

A hand is shown from the wrist up, holding several white, glossy spheres of various sizes. The hand is positioned in the center of the frame, with fingers slightly curled. The background is dark and textured, resembling a close-up of a hand or a similar surface. The lighting is dramatic, highlighting the smooth, reflective surfaces of the spheres.

FAR
FROM
EQUILIBRIUM

DAVID
FRITZ

KERBER

DAVID FRIED

KERBER ART

**DAVID
FRIED**
**FAR FROM
EQUILIBRIUM**





*There is serendipity with every
emergent moment far from control,
far from equilibrium, where the periphery
becomes the center.*

*Es gibt einen »serendipity« mit jedem
emergenten Moment weit weg von der Kontrolle,
weit entfernt vom Gleichgewicht, wo die Peripherie
zum Zentrum wird.*

— David Fried

**DAVID
FRIED**
FAR FROM
EQUILIBRIUM

06_ **SELECTED WORKS
AUSGEWÄHLTE
ARBEITEN
2000–2017**

10_ **DR. SABINE MARIA SCHMIDT**
A Recombined View of
David Fried's Photographic Works
Eine rekombinierte
Rückschau zu den fotografischen
Arbeiten von David Fried

26_ **STEMMERS** [ST]

60_ **SYSTEMMERS** [SY]

72_ **TRANSLIBRIUM** [TL]

84_ **ATELIER VIEWS
ATELIER-ANSICHTEN**

92_ **SELF
ORGANIZING
STILL-LIFE** [SOS]

116_ **GLOBALEXANDRIA** [GA]

134_ **IN BED
WITH LUCY
AND DOLLY** [LD]

154_ **DAVID FRIED**
Act One – video art
transcript

156_ **DR. TIM OTTO ROTH**
Almost Bursting –
between Shadow and
Lens Images
Kurz vorm Platzen –
Zwischen Schatten
und Linsenbild

160_ **RAINSCAPES** [RS]

180_ **WAY OF
WORDS** [WW]

192_ **CARL FRIEDRICH SCHRÖER**
The Ignition of the
Excitatory Poetic Spark
Die Zündung des erregenden
poetischen Funkens

204_ **BIOGRAPHY
BIOGRAFIE**

**SELECTED
WORKS
AUSGEWÄHLTE
ARBEITEN**



2000 – 2017

— Selected Works

The multidisciplinary artist David Fried [1962, NYC] explores the qualities of invisible complex dynamic relationships in the form of minimalistic images and objects. The inherent flexible characteristics of interdependent networked systems operating far-from-equilibrium found in nature and social endeavor, are echoed throughout his sculptural, photographic and interactive works. The artist employs highly symbolic motifs that are universally recognizable as organic or pertaining to natural phenomena with chaotic tendencies, contextually infused with hints of human influence and our urge to control, manipulate and predict outcomes.

In a human world that is increasingly aware of and witness to the influence of self organizing systems, Fried explores the space between the lingering anachronism of the *clockwork* world view and the vanguard of progressive systems thinking on diverse themes such as communication, sociology, ecology and biology. His essential inspirations are drawn from unpredictability, emergent complexity and influence - over the illusion of true control.

Adding to the lucid sense of harmony and sensual aesthetic found in his compositions, Fried also draws eclectic references from mythological and scientific realms, which are globally present in our societies and cultures, and much like the ancient's archetypical signs, he condenses complex contemporary issues into enigmatic symbols that mark pivotal changes in our belief systems, whereby fact and fiction become one.

His recent works, consisting of modernized fertility icons, photographs of celestial forces, photograms of cellular membranes, networks and interactive stone sculptures, are fabricated using traditional techniques combined with high-tech processes in a variety of mediums. He synchronizes diverse artistic and scientific disciplines to create contemporary icons that reflect our expanding knowledge base in the techno-information era, while emphasizing the affects technology itself has on our personal choices and belief systems.

— Ausgewählte Arbeiten

In seinen minimalistischen Bildern und Objekten erforscht der interdisziplinär arbeitende Künstler David Fried [*1962, New York] die Eigenschaften unsichtbarer, komplexer, dynamischer Beziehungen. Die inhärenten Qualitäten wechselseitig vernetzter – und weit vom Zustand inneren Gleichgewichts entfernt – Systeme, wie sie in der Natur und sozialen Verbindungen vorkommen, durchzieht sein gesamtes fotografisches, skulpturales, teils interaktives Werk. Dabei verwendet Fried symbolstarke, organische, auf Naturphänomene mit chaotischen Tendenzen bezogene und universell lesbare Motive, die die menschliche Einflussnahme mit ihrem Drang, Resultate vorherzusagen, zu kontrollieren und zu manipulieren, mit einbeziehen.

In einer Epoche, die sich des Einflusses selbstorganisierender Systeme zunehmend bewusst wird, lotet Fried den Raum aus zwischen den noch immer verbreiteten Anachronismen einer Newton'schen »Uhrwerk«-Weltsicht und einem avantgardistischen Systemdenken, wobei er so unterschiedliche Themenfelder wie Kommunikation, Soziologie, Ökologie und Biologie mitdenkt. Seine grundlegenden Ideen thematisieren Unvorhersehbarkeit und Komplexitätszuwachs sowie die Illusion von echter Kontrolle.

Neben einem Sinn für Harmonie und sinnliche Ästhetik, der seine Kompositionen kennzeichnet, stellt Fried vielfältige Bezüge zu mythologischen und wissenschaftlichen Bereichen her, die im Unterbewusstsein des Individuums universell präsent sind. Ähnlich wie bei den archetypischen Bildern der Antike verdichtet er komplexe, heute wichtige Gedanken zu enigmatischen Symbolen, die entscheidende Veränderungen unserer Gesellschaften und deren Übereinkünfte markieren – und verschmilzt dabei Fakten und Fiktion.

Unter Verwendung einer Vielzahl verschiedener Medien modernisieren Frieds neuere Arbeiten Fruchtbarkeitssymbole, bannen Himmelsmächte ebenso wie Zellmembranen

Fried's personal catalytic mix of critique and philosophy, his love of the unpredictable and non-linear networks, dialogue, art and the sublime, form the core of his various unique projects. Processing these factors into an artistic unity, the artist fuses minimalism and conceptual art with aesthetics and philosophy to create works that aim to transcend diverse cultural boundaries. In his comprehensive work, Fried suggests that the mythological and the scientific involve inextricable systems of belief that must remain in constant dialogue, as art follows life and life follows art.

auf Fotos bzw. Fotogramme oder machen Steinskulpturen interaktiv nutzbar – und verbinden bei ihrer Produktion traditionelle Techniken mit Hightech-Verfahren. Zudem führt Fried diverse künstlerische und wissenschaftliche Disziplinen zusammen, um zeitgemäße Symbole für unser ständig anwachsendes Wissens-Pool im digitalen IT-Zeitalter zu schaffen und jenen Einfluss hervorheben, den diese Technologie selbst auf persönliche Entscheidungen oder Glaubensaspekte hat.

Frieds ganz eigener katalytischer Mix aus Kritik und Philosophie, Dialog, Kunst, Ästhetik und dem Erhabenen, seine Wertschätzung von Zufall und nichtlinearen Verknüpfungen bildet den Kern seiner vielen einzigartigen Projekte. In der künstlerischen Zusammenführung dieser Faktoren verschmilzt er Minimalismus mit Konzeptkunst und erschafft so Arbeiten, die darauf angelegt sind, kulturelle Grenzen zu überschreiten.

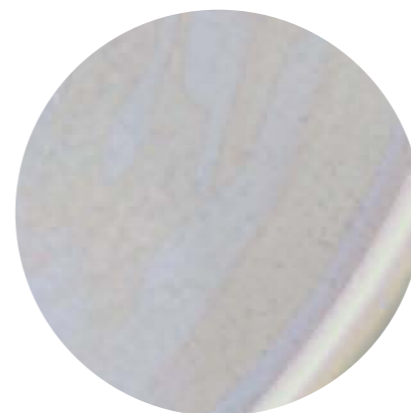
Auf diese Weise macht Frieds umfangreiches Werk deutlich, dass Mythologie und Wissenschaft unauflöslich mit Glaubenssystemen verwoben sind und ständig im Dialog bleiben müssen – so wie die Kunst dem Leben folgt und das Leben der Kunst.



David Fried, 2014



**A RECOMBINED
VIEW OF
DAVID FRIED'S
PHOTOGRAPHIC
WORKS
EINE
REKOMBINIERTE
RÜCKSCHAU ZU DEN
FOTOGRAFISCHEN
ARBEITEN VON
DAVID FRIED**



SABINE MARIA SCHMIDT

— A Recombined View

Where do people live when they have discovered they are residing on a sphere, a globe? How can microspherical phenomena be relocated and re-referenced in cultural-historical terms? Peter Sloterdijk begins the first volume of his opulent *Spheres* trilogy, which investigates this question, with a rather sentimental image: a child watching a soap bubble he has produced and thereby enjoying an empirical elementary experience.

“For the duration of the bubble’s life the blower was outside himself.[...] In the place where the orb burst, the blower’s excorporated soul was left alone for a moment [...].[...] There is a solidarity between the soap bubble and its blower that excludes the rest of the world, [...] While exhaled air usually vanishes without a trace, the breath encased in these orbs is granted a momentary afterlife. [...] their creator is truly outside himself, with them and in them [...], through the breathless co-flight of its attention through the animated space”.¹

We enter life within a bubble, and when we die we slip away in a final breath. Surely this subliminal body knowledge also helps to form a basis for the fascination of this elementary experience interpreted by Sloterdijk in such an adroit way.

The scene has been depicted by, among others, English painter and Pre-Raphaelite John Everett Millais [1829 – 1896]²; less as a divested space-body experience than as a general metaphor of the beauty and fragility of life as a whole. His painting *Bubbles* [1885 – 1886] shows a golden-haired boy sitting on a log, with a bowl in his lap, holding a water pipe in his hand. On the left, the painter supplements this image of his young model with a flourishing plant, and on the right with a broken vessel of some kind. During the portrait sessions he hung a specially made glass ball above the head of the boy as an aid. The “bubble” painted in this way extends the composition of the configuration to the top of the painting, directing the viewer’s eye upwards and beyond the picture space. This painting became popular primarily because Millais sold it, to-

— Eine rekombinierte Rückschau

Wo leben die Menschen, nachdem sie wissen, dass sie auf einer Kugel, einem Globus zu Hause sind? Wie lassen sich mikro-sphärische Phänomene neu verorten und kulturgeschichtlich neu erzählen? Peter Sloterdijk beginnt den ersten Band seiner opulenten »Sphären«-Trilogie, die dieser Frage nachgeht, mit einem sentimentalen Bild: ein Kind, das einer selbst erzeugten Seifenblase nachschaut und dabei eine empirische Elementarerfahrung macht.

»Für die Lebensspanne der Blase war der Bläser außer sich gewesen.[...] An dem Ort, wo die Kugel zerplatzte, blieb die aus dem Körper herausgetretene Seele des Bläfers für einen Augenblick allein zurück [...].[...] Zwischen der Seifenblase und ihrem Bläser herrscht eine Solidarität, die den Rest der Welt ausschließt, [...] wenn ausgeatmete Luft sonst im Spurlosen verloren geht, so gewinnt hier die in den Kugeln eingeschlossene Atemluft ein momenthaftes Nachleben. [...] ihr Urheber ist außer sich, bei ihnen und in ihnen [...], es entstehe eine von vorneherein beflügelte Raumgemeinschaft.«¹

In einer Blase kommen wir zu Leben, beim Tode verlieren wir uns im letzten Hauch. Sicherlich ist es auch dieses untergründige Körperwissen, dass die von Sloterdijk so facettenreich interpretierte Faszination dieses Elementarerlebnisses begründet.

Die Szene wurde unter anderen von dem englischen Maler und Präraffaeliten John Everett Millais [1829 – 1896] ins Bild gesetzt²; weniger als entäußerte Raum-Körper-Erfahrung, denn als generelles Sinnbild für die Schönheit und Fragilität des Lebens allgemein. Sein Gemälde »Bubbles« [1885 -1886] zeigt einen goldhaarigen Jungen auf einem Baumstamm sitzend, mit einer Schüssel auf dem Schoß und einer Wasserpfeife in der Hand.

Der Maler fügt seinem jungen Modell zu seiner Linken eine gedeihende Pflanze und zu seiner Rechten ein zerbrochenes Gefäß anbei. Während der Porträtsitzungen positionierte er als Hilfsmittel eine speziell hergestellte Glas-kugel über den Kopf des Jungen. Die derart

gether with its copyright, to an innovator in early commercial marketing, who recognized its potential for Pears soap advertising.³

Bubbles, as one conclusion of Sloterdijk’s cultural observations shows, are the basic molecules of a strong relationship, in which one part always remains related to the other; the relationship is more important than the singular being, the couple more important than the individual. Cemented as a sphere, it represents the world or rather images of the world –as an accumulation of bubbles, foam serves as a metaphor of multifocal, networked societal models.

The question of where and how people live together also concerns David Fried, whose work can be interpreted as charged with highly complex metaphor and theory. On what conditions are the fields of conflict between the individual and our social systems founded? Bubbles, spheres, network-like structures are objectified and visualized repeatedly in new groups of works and aggregate states. Above all, Fried’s artistic research focuses on complex, non-linear relations and interactive processes, for which he takes inspiration from various approaches in system theory, finding his own diverse solutions.

Although Fried has now moved away conceptually from photography, the series of photographic works are what reveal Fried’s artistic starting points, themes and motifs in a particularly illuminating and arresting way.

Fried fixes the fragile balance between water and air in the shape of unique air bubbles that re-form continually in different ways in his series *In bed with Lucy and Dolly*. The ironic title suggests a direct reference to sex, creation and reproduction. Initially, we believe we are party to microscopic cell division processes, and our initial associations are with the manipulatable and controllable production of organic life. *Dolly* was the name of the sheep, born in 1996, which was the first mammal to be produced from adult cells in a cloning process. *Lucy* refers to the skeleton, found in Ethiopia in 1974, of *Australopithecus afarensis*, which – with a demonstrable age of 3.2 million years – was interpreted as female and

gemalte »Blase« weitet die Komposition des Gefüges bis an den oberen Bildrand aus und lenkt den Blick des Betrachters nach oben und über den Bildraum hinaus. Populär wurde dieses Bild vor allem, da Millais es mitsamt Copyright an einen frühen Marketing-Erfinder verkaufte, der dessen Potential für die Pears-Seifenwerbung erkannte.³

Blasen sind, so ein Fazit der kulturgeschichtlichen Betrachtung Sloterdijks, die Basismoleküle einer starken Beziehung, in der das eine immer auf das Andere bezogen bleibt, das Verhältnis wichtiger ist als das singuläre Sein, das Paar wichtiger ist als das Individuum. Verfestigt repräsentiert sie als Kugel die Welt; Weltbilder und Schäume als Akkumulationen von Blasen dienen als Metaphern multifokaler und vernetzter Gesellschaftsmodelle.

Die Frage, wo und wie die Menschen zusammenleben, beschäftigt auch David Fried, dessen Werk sich vielschichtig metaphorisch und theoretisch aufladen lässt. Auf welchen Bedingungen beruhen nicht zuletzt die Spannungsfelder zwischen Individuum und sozialen Systemen? Blasen, Kugeln, netzwerkartige Strukturen finden in immer wieder neuen Werkgruppen und Aggregatzuständen ihre Verdinglichung und Visualisierung. Dabei stehen vor allem komplexe, nicht-lineare Beziehungen und interaktive Prozesse im Zentrum seiner künstlerischen Forschung, für die sich Fried von verschiedenen Ansätzen aus der Systemtheorie inspirieren lässt und für die er gänzlich unterschiedliche Lösungen findet.

Auch wenn sich Fried mittlerweile konzeptuell von der Fotografie entfernt hat, sind es doch die fotografischen Werkserien, die seine künstlerische Ansätze, Themen und Motive besonders schön beleuchten. Die fragile Balance zwischen Wasser und Luft in Form einzigartiger, sich immer anders formierender Luftblasen fixiert Fried in seiner Serie »In bed with Lucy and Dolly«. Der ironische Titel suggeriert einen unmittelbaren Bezug zu Sex, Schöpfung und Fortpflanzung. Man meint zunächst, mikroskopisch beobachteten Prozessen der



_01
J.E. Millais, *Bubbles*
[detail], 1886

_02
Scene from Fried's
1998 video play
Act One, 1998 [video-still]
/ Szene aus Fried's Video
Act One [videostill]

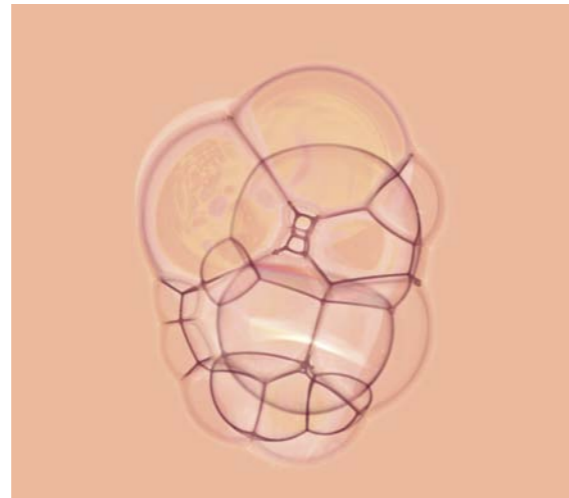
_03
*In bed with
Lucy and Dolly*
photogram series
/ Fotogrammserie
1999-2005



_02

[...] *There is a solidarity
between the soap bubble
and its blower that excludes
the rest of the world.*

[...] *Zwischen der Seifenblase
und ihrem Bläser herrscht eine
Solidarität, die den Rest der
Welt ausschließt.*



_03

regarded for a long time as a human ancestor, as the primordial mother. In an interview, Fried pointed to the curve of cultural history extending from humanity's change in orientation from a mythological explanation of our origins to controllable self-creation and control over the future.⁴

To produce the images, by contrast to Millais – who made use of a glass ball in order to paint a free-floating bubble as close to reality as possible – Fried did not employ any tricks. Equipped with infrared glasses in a completely darkened room, the artist generated soap bubbles, which were exposed – shortly before bursting – as photograms on fine-grain, colour sheet films. What we see are shadows of the transparent volumes, which enable us to recognize colours of the spectrum and structures. Captured without a camera or lens, they are granted a new life of their own as enlarged C-prints on a range of pastel-coloured backgrounds; a life that can be evaluated both scientifically and aesthetically. We see continuing variations of conflicting relations, accumulations and divisions, while the net-like organizational pattern emerging from the surface tensions in each case remains similar.

In addition, Fried arranged the motifs into several-part ensembles, in order to “express an understanding of life in a symbolic way, disclosing each network of relations, which does not follow any linear, hierarchic pattern”.⁵

Fried also develops his own sculptures from these visual results and motifs and their structures. The fragile, gas-shaped surface tensions are the starting point for the most recent series of *Systemmers*. Hollow spheres were the basis of the earlier group of work *Stemmers*, a title referring to experiments with artificial stem cell manipulation. No component currently shows more promise, when it comes to the possibilities of future self-reproduction. Some of the vertical sculptures seem like plump fertility goddesses of the future, still immature in vitro creations with the potential for infinity and a promising multiple perspectiveness, the artist slipping here into the role of a highly inventive “body technician”.

Zellteilung beizuwohnen und assoziiert zugleich Vorstellungen manipulierbarer und kontrollierbarer Kreation organischen Lebens. »Dolly« hieß das Schaf, das, 1996 geboren, als erstes Säugetier aus einem Klonierungsverfahren mit adulten Zellen gezeugt wurde. »Lucy« wurde auch das 1974 in Äthiopien gefundene und auf ein Alter von 3,2 Millionen Jahren datierte Skelett eines »Australopithecus afarensis« genannt, das als weiblich interpretiert wurde und lange als Vorfahrin der Menschen, als Urmutter, galt. Fried hat in einem Interview auf den kulturgeschichtlichen Bogen hingewiesen, der sich aus der veränderten Orientierung des Menschen weg von einer mythologischen Erklärung seiner Herkunft hin zu einer kontrollierbaren Selbsterschaffung und Steuerung der Zukunft spannt.⁴

Bei der Produktion seiner Bilder bediente sich Fried, anders als Millais mit seiner Glaskugel, keiner »Tricks«. Ausgestattet mit Infrarotbrille in einem vollkommen abgedunkelten Raum, erzeugte der Künstler Seifenblasen, die kurz vor dem Platzen als Fotogramme auf kernlosen Farbplanfilmen belichtet wurden. Zu sehen sind Schatten der transparenten Körper, aus denen sich Spektralfarben und Strukturen erkennen lassen. Ohne Kamera oder Objektiv erfasst, finden sie als vergrößerte C-Prints mit unterschiedlichsten pastellfarbenen Hintergründen ein neues Eigenleben, das sich sowohl wissenschaftlich als auch ästhetisch auswerten lässt. Wir sehen kontinuierliche Variationen von Spannungsbeziehungen, Akkumulationen und Teilungen, während das netzartige Organisationsmuster, das sich durch die jeweiligen Grenzflächenspannungen ergibt, ähnlich bleibt. Fried arrangiert die Motive zudem zu mehrteiligen Ensembles, um »das Verständnis des Lebens auf symbolische Art auszudrücken, die jenes Netzwerk von Beziehungen offenbart, das keinen linearen und hierarchischen Mustern folgt«.⁵

Fried nutzt diese Bildfindungen und Motive auch, um aus ihnen und ihren Strukturen eigene Skulpturen weiterzuentwickeln. Die fragilen

What has been generated? What possible variations of life are on offer here? What innumerable facets of the widest spectrum of surfaces can be created? And what part will chance still play in the future, in our will to dominate nature? But let us return once more to the earlier photographic works.

Fields of shooting stars, planetary mist, comet tails, sparkling fireworks? The Rainscapes he produced after *In bed with Lucy and Dolly* resemble Action Painting created with chalk dust or flour, or coloured pigments. In fact, they are images taken using a camera, whereby the prismatic effects that occur when light permeates a rain drop were produced using an extremely efficient, several-part flash system. The phenomenon of rain as captured here undergoes a poetic, enchanted, mythical and seemingly spiritual transformation and an entirely new visualization. The beauty of the rain as it re-forms constantly and in differing ways, the many individual patterns of the rainfall and shapes of the raindrops are moving and challenging at the same time.

David Fried succeeds in visualizing the complexity and the incalculable quality of the superordinated structure of rainfall, which is dependent on parameters subject to constant change. However, with these images he also challenges the ideology of progress as a history of constantly advancing attempts to control nature and the nature of humanity. Although the majority of people still consider it impossible to achieve complete victory over illness, suffering and death – that is, complete victory over nature –, the programme of technology-based progress still consists in [un]voiced assumptions and attitudes, in the dream of a technological utopia that would be capable of overcoming, not least and among other things, human fallibility and corruption.

The wish to have control over the weather and particularly over rain is an old wish, although the methods of manipulation have changed. Prayers and rituals have made way for technological interventions such as the injecting

gasförmigen Grenzflächenspannungen sind Ausgangspunkt der jüngsten »Systemmers«-Serie. Aus Hohlkugeln entstand die frühere Werkgruppe »Stemmers«, ein Titel, der sich auf die Experimente künstlicher Stammzellenmanipulationen bezieht. Kein Baustein ist hinsichtlich der Möglichkeiten zukünftiger Selbst-Reproduktion aktuell verheißungsvoller. Wie vollleibige Fruchtbarkeitsgöttinnen der Zukunft wirken einige der vertikalen Skulpturen, noch unreife In-vitro-Kreationen mit Unendlichkeitspotential und einer vielversprechenden multiplen Ansichtigkeit, für die der Künstler in die Rolle eines erfindungsreichen »Körpertechnikers« schlüpft. Was ist da geschaffen worden? Welche Variationsmöglichkeiten von Leben werden hier angeboten? Welche unzählbaren Facetten unterschiedlichster Oberflächen lassen sich erschaffen? Und welche Rolle spielt zukünftig noch der Zufall bei der Naturbeherrschung?

Doch kehren wir noch einmal zu den früheren fotografischen Arbeiten Frieds zurück. Stürzende Sternfelder, planetarischer Nebel, Kometenschweife, Feuerwerkslichter? Wie mit Kreide- oder Mehlstaub oder mit Farbpigmenten erzeugtes Action Painting wirken die »Rainscapes«, die nach »In bed with Lucy and Dolly« entstehen. Tatsächlich handelt es sich um Bilder, die mit einer Kamera aufgenommen wurden, wobei die prismatischen Effekte, die sich ergeben, wenn Licht durch die Regentropfen dringt, durch eine enorm leistungsstarke mehrteilige Blitzanlage erzeugt wurden. Das hier eingefangene Phänomen des Regens erfährt eine poetische, verzauberte, mythisch und spirituell wirkende Verwandlung und wird gänzlich neu sichtbar gemacht. Die Schönheit des sich immer anders und neu formierenden Regens, die zahlreichen individuellen Muster des Niederschlags und die Formen der Regentropfen berühren und befragen zugleich.

David Fried gelingt es, die Komplexität und Unkalkulierbarkeit der übergeordneten Struktur des Regenfalls, die von immer anderen Parametern abhängt, sichtbar zu machen.



_ 01



_ 02

[...] It was not the situation, the moment or the individual person that interested him but increasingly, the patterns of social relationships and movement, people's social interaction.

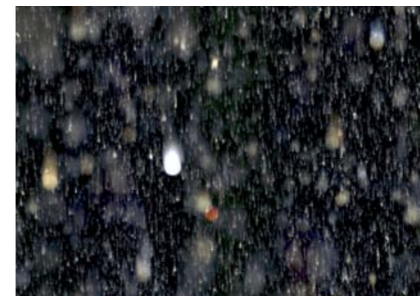
[...] Nicht die Situation, der Moment oder der einzelne Mensch habe ihn interessiert, sondern zunehmend die sozialen Beziehungs- und Bewegungsmuster der Menschen, ihre soziale Interaktion.



_ 03



_ 04



_ 05



_ 06

_ 01
Far from Equilibrium
Solo exhibition at /
Einzelausstellung in der
Gallery Sara Tecchia
NYC, 2007

_ 02
Stemmers
Constructing
sculpture elements
in studio / Konstruktion
skulpturaler Elemente
im Atelier, 2013

_ 03
Rainscapes
Daytime Celestial
view / Blick in den
Himmel bei Tag

_ 04
8 x 10" film
camera with
10,000 watts
of flash /
Großformat-Kamera
mit 10 000-Watt-
Blitz, 2004

_ 05
Rainscapes
Against a night sky
they are reminiscent
of the Hubble Telescope
ultra-deep-field images /
Gegen den nächtlichen
Himmel erinnern sie an
Aufnahmen des Hubble
Weltraumteleskops
vom Ultra Deep Field

_ 06
Raindance, 1995
Gum-bichromate
painting / Gummi-
Bichromate-Gemälde



_01

_01
AVANT street art
 1 of 30 commandeered
 bus stops / 1 von 30
 requirierten Bushaltestel-
 len. NYC, 1982



_02

_02
AVANT street art
 1000's of unique
 paintings city wide /
 Tausende einzigartige
 Gemälde in der ganzen
 Stadt, *Drive In Show*
 NYC, 1983

_03
 David Fried
Stolen Show
 NYC, 1982

_04
Incedent to a Curve
 1991, gum-bichromate
 paintings / Gummi-
 Bichromat-Gemälde



_03



_04

Having started as a very active Street Art painter in New York and as cofounder of the artists' group AVANT, he moved his place of residence to Düsseldorf shortly before the fall of the Berlin Wall at the end of the 80s [...].

Angefangen als umtriebiger Street-Art-Maler in New York und Mitbegründer der Künstlergruppe »AVANT«, verlegte er Ende der 80er Jahre kurz vor dem Mauerfall seinen Wohnort nach Düsseldorf [...].



_05



_06

_05
 For his low light-sensitive
 gum-pigment emulsions,
 Fried modified a 6500 watt
 cinema projector for
 still negatives. / Für diese
 lichtempfindliche Gummipig-
 mentemulsion modifizierte
 Fried einen 6500 Watt starken
 Kinoprojektor für Standbild-
 negative.

_06
 White-on-white
 gum-bichromate
 paintings / Weiß-auf-Weiß
 Gummi-Bichromat-Gemälde,
 1995

of clouds, or the construction of monumental dams und water reservoirs, which have a powerful influence on water supplies and their infrastructures. Fried himself once tried the old method successfully, which gave him the idea for the series, an anecdote he related to me on a studio visit. During a stay on the island of La Palma, which was suffering from a drought, he spontaneously performed a rain dance for several hours after a bike tour through damp clouds, which clearly had an effect the next day. The following day, the locals, after having been merely amused by this freak at first, brought him food as a way of thanks. But rain cannot be controlled, as the artist makes very clear.

It is not Fried's concern to capture a specific moment in these photos, or to draw attention to or alienate the moment using long exposure times, but "to reveal the inherent quality and flexibility of interdependent systems, referring to natural and social processes." He is not interested in these processes' quality of reproduction but in their capacity for symbolization and their translatability into artistic images.

In his artistic oeuvre David Fried has experimented with a wide spectrum of media, explored or abandoned various detours, and completed several phases of work. Having started as a very active Street Art painter in New York and as cofounder of the artists' group AVANT, he moved his place of residence to Düsseldorf shortly before the fall of the Berlin Wall at the end of the 80s, irritated by the fast-moving do or die mentality in New York, and turned to photography and Conceptual Art as an "outsider on the scene". In New York, as early as the mid-80s, he had worked for two years at the company Duggal photolabs and specialized in high-quality photographic prints for artists. He had experimented with the possibility of analogue photographic processes for his painting as well, in particular with the gum-print process developed in the mid-19th century, much valued by the Pictorialists. The images emerging from this were unique works, unusually large in format, and the result of his own experiments with chemical and

Mit diesen Bildern befragt er aber auch die Fortschrittsideologie als eine Geschichte stetig steigender Kontrollversuche über die Natur und das menschliche Wesen. Obwohl die meisten Menschen es noch immer nicht für möglich halten, einen vollständigen Sieg über Krankheit, Leid und Tod – also einen kompletten Sieg über die Natur – zu erringen, lebt das auf Technologie basierte Fortschrittsprogramm in [un]-ausgesprochenen Annahmen und Einstellungen fort: im Traum von einer technologischen Utopia, das nicht zuletzt die menschliche Unfehlbarkeit und Verderbtheit überwinden helfen könnte?

Der Wunsch, das Wetter und vor allem den Regen beeinflussen zu können, ist alt, auch wenn sich die Manipulationsmethoden geändert haben. Gebete und Rituale sind technologischen Interventionen wie der »Impfung« von Wolken oder der Konstruktion monumentaler Stauseen und Wasserreservoirs gewichen: Interventionen, die eklatanten Einfluss auf die Wasserversorgung und ihre Infrastrukturen haben.

