

Andy Warhol: Ich finde, jeder sollte eine Maschine sein.
Gene Swenson: Darum geht es in der Pop Art?
AW: Genau. Es geht darum, Dinge zu mögen.
GS: Und Dinge zu mögen bedeutet, eine Maschine zu sein?
AW: Ja, weil man dann jedes Mal dasselbe macht. Man macht es wieder und immer wieder.

Auszug aus einem Interview in ARTnews, 1963

Variation und Zufall

Dean Daderko

Andy Warhol sprach offen von seiner Begeisterung für Maschinen, die uns insofern an unsere Menschlichkeit erinnern, als wir Sklaven unserer Triebe sind. Anders als Maschinen besitzen wir indes auch die Fähigkeit zu denken und planvoll zu handeln. Warhol kultivierte natürlich seine Außenseiterrolle. Er gab sich schüchtern und geheimnisvoll und produzierte mit seinen „Superstarfreunden“ serienmäßig Kunst in seiner „Factory“. Durch die Siebdrucktechnik gelang es ihm aber auch, einen eigenen Stil zu schaffen. Diese unpersönliche, alles Handwerk delegierende Kunst mag manchen zwar wenig kreativ erscheinen. Doch ist Warhols Pathos durchaus Absicht. Obwohl seine Philosophie besagt, dass Oberflächlichkeit und Schein wertvoller sind als Tiefe, ermöglicht er mit seiner Kunst eine konzeptuelle Wendung der Kunstanalyse, die nunmehr nicht nur das Produkt vor seinen Entstehungsprozess stellt, sondern auch Warhols beeindruckende Sensibilität in puncto Medien belegt, selbst wenn sie gerade in ihrer Offensichtlichkeit fast unsichtbar bleibt.

Andy Warhol: I think everybody should be a machine.
Gene Swenson: Is that what Pop Art is all about?
AW: Yes. It's liking things.
GS: And liking things is like being a machine?
AW: Yes, because you do the same thing every time. You do it over and over again.

Excerpt from an interview in ARTnews, 1963

Variation and Chance

by Dean Daderko

Andy Warhol spoke of his attraction to machines on the public record, and his desire reminds us of his humanity and our own: our desires drive us. Yet, unlike machines, we have the capacity to think and act for ourselves. Warhol cultivated a persona of deflection: he was shy and enigmatic, he established his own version of factory production with his “superstar” friends, and he extracted idiosyncratic gestures from his work by using the silkscreen process. If his impersonal, hands-off approach feels negligibly creative to some viewers, Warhol’s pathos is intentional. While his philosophy suggests that surface and gloss are more valuable than depth, his practice opens a space for investigation with a conceptual turn that focuses on product over process, and offers further evidence of his profound medium-sensitivity, even if it’s hidden in plain sight. Anoka Faruqee has her own romance with machines. An anecdote: as a young child, Faruqee visited her father’s office and in order to keep her engaged and occupied, he showed her how to use the office copier,

Anoka Faruqee liebt Maschinen auf ihre Weise. Dazu eine Anekdote. Als kleines Mädchen besuchte sie einmal ihren Vater im Büro. Um sie zu beschäftigen, zeigt er ihr die Kopiermaschine, was dazu führte, dass sie, als sie älter wurde, behauptete, sie wäre gerne ein Kopierer. Die Kunst, die sie schließlich entwickelte, ist natürlich komplexer und nuancierter, doch ist ihr diese frühe Begeisterung für den Kopiervorgang geblieben. Faruqee schafft autonome Einzelwerke, die etwas über Serienproduktion aussagen, gerade weil sie Serienproduktionen sind. Wichtiger noch ist, dass sie sich für das Scheitern und für Fehler interessiert. Faruqee schätzt jene Momente, wenn eine Methode ans Ende gelangt oder sich ein Werk offenkundig als unrealisierbar erweist. Seit mehr als zehn Jahren schafft sie Gemälde, die zwar auf einer mechanistischen Ästhetik und Methode beruhen, aber zugleich materiell und technisch äußerst herausfordernd sind. Im Gegensatz zur coolen Distanziertheit der Pop Art oder zur industriellen Fertigung schweigt Faruqee gleichsam in den Problemen, die sie ihren Händen und Augen selbst stellt. Obwohl sie letztlich präzise Methoden aufstellt, nach denen ihre Gemälde entstehen, nützt sie die Abweichung von diesen Methoden, die Hinnahme des möglichen Scheiterns von Hand und Auge, um damit optisch verblüffende Ergebnisse zu erzielen. Anhand der jüngsten Serie von Moirégemälden, die auf nunmehr beinahe 20 Jahre künstlerische Erfahrung und Innovation zurückgreifen, wird die kumulative Wirkung von Faruqeas Experimentalmalerei besonders deutlich. Vor kurzem zeigte die Künstlerin in einem Vortrag über

