of geometry where, instead of it being just mis-registered, each layer is out of phase. So each layer is actually made with a different trowel, but the different trowels are very close: a slight fraction of an inch. The interval changes by one a slight fraction of an inch each time.

**LD: Wow.**



Das da unten zum Beispiel, das durch seine Farbgebung auffällt. Und dann sind da die anderen, die mehr auf Hell-Dunkel-Kontrasten aufbauen. Die nenne ich „volumetrische Kreise“. Aber es gibt auch ausgefallene Spitznamen wie... ..

**LD: Das da auf der Seite war eine Schnecke [slug] oder so etwas, oder?**

AF: Oh, ja, richtig, der „weiße Wurm“ [„white worm“].

**LD: Der weiße Wurm!**

AF: „Devil duck feet“ (Teufelssentenfuß), „mantis shrimp“ (Gottesanbeterinnengarnele), „killer clown“, „rainbow kitten flower“ (Regenbogenkätzchenblume), „gray boy“ (grauer Junge). Gut, die sind wohl assoziativ, denke ich.

**LD: Für dich wenigstenszumindest!**

AF: Vielleicht wäre es gar nicht unwitzig, die Spitznamen zu den Titeln dazu zu schreiben. Ich hab das nie gemacht, weil es die Interpretation doch zu stark einschränkt.

**LD: Das da ist so merkwürdig, weil es aussieht, als käme eine Blume da aus dem Ding raus!**

AF: Ja, das hat eine andere Art der Geometrie. Das ist nicht bloß in der Wahrnehmung, sondern da ist wirklich jede Schicht phasenverschoben. Jede Schicht wurde mit einem anderen Spachtel hergestellt, die sich aber nur um ein Zehntel Millimeter unterscheiden. Das Intervall ändert sich also jedes Mal um ein Zehntel Millimeter.

**LD: Uff!**