Fried selbst hat es einst einmal erfolgreich mit der alten Methode versucht, die ihn auf die Idee zu der Serie gebracht habe, wie er bei einem Atelierbesuch erzählt. Während eines Aufenthaltes auf der Insel La Palma, die unter Trockenheit litt, habe er nach einer Fahrradtour durch feuchte Wolken spontan eine mehrstündigen Regentanz gemacht, der am nächsten Tag offensichtlich seine Wirkung gezeigt hätte. Die über diesen Freak zuvor höchst amüsierten Bewohner hätten sich am nächsten Tag dafür bei ihm mit Nahrungsmitteln bedankt. Doch Regen lässt sich nicht steuern, wie der Künstler deutlich macht.

Fried geht es in diesen Fotografien nicht darum, einen spezifischen Moment festzuhalten oder durch Langzeitbelichtungen zu verfremden bzw. ins Bild zu rücken, sondern »die inhärente Qualität und Flexibilität interdependenter Systeme, bezogen auf natürliche und soziale Prozesse, aufzuzeigen«. Ihn interessiert nicht die Abbildhaftigkeit dieser Prozesse, sondern ihre Symbolisierbarkeit und Übertragbarkeit in künstlerische Bilder.

optical processes. Fried projected negatives onto large-format canvases using a converted 35mm film projector. These were painted with specifically pigmented gum-emulsions, which were made sensitive to light by the small addition of bichromates. The exposure of the projected image took more than 3-8 hours in some cases, despite the 6,500 watt projector. Many images showed passers-by in the urban area of New York, but he also reprocessed his motifs in an increasingly painterly manner. The artist remarked in a conversation that "it soon troubled him to see the people's faces, to draw attention to individuals". It was not the situation, the moment or the individual person that interested him but increasingly, the patterns of social relationships and movement, people's social interaction.

This re-contextualization in retrospect may make it seem plausible that Fried moved on from this point to his *Self Organizing Still-life* works [SOS]. But the step to sculpture meant a renewed change in media and materials, long years of research, studies in physics and mathematics, chaos theory and deep ecology, the production of casting forms, work with stone and electronics, the treating of surfaces, and complicated self-assembly. And in the case of the group of works SOS, as well, the concept of ideas represented only a first small step towards realization.

We really only understand problems completely once we have resolved them. It is one of the artist's working principles not to transfer technical questions and production problems, even in the details, to workshops and craftsmen outside his studio; instead, he himself first immerses himself in, develops or even invents things. In a certain sense, therefore, many of Fried's works are also a publicizing of what happens in his studio or rather his laboratory.

At first glance, the SOS sculptures appear to be close to the tradition of the board game sculptures by the Surrealists or the reliefs of Kinetic Art. For example, Swiss sculptor Alberto Giacometti – in his tiny studio with a corner stove in Paris-Montparnasse – had already created slabs of wood and marble in his early work,

David Fried hat in seinem künstlerischen Werk verschiedenste Medien erprobt, Seitenwege erschlossen oder abgebrochen und Werkphasen abgeschlossen. Angefangen als umtriebiger Street-Art-Maler in New York und Mitbegründer der Künstlergruppe »AVANT«, verlegte er Ende der 80er Jahre, genervt von der schnelllebigen »Do or Die«-Mentalität, kurz vor dem Mauerfall seinen Lebensort nach Düsseldorf und wandte sich dort als »Outsider der Szene« der Fotografie und Konzeptkunst zu. Bereits Mitte der 80er Jahre hatte er in New York zwei Jahre lang für die Firma »Duggal photo labs« gearbeitet und sich dort auf hochwertige farbige Fotoabzüge für Künstler spezialisiert.

Auch für seine Malerei experimentierte Fried mit der Möglichkeit analoger fotografischer Verfahren, vor allem mit dem Mitte des 19. Jahrhunderts entwickelten und von den Piktoralisten geschätzten Gummidruck. Die dabei entstandenen Bilder waren Unikate, ungewöhnlich großformatig und Ergebnis eigener Experimente mit chemischen und optischen Prozessen. Fried projizierte mit einem umgebauten 35-mm-Filmprojektor Negative auf die großformatigen Leinwände. Diese wurden mit spezifischen pigmentierten Gummi-Emulsionen bemalt, die durch den Zusatz von Bichromaten lichtsensibilisiert wurden. Die Belichtung der projizierten Motive dauerte trotz der 6.500 Watt-Leistung des Projektors bisweilen über drei bis acht Stunden. Viele Bilder zeigen Passanten im New Yorker Stadtraum, zudem entstanden zunehmend malerisch definierte Motivüberarbeitungen. Es habe ihn bald gestört, die Gesichter von Menschen zu sehen, sich auf Individuen zu konzentrieren, kommentierte der Künstler im Gespräch. Nicht die Situation, der Moment oder der einzelne Mensch habe ihn interessiert, sondern zunehmend die sozialen Beziehungs- und Bewegungsmuster der Menschen, ihre Interaktion.

Es mag in diesem Zusammenhang aus der Rückschau plausibel erscheinen, wie Fried von hier aus zu seinen »Self Organizing Still-Lifes«



_ 01

_ 01
Solving complex angle alignment with an invented joint system / Lösung komplexer Winkeljustierungen mittels eines eigens entwickelten Verbindungssystems, Atelier 2015

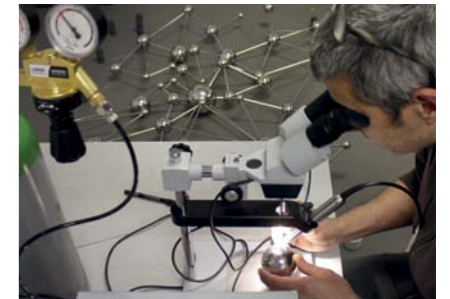


_ 02

_ 02
Finishing step of a 20-step process in the creation of SOS spheres / Abschließender Schritt in einem Prozess mit 20 Schritten zur Herstellung der SOS Kugeln, Atelier 1999

We really only understand problems completely once we have resolved them. It is one of the artist's working principles not to transfer technical questions and production problems, even in the details, to workshops and craftsmen outside his studio [...].

Probleme versteht man erst gänzlich, wenn man sie gelöst hat. Es gehört zu den Arbeitsprinzipien des Künstlers, technische Fragen und Produktionsprobleme, auch in den Details, nicht auf Werkstätten und Handwerker außerhalb seines Studios zu verlagern [...].



_ 03



_ 04



_ 05

_ 05
Bending stainless segments / Biegen von Edelstahlsegmenten, Atelier 2016

_ 03
Micro-welding *Globalexandria* works / Mikroschweißen der *Globalexandria*-Arbeiten, Atelier 2013



_ 06

_ 06
Fried created a rotating cutting rig for precise slicing of stainless steel spheres at multiple angles / Fried schuf eine rotierende Schneidvorrichtung zum präzisen Schneiden von Edelstahlkugeln in unterschiedlichen Winkeln, Atelier 2012

_ 04
Fried's first SOS sculpture / Fried's erste SOS-Skulptur, 1998 [videostill] East River NYC, 1999

models for more extensive designs of squares embellished with mysterious objects and later with elongated, striding figures. The positioning of the individual elements, the presentational form, and the integration of the viewer were always decisively significant for his works. Giacometti's recurrent studies were part of his search for an early form of "sculpture as a form of action" and an "ideal square design", which was also shaped by an existential thinking, a philosophy, that regarded life and death, appearing and disappearing, as a kind of fathomless game. In Kinetic Art since the 50s, the aspect of movement in particular was considered an integral, focal component in an art object that changed, whether due to the movement of the viewer or that of the object itself. This starting point was continued in cybernetic art, in which external influences, manipulations and people's interactions were also included. These movements were not only present in Germany but also right here in Düsseldorf, including work by the Gruppe ZERO and many representatives of Concrete and Kinetic Art.

The abbreviation 'SOS' employed by Fried stands for communication within a closed system, whose referential fields ought to be possible to perceive sensually. The table sculptures produced in numerous materials and variations are based on acoustically stimulated interaction. So, for example, it is possible to find different-sized balls of artificial stone on the level surface of a granite stone object, which conducts sounds from the surrounding environment onto the balls via waves using a sensor and bipolar field flux. The spheres begin to move, steer towards each other, circle each other, or bump into each other only to set out again along new paths.

Simple though this setting may appear at first glance, the possibilities are infinite for new constellations, patterns, and elegant, hesitant or fluid self-organized choreographies, "partner or group dances". If there are no further acoustic signals, the spheres come to a standstill in ever fresh constellations: the still-life.

[SOS] geraten ist. Doch bedeutete der Schritt in die Bildhauerei erneut einen Wechsel der Medien und Materialien, langjährige Recherchen, Studien in Physik und Mathematik, Chaostheorie und Tiefenökologie, die Einarbeitung in die Herstellung von Gussformen, die Arbeit mit Stein und Elektronik, die Behandlung von Oberflächen und kompliziertes Zusammenfügen im Selbstbau. Und auch bei der »SOS«-Werkgruppe bildete das Ideenkonzept nur einen ersten kleinen Schritt hin zur Umsetzung.

Probleme versteht man erst gänzlich, wenn man sie gelöst hat. Es gehört zu den Arbeitsprinzipien des Künstlers, Fragen der Technik und Produktion, auch in den Details, nicht auf Werkstätten und Handwerker außerhalb seines Studios zu verlagern, sondern erst selbst zu durchdringen, weiterzuentwickeln oder gar zu erfinden. In gewisser Weise sind daher viele Werke Frieds auch ein Offenbaren dessen, was in seinem Atelier bzw. seinem Labor geschieht.

Auf den ersten Blick erscheinen die »SOS«-Skulpturen in enger Tradition zu den Spielbrett-Skulpturen der Surrealisten oder den Reliefs der kinetischen Kunst zu stehen. So schuf der Schweizer Bildhauer Alberto Giacometti in seinem winzigen Atelier mit Ofenecke in Paris-Montparnasse bereits in seinem Frühwerk Holz- und Marmorscheiben, Modelle für ausgedehnte Platzgestaltungen, mit rätselhaften Objekten und später langgestreckten, schreitenden Figuren. Die Positionierung der einzelnen Elemente, die Präsentationsform und die Integration des Betrachters waren dabei stets von entscheidender Bedeutung. Giacomettis wiederkehrende Auseinandersetzung diente der Suche nach der »Skulptur als Handlungsform« und nach einer »idealen Platzgestaltung«, die auch vom Existentialismus geprägt war, einer philosophischen Strömung, die das Leben und den Tod, das Erscheinen und Verschwinden, als ein unergründliches Spiel betrachtete. Die kinetischen Kunst seit den 50er Jahren schenkte vor allem dem Moment der Bewegung als zentralem ästhetischem Bestandteil eines sich verändernden

It is possible to watch this phenomenon for hours, almost in a meditative way, as the configurations of attracting and repelling spheres are never repeated in exactly the same form, as if they possessed some maturity, or perhaps self-efficacy. The sculptures are particularly popular with the public, as their symbolic simplicity and fascinating delicacy show how non-linear dynamic relations behave as non-predictable interactions, nevertheless subordinating themselves to a superior overall figuration. And we recall: bubbles are already basic molecules of a powerful relation, in which one always remains related to the other, and the couple is more important than the individual. However, the aspects of manipulation and chance also play an important part here. The factors of influence are infinite and impossible to calculate.

In the latest photo series Motiongrams Fried tracks the spheres' patterns of movement by means of long-term exposure times. Could this even be manipulated using language, crystallizing patterns of meaning? Taking quotations from literature meaningful in the context, Fried tries to find out whether image sequences analogue to language can be developed at all from the experimental set-up of the SOS-sculptures. Of course, here too, the different quotations result in a wide range of lines of movement adopted by the spheres in the group. But it is also possible to establish empirically that conscious attempts at manipulation using this set-up fail, for even the same spoken text never leads to the same outcome. The aesthetically fascinating thing about the images is how the stone spheres, like metaphors of micro- and macrospheric phenomena, sometimes transform into gel-like, gaseous or soft physicalities and then re-solidify.

Every sphere resembles an individual autobiography. We would like to be better, we would like to be more humane, we would like to change things. That is why we are formed and form others, thereby observing this self-same process.

Kunstobjektes erhöhte Aufmerksamkeit – sei es durch die Bewegung des Betrachters oder die des Objektes selbst. Weitergeführt wurde dieser Ansatz von der kybernetischen Kunst, in der auch äußere Einflüsse, Manipulationen und Interaktionen von Personen einbezogen werden. In Deutschland waren diese Bewegungen vor allem in Düsseldorf präsent, namentlich mit der Gruppe ZERO.

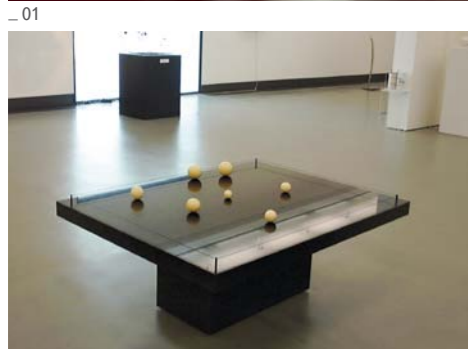
Das von Fried entwickelte Kürzel »SOS« steht für Kommunikation innerhalb eines geschlossenen Systems, dessen Beziehungsfelder erfahrbar werden sollen. Die in zahlreichen Materialien und Varianten entstandenen Tischskulpturen beruhen auf akustisch stimulierter Interaktion. Dabei finden sich Kugeln aus Kunststein und unterschiedlicher Größe auf der ebenen Fläche eines Granitsteinobjektes, das über einen Sensor wie ein Verstärker Geräusche aus der Umgebung mittels Wellen auf die Kugeln weiterleitet. Die Kugeln geraten in Bewegung, steuern aufeinander zu, kreiseln umeinander oder stoßen sich an, um neue Wege zu gehen.

So einfach dieses Setting auf den ersten Blick erscheint, so unendlich sind die Möglichkeiten neuer Konstellationen, Muster, eleganter, stockender aber auch flüssiger selbstorganisierter Choreographien, von »Partnerschafts- und Gruppentänzen«. Bleiben die akustischen Signale aus, gelangen die Kugeln in immer neuen Konstellationen zum Stillstand: Sie werden buchstäblich zum Stillleben.

Da sich die sich anziehenden und abstoßenden Konstellationen nie in gleicher Form wiederholen, als wäre ihnen eine Mündigkeit bzw. Selbstwirksamkeit zu eigen, kann man diesem Phänomen stundenlang, fast meditativ, zuschauen. Beim Publikum sind die Skulpturen besonders beliebt: zeigen sie doch in symbolischer Einfachheit und mit faszinierender Sanftheit, wie sich nicht-lineare dynamische Beziehungen als nicht vorhersehbare Interaktionen verhalten – und sich dennoch, einem höheren Gesamtgefüge unterliegend, erfassen lassen. Und wir erinnern: bereits

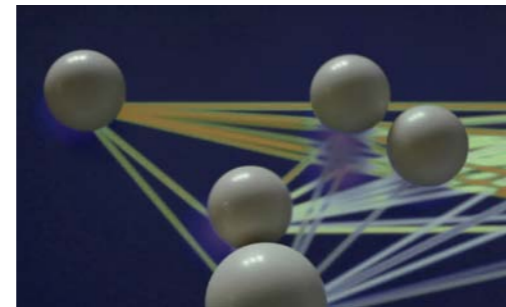


_01
Way of Words
 Motiongrams –
 SOS sculptures
 in motion /
 Motiogramme –
 SOS-Skulpturen in
 Bewegung, 2007



_02

_02
Kunst im Bewegung
 Travelling Exhibition /
 Wanderausstellung
 Museum im Kulturspeicher
 Würzburg, 2001



_03



_04

_03
 Generative touch-screen
 SOS with emergent graphics
 / Generativer Touchscreen
 SOS mit auftauchenden
 Grafiken, 2013

_04
 SOS interaction at /
 SOS-Interaktion im
 Museum Kunstpalast
 Düsseldorf, 2014

When asked once about the meaning of autonomy, David Fried answered: "As far as we human beings are concerned, I would say that the degree of autonomy stands in direct relation to the extent to which someone is capable of adapting and growing, without disregarding the balance of the other. Autonomy doesn't mean being independent: autonomy means interacting with each other."⁶

Blasen sind Basismoleküle einer starken Beziehung, in der das eine immer auf das Andere bezogen bleibt, das Paar wichtiger ist als das Individuum. Dabei spielt allerdings immer auch das Moment der Einflussnahme und des Zufalls eine wichtige Rolle. Auch die Faktoren der Einflussnahme sind unendlich und unkalkulierbar.

In der jüngsten Fotoserie »Motiongrams« ist Fried den Bewegungsmustern der Kugeln mittels Langzeitbelichtungen auf der Spur. Könnte man diese gar durch Sprache beeinflussen, um Bedeutungsmuster herauszuschälen? Mit sinnigen, zum Thema passenden Literaturzitate erprobt Fried, ob sich aus der Versuchsanordnung der SOS-Skulpturen gar sprachanaloge Bildsequenzen herausarbeiten lassen. Natürlich ergeben auch hier die unterschiedlichen Zitate unterschiedlichste Bewegungslinien der Kugeln untereinander. Ebenso empirisch erfassbar ist dabei auch, dass selbst bewusste Manipulationsversuche mit dieser Anordnung scheitern, denn auch der gleiche gesprochene Text führt nie zu gleichen Ergebnissen. Ästhetisch faszinierend an den Bildern ist, wie sich die steinernen Kugeln, Metaphern mikro- und makrosphärischen Phänomenen gleich, in bisweilen gallertartige, gasförmige oder weiche Körperhaftigkeiten zu verwandeln und wieder zu verfestigen scheinen.

Jede Kugel ist wie eine eigene Autobiographie. Wir möchten besser sein, wir möchten menschlicher sein, wir möchten verändern. Daher werden wir geformt und formen andere und beobachten dabei diesen Prozess.

Gefragt zur Bedeutung von Autonomie, äußerte David Fried einmal: »Was uns Menschen betrifft, würde ich sagen, dass der Grad der Autonomie in direkter Beziehung dazu steht, inwiefern jemand fähig ist, sich anzupassen und zu wachsen, ohne das Gleichgewicht des anderen zu missachten. Autonomie heißt nicht, unabhängig zu sein: Autonomie bedeutet, miteinander zu interagieren.«⁶

SABINE MARIA SCHMIDT

⁰¹ Peter Sloterdijk, *Bubbles: Spheres I - Microspherology: Vol.1*, MIT Press, 2011, pp. 17-18, fragmentary quotations from a longer passage.

⁰² The genre motif of the bubble blower had many precursors, incl. in works by Frans van Mieris the Elder, Michaelina Woutiers, Jean-Baptiste Siméon Chardin, Edouard Manet, Hans Heyerdahl or Albert Samuel Anker.

⁰³ The painting was first printed as a reproduction in the *Illustrated London News*. Delighted by this illustration, only a short time later Thomas J. Barrett, managing director of A&F Pears, acquired it; he immediately recognized its potential as an advertising image for Pears soap. This triggered intense discussions about the relationship of art and advertising. The image that had become so popular in this way was circulated later as the model for numerous caricatures.

⁰⁴ Interview excerpt from an article by Christopher Chambers on David Fried, in: "David Fried. Self Organizing Still life – sound stimulated interactive sculptures", Verlag Thomas Poller, Frankfurt a. M. 2004.

⁰⁵ Ebda. Ibid.

⁰⁶ Meier: *Kontrolle und Chaos*. Interview with David Fried about his works, 2007, p. 86.

⁰¹ Peter Sloterdijk, *Sphären. Mikrosphärologie – Band I: Blasen*, Stuttgart (Suhrkamp) 1998, S. 17-19, fragmentarische Zitate aus dem längeren Passus.

⁰² Das Genremotiv des Seifenbläfers kennt zahlreiche Vorläufer, u.a. von Frans van Mieris d. Ä., Michaelina Woutiers, Jean-Baptiste Siméon Chardin, Edouard Manet, Hans Heyerdahl, Albert Samuel Anker.

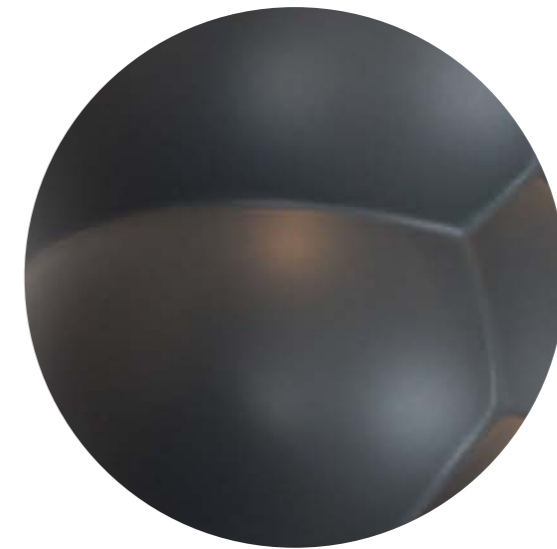
⁰³ Abgedruckt als Reproduktion wurde das Bild zunächst in der *Illustrated London News*. Begeistert von der Abbildung erwarb es kurze Zeit später Thomas J. Barrett, Geschäftsführer von A&F Pears, der sofort das Potential der Abbildung als Werbebild für die Pears-Soap erkannte. Der Vorgang löste heftige Diskussionen über das Verhältnis von Kunst und Werbung aus. Das derart populär gewordene Bild machte später auch als Vorlage für zahlreiche Karikaturen die Runde.

⁰⁴ Interviewauszug aus einem Artikel von Christopher Chambers mit David Fried: »David Fried. Self Organizing Still life – Klang stimulierte interaktive Skulpturen«, Poller Verlag, Frankfurt a. M. 2004.

⁰⁵ Ebda. Ibid.

⁰⁶ Meier: *Kontrolle und Chaos*. Interview mit David Fried über seine Werke, 2007, S. 86.

STEMMERS [ST]



SCULPTURE
SERIES
[SELECTION]

SKULPTUREN
SERIE
[AUSWAHL]

— Stemmers

The networked spheres and interdependent multifaceted structures found in each sculpture suggest a multitude of processes and phenomena in the natural and built environment. While their forms clearly follow basic laws of economy and self-organization found in adaptive bubble structures, there is also an intended association to organic cell clusters.

With an emphasis on the most fundamental form of autonomy—the Membrane: both a barrier and communicator between the self and the environment—Fried suggests an abstract embodiment of the origin of life-forms, natural or engineered.

Their forms appear in an undifferentiated yet fertile state—like a Venus von Willendorf at conception—full of potential, ready for chance, influence and self-determination.

In Fried's mirror polished stainless steel versions, we see ourselves and the environment reflected in the faceted surfaces, absorbed 360° by the sculpture. Its appearance is integrated with—and largely defined by its environment, hinting that one's sense of identity is a complex development of 'nature and nurture'.

The sharp networked angles formed by intersecting spheres of varying size result in dynamic shapes that in spite of their clean mathematical origin appear biological, and seem to possess an abstract yet curiously personal character.

Fried coined the term 'Stemmer' as a personifying name for stem-cell creations. Currently the stem-cell is the most promising yet controversial, programmable, self-reproducing building-block on a cellular level, which in the hands of the genetic engineer, has become the absolute malleable 'bio-porcelain' of choice at the turn of this century.

As in many of Fried's other works, the artist presents us with minimalist symbolic imagery that suggests a fusion of mythological and scientific beliefs, while calling attention to the manipulative processes that are now deeply rooted in our cultures. By resurrecting and

— Stemmers

Die ineinandergefügten und aufeinander bezogenen Kugelstrukturen von »Stemmers« erinnern an eine Vielzahl von Phänomenen und Prozessen aus der natürlichen und der vom Menschen geschaffenen Umwelt. Obwohl ihre Gestalt eindeutig auf den ökonomischen Gesetzen der Selbstorganisation bei adaptiver Blasenbildung basiert, ist die Assoziation organischer Zellhaufen sehr wohl gewollt.

Ihren Fokus richten die Skulpturen auf die wohl grundlegendste Form von Autonomie: die Membran, die sowohl als Abgrenzung wie auch als Kommunikator zwischen etwas und seiner Umgebung funktioniert. Trotz aller Abstraktion setzen sich »Stemmers« also mit dem Ursprung des Lebens auseinander. Dabei fixieren die Formen von »Stemmers« einen Zustand in einem zwar noch nicht ausdifferenzierten, sehr wohl aber schon fruchtbaren Stadium – wie eine »Venus von Willendorf« bei der Empfängnis – voller Potenzial, bereit für Zufall, Einfluss, Selbstbestimmung.

In den spiegelnden Oberflächen von David Frieds polierten Skulpturen aus rostfreiem Stahl sehen wir uns und unsere Umgebung facettenreich reflektiert – und rundum absorbiert. Ihr Erscheinungsbild nimmt die jeweilige Umgebung in sich auf, wird durch die Spiegelung großenteils bestimmt – eine Anspielung darauf, dass unser Gefühl von Identität auf einem komplexen Gefüge aus natürlicher Anlage und kulturell geprägter Erziehung basiert. Das Netz aus spitzen Winkeln, das die verschieden großen und einander verknüpften Kugeln erzeugen, führt zu dynamischen Formen, die trotz ihres rein mathematischen Ursprungs biologisch wirken und einen ebenso abstrakten wie individuellen Charakter – eine Persönlichkeit – zu besitzen scheinen.

David Fried prägte den Ausdruck »Stemmer« in Anspielung an das englische Wort für Stammzell-Schöpfungen [»stem-cell creations«]. Die Stammzelle ist derzeit das wissenschaftlich vielversprechendste – und auch umstrittenste – manipulierbare und sich selbst

modernizing humankind's oldest fertility icons—in an era whereby applied technologies are trumping the oldest form of reproduction and evolution—with fertility icons of an engineered nature, Fried confronts us with our desire and ability to alter nature's course, and perhaps the future of our own evolutionary process.

reproduzierende Grundelement menschlichen Lebens – ein Grundelement zudem, das in den Händen der Gentechniker zum formbaren »Bio-Porzellan« des 21. Jahrhunderts wurde.

Wie in vielen anderen seiner Werke, so präsentiert uns Fried auch bei den »Stemmer« Skulpturen eine minimalistisch-symbolische Bildsprache, die auf einer Kombination mythologischer und wissenschaftlicher Vorstellungen basiert – und weist dabei auf manipulative Prozesse hin, die tief in unserer heutigen Kultur verwurzelt sind. In einer Zeit, in der Gen-Technologien über die natürlichen Formen von Reproduktion und Evolution triumphieren, konfrontiert uns Fried durch die Neubelebung und Modernisierung der ältesten Fruchtbarkeitssymbole mit dem uns offenbar seit jeher innewohnenden Wunsch, den Lauf der Dinge und womöglich auch die Zukunft unserer eigenen evolutionären Entwicklung zu verändern – ein Wunsch, der heute Realität geworden ist.



Installing sculptures at Gallery Voss / Installation von Skulpturen in der Galerie Voss, Düsseldorf 2015

Stemmers [ST]
Series / Serie 2004–2017

[...] Their forms appear in an undifferentiated yet fertile state—like a Venus von Willendorf at conception—full of potential, ready for chance, influence and self-determination.

[...] Ihre Formen erscheinen in einem noch nicht ausdifferenzierten, aber fruchtbaren Stadium – wie eine Venus von Willendorf bei der Empfängnis – voller Potenzial, bereit für Zufall, Einfluss und Selbstbestimmung.



[ST3-13] 2013
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
50 x 60 x 120 cm





Intersalities, 2015
polished stainless steel,
dimensions variable /
Edelstahl, poliert
unterschiedliche Maße



[ST8B-12] 2012
acrylic, urethane, lacquer /
Acryl, Urethan, Lack
30 x 30 x 48 cm
Spheres of Influence
SPAM Contemporary
Düsseldorf, 2013

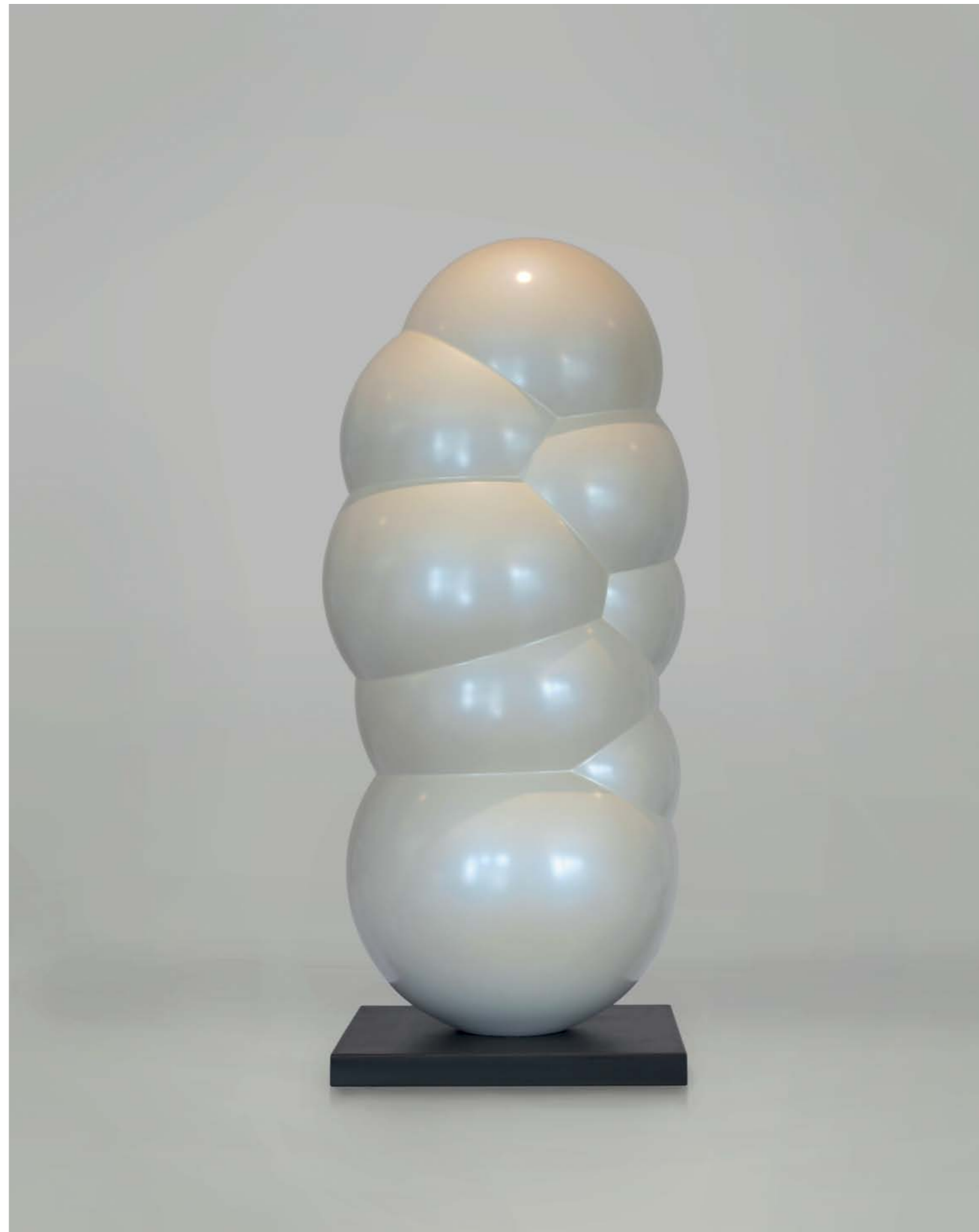


[ST2-15] 2015
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
140 x 135 x 415 cm
[GA-W5], 2013
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
166 x 140 x 31 cm

Die Grosse Kunstausstellung NRW
Museum Kunstpalast
Düsseldorf, 2015



[ST3-09] 2009
acrylic, urethane, lacquer /
Acryl, Urethan, Lack
50 x 56 x 120 cm



[ST12-12] 2012
acrylic, urethane, lacquer /
Acryl, Urethan, Lack
40 x 42 x 100 cm





[ST10-06] 2006
acrylic, urethane, lacquer /
Acryl, Urethan, Lack
32 x 38 x 64 cm



[ST6-05] 2005
acrylic, urethane, lacquer /
Acryl, Urethan, Lack
53 x 62 x 114 cm





[ST5-05] 2005
acrylic, urethane, lacquer /
Acryl, Urethan, Lack
47 x 58 x 130 cm
Genesis – The Art of Creation
Zentrum Paul Klee, Bern, 2008





[ST2-15] 2015
mirror polished
stainless steel /
Edelstahl, hochglanzpoliert
140 x 135 x 415 cm

[...] we see ourselves and the environment reflected in the faceted surfaces, absorbed 360° by the sculpture. Its appearance is integrated with—and largely defined by its environment [...].