prompting her to claim that when she grew up she wanted to be a Xerox machine. The practice she eventually developed is, of course, more complex and nuanced, but her initial fascination with the process of copying remains. She makes unique, autonomous works that speak to serial production as much as they themselves are serial productions. And she is, importantly, drawn to failure and breakdown: to the moments when a systematic approach disintegrates, or when the creation of a work becomes evident as a physical impossibility. For more than a decade, she has created paintings that exploit mechanistic aesthetics and methods, challenging herself materially and procedurally to do so. In contrast to the cool remove of Pop Art or industrial fabrication, Faruqee revels in pitting her hands and eyes against the difficult tasks she sets. Though she eventually establishes precise methodologies by which to create paintings, it is Faruqee’s deviation from these methods—her acceptance of the potential fallibility of her hand and eye—that she exploits to produce optically wondrous results. The cumulative impact of Faruqee’s practice of painting-as-investigation is clearly evident in this latest series of works—the *Moiré Paintings*—which draw on nearly two decades of artistic experimentation and innovation. During a recent lecture on her work, Faruqee pulled up an image of a painting from this series on her laptop and its shimmering digital projection prompted audience members to question whether they were seeing an animation; they were not. Moirés are the result of the superimposition of multiple

ihr Werk die Reproduktion eines dieser Bilder auf ihrem Laptop. Auf dem Computerschirm machte es den Eindruck, als handelte es sich um eine Animation – was aber nicht stimmt. Moirémuster ergeben sich aus der Interferenz sich überlagernder Punktraster. In diesem Fall entstand der Effekt, weil Faruqees Rasterbild mit dem Pixelraster des Bildschirms interferierte. Doch gerade dieser Umstand ermöglichte es der Künstlerin, das verblüffende Wahrnehmungsphänomen zu erläutern. Betrachtet man die Moirébilder aus der Nähe, nimmt man tatsächlich oft Bewegung war, wo keine ist. Die Sinuswellen auf den Bildern scheinen zu wogen und wanken, als würde sich die Malerei verflüssigen. Seit langem also stehen im Zentrum von Faruqees künstlerischem Projekt die Variation und der Zufall. Dies wird am methodischen Zugang deutlich, mit der sie ihre Serien kreiert. Erst indem die Künstlerin variiert, kann sie (und können folglich auch wir) jene subtilen visuellen Phänomene fassen, die die Bilder jeweils untersuchen. Als Ergebnisse eigener Untersuchungen belegen Faruqees Gemälde die Wirkungen, welche die Manipulation bestimmter Variablen – wie Farbe oder Bildgröße – auf das Sehen zeitigen. Da sich Faruqee als Malerin mit der Zeit weiterentwickelt hat, stieg auch dabei die Komplexität der Anforderungen, die sie an sich selbst stellt. Obgleich ihre Methode nüchtern und wissenschaftlich klingt, rauben uns die Ergebnisse dennoch den Atem. Faruqee nimmt die Möglichkeit des Scheiterns nicht nur als Zeichen des Menschseins hin, sondern auch weil es implizit die Chance birgt, den Schematismus der Wahrnehmung offenzulegen. So