[...] sehen wir uns und unsere Umgebung facettenreich reflektiert – und rundum absorbiert. Ihr Erscheinungsbild nimmt die jeweilige Umgebung in sich auf, wird durch die Spiegelung größtenteils bestimmt [...].





[ST4-12] 2012
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
36 x 60 x 70 cm



[ST5e/7e-06] 2006
cast stone, pearlescent paint /
Kunststein, Perleffektlack
8 x 9 x 21 cm
12 x 13 x 24 cm
Plastic Fantastic
Shore Institute of
Contemporary Art
NJ, 2006



[ST1-15] 2015
resin, quartz, enamel /
Harz, Quarz, Emaille
17 x 20 x 24 cm



[ST3-15] 2015
acrylic, urethane, lacquer /
Acryl, Urethan, Lack
46 x 45 x 187 cm

[ST1-09] 2009
acrylic, urethane, lacquer /
Acryl, Urethan, Lack
30 x 37 x 87 cm



SYSTEMMERS [SY]



SCULPTURE
SERIES
[SELECTION]

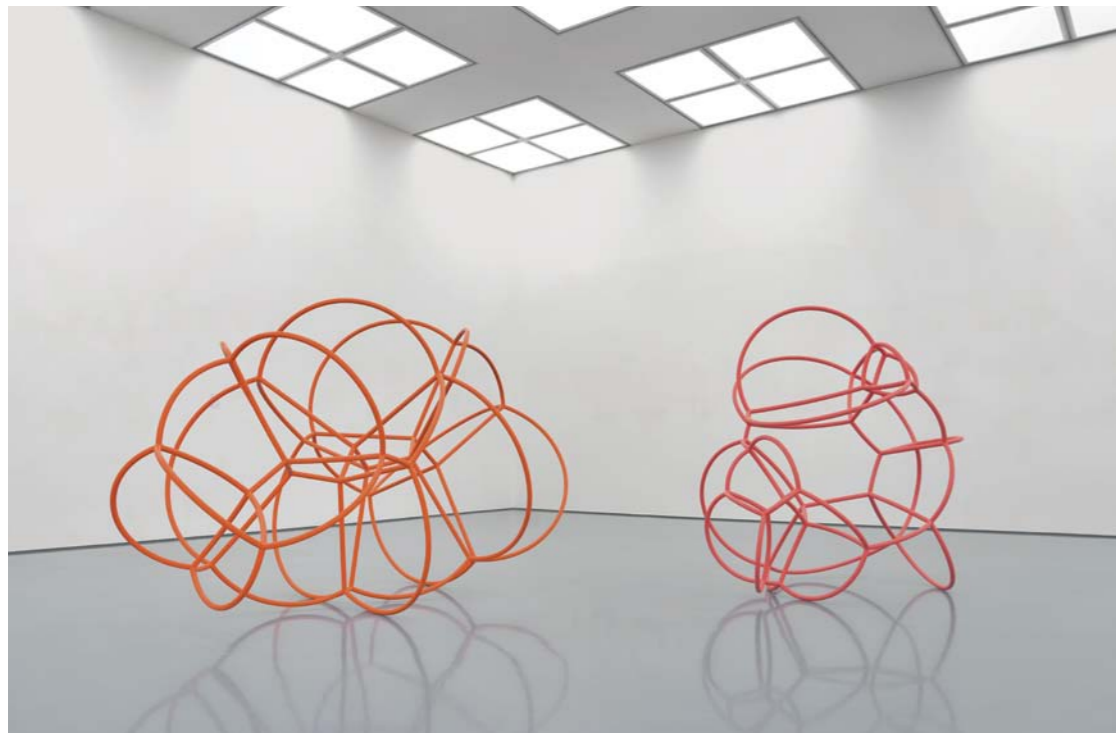
SKULPTUREN
SERIE
[AUSWAHL]

Fried's "Systemmer" series are an evolution of the "Stemmer" sculptures. Drawing on his "Lucy and Dolly" photogram series he reveals their inner inter-connective structures in three-dimensional steel forms.

Frieds »Systemmers«-Serien sind eine Weiterentwicklung der »Stemmer«-Skulpturen. Die Fotogramme seiner »Lucy und Dolly«-Serie aufgreifend, lässt der Künstler deren charakteristische innere Verbindungsstrukturen dreidimensional in Stahlformen sichtbar werden.

[SY-06] 2017
stainless steel, lacquer /
Edelstahl, Lack
135 x 140 x 160 cm



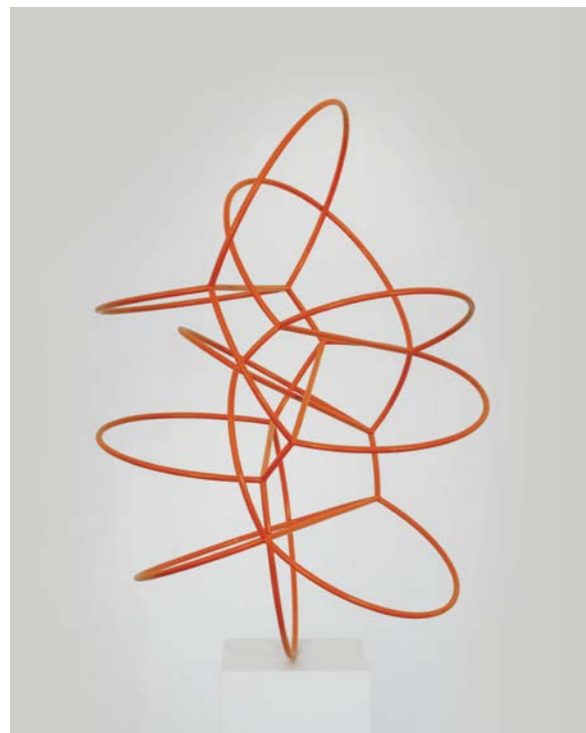


[SY-05] 2016
stainless steel, lacquer /
Edelstahl, Lack
145 x 152 x 280 cm
Museum Kunstpalast, Düsseldorf
Duesseldorf, 2017



[SY-03] 2016
stainless steel, lacquer /
Edelstahl, Lack
47 x 50 x 46 cm





[SY-01] 2016
stainless steel, powdercoat /
Edelstahl, pulverbeschichtet
45 x 53 x 76 cm



[SY-07] 2017
stainless steel, lacquer /
Edelstahl, Lack
96 x 110 x 130 cm



TRANSLIBRIUM [TL]



SCULPTURE
SERIES
[SELECTION]

SKULPTUREN
SERIE
[AUSWAHL]



Fried's "Translibrium" series are another progression of the "Stemmer" body of work. They contain a void, a memory of an absent intersection of another Stemmer's multifaceted outer-form within their internal planar volume.

Frieds »Translibrium«-Reihe ist eine weitere Variante der »Stemmer«-Serie. Die Skulpturen ummanteln eine Leere – wie eine Art Erinnerung an die abwesenden Überschneidungen der facettenreichen Außenform einer »Stemmer«-Figur und deren inneres Volumen.

Detail
[TL-03B] 2017
mdf, lacquer /
MDF-Platte, Lack
42 x 53 x 50 cm



[TL-03] 2016
mdf, lacquer /
MDF-Platte, Lack
42 x 53 x 50 cm





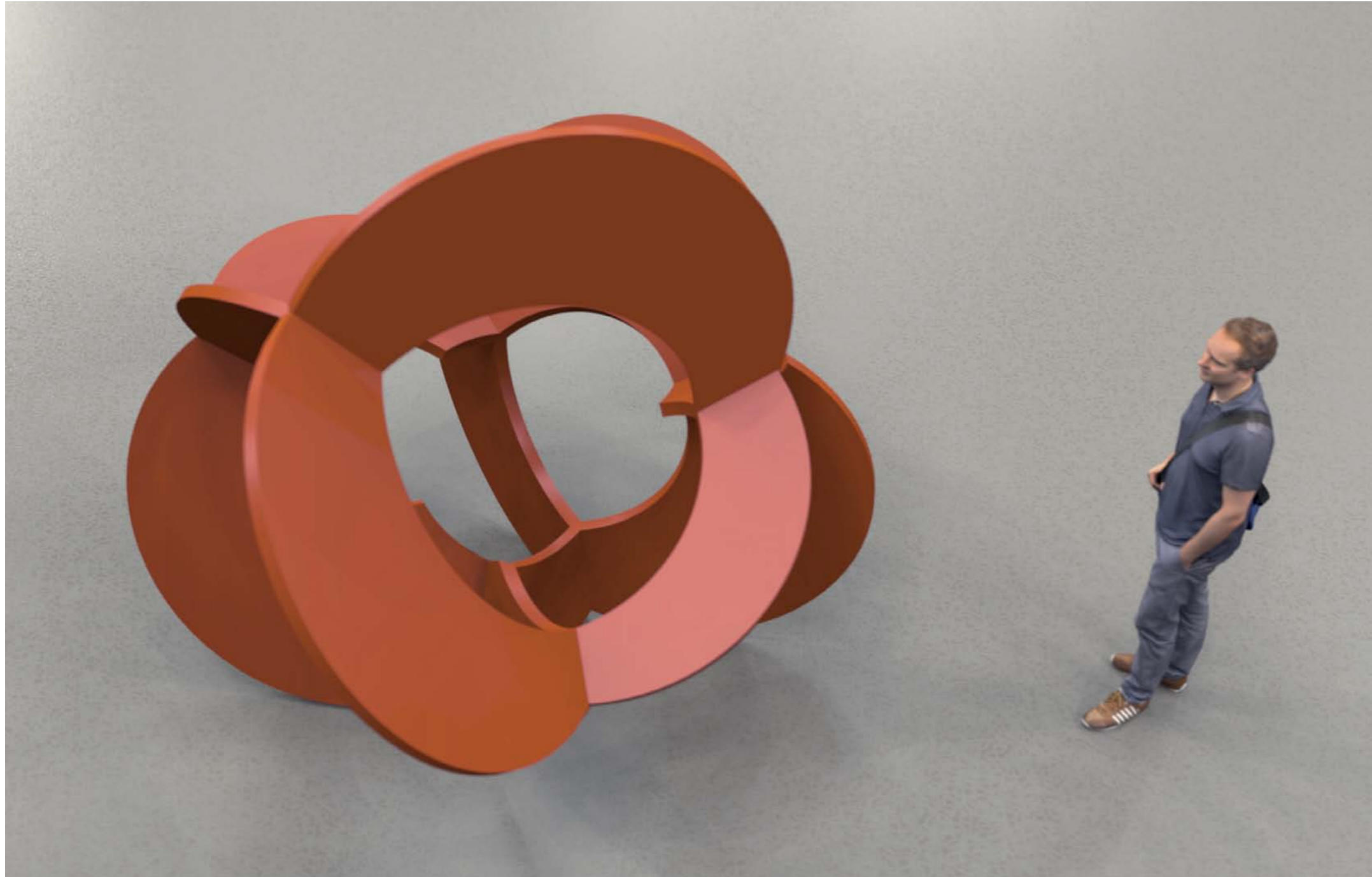
[TL-01] 2016
mdf, lacquer /
MDF-Platte, Lack
39 x 45 x 59 cm





[TL-02] 2016
mdf, lacquer /
MDF-Platte, Lack
63 x 56 x 55 cm





[TL-04] 2017
aluminum composite
resin, lacquer /
Aluminiumverbundwerkstoff
Harz, Lack
212 x 286 x 230 cm

ATELIER VIEWS ATELIER- ANSICHTEN



DAVID FRIED



_01

_01
Curved geometry
calculations /
Berechnungen zur
gekrümmten Geometrie

_02
Joining segments /
Zusammenfügen von
Segmenten

_03
Surface finishing /
Oberflächenbehandlung



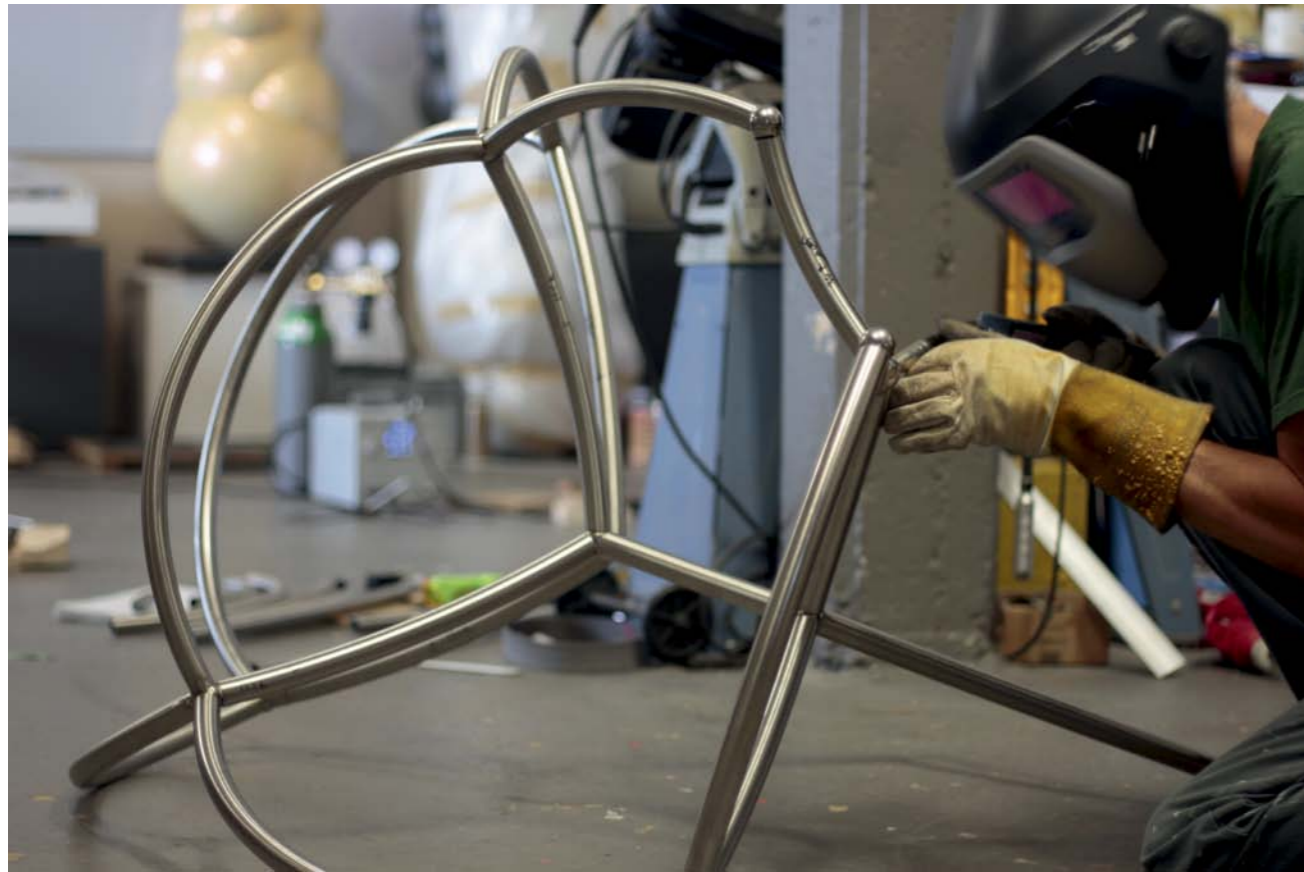
_02



_03

_01
Welding segments /
Schweißen von
Segmenten

_02
Internal welding
of sphere segment /
Schweißen auf der Innen-
seite von Kugelsegmenten



_01



_02



_01



_02

_01
Sanding surfaces /
Schmirgeln von
Oberflächen

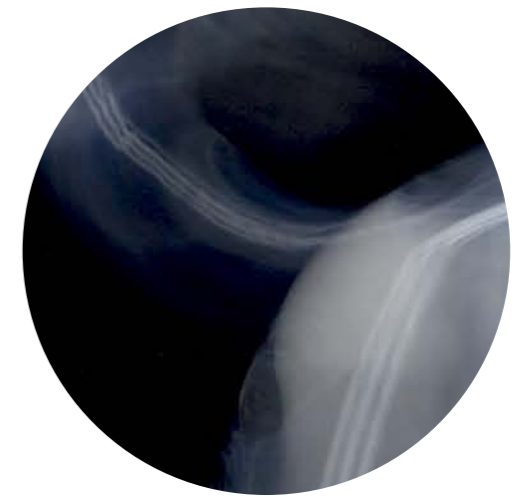
_02
Aligning sculpture
segments / Ausrichtung
von Skulptursegmenten

_03
First slice of a multiple
angle sphere cut /
Erstes Segment eines
Kugelschnitts mit
mehreren Winkeln



_03

**SELF
ORGANIZING
STILL-LIFE [SOS]**



**ACOUSTICALLY
STIMULATED
INTERACTIVE
SCULPTURE
[SELECTION]**

**AKUSTISCH
STIMULIERTE
INTERAKTIVE
SKULPTUREN
[AUSWAHL]**

— Self Organizing Still-Life

David Fried's *Self Organizing Still-Life* [SOS] is a series of interactive, sound-stimulated kinetic sculptures, which reveal his exploration into the inherent qualities of networked and emergent systems operating far-from-equilibrium that are intrinsic to nature, individual psyche, communication and social relationships.

Whatever the scale or materials used for the SOS, they all consist of solid hand-made spheres, which are stirred into motion by ambient sound on a predetermined level object. Audible sound is transformed live into inaudible waves that silently stimulate each of the spheres into motion. The resulting action of the individual spheres and their interactions with one another are undetermined. They rearrange themselves in continually new patterns of elegantly fluid choreography. Some kiss, some spin off alone, while others race head-on, only to meet with a soft embrace, or swerve around one another, often changing the path and destiny of each other without physical contact, as each sphere is able to sense one another.

Like two people would dance differently to the same music, the individual spheres interact in a unique and live choreography directly initiated by its environment. Their actions can never repeat. When sound is no longer detected, the spheres come to rest in ever different constellations.

No two spheres behave alike – each one is handcrafted and composed of either solid stone, or synthetic polymers layered with organic materials such as marble dust and rare earth, with no moving parts. The artist infuses them with unique bipolar qualities, and an ability to interact with each other in inimitable and unexpected ways on an elemental level, rather than a mechanical one. Fried is able to give each sphere an individual personality, allowing them to respond and behave differently to sound, and with each new artwork, create an entirely unique interdependent family of individuals that we can influence, but not control.

Physically, the sphere's interactions create infinite possibilities and outcomes within a finite

— Self Organizing Still-Life

David Fried's Werkgruppe »Self Organizing Still-Life« [SOS] besteht aus interaktiven kinetischen Skulpturen, in denen sich die Auseinandersetzung des Künstlers mit den immanenten Eigenschaften von vernetzten, dynamischen psychischen, kommunikativen oder sozialen Systemen niederschlägt.

Unabhängig von ihrer Größe oder dem verwendeten Material, bestehen all diese Skulpturen aus massiven handgefertigten Kugeln, die auf einer Grundfläche akustisch in Bewegung versetzt werden. Dabei werden Umgebungsgeräusche unmittelbar in Schwingungen transformiert, die jede Kugel zu einer lautlosen Bewegung stimulieren. Das daraus folgende Agieren und Interagieren der einzelnen Kugeln ist vom Zufall gelenkt. In flüssig-eleganter Choreografie gruppieren sich die Kugeln zu immer neuen Konstellationen um. Manche berühren einander, andere rollen allein ihrer Wege, wieder andere stürmen aufeinander los, um sich dann sanft anzustoßen oder doch zu umrunden. Oft beeinflussen sie ganz ohne physischen Kontakt die Wege und »Schicksale« der anderen, da jede Kugel die andere spüren kann.

So wie zwei Personen zur selben Musik unterschiedlich tanzen, so entfalten die Kugeln, abhängig von ihrer Umgebung, ein einzigartiges, lebendiges Zusammenspiel. Jede Kugel verhält sich anders, ihre Bewegungen wiederholen sich nie. Setzen die Umgebungsgeräusche aus, kommen die Kugeln in stets neuen Konstellationen zur Ruhe.

Jede Kugel von »Self Organizing Still-Life« ist handgefertigt und besteht entweder aus massivem Stein oder synthetischem, mit organischen Materialien wie Marmorstaub oder seltenen Erden beschichteten Kunststoff. Fried hat sie mit einzigartigen mehrpoligen Eigenschaften und der Fähigkeit zu wechselseitiger Interaktion versehen, die stets natürlich fließend wirkt.

So erhält jede der Kugeln eine individuelle Persönlichkeit, die auf Geräusche mit unterschiedlichem Verhalten reagiert. Und jede

resource. Metaphysically, these works can evoke a sense of creative problem solving, essential for sustainable life within a limited resource, such as our natural world. The viewer's individuality also adds infinite interpretational diversity by internalization.

As we simultaneously influence and trace the movements of the spheres, our attention becomes increasingly focused on the non-linear dynamic relationships that unfold between them, mesmerizingly shifting the emphasis away from the individual objects themselves towards a highly subjective glimpse of a more complex ever-evolving picture. Creating a generative interactive experience, these works use simplicity in form combined with complexity of motion to provoke the viewer to forge perspectives on relationships, life and the polyverse of thought.

Gruppe ist eine »interdependente Familie«: ein vollkommen eigenständiges Ensemble von Individuen, deren Verhalten wir mittels Geräuschen beeinflussen, niemals aber kontrollieren können.

In der physischen Umsetzung ergeben sich auf Basis endlicher Gegebenheiten im Hinblick auf die Interaktionen der Kugeln so unendlich viele Möglichkeiten und Resultate; auf einer »metaphysischen« Ebene sollen die Werke den Sinn für kreative Problemlösungen wecken, die grundlegend für ein nachhaltiges Leben in unserer von begrenzten Ressourcen geprägten Umwelt sind. Dabei fügt unsere eigene Individualität dem Gesamtgefüge eine unendliche Vielfalt an Interpretationen hinzu.

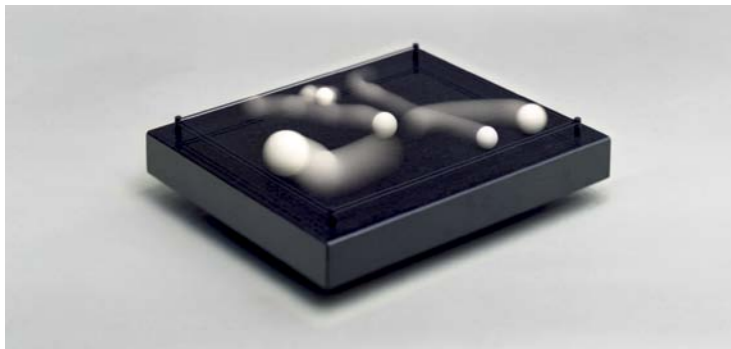
Indem wir die Bewegungen verfolgen und zugleich beeinflussen, fokussiert sich unsere Aufmerksamkeit zunehmend auf die sich zwischen den Kugeln entwickelnden nichtlinearen, dynamischen Beziehungen. Auf diese Art und Weise verschiebt sich der Schwerpunkt unserer Wahrnehmung gleichsam hypnotisch weg vom einzelnen Objekt hin zum hochgradig subjektiven Eindruck eines komplexen, sich »ewig« wandelnden Bildes. Aus der Kombination von einfacher Form und komplexer Bewegung erschaffen die »Self Organizing Still-Lifes« so eine lebendige, interaktive Erfahrung, die uns dazu anregt, Beziehungen, ja: das Leben und das Multiversum des Denkens aus neuen Blickwinkeln zu betrachten.



Venice event, 1998
Chromogenic print,
24 x 30 cm

Videos_
www.davidfried.com

Self Organizing
Still-Life [SOS]
Series 1998–2017:
Interactive granite,
mixed media /
Interaktiver Granit,
Mixed Media

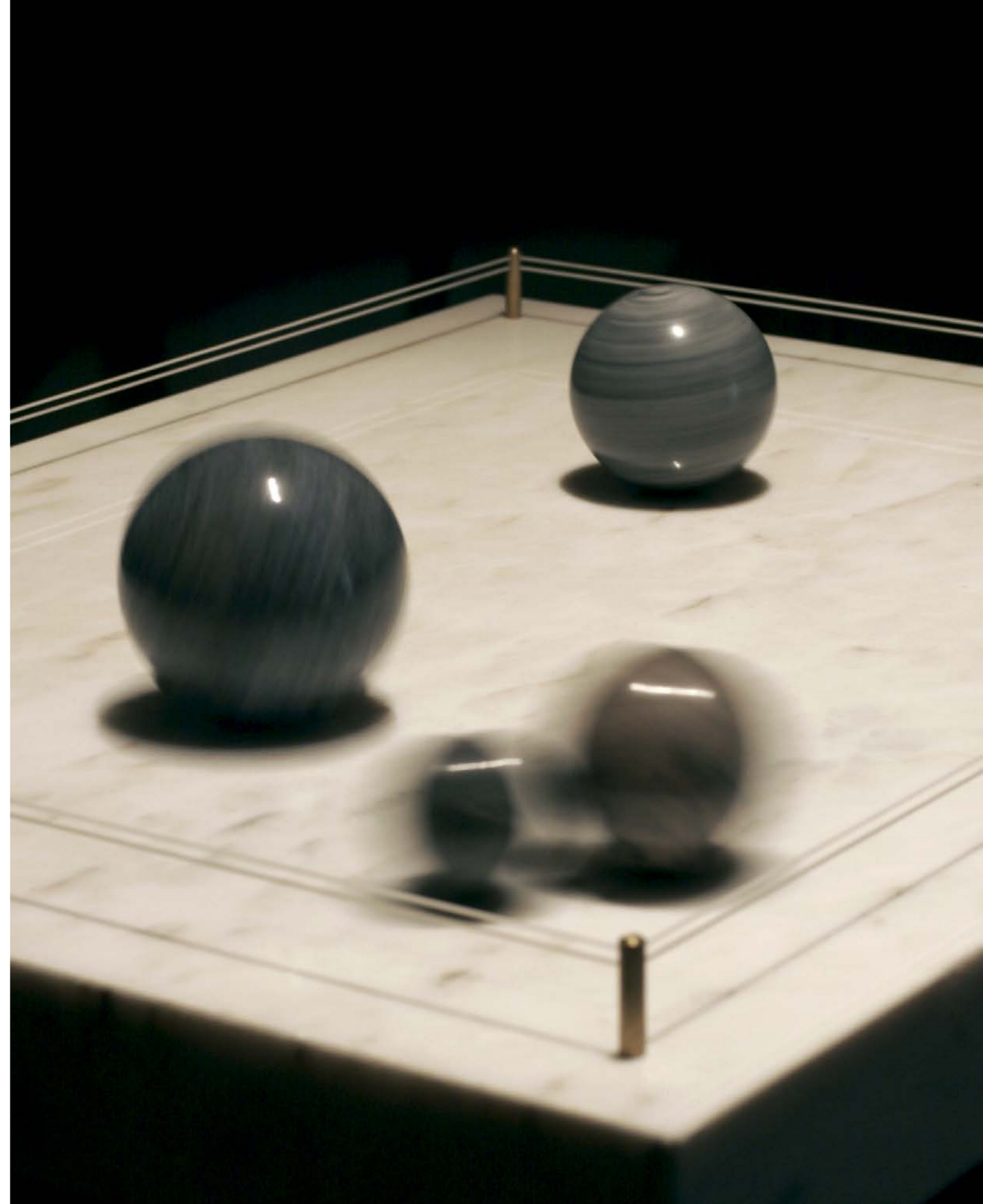


[SOS-CS4] 2007
stone, mixed media /
Stein, Mixed Media
52 x 62 x 15 cm

*The spheres of influence,
Time, Chaos and Chance –
are apparent in everything.
They are my God and Muse.*

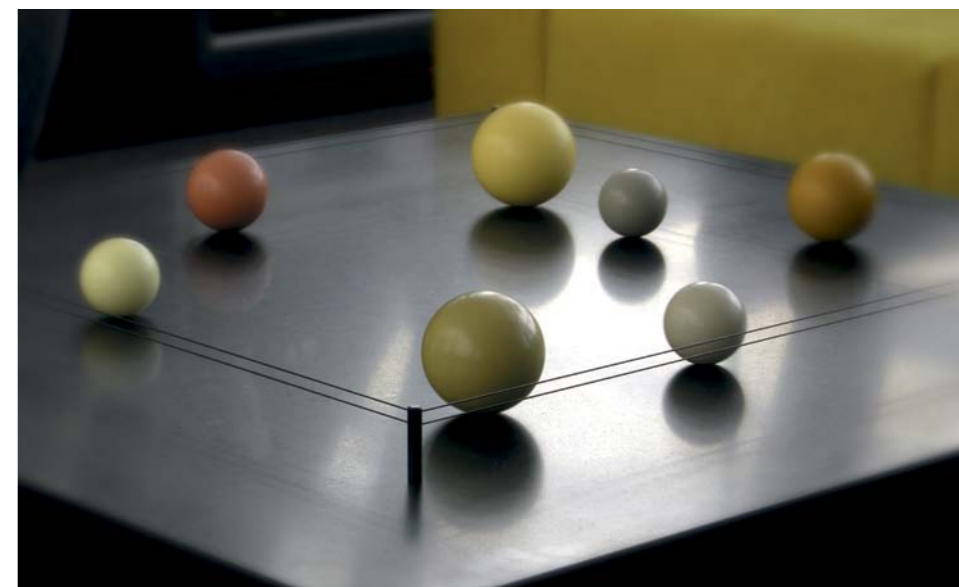
*Die Einflussphären,
Zeit, Chaos und Chance –
sind in allem offensichtlich.
Sie sind mein Gott und meine Muse.*

— David Fried





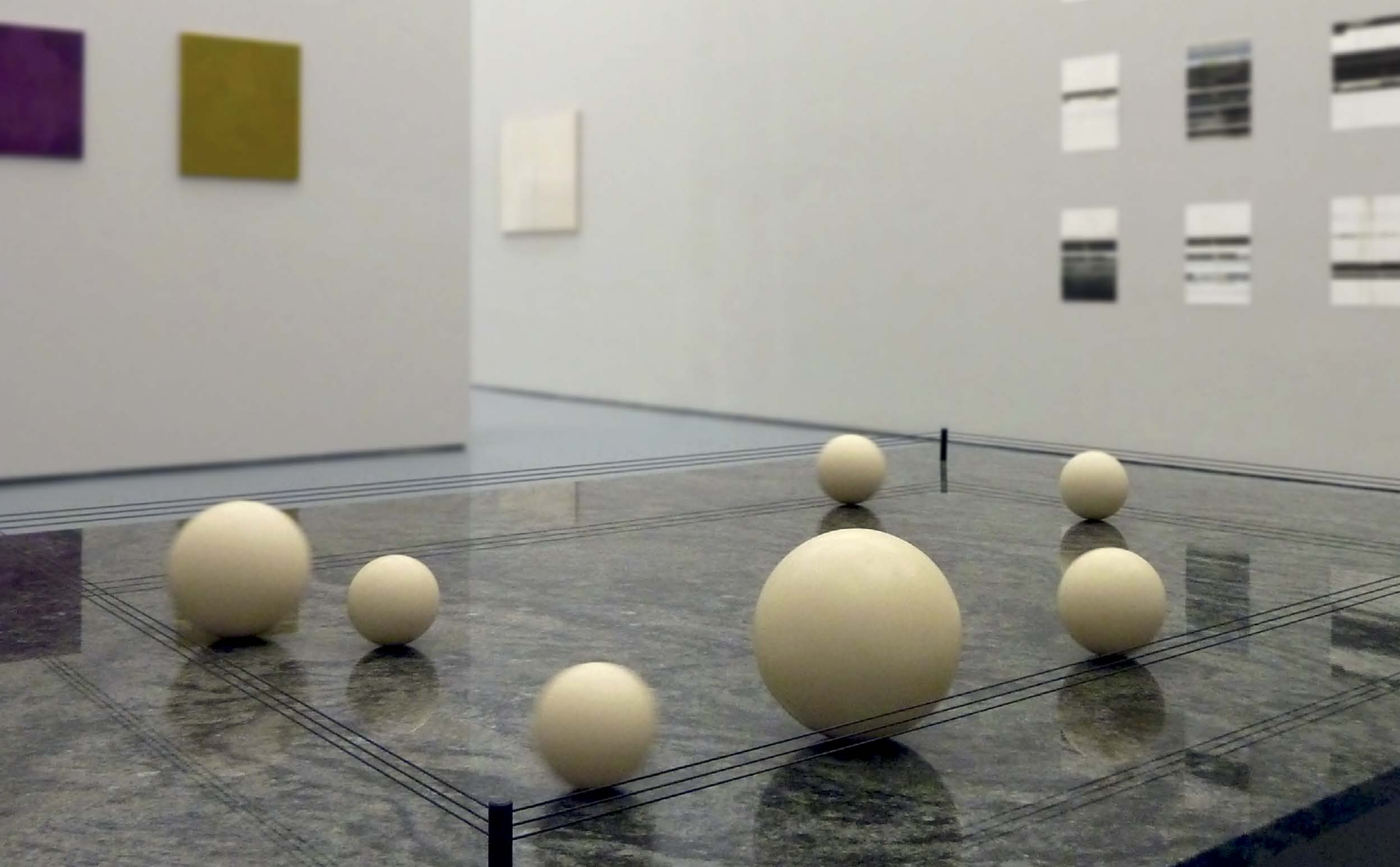
[SOS-CL4] 2008
stone, mixed media /
Stein, Mixed Media
270 x 90 x 18 cm



[SOS-MGB1] 2008
stone, mixed media /
Stein, Mixed Media
120 x 120 x 40 cm

p: 102-103
[SOS-GS2] 2014
granite, mixed media /
Granit, Mixed Media
127 x 157 x 18 cm

*Die Grosse
Kunstaustellung NRW
Museum Kunstpalast
Düsseldorf*



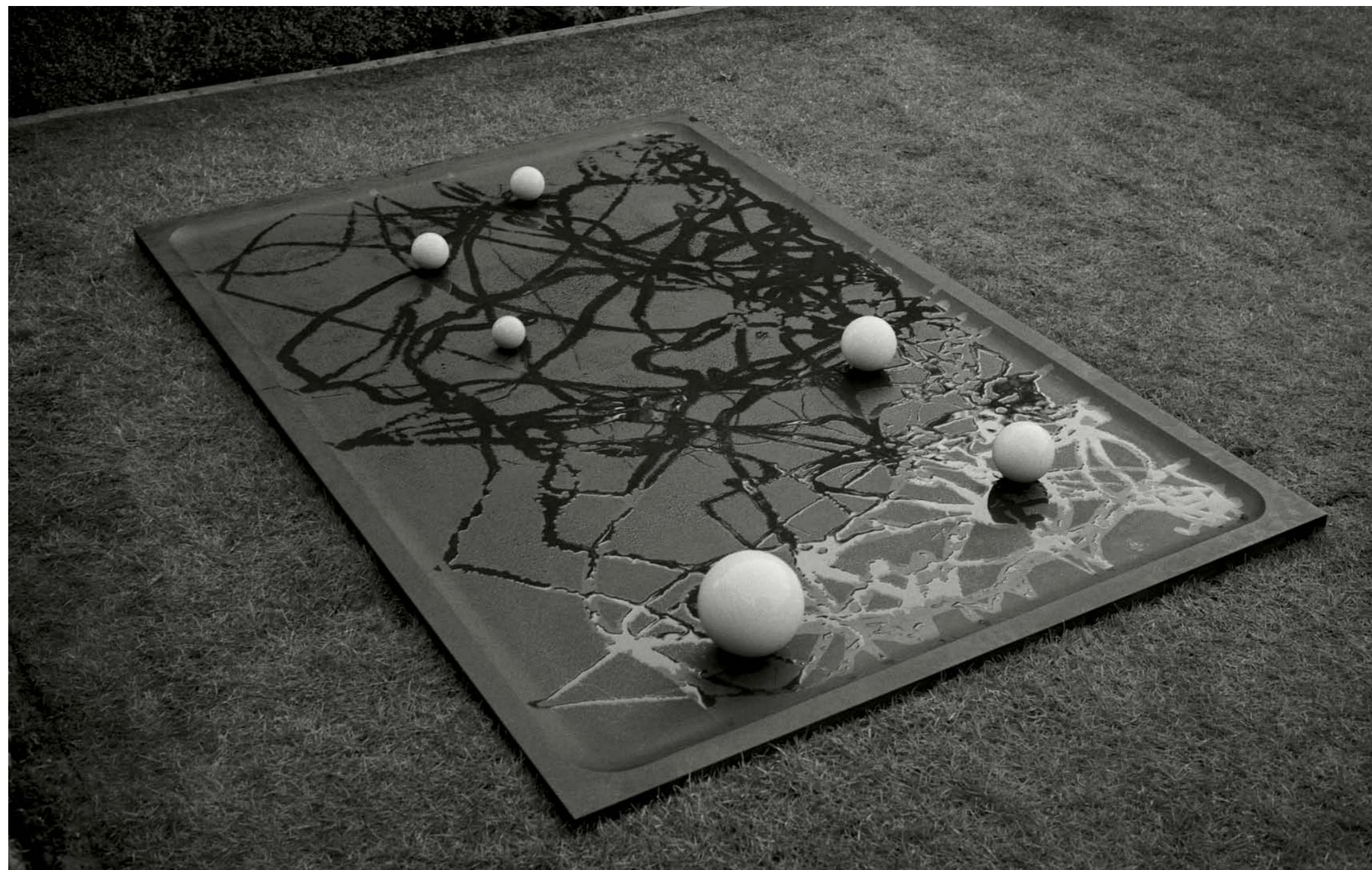


[SOS-WS2] 2009
 stone, mixed media /
 Stein, Mixed Media
 53 x 63 x 15 cm
 Scope New York 2008
 Gallery Sara Tecchia, NYC

[SOS-WM3] 2008
 marble, mixed media /
 Marmor, Mixed Media
 127 x 157 x 18 cm
 Art Cologne 2008
 Gallery Sara Tecchia, NYC



[SOS-WM2] 1999
 marble, mixed media /
 Marmor, Mixed Media
 77 x 103 x 18 cm
 Kunstmuseum Gelsenkirchen
 Permanent installation /
 Permanente Installation



[SOS-BE1] 2001
granite, mixed media /
Granit, Mixed Media
240 x 166 x 20 cm

Morning dew trails
installation Brüssel /
Installation Brüssel

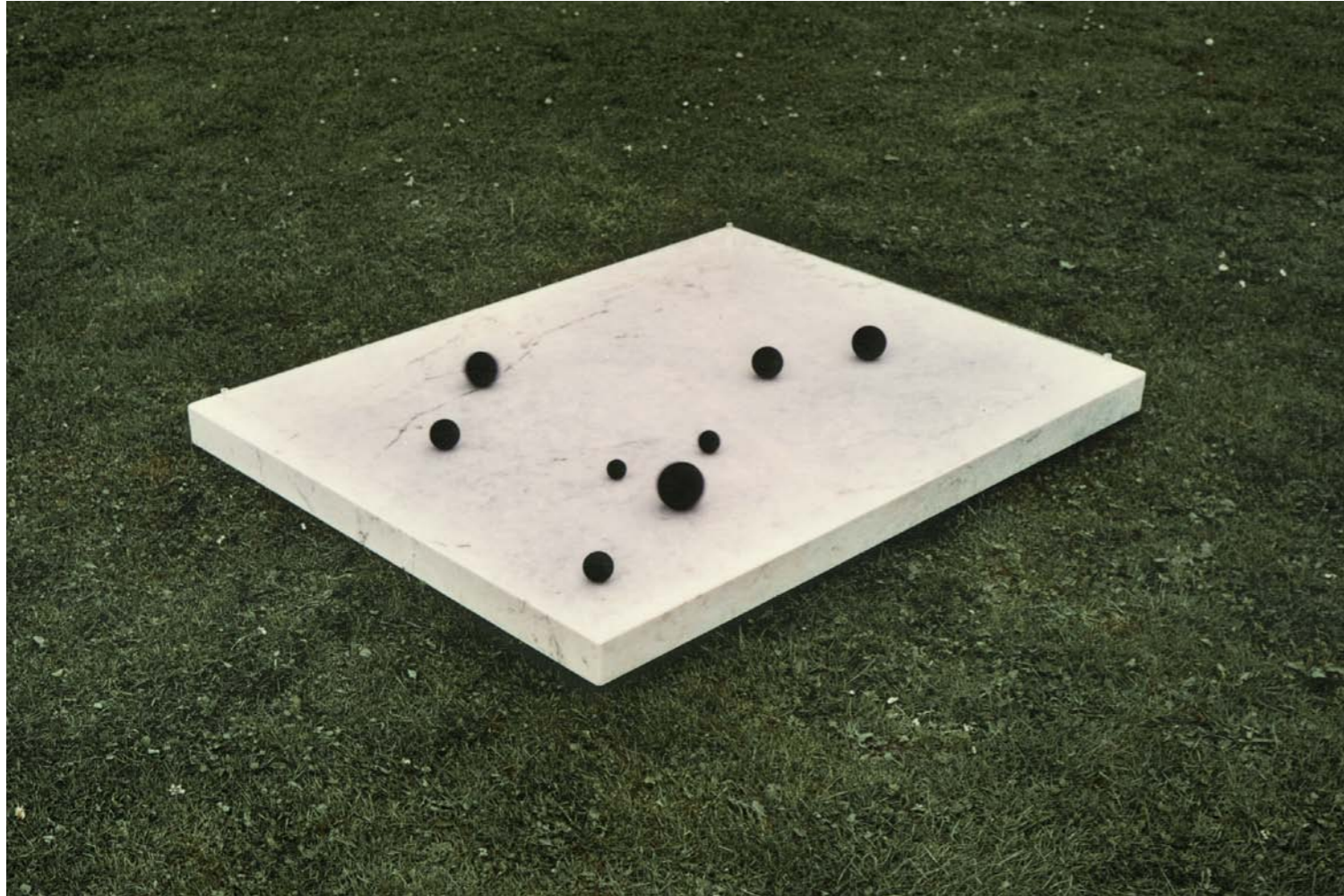


[SOS-RM] 2006
granite, mixed media /
Granit, Mixed Media
70 x 70 x 18 cm

Hommage an das Quadrat, 2008
Museum Ritter, Waldenbuch
permanent collection / Dauerausstellung



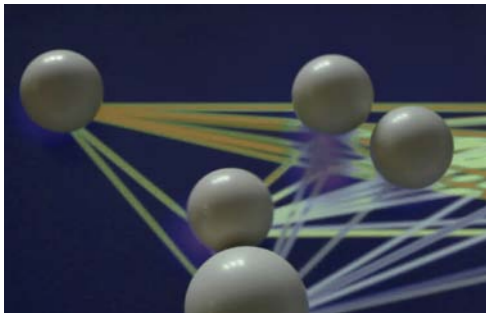
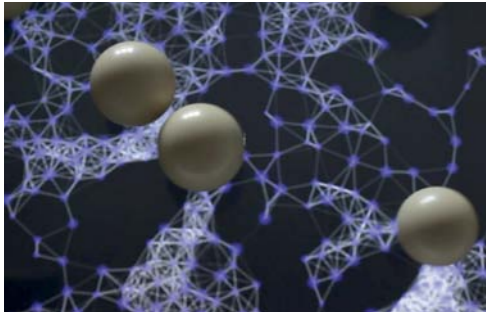
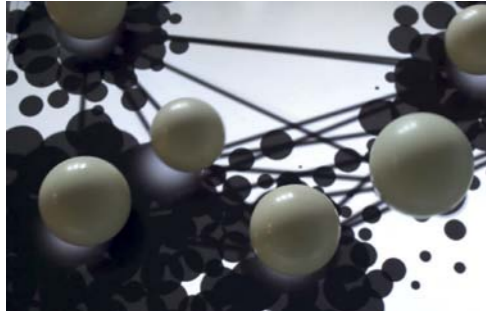
[SOS-BG15] 2013
granite, mixed media /
Granit, Mixed Media
52 x 62 x 15 cm



[SOS-WM3] 2011
marble, mixed media /
Marmor, Mixed Media
132 x 162 x 19 cm



[SOS-SS1] 2013
stainless steel, mixed media /
Edelstahl, Mixed Media
52 x 62 x 18 cm

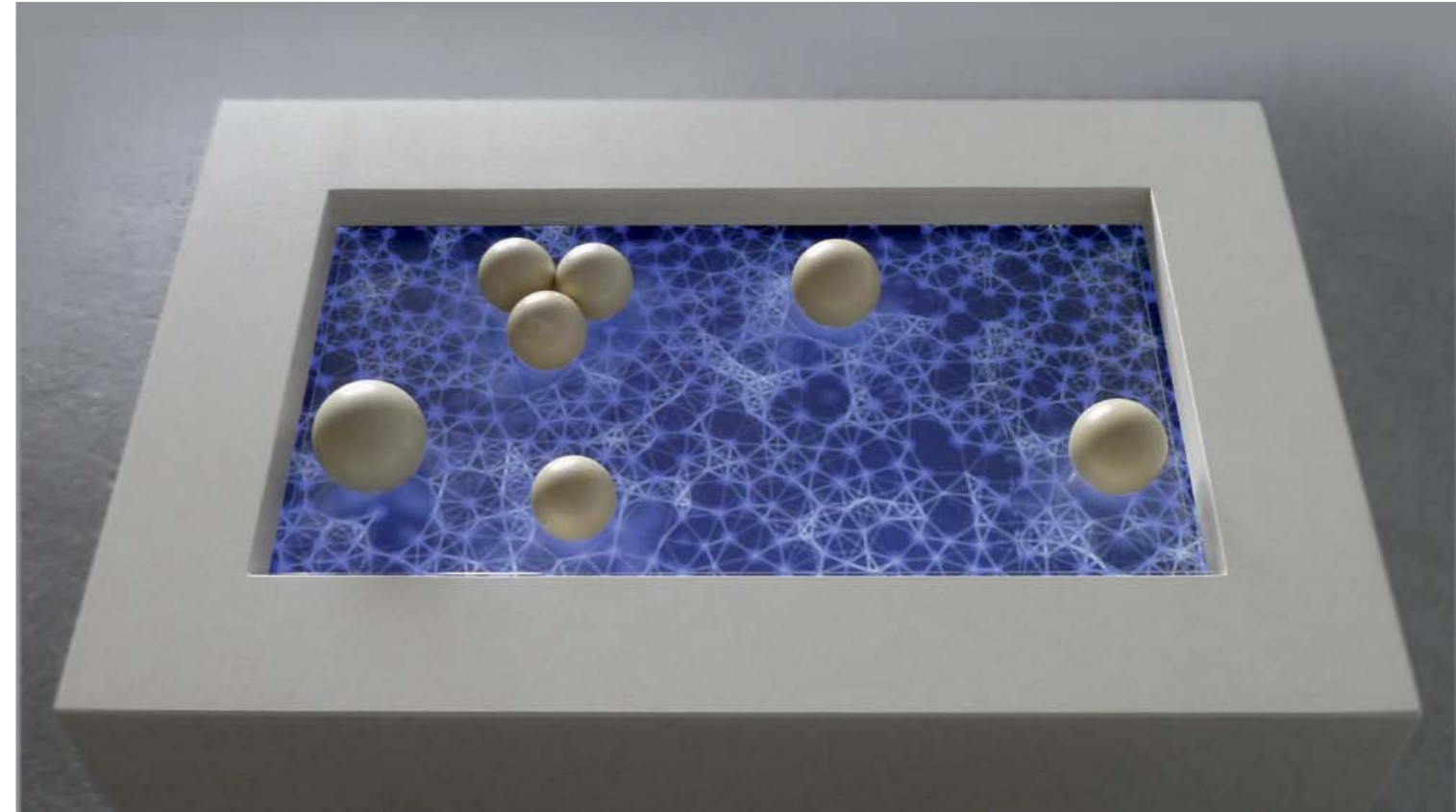


In this work, the spheres roll on a touchscreen that can sense all the sphere's positions, thereby simultaneously transforming their input into generated interactive imagery beneath the spheres in real-time, merging the physical and the virtual aspects of interactivity into one work.

The sphere's interactions are mapped with fluid connectivity. Networked lines, trails and dynamic structures are generated according digital algorithms and the chance interdependent 'family' relationships that unfold.

In dieser Arbeit rollen Kugeln auf einem Touch-Screen, der die wechselnden Positionen der Kugeln sensorisch erfasst und simultan in eine eigens zu diesem Zweck entwickelte, abstrakte Bildwelt transformiert, die während der Bewegungen unter den Kugeln in »Real-Time« zu sehen ist. Auf diese Weise werden die physischen und virtuellen Aspekte der Interaktivität in einem Werk verwoben.

Die Interaktionen der Kugeln sind in einer fließenden Wechselwirkung abgebildet. Vernetzte Linien, Spuren und dynamische Strukturen werden, ihren digitalen Algorithmen folgend, generiert und eröffnen die Möglichkeit einer wechselseitigen Beziehung.



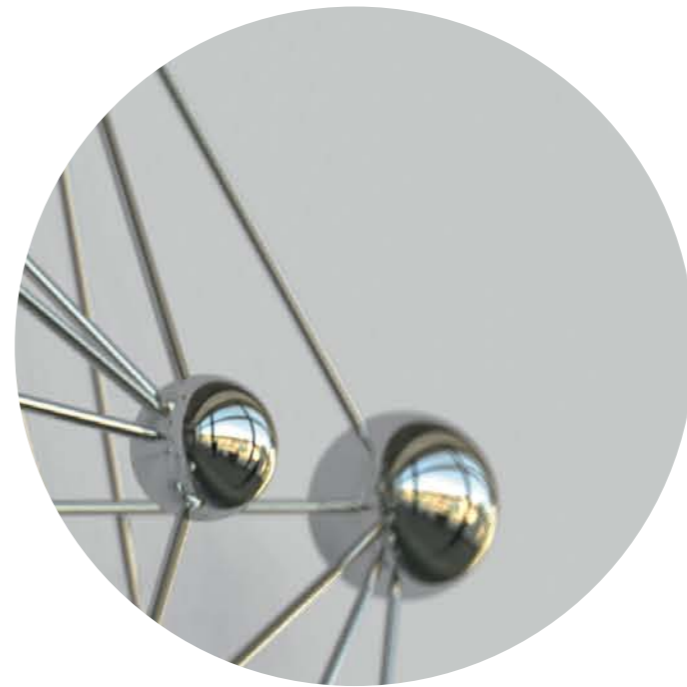
[SOS-EU1] 2014
multi-touchscreen, generative
app, stick-pc, mixed media /
Multi-Touchscreen, generative
App, Stick-PC, Mixed Media
63 x 43 x 46 cm



The sphere's interactions create infinite possibilities and outcomes within a finite resource. [...] an interdependent family of individuals that we can influence, but not control.

Die Wechselwirkungen der Kugeln erzeugen unendliche Möglichkeiten und Ergebnisse innerhalb einer endlichen Ressource. [...] eine voneinander abhängige Familie von Individuen, die wir beeinflussen, aber nicht kontrollieren können.

GLOBALEXANDRIA [GA]



**SCULPTURE
SERIES
[SELECTION]**

**SKULPTUREN
SERIE
[AUSWAHL]**

— Globalexandria

Three-dimensional constructions of mirror-polished stainless steel spheres and intersecting rods colonize a wall in a loosely organized manner, or grow from the floor into free-standing networked structures—swarms of mirrored orbs that physically support and reflect one another's position in synoptic play.

Fried's spatial *Globalexandria* objects derive their essential skeletal forms from the systems thinking information-age in a gestural way. One immediately gets a sense of motion as we look to connect the dots, perhaps in search of some nonsensical sense, while noticing that as we project our own synaptic perspective into the network. We can see our position reflected in all the spheres simultaneously, and in each sphere we also find an endless reflective feedback of all their positions.

These sculptures are inspired by the information age, connectivity on a global scale, the creation of highly relevant positions through networks, and how such internalized systemic approaches change our perceptual habits, and by daily use, even our beliefs. Fried reflects on the phenomenality of these dissipative networked structures, which thrive on input, emergent complexity and feedback.

The title is a hybrid of Global and Alexandria. Since the fall of the ancient Egyptian library by localized fire, our entire information age has evolved into a decentralized structure—though just as vulnerable via corruption of data or systemic failures—that has significantly democratized knowledge and liberated communication largely regardless of geography or class. Our way of thinking is evolving as well. Certain tools throughout the ages have fundamentally altered our approach to problem solving and eventually seeps into our philosophies.

From cave paintings to cuneiform to binary code, our languages also evolve with our tools. And while literacy in code is becoming more widespread, conversely, encrypted data becomes more complex and exclusive. Oddly, we are the first civilization to purposely design a

— Globalexandria

Dreidimensionale Konstrukte aus polierten Stahlkugeln in lockerer Anordnung, dazwischen sich kreuzende Stäbe: So bevölkern die Werke von »Globalexandria« die Wand oder wachsen vom Boden aus zu freistehenden Geflechten heran. Schwärme spiegelnder Himmelskörper, die einander physisch stützen und sich gegenseitig reflektieren wie in einem synoptischen Spiel. Dabei nehmen die skelettartigen Basisformen der Raumobjekte gestisch Bezug auf Strukturen, die in unserem Informationszeitalter grundlegend sind. Wenn unser Blick die Punkte auf der Suche nach einem womöglich sinnlosen Sinn verbinden will, vermitteln sie unmittelbar ein Gefühl von Bewegung: bis man bemerkt, dass man bloß die eigene synaptische Perspektive aufs Gefüge projiziert. Dabei sieht sich der Betrachter selbst in allen Kugeln als eine Art unendliches Feedback seiner selbst tausendfach reflektiert.

David Fried's »Globalexandria«-Skulpturen sind inspiriert von einer digitalen Konnektivität in globalem Maßstab, von dem Gedanken, durch Netzwerke höherrangige Positionen zu erlangen: Sie reflektieren den Umstand, dass diese internalisierten systemischen Denkweisen durch ihre tägliche Anwendung unsere Verhaltensmuster und womöglich auch unsere Überzeugungen massiv verändern. Fried reflektiert die Erscheinungsqualität solcher streuungsvernetzten Strukturen, die sich durch Input, emergente Komplexität und Umwelt-Feedback weiterentwickeln.

Dabei setzt sich der Titel der Skulpturenreihe aus »Global« und »Alexandria« zusammen. Er trägt damit dem Umstand Rechnung, dass sich unser gesamtes Informationszeitalter seit der Vernichtung der antiken ägyptischen Bibliothek durch einen [lokal begrenzten] Brand auf Basis dezentralisierter Strukturen entwickelt hat. Strukturen zudem, die das Wissen entscheidend demokratisiert haben: weitgehend unabhängig von geografischen Standorten oder der Klassenzugehörigkeit ihres Nutzers, gleichwohl aber anfälliger gegen Datenmissbrauch oder

language that no human—even geeks—can decipher with their own senses.

Navigating such rapid technological advancements—where the only constant is constant change—we can get stuck using old ingrained maps and rules. We don't have thousands of years to master these innovations like a hand axe. Fried questions if our common-sense philosophies and perspectives can develop as keenly as our technologies to narrow a wisdom gap in the making. Like art lives from breaking borders, even in the face of big-data, we have never had more empowering tools to explore and share our freedom of expression, innovation and visions.

Systemfehler. Auch unsere Art zu Denken hat sich entwickelt; »Tools« haben unsere Einstellung zu Problemlösungen grundlegend verändert und sickern letztlich in unsere Weltanschauungen ein.

Von Höhlenmalerei über Keilschrift bis zum Binär-Code: Unsere Sprachen haben sich mit unseren Werkzeugen modifiziert. Mit dem Gebrauch von Codes wird aber auch die Datenverarbeitung zusehends komplexer und exklusiver. Jetzt sind wir die erste Zivilisation, die absichtlich eine Sprache gestaltet, die kein Mensch mehr mit den eigenen Sinnen entziffern kann – nicht einmal der eingefleischteste Computerfreak.

Im Umgang mit derart raschen technologischen Fortschritten, bei denen die einzige Konstante die ständige Veränderung ist, kann es uns passieren, dass wir an alten, tief verwurzelten Regelwerken hängenbleiben. Wir haben nicht mehr wie beim Faustkeil Tausende von Jahren Zeit, um diese Innovationen zu meistern. Mit »Globalexandria« stellt David Fried einmal mehr die Frage, ob sich unsere Vernunft und unsere Lebensanschauungen ebenso rapide entwickeln können wie unsere Technologien. Die Kunst lebt von der Grenzüberschreitung, selbst – oder gerade – angesichts von Künstlicher Intelligenz und Big Data; denn noch nie haben wir über mächtigere Werkzeuge verfügt, um unsere auch künstlerische Freiheit in Bezug auf Ausdruck, Innovationen und Visionen zu erforschen und mit anderen zu teilen.