out-of-register grids; in this case, the moiré effect was produced by layering the digital projector's pixel grid over the existing moiré that Faruqee created in a painting. Understanding the circumstances that produced this unexpected incident, Faruqee used it to illustrate how this perceptual phenomenon functions. Indeed, when viewing the *Moiré Paintings* at close range, one can often perceive the optical effect of motion where there is none; their sinuous curves seem to undulate and wave, offering the impression that their painted surfaces have returned to a liquid state. An interest in variation and chance has long been at the heart of Faruqee's artistic project: it is evident in her routine creation of works that are produced in series. By producing multiple examples, she (and, by extension, we) comes to understand the subtle visual phenomena particular works explore. As responses to self-directed inquiries, Faruqee's paintings demonstrate the effects that particular sets of variables—like color or scale—have on visual perception. As Faruqee's abilities and knowledge as a painter have developed, so has the complexity of the challenges she sets for herself. If Faruqee's process sounds rational and scientific, its results are breathtaking. Faruqee accepts the possibility of her fallibility, embracing its humanity and its underlying ability to reveal the schema of perception. This essay speaks to a number of the series Faruqee has produced and the discoveries her investigations reveal. And each series aggregates the knowledge that has been gained by in previous explorations. Faruqee kicks the machine until it breaks,

gesehen betrifft dieser Essay jene Serien der Künstlerin, die solche Entdeckungen möglich machen. Jede von ihnen baut auf das Wissen auf, das sich Faruqee während der vorangegangenen bereits aneignen konnte. Die Künstlerin geht solange zur Maschine, bis sie bricht. Immer wieder fordert sie ihre eigene Fähigkeit, erfolgreich selbstdefinierte Anweisungen zu erfüllen, aufs Neue heraus. So stellte sie sich in den späten 90er-Jahren die Aufgabe, ein vertracktes an Kirschblüten erinnerndes Muster nachzumalen, und verkomplizierte dabei auch noch den Malprozess. *Snow Candy* (1997)* ist ein 200 x 177 cm großes Leinwandbild mit einem wabenartigen Raster, wobei sich in jedem Sechseck dasselbe florale Teilmuster wiederholt, aber eben nur *fast*. Faruqee verkomplizierte das Bild dadurch, dass sie vier verschieden große Muster zufällig über die Fläche verteilte. Im wahrnehmenden Vergleich, bei dem der Blick fokussiert und gleich wieder zurückweichen muss, entsteht nicht nur eine vertikal-horizontale, sondern auch eine zeitlich strukturierte Bewegung. Stilisierete Blumen, Blätter und dazwischen Herzen in Grau- und Rosatönen heben sich vom dunkelbraunen Hintergrund ab und erscheinen vergrößert, als würde man durch unregelmäßige Wassertropfen blicken. In der Folge schuf Faruqee mehrere Diptychen ohne einheitliche Hintergrundmuster, um damit abstraktere Wahrnehmungen möglich zu machen. Bei *Pink Gerber Daisies (Twins)*, deutsch „rosa Gerbera (Zwilling)“, und *Delphinium Twins*, „Rittersporn-Zwilling“ (beide 1999), benutzte sie jeweils dieselbe Methode. Von jeder der