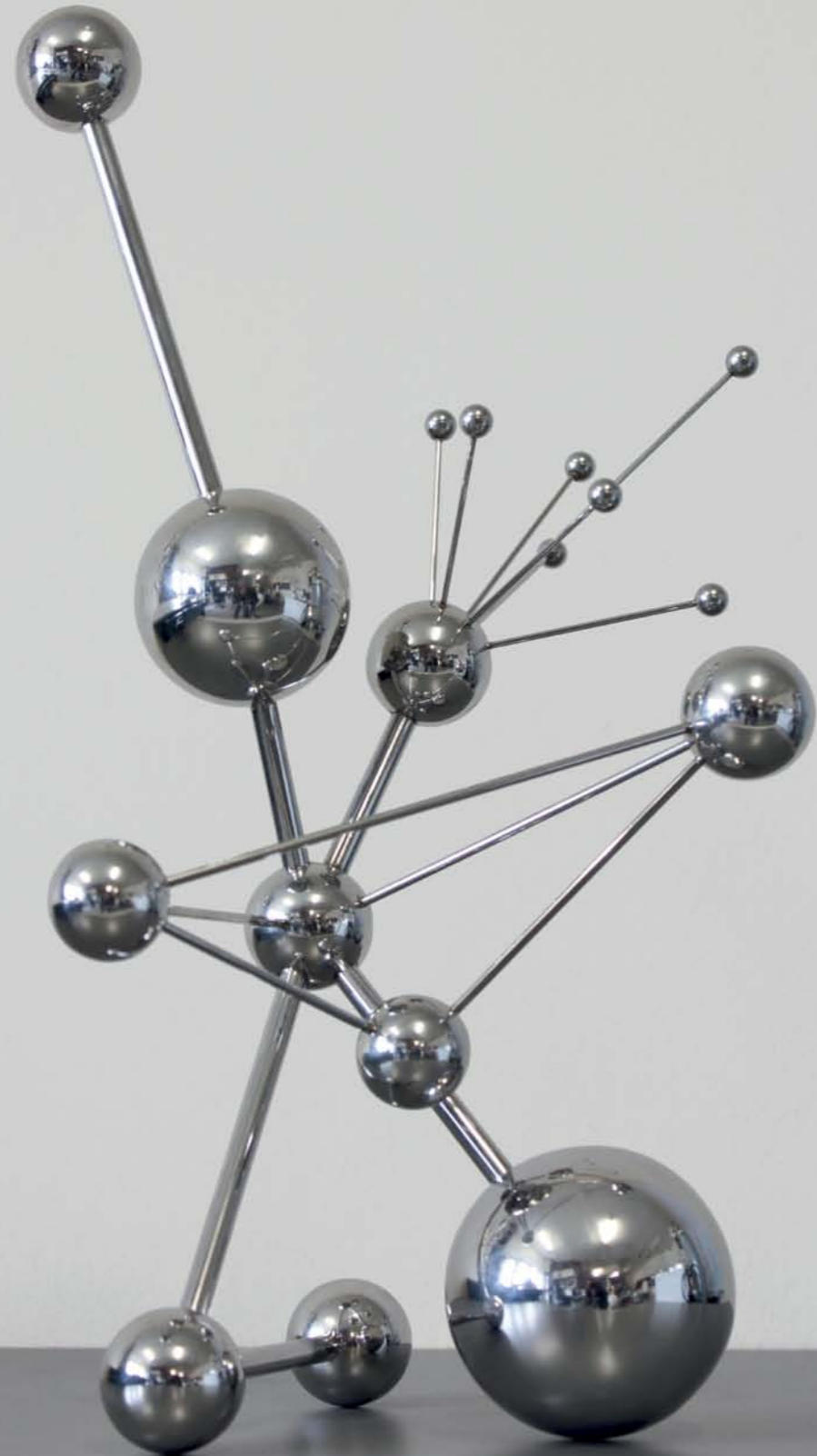


Work in progress
studio / Atelier 2011

Globalexandria ^[GA]
Series / Serie 2009–2017:
Stainless steel / Edelstahl

[GA-S1-11] 2011
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
70 x 104 x 175 cm

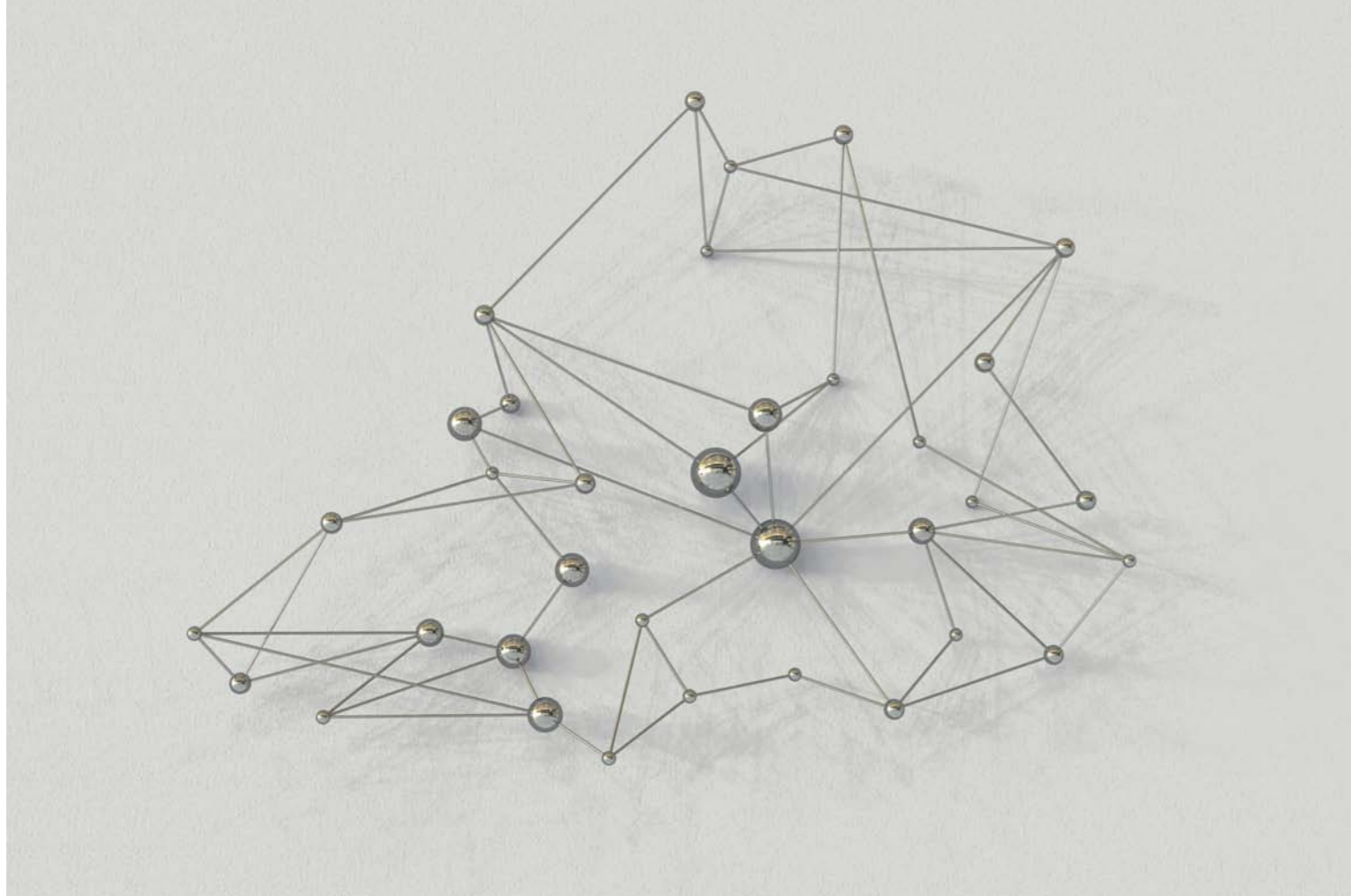




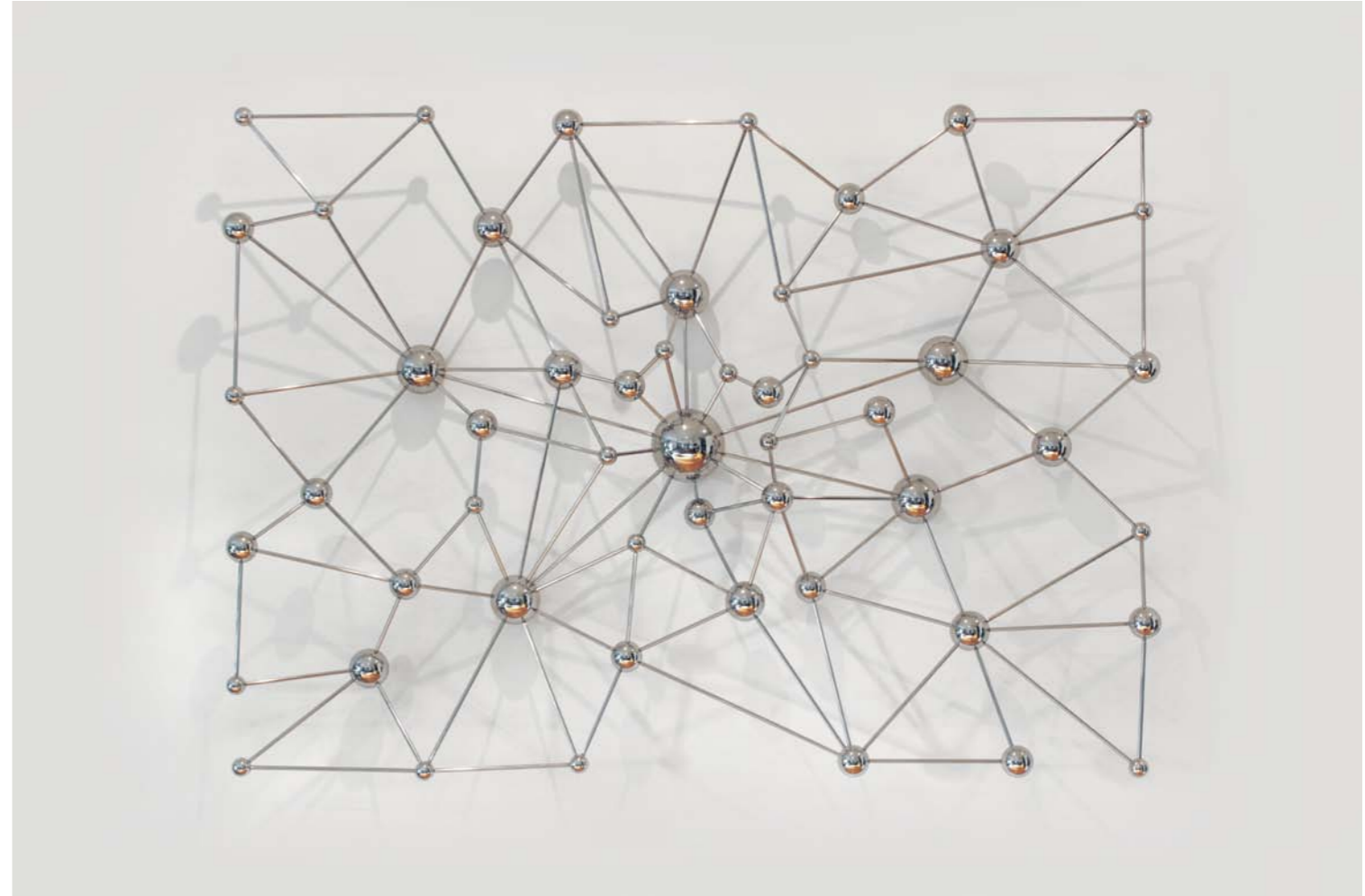
[GA-S6-13] 2013
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
20 x 30 x 43 cm



[GA-Glyph 1a] 2016
polished stainless steel
transparent lacquer /
Edelstahl, poliert
transparenter Lack
17 x 9 x 30 cm



[GA-W8-14] 2014
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
286 x 45 x 230 cm



[GA-W1-13] 2013
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
127 x 21 x 182 cm



[GA-W7] 2014
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
65 x 29 x 70 cm



[GA-Glyph 4a] 2016
polished stainless steel
transparent lacquer /
Edelstahl, poliert
transparenter Lack
18 x 8 x 23 cm

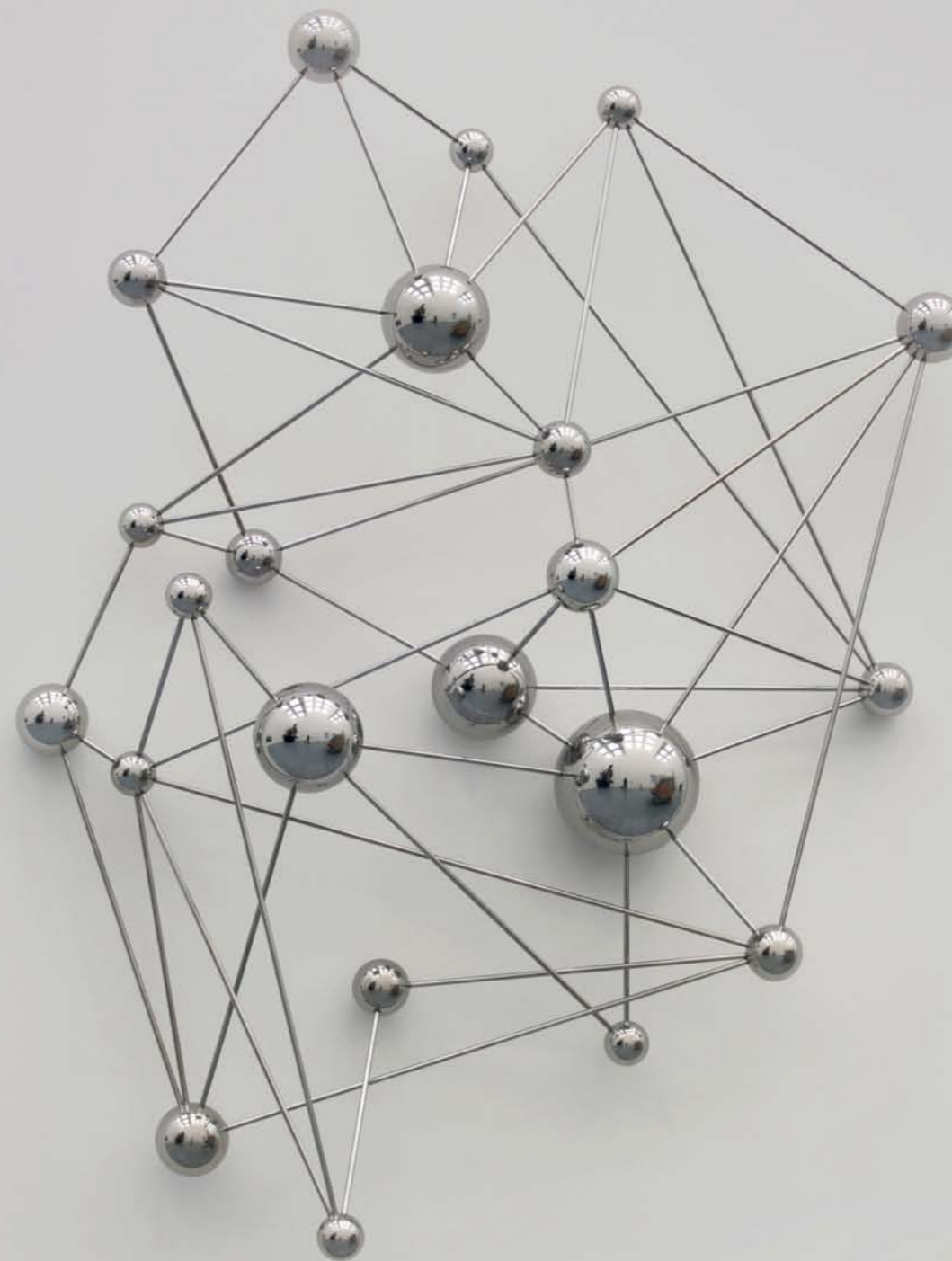


[GA-W6-13] 2013
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
52 x 20 x 51 cm

[...] Fried reflects on the phenomenality of these dissipative networked structures, which thrive on input, emergent complexity and feedback.

[...] Fried reflektiert die Erscheinungsqualität solcher streuungsvernetzter Strukturen, die durch Input, emergente Komplexität und Feedback prosperieren.

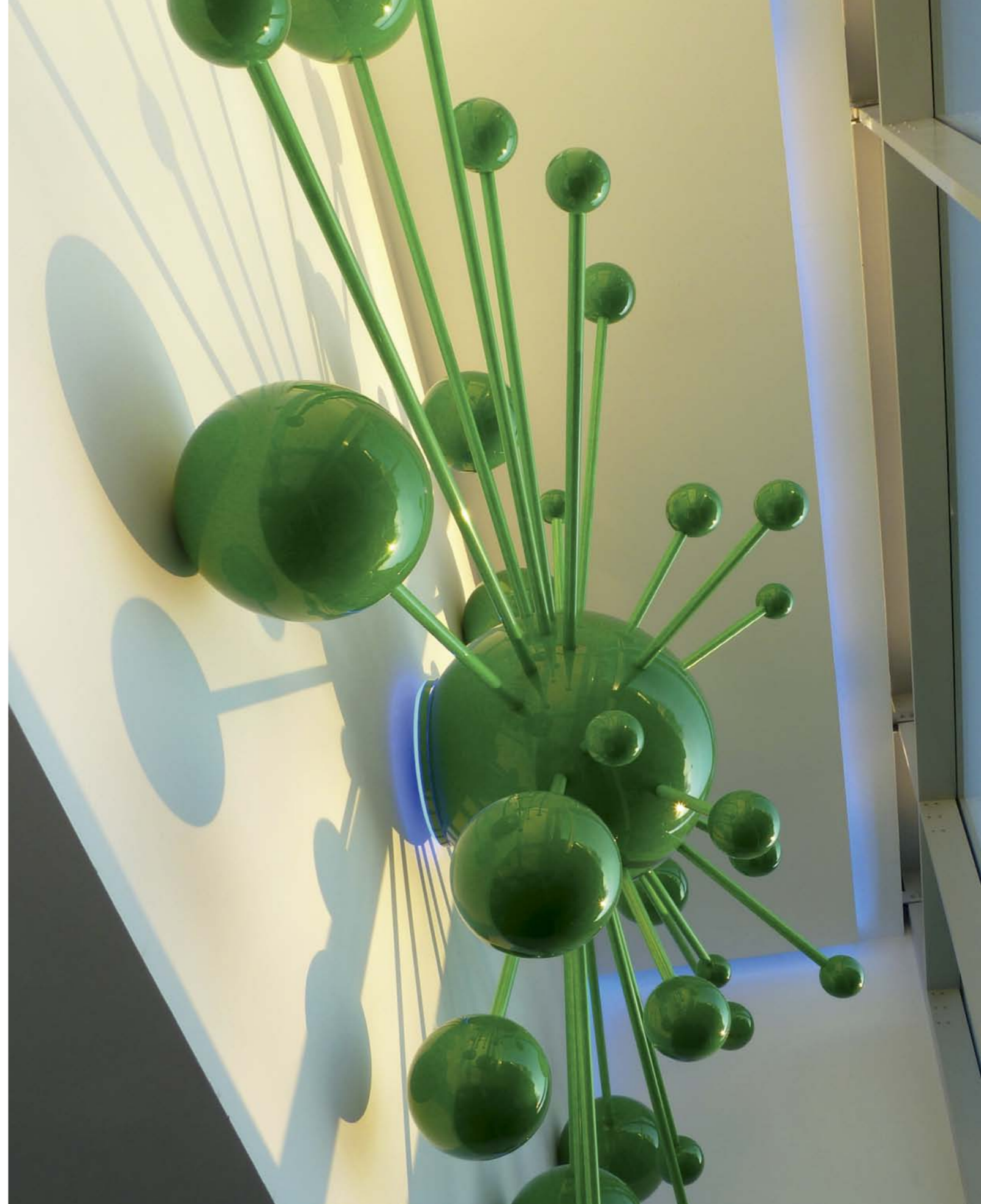
[GA-W5] 2013
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
166 x 31 x 140 cm

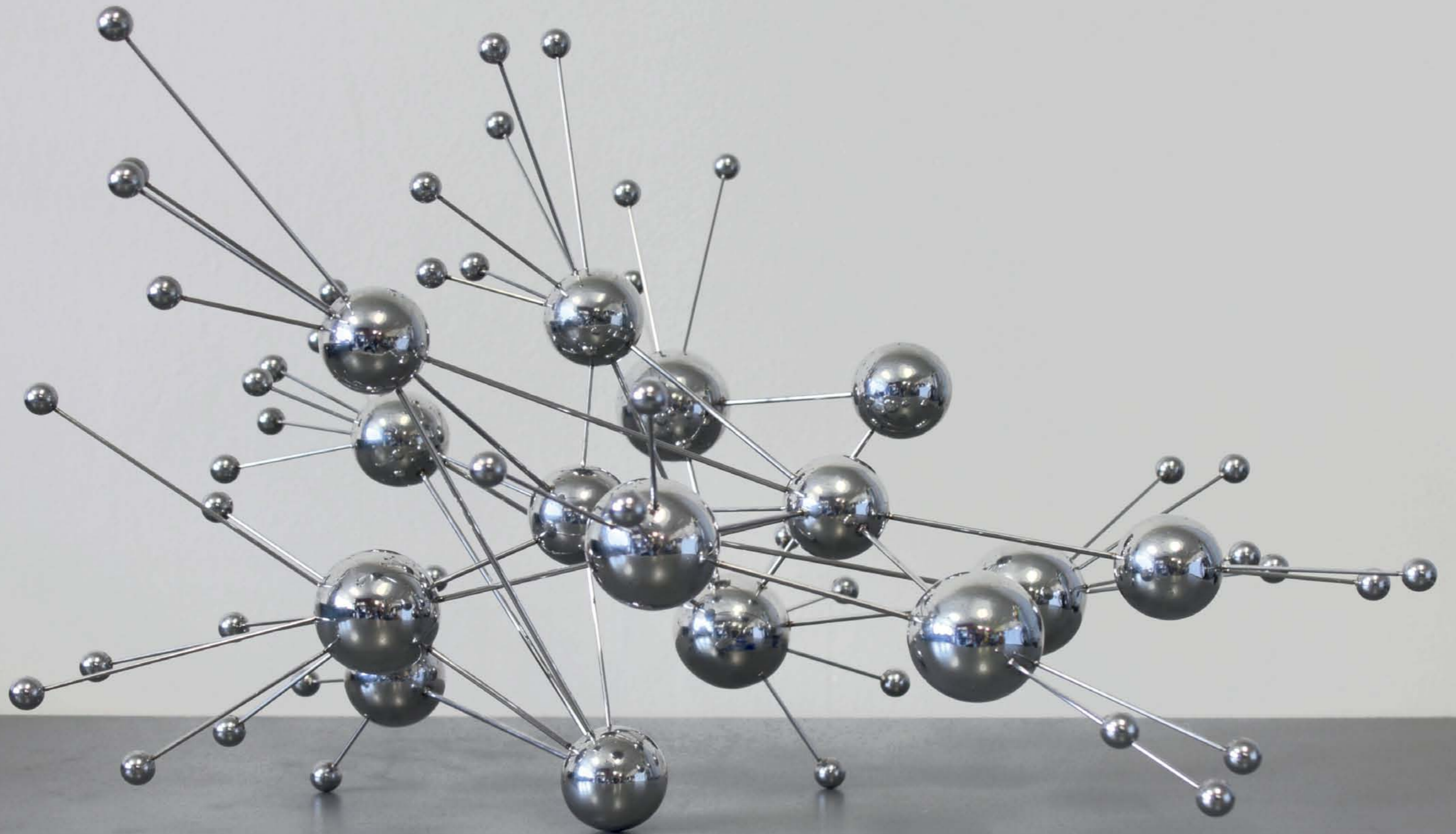




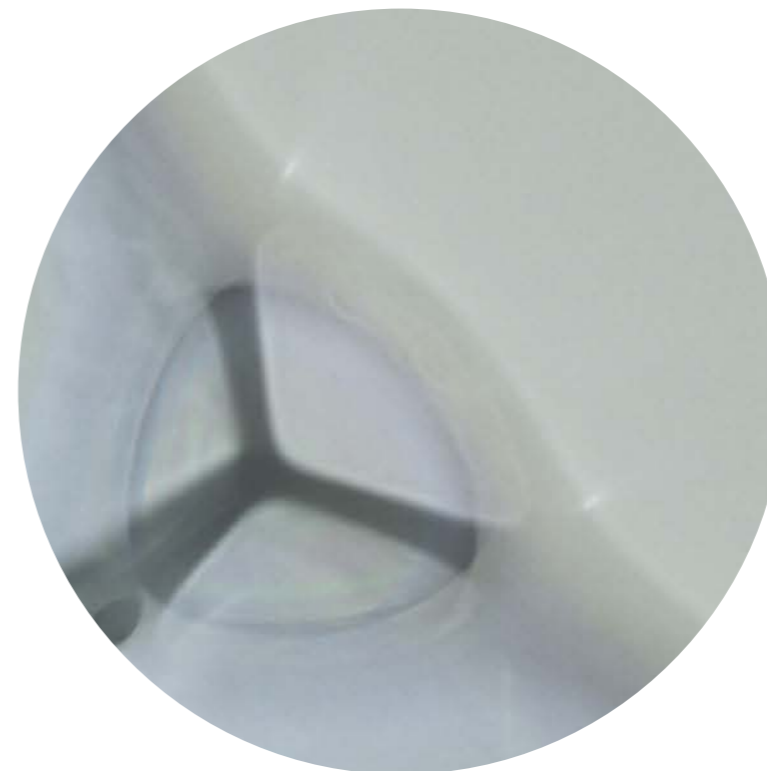
[GA-PS-1] 2011
stainless steel, powdercoat /
Edelstahl, pulverbeschichtet
594 x 170 x 350 cm

p: 132-133
[GA-S5-13] 2013
polished stainless steel /
Edelstahl, poliert
40 x 24 x 33 cm





**IN BED
WITH LUCY
AND DOLLY** [LD]



**ANALOGUE
PHOTOGRAMS
[SELECTION]**

**ANALOGUE
FOTOGRAMME
[AUSWAHL]**

— In bed with Lucy and Dolly

Mapping the temporal balance between water and air in the form of unique bubbles—which emerge as a result of dynamic systems that do not follow linear and hierarchal patterns of organizational behavior—Fried charts the fundamental economy of fluid networks in nature. In varying chromatic tones, Fried depicts strictly non-biological membranes that evoke a strong resemblance to primordial living cells or biotech test-tube creations, and reminds us of just how fragile, yet adoptive the architecture of life is.

Fried creates large gaseous vesicles in a totally darkened room using infrared goggles. At the decisive moment before they fall, he photographs them onto grainless color sheet-film by triggering a colored point-light source above. He captures the shadows of these fleeting objects to make an image on a photosensitive support using only light and the light sensitive material. No camera or lens is used.

What we see in his enlarged c-prints are the latent shadows and spectral aberrations of these transparent forms caused by the membrane's curved surface. The object itself becomes the lens, subtly bending the light and altering its own image.

The series title refers to Lucy as the early hominid 'mother', to Us as the 'myth-makers', and to *Dolly* the cloned sheep, as to what Fried ironically calls the 'missing link', in a mythological dialogue that seeks orientation in a world in which man has moved from adapting to and controlling their environment, to designing life itself to fit its environment. With this work, Fried involves our sense of orientation in a world that has taken a biomorphic journey from the Cambrian Sea to the *Sea of Science* and its playpens of genetic engineering.

— In bed with Lucy and Dolly

David Frieds Fotoserie »In Bed with Lucy and Dolly« verdankt sich der intensiven Beschäftigung des Künstlers mit Seifenblasen: dynamischen Systemen, die nach keinem hierarchisch-linearen Muster organisiert sind. Indem Fried diese Balance von Wasser und Luft in ihrer ebenso einzigartigen wie flüchtigen Gestalt fixiert, kartografiert er die fundamentale Ökonomie der flüssigen Vernetzung in der Natur. In verschiedenen Farbtönen bildet er dabei künstlich erzeugte Membranen ab, die trotzdem ebenso große Ähnlichkeit mit den ersten lebenden Zellen aufweisen wie mit den Schöpfungen aus den Biotech-Laboren. So führen uns die Werke vor Augen, wie fragil, aber auch anpassungsfähig die Architektur des Lebens ist.

Mit einer Infrarotbrille ausgestattet, hat Fried seine Seifenblasen für »In Bed with Lucy and Dolly« in einem komplett abgedunkelten Raum erzeugt – und ihr Fotogramm, kurz vor dem Platzen, auf kornlosen Farbfilmbögen gebannt, indem er im entscheidenden Moment mit dem Fußschalter eine punktuelle farbige Lichtquelle aktivierte. Fried fängt also nicht die flüchtigen Objekte, sondern ihre farbigen Schatten ein: Er erzeugt auf einem fotosensiblen Träger ihr Bild, das nur aus Licht und lichtempfindlichem Material besteht: Weder Kamera noch Objektiv wurden verwendet. Auf den vergrößerten C-Prints kommen die verborgenen Schatten und Spektralabweichungen der transparenten Formen zum Vorschein, welche von der gekrümmten Oberfläche der Membran herrühren. So wird hier der Gegenstand selbst zur Linse, bricht unmerklich das Licht und verändert so das Abbild seiner selbst.

Der Titel der Werkgruppe bezieht sich auf »Lucy«, die vermeintliche Urmutter der Menschheit, auf uns als Mythenschöpfer – und auf das Klonschaf »Dolly«, das Fried ironisch als »Missing Link« in jenem mythologischen Dialog bezeichnet, mit dem wir uns in einer Umwelt zu orientieren versuchen, die wir längst nicht mehr

Interview excerpt | 2001

CC: *Would you please explain your reference in the title of the photographic works to Dolly, the first cloned sheep?*

DF: *With her arrival [Dolly] a media star was born. Suddenly everyone knew a barrier was shattered between mankind's practice of altering his environment, and mankind's attempts at reinventing himself. Humans have always looked for what separates themselves from other species. Ironically or me, Dolly became the new 'missing link', fulfilling man's need to be supreme.*

nur kontrollieren, sondern aktiv formen, unseren Bedürfnissen und Wünschen anpassend unterordnen – oder sogar uns selbst verändern, um sie zu meistern. »In Bed with Lucy and Dolly« schärft unseren Blick auf diesen langen Weg des Formenwandels: vom Meer des Kambriums bis hin den Versuchsteichen der Wissenschaft und ihren Gentechnik-Pools.