consistently challenging her ability to successfully execute demanding, selfinitiated directives. In the late '90s, Faruqee challenged herself to repaint an intricate fabric pattern that evoked cherry blossoms, and dared herself to make this process even more complex. For *Snow Candy* (1997)*, Faruqee laid a 79 by 70 inch canvas with a honeycomb hexagonal grid, repeating the same portion of a floral pattern in each hexagon—almost. The artist complicated her work by executing four differently-sized samples randomly over the canvas. The comparative sense of focusing in and pulling back implies a vertical-horizontal matrix of motion, as well as a temporal one. Stylized flowers, leaves, and the occasional heart in shades of gray and pink stand out against their dark brown ground, appearing magnified, as though seen through wayward drops of water. Faruqee subsequently developed a number of diptych paintings that let go of single grounding patterns in order to build on more abstract, perceptual experiences. For *Pink Gerber Daisies (Twins)* and *Delphinium Twins* (both 1999), Faruqee utilized a similar methodological strategy: she plucked a single petal from each namesake flower and color-matched them for a few days as each withering petal darkened and changed hue. With this notational activity, Faruqee established a shifting spectrum of colors—fuchsia in one case, and blue-violet in the other. Noting the starting and ending colors for each petal, she identified the successive gradations appearing between them at regular intervals. She then mixed large batches of each of the six or

**Snow Candy* (1997) Seite / page 54

beiden genannten Blumen pflückte sie je ein Blütenblatt und ließ beide dann mehrere Tage welken und dadurch nachdunkeln, bis sie denselben Farbton annahmen. Dadurch entstand über die Zeit ein changierendes Farbspektrum, einmal fuchsfarbig und einmal blau-violett. Faruqee hielt die Anfangs- und Endfarbe jedes Blütenblatts fest und konnte hernach die sukzessiven Schattierungen dazwischen fixieren. Daraufhin mischte sie große Chargen der entsprechenden sechs oder sieben Parallelfarben. Als Bildträger spannte die Künstlerin dann je zwei 117 x 107 cm große Leinwände auf, die sie mit unterschiedlichen Farbtönen – die *Delphinium Twins* grünlich, die *Pink Gerber Daisies* rötlich-orange – grundierte. Bei letzteren tauchte die Künstlerin einen Minipinsel mit methodischer Präzision in einen hellvioletten Farbton und begann, vom linken oberen Eck aus, vertikale Linien zu malen, bis die Farbe auf dem Pinsel aufgebraucht war. Dann tauchte sie diesen von neuem ein und setzte die Linie fort. So wurden beide Leinwände nach und nach von links nach rechts und oben nach unten vollständig mit einer verwirrend großen Anzahl von Strichen bedeckt. Die Farbabfolge ist zufällig; auf das dunkelste Violett folgt beispielsweise Hell- oder Mittelviolett usw. Doch bei aller Variation gibt es Regelmäßigkeiten. Die Farbabfolgen sind nämlich auf beiden Bildern jeweils exakt gleich. Daher nennt Faruqee die Bilder auch „Zwillinge“. Sie erwecken den Eindruck undulierender Hell- und Dunkeltöne, ähnlich wie man es von durchscheinenden Vorhängen kennt. Als Faruqee die Bilder sorgsam mit Aberhunderten von Linien bedeckte, nahm

seven matched colors. Faruqee also stretched two identically-sized canvases, both 46 by 42 inches. Each one was primed with a different colored ground. In the case of *Delphinium Twins*⁴, the ground of one canvas is green, while the other is reddish-orange. Then, with methodical precision, Faruqee loaded a tiny brush with a random selection of the purplish colors, and starting at the top left, she began painting vertical lines until the pigment on her brush ran out. When it did, she re-dipped it and began again. Working from top to bottom, and left to right, she completely covered each canvas with a dizzying number of brushstrokes. The sequence of her color choices was random: a brushstroke of the darkest purple-blue may be followed by brushstrokes of a lighter or more median one. Inside this variation, an important action took place: color sequences painted on one canvas were precisely repeated on the other; thus the paintings' designation as "twins." Faruqee's activity created a sensation of undulating light and shadow, not unlike what one sees in the folds of a backlit curtain. As Faruqee labored to cover each ground with hundreds upon hundreds of stripes, distinct identities began to emerge for each canvas. Because the pre-mixed purples were semi-transparent, and because the supply of paint loaded onto the brush was limited, bits of both ground colors peek through. An immediate glance confirms that, indeed, the side-by-side canvases are painstaking reproductions of one another. But when one's perception shifts, the relative difference between the underlying coolness and warmth of these partner paintings becomes impossible

⁴*Delphinium Twins* (1997) Seite / page 58

also jedes einen individuellen Charakter an. Da die vorgemischten Violett-Töne semitransparent waren und der Pinsel nur eine beschränkte Menge Farbe aufnehmen kann, scheinen da und dort auch Farben aus dem Hintergrund durch. Auf den ersten Blick wirken die Zwillingsbilder also wie exakte Kopien. Schaut man indes genauer hin, kann man den relativen Unterschied zwischen den kühlen und warmen Farbtönen im Hintergrund der Bilder nicht länger ignorieren. Die Augen wandern, verschiedene Stellen vergleichend, über die Bildfläche. Sind die Bilder identisch? Ja! Sind sie unterschiedlich? Auch ja!
Im Jahr 1998 begann Faruqee dann ein Motiv zu verwenden, das sie hinfort längere Zeit beschäftigen sollte. Es war dies eine komplizierte Sternchenform mit hakenförmigen Enden, die sie auf orientalischen Fliesen entdeckt hatte. Diese Form verwendete sie als Muster für *Small Medium Large* (2000) – ein Werk bestehend aus drei verschieden großen Paneelen (57 x 52, 86 x 78, 114 x 104 cm). Diese sind jeweils von einem Raster aus gleich vielen vertikalen, horizontalen und diagonalen Linien bedeckt. Faruqee entwickelte des Weiteren eine eigene Farbpalette, die von Rot, Orange, Gelb, über Grün und Blau bis Violett reicht, mit der sie dann identische Abfolgen ineinander verzahnter Sternchen ausführte. Im Endeffekt schuf sie also Kopien desselben komplexen und verzahnten Musters in drei verschiedenen Größen. Wie schon frühere Bilder, die in der Wahrnehmung eine Wellenbewegung suggerieren, erzeugt auch *Small Medium Large*⁵ den Eindruck, als wären die drei Bilder durch Ein- oder Auszoomen

to ignore. One is left oscillating between distinct perceptual comparisons. Are these two paintings the same: "yes." Are they different: "yes." In 1998, Faruqee began using a motif that would occupy her attention for some time: a complex asterisk shape with hooked ends, based in Islamic tile-work. She used this pattern to make *Small Medium Large* (2000), a single work comprised of three differently sized panels (22 ½ by 20 ½, 33 ¾ by 30 ¾, and 45 by 41 inches, respectively). Penciled grids of identical numbers of vertical, horizontal, and diagonal lines blanket each panel's surface. Faruqee established a set palette of colors—a spectrum of red, orange, yellow, green, blue, and purple—and began painting each of the panels, blanketing them with identical sequences of interlocking asterisks. In effect, she produced copies of the same complex and indeterminate pattern in three scales. Like earlier paintings that suggest undulating movement within the picture frame, *Small Medium Large*⁵ creates the impression that each panel is a digital zoom in or away from its partners. While the *Twins* encourage comparative perceptual experiences, the panels of *Small Medium Large* introduce the possibility of multiple contingent elements. This triangulation outlined the edges of a perceptual field of activity that includes a suggestion of relative distance. Faruqee's interlocking asterisks are precursors of now-familiar digital pixels. Each unit is a discrete package of color. Given limited palettes—like CMYK or RGB—the human eye is able to process interactions between neighboring color units to create impressions

⁵*Small Medium Large* (2000) Seite / page 62

ineinander überführbar. Während also die Twins zu Wahrnehmungsvergleichen führen, suggerieren die Bilder *Small Medium Large* eine mögliche Ähnlichkeit. Die Dreifachmethode steckt ein aktives Wahrnehmungsfeld ab, das den Eindruck relativer Distanz nahelegt.