Interviewauszug | 2001

CC: *Könnten Sie Ihre Anspielung im Titel der fotografischen Arbeiten zu Dolly, dem ersten geklonten Schaf, erklären?*

DF: *Mit dem Erscheinen Dollys war ein Medienstar geboren. Plötzlich wusste jeder, dass eine Grenze zwischen der Praxis der Menschheit, ihre Umgebung zu verändern, und den Versuchen der Menschheit, sich selbst neu zu erfinden, gefallen war. Der Mensch hat immer danach gesucht, was ihn von anderen Spezies unterscheidet. Ironischerweise für mich wurde Dolly zum die neuen »missing link« und erfüllte das Bedürfnis des Menschen nach Überlegenheit.*

p: 138–153
Far from Equilibrium
Gallery Sara Tecchia
2007, NYC

Vesicles of Endeavor
[VE-4] 2004
76 x 76 cm

[LD-3] 2000
100 x 130 cm

[LD-3] 2000
100 x 130 cm

[LD-39] 2003
100 x 130 cm

[LD-34] 2003
100 x 130 cm

[LD-32] 2003
100 x 130 cm

[LD-36] 2003
100 x 130 cm

[LD-17] 2001
100 x 130 cm

[LD-38] 2003
100 x 130 cm

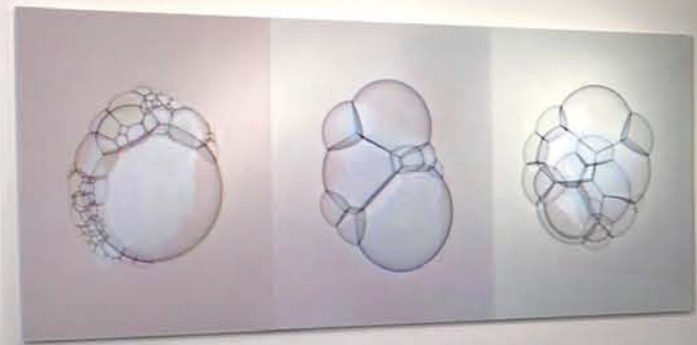
[LD-13] 2000
100 x 130 cm

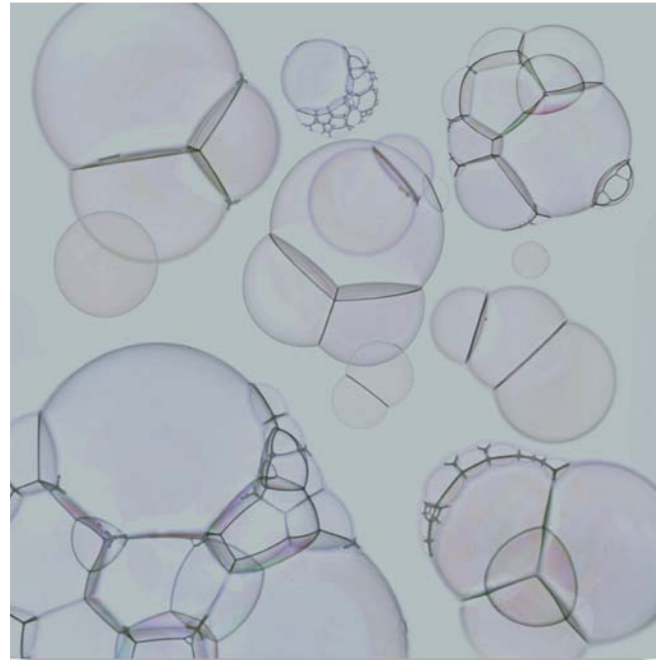
[VE-1] 2003
160 x 240 cm



Fried inspecting prints /
Fried bei der Begutachtung
von Abzügen, Atelier 2001

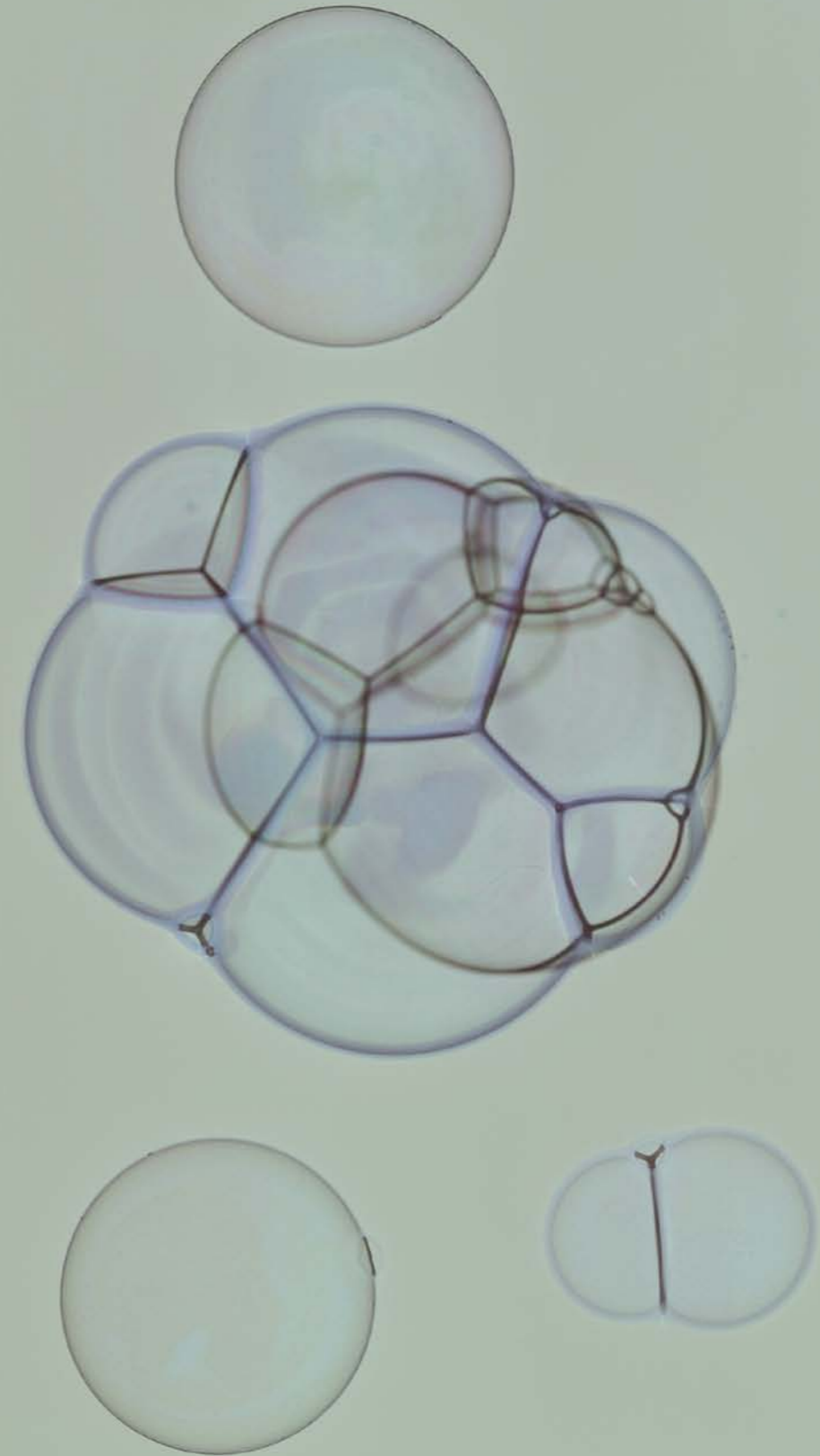
In bed with
Lucy and Dolly ^[LD]
Vesicles of Endeavor ^[VE]
Series / Serie 2001–2004:
chromogenic print, plexi,
uv-silicone, diasec, aluminum /
C-Print, Plexiglas, UV-Silikon,
Diasec, Aluminium

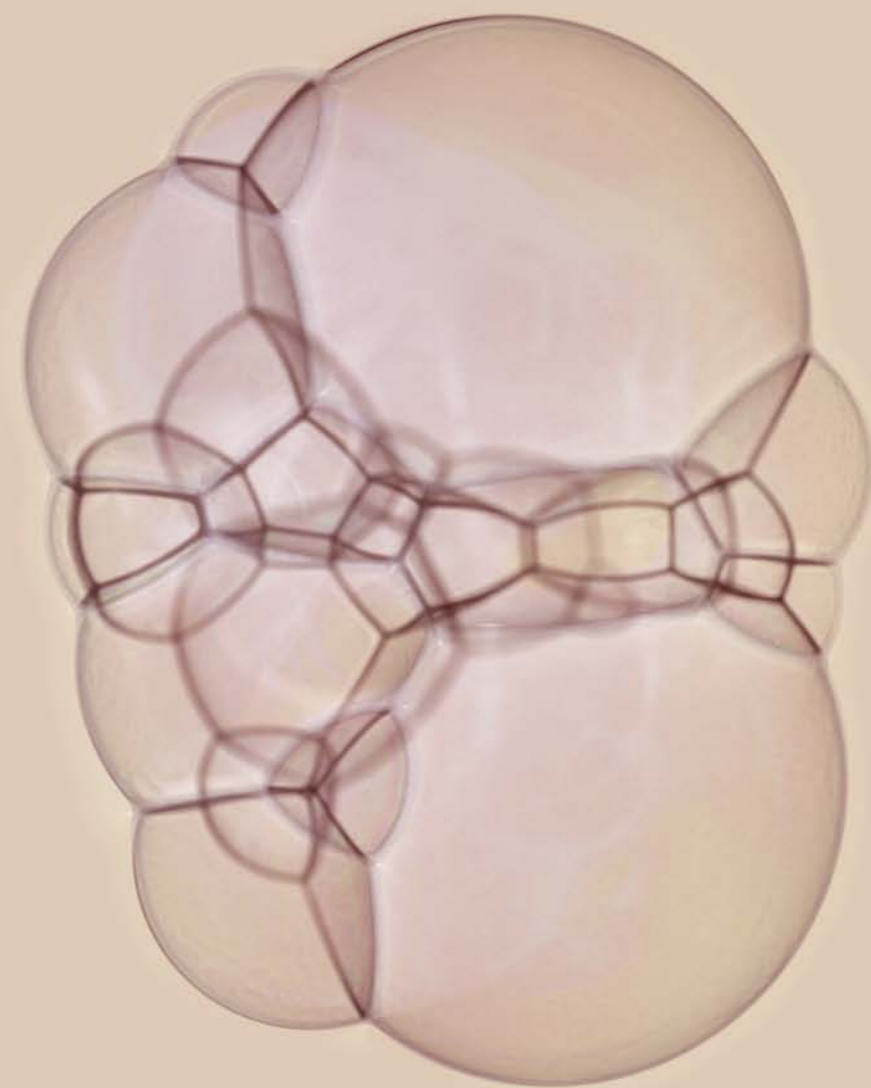
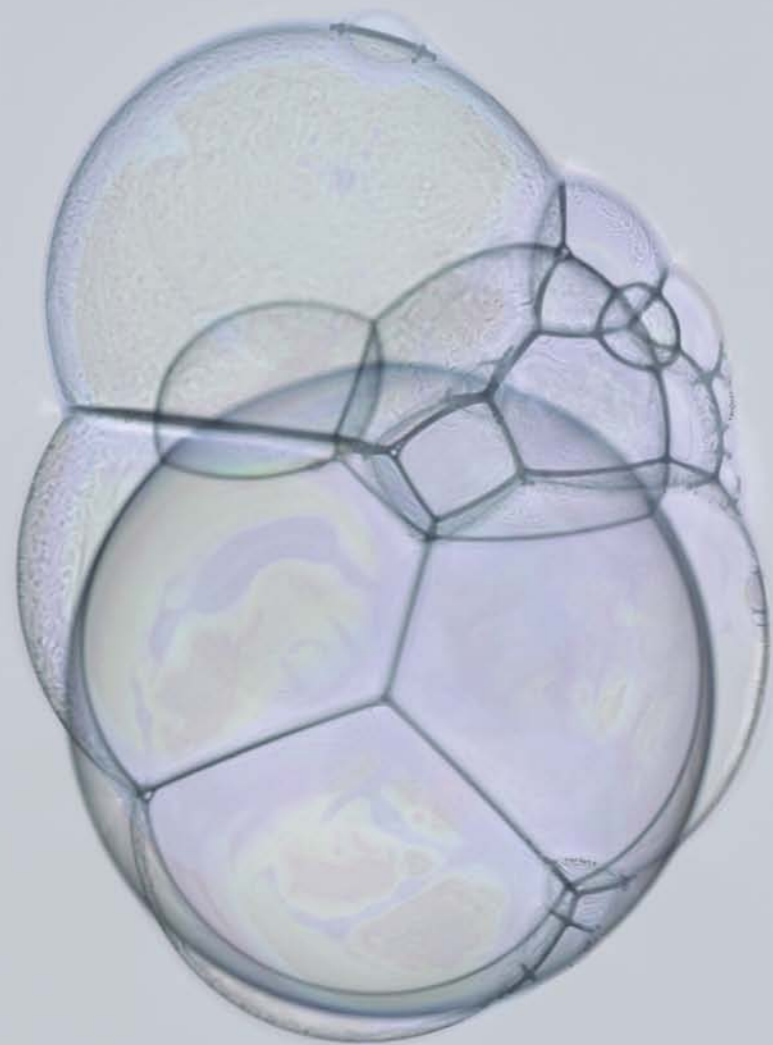




[...] He captures the shadows of these fleeting objects to make an image on a photosensitive support using only light and the light sensitive material. No camera or lens is used.

[...] Fried fängt also nicht die flüchtigen Objekte, sondern ihre farbigen Schatten ein: Er erzeugt auf einem fotosensiblen Träger ihr Bild, das nur aus Licht und lichtempfindlichem Material besteht: Weder Kamera noch Objektiv wurden verwendet.















ACT ONE – VIDEO ART

TRANSCRIPT

DAVID FRIED



David Fried, *Darwin and God meet their match*, 1997.
Initial sketch made shortly after the cloning of *Dolly-the-sheep* that inspired Fried's 1998 video-artwork *Act One*, and later his 2001 photogram series *In bed with Lucy and Dolly*. | Die ursprüngliche Skizze entstand kurz nach dem Klonen von Dolly, dem Schaf, was Fried 1998 zum Video-kunstwerk *Act One* und 2001 zu der Fotogrammserie *In bed with Lucy and Dolly* inspirierte.

Dolly _ But I owe my life to science – to the tube!
Eve _ With a little help from me, now mind you.
Lucy _ Da both of youz makes me sick!
Eve _ But Granny, please don't be that way.. it's shameful.
Lucy _ Shameful? Why, I ain't never committed a sin in my life – no never! Can't shit where you eat, now can yuh? Globalization ain't nothin' more than Colonization if ya don't know dat.
Dolly _ What's a Sin?
Eve _ Never mind Dolly...
Lucy _ Now, where was I...
Eve _ You were lecturing us about the rites of passage, but we've heard it all before.
Dolly _ Is that the one about writing your own ticket?

Lucy _ Missed again, Miss Missing Link! Ain't y'all learned nothin'?
Eve _ Look, it's getting late... and you know I'm really busy with this deep-ecology research, and I'll...
Lucy _ I'll call – I know, I know. At least nature organizes itself better than you do!
Eve _ Yeah sure, but then why can't you see that that is exactly what Dolly is a product of – a new branch for the evolutionary tree of mankind!
Lucy _ A motherless mankind ain't no kind at all! No motherfuckin' diversity neither. What d'you think your family tree is gonna look like? Evolutionary flat-liner baby!

Dolly _ [*Proudly*] But the doctors told me that I could bear thousands of generations – with no apparent loss of q-u-a-l-i-t-y!
Eve _ Well... we're working on it.

[*Cell Phone Rings*]

Eve _ Excuse me.. Hello?
Yeah, OK... It's for you Dolly.
Dolly _ Uhuh? Um, yeah...mmm, ok, bye.
[*Troubled*]
Eve _ What's wrong Dolly?
Dolly _ It's about my sister - what's her name... She's jealous that I get all the attention, and she's been on a terrible drinking binge.
Lucy _ Let her drink her dumb ass to death, she's got two lives. Hee hee!
Dolly _ But that's just it! If she keeps on drinking like this, I'll be forced to give her my liver!
Eve _ Hmm, maybe you'd better go then my dear. Survival of the fittest and all that y'know.
Dolly _ Bahhhh, um, [*smacks her lips*] Then again, if she wants to ruin herself, so can I! Is there any Scotch in the house?
Lucy _ I think you both been hittin' on that there designer food too long.

Eve _ But we are health conscious. And besides, because of the population explosion you started, we need to design better and resistant strains to grow more in less time.. in the fight against starvation!
Lucy _ Mammoth-shit! I done heard your problem's a cultural one! I may have got the race going, but I didn't come up with the politics and greed bit. So why not change that, instead of fuckin' with them soy bean genes?!
Eve _ Profit, what else?
Dolly _ Mmmmm, soybeans!
Eve _ You are what you eat.
Lucy _ And you ain't if you can't!
Eve _ We are into beating death.
Lucy _ Yeah, and done forgot how to live.
Dolly _ I could just die for some soybeans! [*sigh*]

EPILOGUE

background music Nat King Cole's "Unforgettable"

Lucy [*the Mother*] lived in Afar and was probably smart enough to have mated before her death 3.2 million years ago. She is now an object of scrutiny for Anthropologists and Homocentrists world wide.

Eve [*the Myth*] needs no introduction as the human need for mythological origin. She continues to pursue the bastard myth of progress with schizophrenic devotion. Her future lays in our hands.

Dolly [*the Missing Link*] was the first successfully cloned sheep, who since her creation has succumbed to the pressures of being the first copy of a species, and has become a polytoxicomaniac, degenerating somewhere in Scotland.

END ACT ONE



David Fried, *Act One*, Video-still, 1998

ALMOST BURSTING – BETWEEN SHADOW AND LENS IMAGES

KURZ VORM PLATZEN – ZWISCHEN SCHATTEN UND LINSENBILD

TIM OTTO ROTH

– 01
David Fried's experimental
studio darkroom /
David Fried's experimentelle
Atelierdunkelkammer, 1995.

– 02
Fried uses a color enlarger
as a point-light source /
Fried verwendet einen
Farbvergrößerer als Punkt-
lichtquelle.



– 01



– 02

— Soap bubbles not only make children's eyes sparkle, they also fascinate artists and scientists to the present day. A ring-shaped structure is drawn from a soapy solution; a breath transforms the iridescent membrane stretched across the ring into one or more spherical forms. These float through the air, burst, or collide and so merge together. The fact that such a liaison of soap bubbles has a very special quality was investigated more precisely by Belgian researcher Joseph Plateau using various wire models as early as the 19th century. He established that the different soapy membranes in the wire models always met at specific angles, depending on the geometric constellation. His observations, which he summed up in 1873 in his two-volume work *Statique expérimentale et théorique des liquides*, intrigue mathematicians even today. In part, they are still awaiting mathematical proof, and are known as "Plateau's Problem".

Contemporaries of Plateau also made use of shadows to help them study more closely the phenomenon of soap bubbles and foam. For example, physicist Charles Boys describes, in his popular scientific book *Soap Bubbles* published in 1890, how he exposed the ephemeral configuration to the bright light of an arc lamp and so projected it onto a screen.¹ The near point-light threw a highly contrasting shadow, which particularly accentuated the outlines and areas in which the bubbles touched each other. Even without the use of a lens, the shadows were inevitably projected as enlarged due to the spherical, radiating source of light. The projective flattening that comes with the projection of shadows made it possible to measure the sensitive formation quite easily, but also to capture it graphically in a drawing copied directly onto the projection surface. In his book the British physicist also describes how he directly exposed the arrangement of the drops in a jet of water onto a light-sensitive plate in a similar projective arrangement² – it is quite possible that he also captured the shadows of soap bubbles in this way.

David Fried, more than a hundred years later, is also fascinated by bubbles and drops;

— Seifenblasen lassen nicht nur Kinderaugen strahlen, sondern faszinieren bis heute Wissenschaftler und Künstler. Eine ringförmige Struktur taucht aus einer Seifenlauge auf; ein Hauch verwandelt das irisierende Häutchen, das sich im Ring gespannt hat, in ein oder mehrere kugelförmige Gebilde. Diese schweben durch die Luft, platzen oder prallen auf – und verbinden sich miteinander.

Dass die Liaison der Seifenblasen von ganz besonderer Natur ist, untersuchte der belgische Forscher Joseph Plateau schon im 19. Jahrhundert eingehender mit Hilfe von unterschiedlichen Drahtmodellen. So stellte er fest, dass die verschiedenen Seifenhäutchen in den Drahtmodellen je nach geometrischer Konstellation immer in bestimmten Winkeln aufeinandertreffen. Seine Beobachtungen, die er 1873 in seinem zweibändigen Werk »Statique expérimentale et théorique des liquides« zusammenfasste, beschäftigen Mathematiker bis heute und harren als »Plateausches Problem« teils immer noch eines mathematischen Beweises.

Zeitgenossen von Plateau nahmen auch den Schatten zu Hilfe, um das Phänomen von Seifenblasen und -schäumen näher zu studieren. So schildert der Physiker Charles Boys in seinem 1890 erschienen populärwissenschaftlichen Buch »Soap Bubbles«, wie er die ephemeren Gebilde mit dem hellen Licht einer Lichtbogenlampe auf einen Schirm projizierte.¹ Das nahezu punktförmige Licht warf einen kontrastreichen Schatten, der insbesondere die Umrisse und jene Bereiche betonte, an denen sich die Blasen berührten. Selbst ohne Verwendung einer Linse wurden die Schatten durch die kugelförmig ausstrahlende Lichtquelle zwangsläufig vergrößert dargestellt. Die Verflachung, die mit der Schattenprojektion einhergeht, erlaubte es, die empfindlichen Gebilde recht einfach zu vermessen, aber auch graphisch durch Abzeichnung festzuhalten. Der britische Physiker schildert in seinem Buch auch, wie er in einem ähnlichen projektiven Arrangement die Tropfen eines Wasserstrahls direkt auf eine lichtempfindliche Platte

¹ Boys, Charles V.: *Soap Bubbles – their colours and the forces which mould them*, London 1896 [1890], p. 176-177.

² Ibid., p. 156. In 1914 Paul Lindner introduced the name "shadow images" for the process. The artistic

repertoire of the brewing biologist also included shadow images of beer foam. On this, cf. the third chapter in: Roth, Tim Otto: *Körper. Projektion. Bild – eine Kulturgeschichte der Schattenbilder*, Paderborn 2015, pp. 115-143.

¹ Boys, Charles V.: *Soap Bubbles – their colours and the forces which mould them*, London 1896 [1890], S. 176-177.

² Ebd. S. 156. Paul Lindner führt 1914 für das Verfahren die Bezeichnung »Schatten-aufnahmen« ein. Zum bildnerischen

Repertoire des Braubiologen gehören auch Schatten-aufnahmen von Bierschaum. Vgl. hierzu das dritte Kapitel in: Roth, Tim Otto: *Körper. Projektion. Bild – eine Kulturgeschichte der Schattenbilder*, Paderborn (Fink) 2015, S. 115-143.

however, the artist combines another, complementary interest with his work on these motifs.

In the *Rainscape* photographs [2003–2007] he flashes – with a powerful studio flash array – into the night sky and captures his artificial lightning by the reflections and colour refractions of many, many thousands of raindrops with a large-format camera.

In 1999 he began to photograph soap bubbles with the camera, but the results did not satisfy him. However, he had different reasons to Boys for ultimately putting the camera aside in order to produce shadow shots of soap bubbles.³ As a source of light he uses a large-format enlarger, and a special colour film is utilized as recording material: internegative film is colour negative film with low sensitivity, which is used for the reproduction of slides. While Charles Boys made sure that the liquid throwing the shadow was at a safe distance from the photographic plate, David Fried set out to achieve the aspect of touch.

He exposed the fragile configurations precisely before or as they had landed, predominantly on the 8 x 10 inch film. Hereby, Fried employed the film in a complementary manner to Plateau's wire models: whereas in the case of the wire figures was a matter of stabilizing and reproducing the bubble configurations, the confrontation of bubble and photo emulsion emerged as a more open experimental system.

The film is prepared in total darkness. After exposure it needs to be developed immediately, as the soap solution of the burst bubbles begins to react with the film emulsion at once. In order to get less 'blind' rejects, later Fried used an infrared camera, so that he could assess the soap bubble composition over the film material in advance.

David Fried's works are characterized by his undogmatic position as an artist, who does not leave the final realization as a 1:1 reproduction,⁴ but enlarges the shots. Thanks to the high resolution of the extremely fine-grained internegative film, it was possible for him to produce prints up to 240 x 160 cm in size, on which almost

belichtete² – es ist also gut möglich, dass er auf diese Weise auch den Schatten von Seifenblasen festgehalten hat.

Mehr als hundert Jahre später ist auch David Fried von Blasen und Tropfen fasziniert. Allerdings verbindet der Künstler ein anderes komplementäres Interesse mit diesen Motiven. In den »Rainscapes« [2003-2007] blitzt er mit einem gewaltigen Studioblitz in den nächtlichen Himmel und bannt das künstliche Gewitter mit Reflexionen von abertausenden Regentropfen in der Großformatkamera. 1999 beginnt er, mit der Kamera Seifenblasen zu fotografieren. Die Resultate überzeugen ihn jedoch nicht, sodass er schließlich die Kamera beiseite legt, um Schattenaufnahmen von Seifenblasen anzufertigen.³ Als Lichtquelle verwendet er einen Vergrößerer für Großformate, als Aufzeichnungsmaterial kommt mit Internegativfilm ein sehr niedrig empfindlicher Farbnegativfilm zum Einsatz, der zur Reproduktion von Dias verwendet wird.

Achtete der Physiker Charles Boys im 19. Jahrhundert noch darauf, dass sich die schattenwerfende Flüssigkeit in sicherem Abstand von der Fotoplatte befand, so legte es David Fried gerade auf das taktile Moment an: Er belichtete die fragilen Gebilde genau in jenem Moment, in dem sie überwiegend auf dem 20 mal 24 Zentimeter großen Film gelandet waren. Den Film setzte Fried dabei komplementär zu Joseph Plateaus Drahtmodellen ein: Ging es bei den Drahtfiguren darum, Blasenkonfigurationen zu stabilisieren, um sie zu reproduzieren, so gestaltet sich die Konfrontation von Blase und Photoemulsion hier eher als offenes Experimentalsystem.

Zuvor hatte Fried den Film in völliger Dunkelheit präpariert. Nach der Belichtung musste er sofort entwickelt werden, da die Seifenlauge der geplatzten Blasen mit der Filmemulsion sofort zu reagieren begann. Um weniger an »blindem« Ausschuss zu erhalten, verwendete Fried später eine Infrarotbrille um die Seifenblasenkomposition über dem Filmmaterial vorab beurteilen zu können.

² At the end of the 19th century there were very pragmatic reasons for adopting the shadow image: capturing the shadow on a dry plate was a comparatively simple but also light-sensitive process, whereas the use of the

camera, by contrast, involved some obvious complex use of apparatus, and the lens construction also consumed a comparatively large amount of light.

³ Der Griff zur Schattenaufnahme hatte Ende des 19. Jahrhunderts recht pragmatische Gründe: Den Schatten auf einer Trockenplatte festzuhalten war ein vergleichsweise einfaches, aber auch lichtempfindliches Verfahren,

wohingegen die Bedienung von Kameras mit einem deutlichen apparativen Aufwand verbunden war und die Linsenkonstruktionen noch vergleichsweise viel Licht schluckten.

no grain is visible. Precisely because of this enlargement, in the series entitled *In bed with Lucy und Dolly* and *Vesicles of Endeavour* the aspect typical of shadow images, that of distance and touching, comes closer still: the further away the projected areas of the bubble get from the film, the more blurred is their depiction. By contrast, touching is characterized by the most concrete quality and occasionally, also by a slight coloured reaction between the soap solution and the emulsion. In respect to the colour effects in the final print, David Fried works by hand in his own laboratory. Depending on the filters, the background fluctuates between a light grey or light pastel-shade, whereby details such as the partially iridescent misting on the lateral membranes are shown to varying advantage.

It is the same geometric regularities with the interfaces of spheres and prescribed angles that link the *Stemmer* sculptures [2003–today] to the projected soap bubbles. Although the shadow images reduce the spherical structures from three-dimensional to two-dimensional space, when examining them more carefully we encounter perspectives of a spatial formation that could not be experienced any other way: at the exact interfaces of the bubbles, the soapy water, the constantly thinning soapy membrane, collects on the film. The accumulations of liquid curving upwards function as contact lenses and project the structures lying above them as if through a magnifying glass. In this way, the images become perspective sleepwalkers between the shadow and the lens world – projected foam as polyperspective dreams.

TIM OTTO ROTH

⁴ In the 1980s, British artist Adam Fuss, working in New York, claims to have discovered the shadow image for his work due to an accident with a large-format slide. But rather than enlarging shots on film,

he preferred to work directly onto colour positive papers (Ilfochrome), in order to realize larger formats. He gave a reason for this: in his opinion, a shadow image should always be an original.

David Fried zeichnet aus, dass er zu jenen undogmatischen Künstlern gehört, die es bei der finalen Ausführung ihrer Fotogramme nicht bei einer 1:1-Wiedergabe belassen⁴, sondern die Aufnahmen vergrößern. Dank der hohen Auflösung des extrem feinkörnigen Internegativfilms war es ihm möglich, Abzüge bis zu 240 mal 160 Zentimetern anzufertigen, auf denen so gut wie fast kein Korn zu sehen ist. In den »In bed with Lucy and Dolly« und »Vesicles of endeavour« benannten Zyklen rückt der für Schattenaufnahmen so typische Aspekt von Distanz und Berührung gerade durch die Vergrößerung noch näher: Je weiter weg die projizierten Bereiche der Blasen vom Film rücken, umso unschärfer stellen sich diese dar. Die Berührung zeichnet sich hingegen durch höchste Konkretion aus und mitunter auch durch eine leichte farbliche Reaktion der Seifenlauge mit der Emulsion. Bei der farblichen Wirkung im finalen Print legte David Fried im eigenen Labor selbst Hand an. Je nach Filterung changiert der Hintergrund zwischen einem hellen Grau oder eher hellen pastellfarbenen Farbtönen, bei denen Details wie die teils irisierenden Schlieren auf den Seitenhäuten unterschiedlich zur Geltung kommen.

Es sind dieselben geometrischen Gesetzmäßigkeiten, die die seit 2003 entstehenden »Stemmers«-Skulpturen mit ihren Schnittflächen der Kugeln und den vorgegeben Winkeln mit den projizierten Seifenblasen verbinden. Obgleich die Schattenaufnahmen die sphärischen Strukturen im Raum auf die Fläche reduzieren, trifft man bei genauer Betrachtung Perspektiven an, die wir in der Art an einem räumlichen Gebilde so nicht erfahren könnten: Gerade an den Schnittstellen der Blasen sammelt sich auf dem Film das Seifenwasser der sich stetig verschlan-kenden Seifenhäutchen. Die sich nach oben wölbenden Flüssigkeitsansammlungen fungieren buchstäblich als »Kontaktlinsen« und projizieren die über ihnen liegenden Strukturen wie in einem Vergrößerungsglas. Die Aufnahmen avancieren so zu perspektivischen Traumwandlern zwischen Schatten- und Linsenwelt: projizierte Schäume als polyperspektivische Träume.

⁴ So gibt der in New York tätige britische Künstler Adam Fuss an, in den 1980er Jahren die Schattenaufnahme durch einen Unfall auf einem Großformatdia für sich entdeckt zu haben. Er zog es aber vor, anstatt Aufnahmen auf Film

zu vergrößern, direkt auf Farbpositivpapier (Ilfochrome) zu arbeiten, um größere Formate zu realisieren. Er begründet dies damit, dass seiner Ansicht nach eine Schattenaufnahme stets ein Original sein sollte.

RAINSCAPES [RS]



**ANALOGUE
PHOTOGRAPHY
[SELECTION]**

**ANALOGUE
FOTOGRAFIE
[AUSWAHL]**

— Rainscapes

At first glance, the colorful arrays of countless water drops in Fried's *Rainscape* photographs appear to be falling galaxies—clusters of dripping light painted on the night sky. On closer inspection one sees that they are actually photographs of pure falling rain.

Fried captures strongly individual patterns of rainfall on large format color film. Rich chromatic variations are revealed by the prismatic effect of light passing through each individual raindrop, evoking a spacious cosmic look. His large-scale *Rainscape* photographs exude a quiet replenishing quality that unloads poetically within the viewer.

Observing what gives rise to civilizations, or may ultimately lead to their demise, Fried sees freshwater as an issue of great importance in the 21st century. Since ancient times, with prayer and rituals, to science and its methods, humans have wished to influence the weather. And although the collective human pursuit has undoubtedly had profound effects on the ecosystem, we are luckily still unable to control bigger systems such as the weather. Rain still falls freely through the world's skies and harvesting hands before completing its cycle. However, access to—and usage of—clean water is being moved into increasingly privatized hands, servicing industry and profit more than local needs and down-river ecosystems. Fried's *Rainscapes* portray sweet water at its birth and invites us to contemplate its worth as we become its temporary custodians.

— Rainscapes

Bunte Reihen zahlloser Wassertropfen: David Fried's »Rainscapes« wirken auf den ersten Blick wie taumelnde Galaxien, an den Nachthimmel gemalte Cluster aus tropfendem Licht. Erst bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass es sich tatsächlich um Aufnahmen von fallendem Regen handelt.

Fried fängt die äußerst individuellen Muster des Niederschlags auf großformatigem Farbfilm ein. Dabei wird die große Vielfalt an Farben durch den prismatischen Effekt erzeugt, der entsteht, wenn Licht durch jeden einzelnen Regentropfen fällt: Er evoziert den Eindruck eines kosmischen Raums. Auf diese Weise strahlen Fried's großformatige »Rainscape«-Fotos etwas Stilles, Erfüllendes aus, das sich in poetischer Weise auf den Betrachter überträgt.

Schon früh waren Menschen von dem Wunsch getrieben, das Wetter zu beeinflussen: früher durch Gebete und Rituale, heute durch die Methoden der Wissenschaft. Und obwohl dieses allen Menschen gemeinsame Streben ohne Zweifel tiefgreifende Einflüsse auf das Ökosystem gehabt hat, sind wir zum Glück immer noch nicht in der Lage, so umfassende Systeme wie das Wetter zu kontrollieren.

Bei der Frage, was zum Aufstieg von Zivilisationen führt oder schließlich ihren Niedergang besiegelt, ist für Fried das Thema Trinkwasser im 21. Jahrhundert von größter Bedeutung. Noch immer fällt das Wasser als Regen frei vom Himmel auf die Erde und den Ackerboden, bevor es seinen Kreislauf vollendet. Doch der Zugang zu Süßwasser und seine Nutzung werden zunehmend privatisiert, was allein der Industrie und dem Profit dient – und dem lokalen Bedarf und den Ökosystemen der Flüsse schadet. Fried's »Rainscapes« porträtieren Frischwasser in seiner Ursprünglichkeit, sie lassen uns über seinen Wert nachdenken und für einen Moment auch sein »Bewahrer« sein.

Interview excerpt | 2006

The inspirational kick for my 'Rainscape' works came in April 1995 on the Canary island of La Palma. Events there inspired an ongoing series of non-digital large-format photographs of pure falling rain. The story goes: I was staying at a rented hut by a farmer family doing watercolors. They told me it hadn't rained a drop in over one and a half years on the west side of the Island where we were. One day I bicycled up the 2400 meter volcano through the clouds, getting wet by them at 2000 meters, and I instantly felt rejuvenated. Later that night at a big local outdoor Fiesta, I began a spontaneous 6 hour rain dance chanting Alisio – and yeah, the live 17 piece band was incredible too! The 150 or so town folk and farmers thought I was totally nuts, but the kids really had fun joining in. The next day it actually did rain and the following night, all the farmers in the area brought me fruit and homemade wine in sincere thanks and wonder.

In 2003 there was a record drought in normally overcast Germany where I stay, and it was then that I began to document every nighttime rainfall possible with an elaborate technique, which includes 8x10" film and up to 20,000 watts of flash. This is because my subject matter's material is essentially transparent and really wants to stay that way. – DF

Interviewauszug | 2006

Mein Inspirationserlebnis für die »Rainscape« Arbeiten hatte ich im April 1995 auf der Kanareninsel La Palma. Damals war ich in einer gemieteten Hütte bei einer Bauernfamilie auf der Westseite der Insel untergebracht. Sie erzählten mir, dass auf diesem Landstrich seit anderthalb Jahren kein Tropfen Regen mehr gefallen sei. Am nächsten Tag fuhr ich mit dem Rad auf einen 2.400 Meter hohen Vulkan, durch die Wolken, und wurde in einer Höhe von etwa 2.000 Metern bis auf die Knochen nass. Augenblicklich fühlte ich mich wie neu geboren.

Später in der Nacht, bei einer großen Fiesta, begann ich zu tanzen. Es war ein Regentanz, sechs Stunden lang: Dabei besang ich den Passatwind »Alisio«, der den Regen bringen sollte. Die 17 Mann starke Live-Band tat ihr Bestes, um mich zu unterstützen. Die Einwohner, es waren etwa 150, hielten mich für vollkommen übergeschnappt, für einen Verrückten. Die Kinder jedoch haben fröhlich mitgemacht. Am Tag darauf begann es tatsächlich zu regnen. Und in der folgenden Nacht kamen die Bauern und brachten mir Früchte und selbst gemachten Wein, als Dank für das »Wunder«.

2003 kam es im normalerweise ständig bedeckten Deutschland, wo ich lebe, zu einer Rekorddürre. In dieser Zeit begann ich, jeden möglicherweise auftretenden Nachtregen mit einer eigens dafür aufwendig ausgearbeiteten Technik mit 20.000 Watt Blitzlicht zu dokumentieren. Das war notwendig, da mein Motiv durchsichtig war und allem Anschein nach auch beabsichtigte, es zu bleiben. – DF



[RS-2] Detail, 2003
100 x 130 cm

Rainscapes [RS]
Series / Serie 2003–2006:
chromogenic print
plexi, uv-silicone, diasec
dibond, aluminium /
C-Print, Plexiglas,
UV-Silikon, Diasec,
Dibond, Aluminium

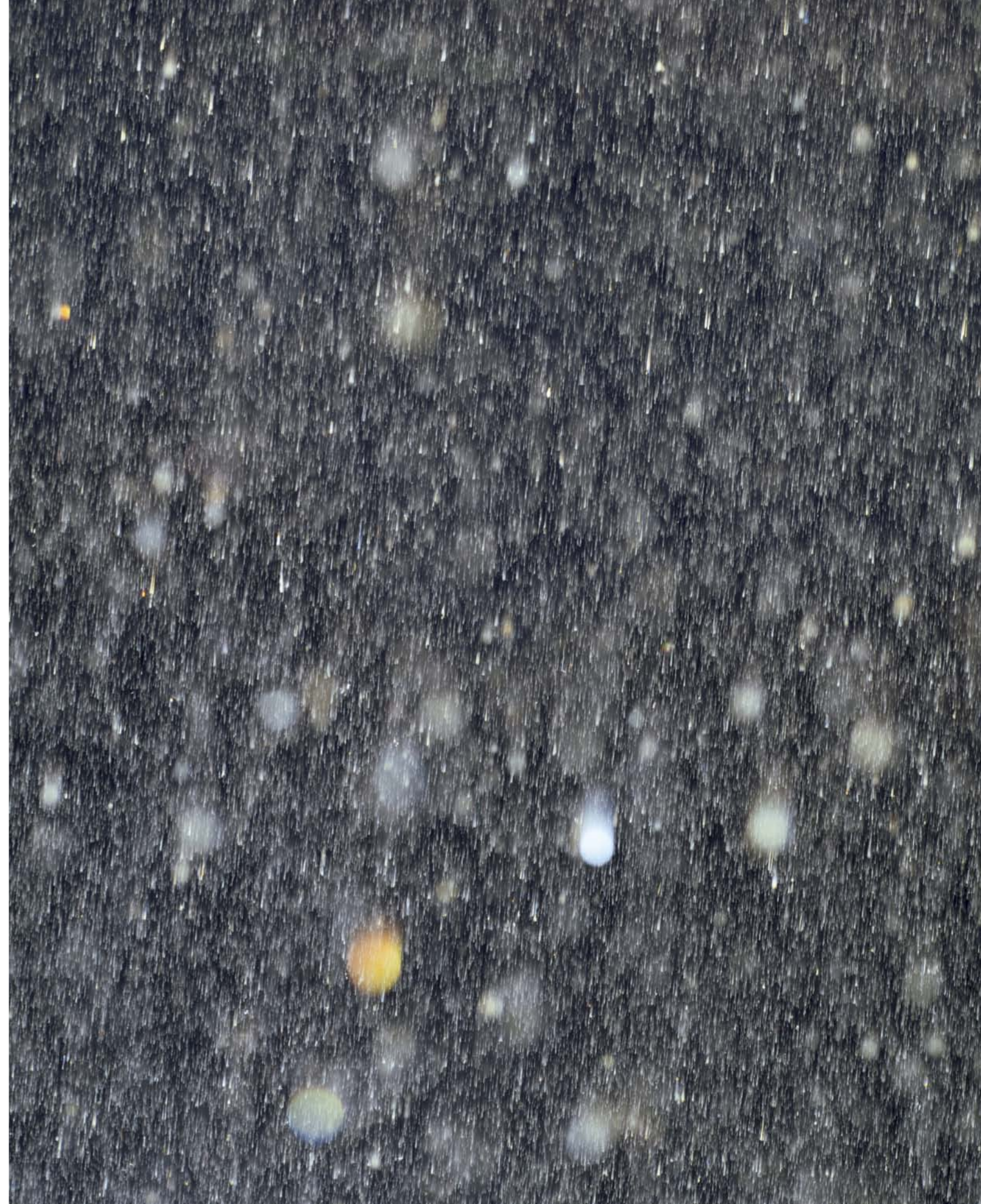


Fried captures strongly individual patterns of rainfall on large format color film. Rich chromatic variations are revealed by the prismatic effect of light passing through each individual raindrop [...].

Fried fängt die äußerst individuellen Muster des Regens auf großformatigem Farbfilm ein. Dabei wird die große Vielfalt an Farben durch den prismatischen Effekt erzeugt, der entsteht, wenn Licht durch jeden einzelnen Regentropfen fällt [...].

p. 164/165
Ultimate Photography
Galerie Monos
2008, Liège

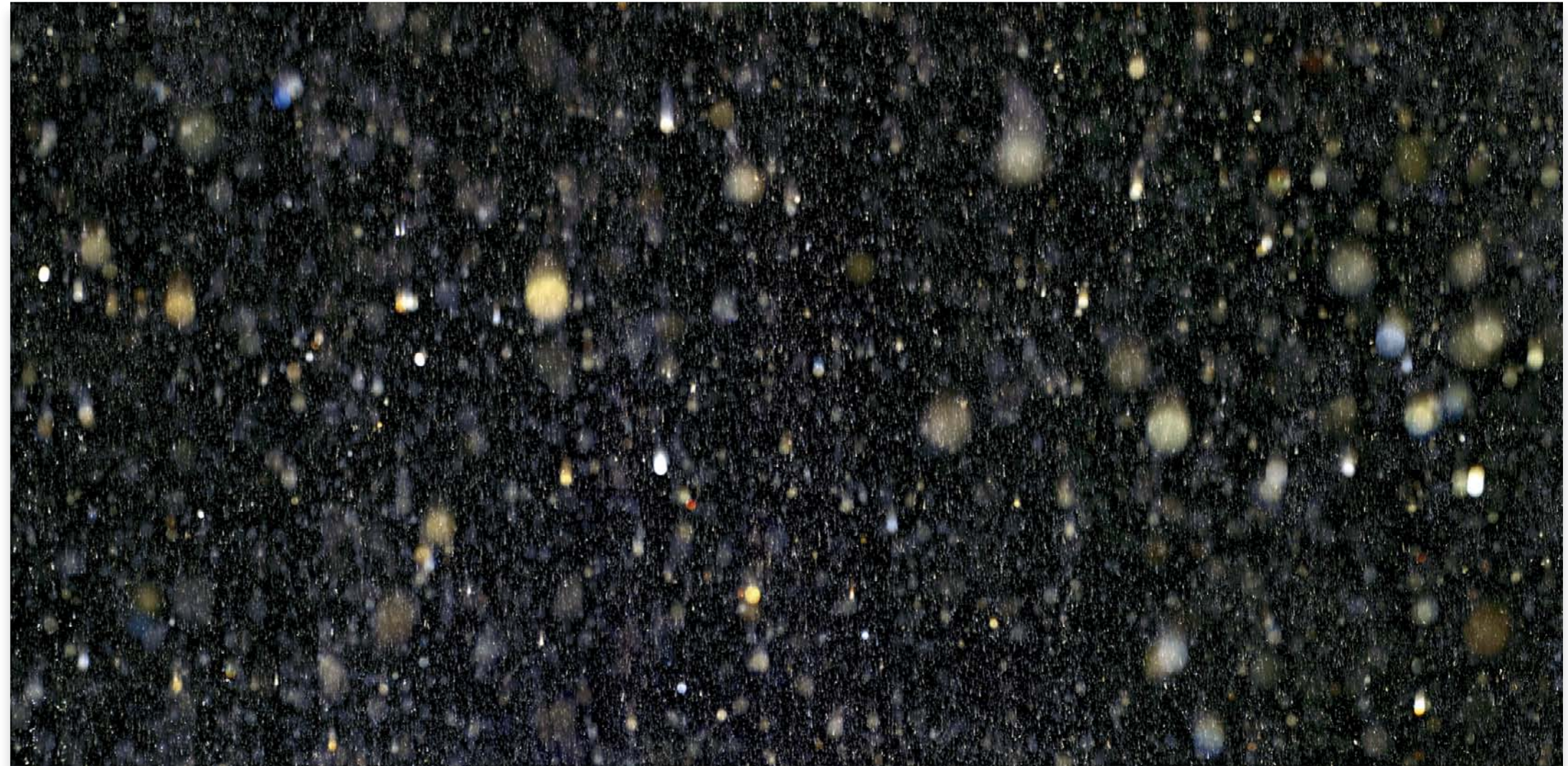
[RS-4] 2003
100 x 130 cm





[RS-35] 2004
50 x 60 cm

[RS-41] 2005
86 x 115 cm



[RS-1] 2003
124 x 245 cm



[RS-50] 2005
86 x 115 cm

[RS-51] 2006, Detail
86 x 115 cm





[RS-21] 2004, Detail
86 x 115 cm

[RS-49] 2005
60 x 80 cm

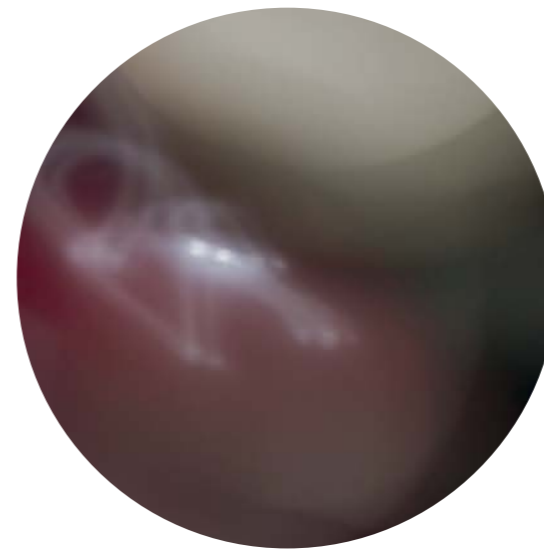
p.176-179
[RS-49] 2005, Detail
86 x 115 cm

[RS-4] 2003, Detail
100 x 130 cm





**WAY OF
WORDS [WW]**



**ANALOGUE
MOTIONGRAMS
[SELECTION]**

**ANALOGUE
MOTIOGRAMME
[AUSWAHL]**

— Way of Words

Fried's photographic series *Way of Words* is a series of images or 'motiongrams' captured with long exposures of his 'SOS' sound stimulated sculptures, reacting and moving in real time to the artist's spoken words.

They document both the initial stationary constellations and the fluid actions of the interactive spheres that ensues as the artist speaks selected quotes to them. The starting points are known, the outcomes are not.

As audible information informs the motion of the interactive sculpture, each motiongram contains the message it heard, resulting in unique calligraphic symbols, in a highly probabilistic language. The actual quote the SOS heard is the subtitle of each image. In several series, Fried has chosen quotes to speak from musicians, authors, philosophers and activists, about love, community, language and the mind.

The associative mind is hard-wired to perceive relevant patterns where there are none, better than failing to see a possibly dangerous pattern where one exists. Like words in any language are merely metaphors—symbols of what we attach to them, like art, they have a unique power to move us.

And while most people will agree to a general or dictionary meaning, the word love for example, will mean different things to each individual according to their experience. And not unlike the appreciation of abstract art—beyond aesthetics—gazing upon a written alphabet and language that is strange to us, exercises our perceptual dexterity as we look for clues, patterns and meaning.

Fried plays with these phenomena between literal and associative interpreted meanings within and without ourselves. He gives us a clue through the title—a quote with literal meaning—and simultaneously offers us a non-literal language-relevant visual 'glyph' to mentally map our associative thinking.

Literacy is a challenging adventure—we've all been there as kids. As adults, when learning new languages on the fly, we relive this highly

— Way of Words

David Fried's Fotoserie »Way of Words« besteht aus sogenannten Motiogrammen seiner akustisch stimulierten »Self Organising Still-Life«, oder kurz: »SOS«-Skulpturen, mit langer Belichtungszeit, wobei sie auf vom Künstler gesprochene Wörter in Echtzeit mit Bewegung reagierten.

»Way of Words« zeigen sowohl die ursprüngliche Konstellation als auch die schemenhaften Verlaufswege der interaktiven Kugeln, die sich aus dem Vortrag der vom Künstler ausgewählten Zitate ergeben. Der Ausgangspunkt war zu Beginn der jeweiligen Aufnahme bekannt, das Resultat indes noch nicht.

Da den Bewegungen der interaktiven Skulptur hörbare Informationen zugrunde liegen speichert jedes Motiogramm die längst verklungene Aussage – wenn auch nicht mehr entschlüsselbar – in sich: eine Art kalligrafisches Bild in der Sprache des Zufalls. Das jeweils für ein »SOS«-Motiogramm verwendete Zitat ist im jeweiligen Bildtitel vermerkt. Es sind Bonmots von Musikern, Romanciers, Philosophen und Aktivisten; es geht um Liebe, Gemeinschaft, Sprache und Bewusstsein.

Das assoziative Denken ist darauf programmiert, Bedeutungsmuster auch dort wahrzunehmen, wo gar keine sind: was immer noch besser ist, als ein echtes – und womöglich gar gefährliches – Muster zu verpassen. Obwohl die Wörter jedweder Sprache bloß Metaphern bzw. Symbole dessen sind, was wir ihnen zuschreiben, haben sie wie die Kunst doch eine einzigartige Macht über uns. Und obwohl die meisten Menschen einer allgemeinen Wörterbuchdefinition zustimmen würden, besagt doch das Wort »Liebe« für den Einzelnen, je nach der persönlichen Erfahrung und der kulturellen Prägung, ganz Unterschiedliches.

Wie abstrakte Kunst, so trainiert auch das Betrachten eines in fremder Sprache geschriebenen Alphabets unser Wahrnehmungsvermögen, weil wir nach Schlüsseln, Mustern und Bedeutung suchen. Fried spielt mit solchen Zuständen zwischen »Buchstäblichkeit« und

correlative process. Body language or comic books for example, are classic image-based narratives that help to learn the meaning of a new language.

Fried's *Way of Words* motiongrams reverse, and even feeds-back this perceptual process on itself. Visualizing qualities of language through chance and emergent complexity, he invites us to loop through the literal, metaphoric and subjective realms of our associate mind.

assoziativer Interpretation, die mit oder ohne unser Zutun entsteht. Mit dem Untertitel »Way of Words« liefert er uns einen Schlüssel – und eine sprachlich codierte, visuelle »Glyph«, um unser assoziatives Denken auf den Weg zu bringen.

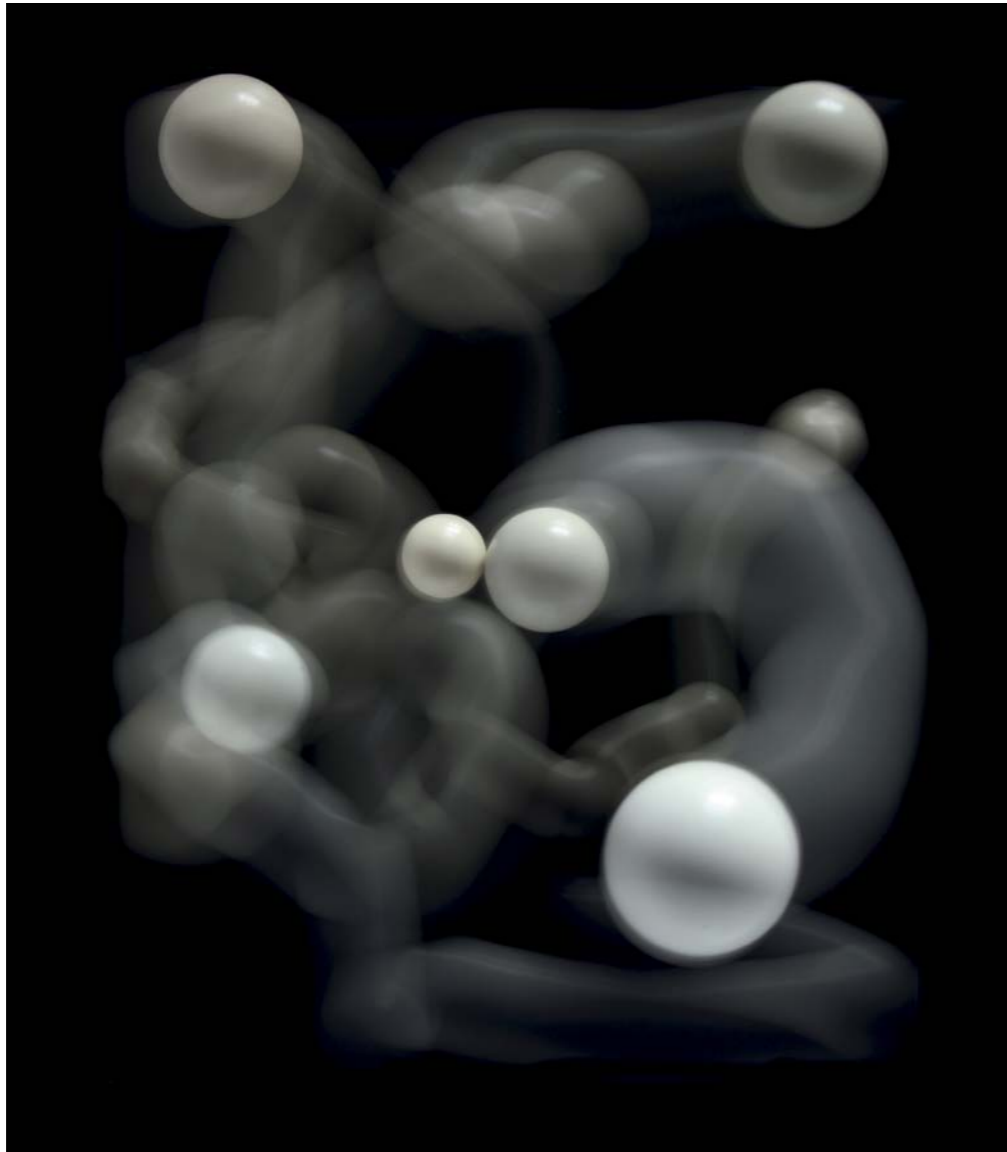
Lesen lernen ist ein Abenteuer und eine Herausforderung – aus der Kindheit kennen wir das alle. Wenn wir als Erwachsene nebenbei neue Sprachen lernen, erleben wir diesen hochgradig korrelativen Prozess aufs Neue. Körpersprache oder Comics zum Beispiel sind klassische, auf Bildern basierende Narrative, die uns dabei helfen, die Bedeutung einer neuen Sprache zu lernen.

Fried's Motiogramme kehren diesen Wahrnehmungsprozess um, ja, lenken ihn sogar auf sich selbst zurück. Indem der Künstler Eigenschaften von Sprache durch Zufall und emergente Komplexität visualisiert, lädt er uns ein zu einer Reise, die durch die buchstäblichen, metaphorischen und subjektiven Denkweisen unseres assoziativen Geistes führt.

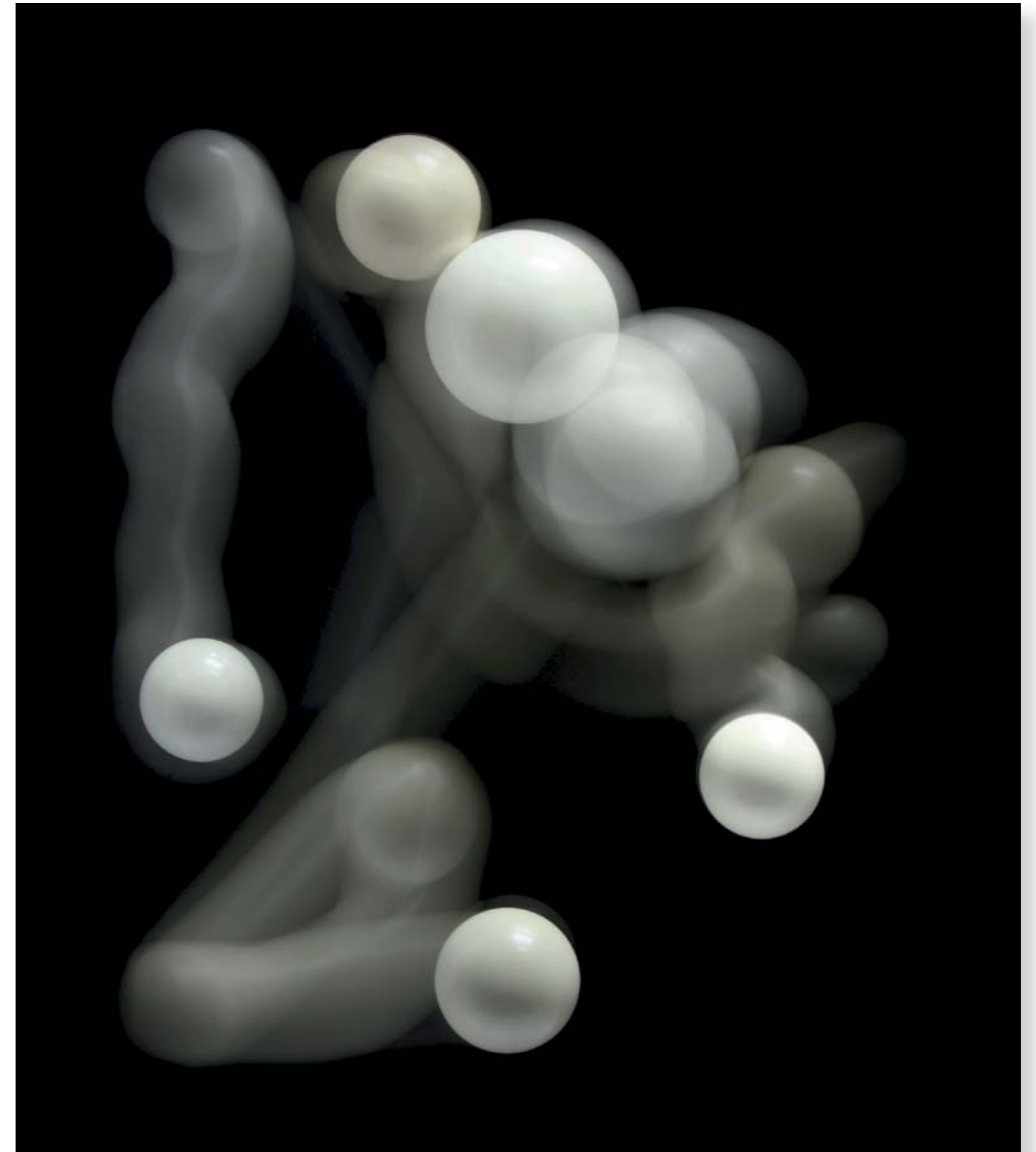


The actual quote the SOS heard is the subtitle of each image [original negative] / Das tatsächliche Zitat, welches das SOS hörte, ist der Untertitel jedes Bildes [Original-Negativ]

Way of Words^[WW]
Series / Serie 2007–2017:
Giclée pigment print /
Giclée-Pigmentdruck
24 x 30 cm

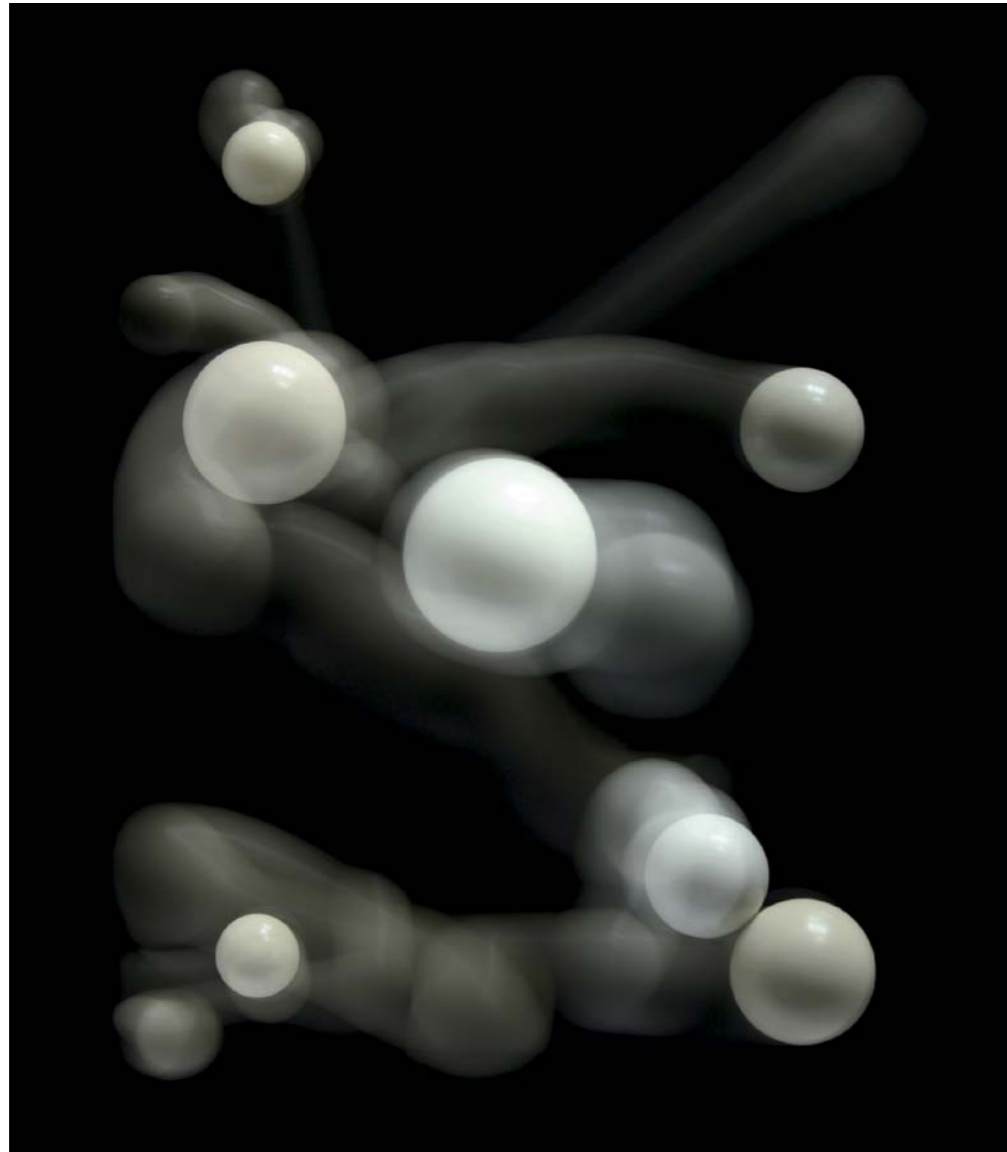


*"The most decisive actions of our life,
are most often unconsidered actions."*
—André Gide