Faruqees verzahnte Sternchen sind Vorläufer der nun allgegenwärtigen Pixel, da auch hier jedes Element ein scharf abgegrenztes Farbareal ist. Trotz des beschränkten Spektrums des CYMK- oder RGB-Systems schafft das menschliche Auge Wechselwirkungen zwischen benachbarten Farbeinheiten, was den Eindruck von Farbschattierungen ergibt. Faruqee hat mit ihrer Malerei experimentell entdeckt, dass Kombinationen diskreter Elementarfarben wie Farbmischungen wirken können. Die Diptychen ihrer Serie *Pours and Copies** quantifizieren diese Farbwechselwirkungen. Die *Pours* oder Schüttbilder sind das, was ihr Name nahelegt. Mehrere Farben werden nass auf eine feucht grundierte Leinwand geschüttet. Die Ergebnisse sind dadurch unvorhersehbar. Blüten, Spritzer, Rinnsale sprechen vom Trocknen des Pigments, wenn die Flüssigkeit aus der Emulsion verdampft. Pigmente gerinnen zu dauerhaften Konstellationen, die nichtsdestoweniger ihren einst flüssigen Zustand verraten. Die *Pours* sind von winzigen dreieckig isometrischen Rastern durchzogen. Sie ermöglichen Faruqee, die wahrgenommen Farbeindrücke an jedem Rasterpunkt festzustellen und auf ein gleich gerastertes zweites Paneel zu kopieren. Durch diese sichtlich mühselige Präzisionsarbeit entstehen die dazugehörigen *Copies*. Zufall wird quantifiziert.

of blended color. Faruqee came to understand how discrete combinations of singular colors were able to suggest literally blended colors. The diptychs of her *Pours and Copies** series quantify such random interactions of color. The *Pours* are what their name implies: multiple colors of paint are poured wet into wet on the surface of a prepared panel. They produce uncontrollable outcomes. Blooms, bleeds, and washes of color evidence the interaction of pigments as the liquid suspension in which they are held evaporates. Pigments are deposited into permanent compositions, which evokes their former liquidity. The surfaces of the *Pours* are incised with minute, triangular, isometric grids. These enable Faruqee to plot, identify, and transfer her perceived color impressions from each juncture onto a similarly gridded panel. Through this precise and seemingly arduous task, the accompanying *Copies* come into being. Randomness, quantified. By setting herself an impossibly high bar, Faruqee ensures that she'll trip up, that her perceptual abilities will be put to the test, and that try as she might, the achievement of perfection will remain elusive. Over the trajectory of her practice, Faruqee has continually issued herself difficult physical challenges, and she grows stronger as she meets them. If we consider Faruqee's progression from series to series, it becomes clear that she consistently seeks opportunities to unite the optical with the physical. She tests her perceptual abilities by challenging herself to execute physical correlates. If the results of this work evidence Faruqee's limits and failures, never before has such an outcome been so breathtakingly thrilling.

**Pours and Copies* Seite / page 66

Faruqee legt sich die Latte also selbst immer höher. Damit stellt sie sicher, dass Fehler geschehen können, die Wahrnehmung jedes Mal einem neuen Test unterzogen wird und dass die Perfektion, so sehr sie sich bemühen mag, immer unerreichbar bleibt. Im Zuge der Entwicklung ihrer Kunst hat sich Faruqee so immer neue physische Probleme auferlegt, die zu überwinden sie jedes Mal besser gemacht hat. Betrachtet man ihren Fortschritt indes von Serie zu Serie, so wird deutlich, dass sie permanent nach Möglichkeiten sucht, das Optische mit dem Materiellen zu vereinen. Sie testet ihre eigenen perzeptuellen Möglichkeiten, indem sie sich dazu zwingt, deren materielle Korrelate zu erschaffen. Die künstlerischen Ergebnisse dieser Methode belegen die Grenzen und das Scheitern der Künstlerin. Doch niemals zuvor waren künstlerische Ergebnisse so atemberaubend spannend.