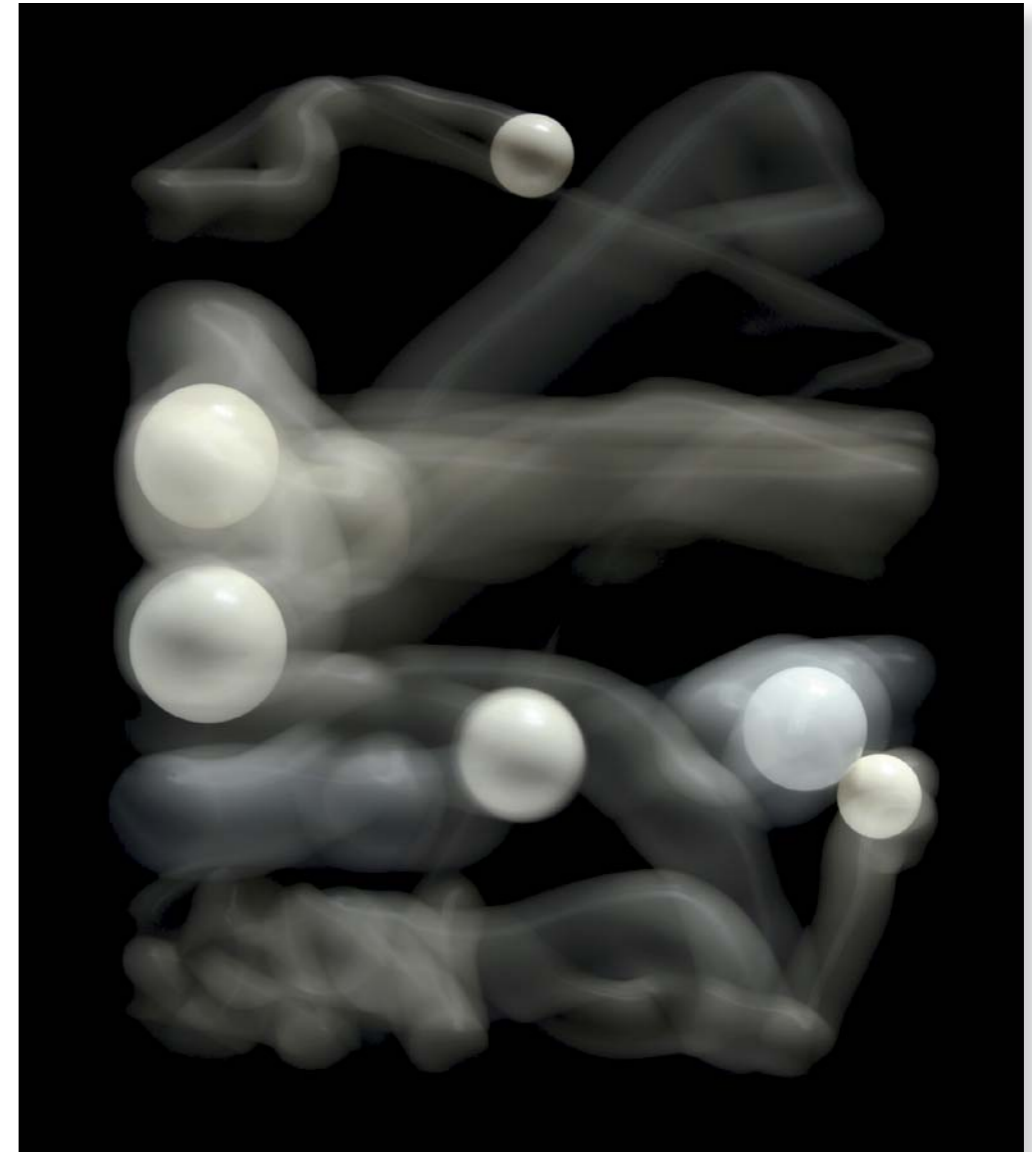


*"No finite point has meaning
without an infinite reference point."*
—Jean-Paul Sartre

[WW-5] 2010
[WW-8] 2010

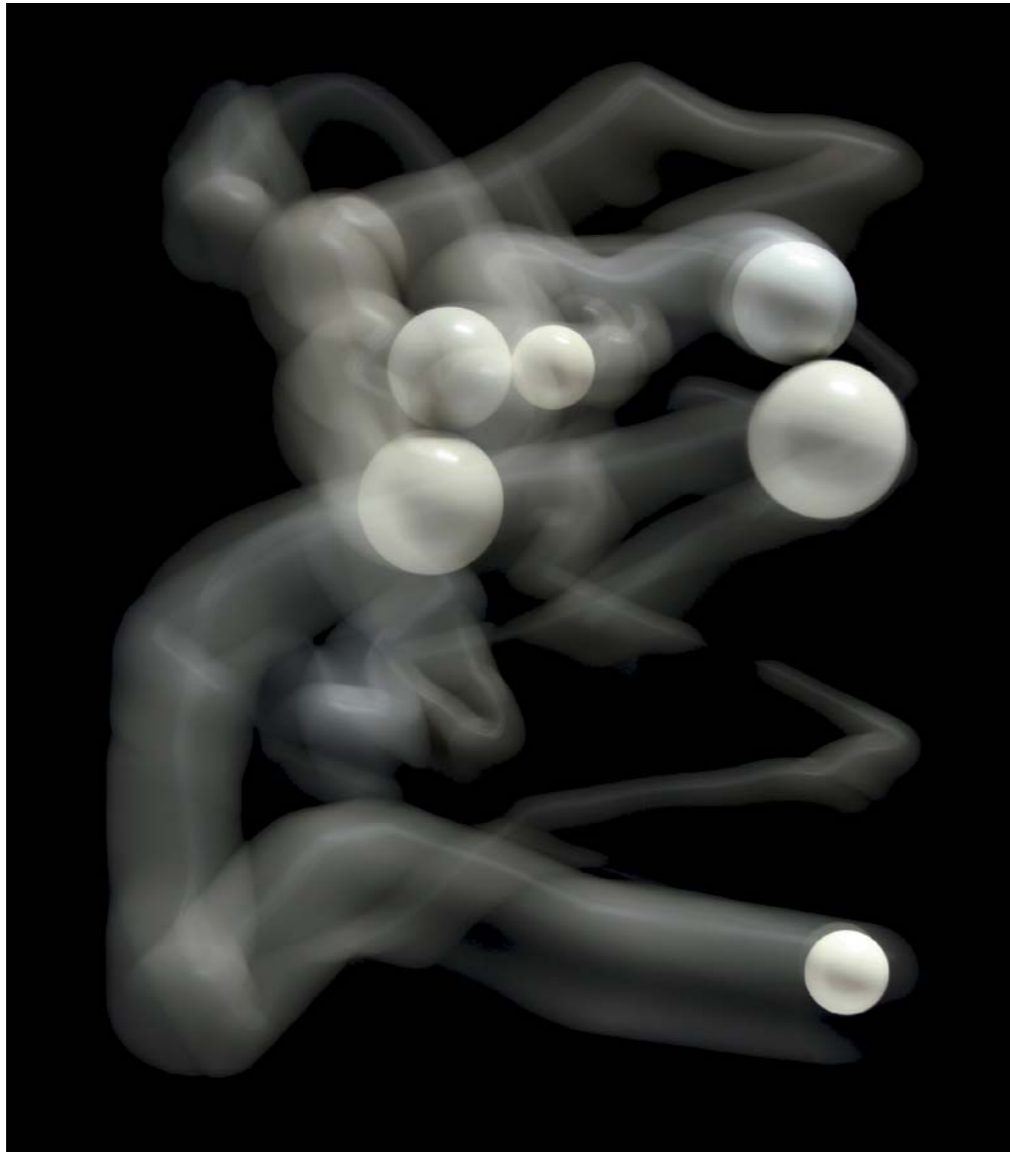


"Words are of course are the most powerful drug used by mankind."
— Rudyard Kipling

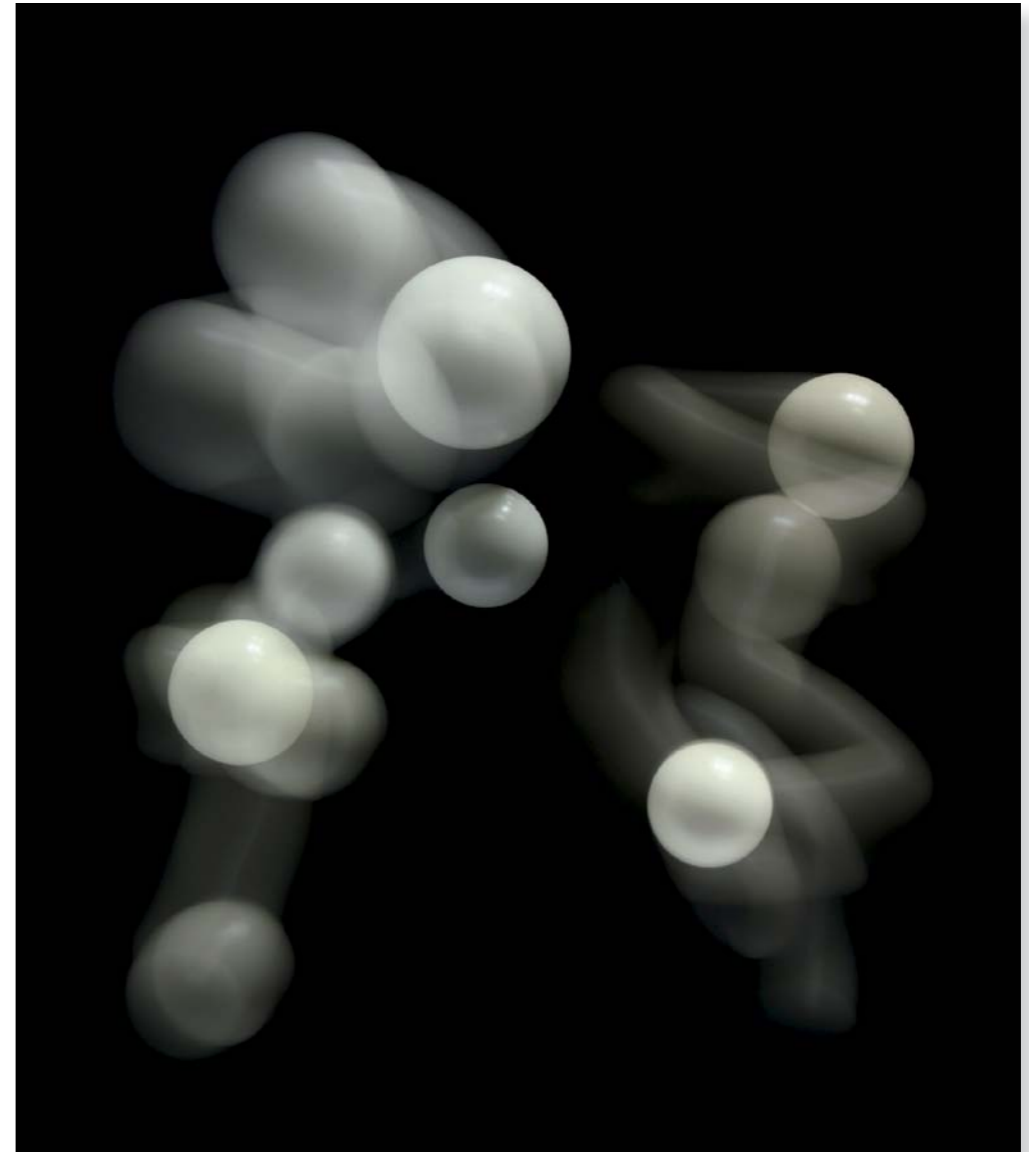


"I hear and I forget, I see and I remember, I do and I understand."
— Confucius

[WW-11] 2010
[WW-9] 2010



*"All words in every
language are metaphors."*
— Marshall McLuhan



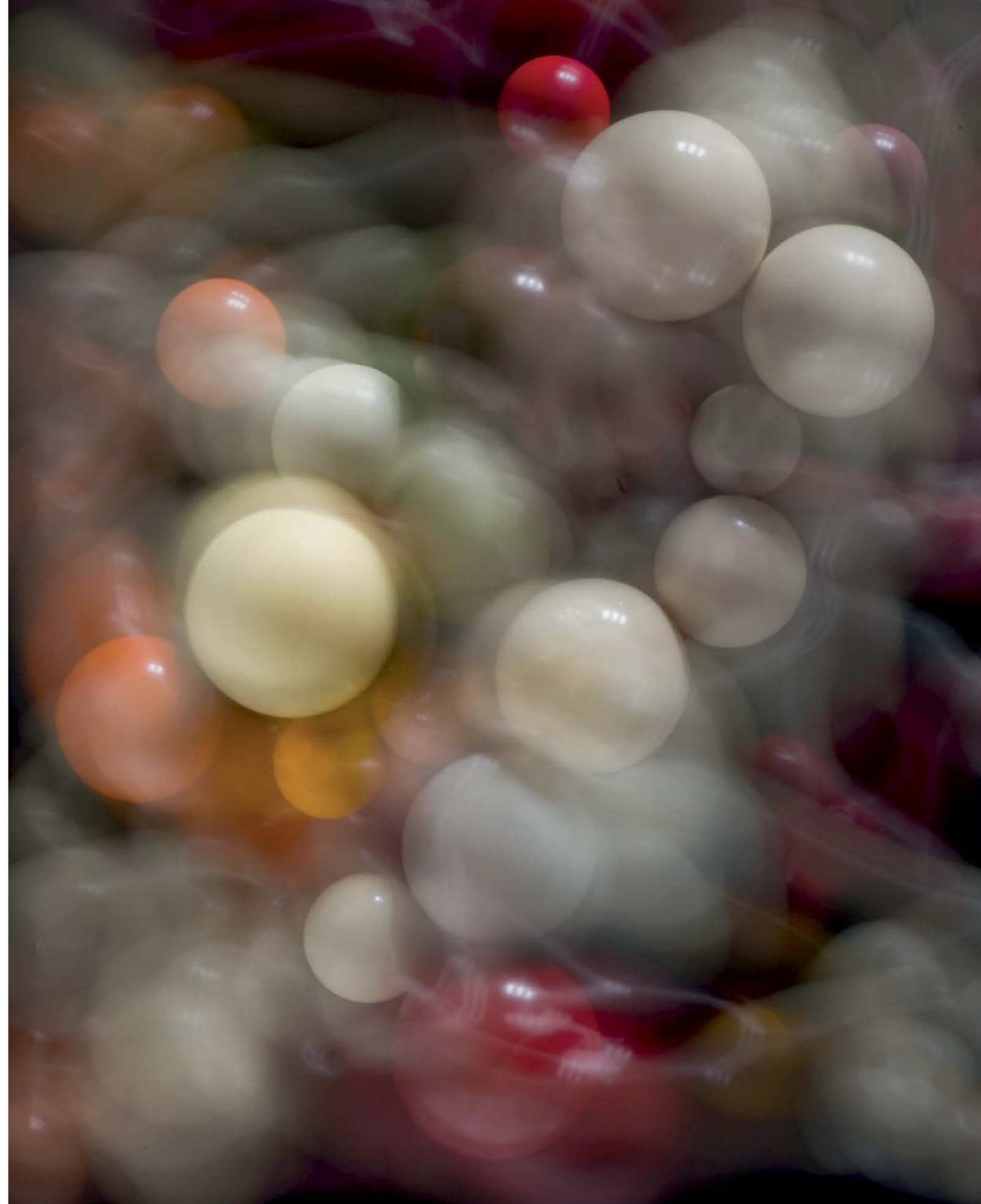
*"Lose your mind so you
have something to find."*
— David Fried

[WW-12] 2008
[WW-1] 2010

*The starting points are known, the outcomes are not.
[...] each motiongram contains the message it heard, resulting
in unique calligraphic symbols, in a highly probabilistic language.*

*Die Ausgangspunkte sind bekannt, die Resultate sind es nicht.
[...] trägt jedes Motiogramm die gehörte Aussage auch in sich,
sodass daraus einzigartige kalligrafische Bilder in einer
hochgradig probabilistischen Sprache entstanden sind.*

[WW-20] 2010, Detail
30 x 40 cm



THE IGNITION OF THE EXCITATORY POETIC SPARK – ON THE WORK OF DAVID FRIED

DIE ZÜNDUNG DES ERREGENDEN – POETISCHEN FUNKENS ZU DEN ARBEITEN VON DAVID FRIED

CARL FRIEDRICH SCHRÖER



David Fried
Persona Animi, 2006
watercolor on paper /
Aquarell auf Papier
56 x 76 cm

— This text (TXT) emerged in summer and fall 2016 as a consequence of David Fried's works. It takes inspiration and encouragement from the aesthetically compelling *Stemmers*, *Systemmers*, *Self Organizing Still-Life* (SOS) and other works in order to confront, on a textual level, the chaotic tendencies and intentional associations, the allusions and unpredictable aspects in Fried's work. Meanwhile, the text itself enters into subliminal thematic fields from literature, natural sciences and random research, accessing them and making them productive for extended dialogue.

TXT sees itself explicitly in correspondence to Fried's work, adopting the complexity of the processual quality of textural sculpture and

— Dieser Text ist in Auseinandersetzung mit den Werken David Frieds im Sommer und Herbst 2016 entstanden. Er unternimmt es, angeregt und ermutigt von den ästhetisch bestechenden »Stemmers«, »Systemmers«, »Self Organising Still-Lifes« (SOS) und anderen Arbeiten, den chaotischen Tendenzen und gewollten Assoziationen, den Anspielungen und Unvorhersehbarkeiten in Frieds Werk auf textlicher Ebene zu begegnen und seinerseits unterschwellige Themenfelder aus der Literatur, den Naturwissenschaften und der Zufallsforschung zu betreten, um sie für einen erweiterten Dialog zu erschließen und fruchtbar werden zu lassen.

Er versteht sich explizit als Entsprechung zu Frieds Werk, indem es durch Zunahme der

proving itself to be a self-organizing system. In the form of adaptive bubble formation, a text cluster (clusters) is generated; a standpoint is taken contrary to the illusion of real control, aiming to serve instead as stimulus to continued discussion of Fried's work.

Fried's work is an expression of fundamental unrest. It is rooted in anxiety over our ignorance of contexts. In all his works and blocks of work he expresses the amazing – since it cannot be reconciled with everyday experience – interaction of states and energies. Whereby all possible forms of attraction and rejection, as well as all conceivable conditions and coincidences come into play. But what is really accidental?

Convinced that reality is something other than what we believe we know, that reality does not end with the obvious and the familiar, Fried – faced by the continual rocking of everyday certainties – undertakes his aesthetic confrontation with life as a form of insight *sui generis*. In the course of fundamentally experienced relativism and a causality that proves inadequate and untenable, he drives his aesthetic research into areas beyond logic and determinism.

His world is playful and open in principle. Thus, he expands our view of astonishing, not logically comprehensible contexts. Beyond certainty, a reality appears that is all the richer – and perhaps more of the future.

Meeting David Fried, one will immediately find oneself engaged in dialogue, in the course of which he gives free, associative rein to his thoughts and words, comparable to the *écriture automatique* of Lautréamont, and later the Surrealists. Taking this up, TXT will bring together thoughts and ideas in a collage-like approach, allowing complete freedom for a play of ideas, trusting that more can be achieved using this method than on the wooden path of logic. This is best suited to the work of David Fried, in any case. But what is coincidence?

I. Serendipity

Just as every translation represents an accomplished transfer, Fried's nonlinear SOS sculptures

Komplexität das Prozesshafte der »Texturen« der Skulpturen erschließt und sich als selbstorganisierendes System erweist. In Form adaptiver Blasenbildung wird ein Texthaufen (»Cluster«) erzeugt, der sich entgegen der Illusion echter Kontrolle positioniert und als Anstoß zu einer fortgesetzten Auseinandersetzung mit Frieds Werk dienen möchte.

Frieds Werk ist Ausdruck einer fundamentalen Beunruhigung über unsere Unkenntnis von Zusammenhängen. All seinen Werke und Werkblöcke sind Ausdruck der erstaunlichen, weil nicht mit den Alltagserfahrungen in Einklang zu bringenden Wechselwirkungen von Zuständen und Energien. Wobei alle denkbaren Formen von Anziehungen und Abstoßungen, wie auch alle möglichen Begebenheiten und Vorkommnisse dazwischen, ins Spiel kommen. Aber was ist schon zufällig?

Überzeugt davon, dass das Wirkliche etwas anderes sei als das, was wir zu wissen glauben, die Realität keineswegs aufgehe im Augenscheinlichen und Vertrauten, betreibt Fried, konfrontiert mit fortgesetzten Erschütterungen alltagsverbindlicher Gewissheiten, seine ästhetische Auseinandersetzung als Erkenntnisform »sui generis« mit dem Leben. Im Zuge des fundamental erfahrenen Relativismus und der sich als unzureichend und unhaltbar erwiesene Kausalität treibt er seine ästhetische Forschung voran in Gebiete jenseits von Logik und Determinismus. Seine Welt ist spielerisch und prinzipiell offen. So erweitert er unsere Sicht um erstaunliche, eben nicht logisch erfassbare Zusammenhänge. Jenseits der Gewissheiten scheint eine Wirklichkeit auf, die umso reicher und vielleicht umso zukünftiger ist.

Begegnet man David Fried, wird man sich alsbald in einen Dialog einbezogen sehen, im dessen Verlauf man seinen Gedanken und Worten assoziativ freien Lauf lässt, vergleichbar jener »écriture automatique« Lautréamonts und später der Surrealisten. Daran anknüpfend wird dieser Text collageartig Gedanken zusammenfügen, dem Spiel der Gedanken freien Lauf lassen – im Vertrauen darauf, dass mit dieser

constitute an artistic transfer of energies: of sound, for example, into magnetic waves. It is the interaction that interests him and prompts his artistic response: "The unpredictable nature of dynamic relationships".

In a letter dated 28th January 1754, Horace Walpole (1717–1797) invented the word *serendipity* specifically for his addressee, British diplomat and art collector Horace Mann, who was living in Florence. In this letter he shares the Persian fairy-tale *The Three Princes of Serendip* with Mann. Sarandip is the old name coined by Arabian seafarers and traders for Ceylon, today's Sri Lanka. But what did Walpole mean by his word creation? And how could it possibly be translated into German? - "Serendipität" sounds clumsy and rather meaningless.

When I had occasion to ponder the changeable nature of good fortune, I came across the figure of speech "happiness in misfortune": all our efforts are in vain, and yet they do lead to something unexpected - but what? Is that what is meant by "happiness in misfortune"? This is not about more precise definition of casual, episodic good fortune but about an overarching, super-subjective happiness. Surprisingly, it is tied to misfortune. On closer examination, *serendipity* cannot be conceived without misfortune, either. *Serendipity* is always associated, as a ceiling or a prerequisite, with futility, a defeat, or simple misfortune. "Misfortune becomes good luck if you embrace it", as the saying goes. This is reminiscent of Sisyphus, who constantly observes his rock rolling back down into the valley.

The old fairy-tale from Ceylon that led Walpole to create his new word shows how serious effort and a long, persevering struggle for something can lead to *serendipity*. In order to achieve one's desired aim, there is a need for immense expenditure of energy, and more. There can be no surprising twist without initial wrestling, without disappointment. But this desire, the thing so longed for, evades us time after time. It becomes fatal. Again, crisis seems to be the mother of catharsis. It comes abruptly and unexpectedly. The unprecedented occurrence, the unpredictable

Methode mehr zu erreichen sei, als auf dem logischen Holzweg. Das entspricht ohnehin am besten dem Werk David Frieds. Aber was ist schon Zufall?

I. Serendipity

So, wie jede Übersetzung eine Transferleistung darstellt, so stellen sich Frieds nichtlineare »SOS«-Skulpturen als künstlerischer Transfers von Energien dar: etwa von Sound in magnetische Wellen. Was Fried interessiert und künstlerisch bewegt, ist die Interaktion: »The unpredictable nature of interdependent interaction«.

In einem Brief vom 28. Januar 1754 erfindet Horace Walpole (1717–1797) das Wort »serendipity« eigens für seinen Adressaten, den in Florenz lebenden britischen Diplomaten und Kunstsammler Horace Mann. Walpole bringt Mann darin ein persisches Märchen nahe, dessen Titel in der englischen Übersetzung »The Three Princes of Serendip« heißt. »Sarandib« ist die alte, von arabischen Seefahrern und Händlern geprägte Bezeichnung für Ceylon, das heutige Sri Lanka. Was aber meint Walpole mit seiner Wortfindung? Und was wäre eine mögliche Übersetzung ins Deutsche? »Serendipität« klingt da sperrig und irgendwie nichtssagend.

Als ich wieder einmal Anlass hatte, über das wechselvolle Glück zu grübeln, stieß ich auf die Redefigur »Glück im Unglück«: Alles Bemühen ist vergebens und doch springt etwas Unerwartetes heraus: bloß was? Meint das »Glück im Unglück«? Es geht hier nicht um eine weitere Bestimmung des beiläufigen, episodischen Glücks, sondern um jenes übergreifende, übersubjektive Glück. Überraschenderweise ist dieses an Unglück gebunden. Bei näherer Betrachtung läßt sich auch »serendipity« nicht ohne Unglück denken. Als Plafonds und Bedingung haftet »serendipity« eine Vergeblichkeit, eine Niederlage, oder schlicht Unglück an. »Unglück wird zu Glück, wenn du es ganz bejahst«, heißt etwa eine Redewendung. Das erinnert an Sisyphos, der immer wieder erleben muss, wie der Fels zu Tale rollt.

event, presents itself as a dangerous moment. "Suddenness" is the temporary condition of such perception and "horror" its actual effect: horror arises, according to Nietzsche, when man "suddenly becomes crazed with his understandings of the phenomenon."

Sudden detachment from one's bonds may only come through suspicion and deep disappointment. A sudden horror, like lightning or earthquake, causes the senses to open out, to broaden, and creates a dangerous curiosity for the inconceivably new. Unexpectedly and un hoped-for, all at once it is there. But we should also have eyes for the unexpected. Otherwise, we could easily overlook it and remain imprisoned in our pattern of misfortune. Here, we should distinguish between "happiness despite misfortune" – a weak version of "happiness through misfortune" – and the strong version, as suggested by Odo Marquard. In particular, the second, stronger version of "happiness through misfortune", which became current in the eighteenth century and retains its relevance to the present day, is modelled on the idea of *felix culpa*: only because men were sinners – a misfortune – did God come into the world – happiness in misfortune.

In his Essay on Man, for example, Alexander Pope speaks of "happy frailties", by which "the joy, the peace, the glory of mankind" comes about. Or another example from Herder: Man is – to his own misery – a stepchild of nature, but – happiness in misfortune – that is why he alone has command of language. Or Kant: There are – a misfortune – antinomies, but – happiness in misfortune – they rouse us from "dogmatic slumber". Regarding art itself, the current compensatory function of the aesthetic exists. In the modern world a process of objectification takes place at the same time as resultant disenchantment and dissimulation; this disenchantment – our misfortune – is a loss; but this loss is compensated for by the simultaneous formation of the organ of a fresh enchantment, which develops into precarious compensation for the loss of the old: this is the specifically modern

Das alte Märchen aus Ceylon, das Walpole zu seiner Wortfindung führte, zeigt ja schon, wie erst ein ernsthaftes Bemühen und ein langes, beharrliches Ringen um eine Sache zu »serendipity« führen kann. Um das heißersehnte Ziel zu erreichen, bedarf es großer Anstrengungen und mehr. Ohne Ringen keine Enttäuschung und auch keine überraschende Wendung. Doch dieses ach so sehnsuchtsvoll Begehrte entzieht sich von mal zu mal. Es wird fatal. Auch hier scheint die Krise die Mutter der Katharsis. Sie kommt jäh und unverhofft. Die unerhörte Begebenheit, das unvorhersehbare Ereignis stellt sich als ein gefährlicher Augenblick ein. »Plötzlichkeit« ist die temporäre Bedingung einer solchen Wahrnehmung und »Grauen« ihr eigentlicher Effekt: Grauen entsteht nach Nietzsche, wenn der Mensch »plötzlich an den Erkenntnisformen der Erscheinung irre wird«.

Erst aus Argwohn und tiefer Enttäuschung kann es zu einer jähen Loslösung von dem Gebundenen kommen. Ein plötzlicher Schrecken wie ein Blitz oder Erdstoß lässt die Sinne sich öffnen, weiten und eine gefährliche Neugierde nach dem zuvor ungedachten Neuen entstehen. Unerwartet und unverhofft steht es da. Aber man muss aber offene Augen für das Unverhoffte haben. Sonst könnte man es glatt übersehen und in seinem Muster des Unglücks verhaftet bleiben.

Zu unterscheiden wäre »Glück trotz Unglück« von »Glück durch Unglück«, wie Odo Marquard vorschlägt. Insbesondere die zweite, starke Version, die im 18. Jahrhundert aufkam und bis in die Gegenwart ihre Aktualität behält, ist nach dem Vorbild des Gedankens der »felix culpa« (der »glücklichen Schuld«) gebaut: Nur weil – zum Unglück – die Menschen sündigten, darum kam – Glück im Unglück - Gott in die Welt.

Im »Essay On Man« etwa spricht Alexander Pope von »happy frailities«, durch die »the joy, the peace, the glory of mankind« zustande kämen. Oder, anderes Beispiel, Herder: Der Mensch ist – zum Unglück – ein Stiefkind der Natur, aber – Glück im Unglück – nur deswegen

organ of aesthetic art. So this happiness is an indirect happiness. A vicissitude. However, the new aesthetic fascination is a form of happiness – not pensum but consensus, radicalized into compensation.

Perhaps the best-known story in this respect is that of Robinson Crusoe. Traveling in order to find himself, he suffers shipwreck and is suddenly stranded alone on an island. For 28 long years he is obliged to stay there, fighting for survival, before he is able to return to England. Once back home, he wrote down his experiences, which made him world famous and a rich man. Happiness in misfortune? So does “Happiness in misfortune” sum up what was coined by the word *serendipity*?

The following story from ancient China may clarify the distinctions. A righteous man lived near the border. For no particular reason, one day his horse strayed into the territory of the barbarians. Everyone pitied him. But his father said to him, “Who knows if it may be good luck?” Several months later his horse came back with a group of fine, noble barbarian horses. Everyone congratulated him. But his father said to him, “Who knows if it may not bring misfortune?” – A rich house owns fine horses and so the son mounted with joy, he loved riding.

He fell and broke his leg. Now everyone was sorry for him. But his father said, “Who knows if it may bring good luck?” A year later, the barbarians invaded across the frontier. The adult men strung their bows and went into battle. Nine out of ten border men were killed, with the exception of the son because of his broken leg. Father and son were protected and both survived. Therefore: misfortune brings about happiness and happiness causes misfortune. This goes on indefinitely and no one can judge it.

Misfortune in happiness is one of the most famous parables in the *Huainanzi*. Whereby misfortune means (that is bad) and happiness (that is good).

The story from Ancient China could be supplemented by a number of episodes and in the end, the world’s course would still consist of so

hat er Sprache. Oder Kant: Es gibt – zum Unglück – Antinomien, aber – Glück im Unglück – sie wecken aus dem »dogmatischen Schlummer«. Für die Kunst selbst ist gegenwärtig die Kompensationsfunktion des Ästhetischen aktuell: In der modernen Welt findet ein Prozess der Versachlichung, zugleich ihre Entzauberung und Entsinnlichung statt; diese Entzauberung ist – zum Unglück – ein Verlust; aber dieser Verlust wird – Glück im Unglück – kompensiert durch das gleichzeitig ausgebildete Organ einer neuen Verzauberung, die zur prekären Entschädigung für den Verlust der alten wird: Das ist das spezifisch moderne Organ der ästhetischen Kunst. Also ist dieses Glück ein indirektes Glück. Ein Vizeglück. Aber immerhin ist die neue ästhetische Faszination ein Glück, kein Pensum mehr, sondern ein Kompensum, radikalisiert zur Kompensation.

Die vielleicht bekannteste Geschichte hierzu ist die von Robinson Crusoe. Auf seiner Tour zur Selbstfindung erleidet er Schiffbruch und findet sich plötzlich allein auf einer Insel wieder. 28 Jahre lang muss er dort verharren und überleben, bevor er wieder nach England zurückkehren kann. Dort schreibt er seine Erlebnisse auf, die ihn weltberühmt und reich machen. Glück im Unglück? Fasst also »Glück im Unglück«, was mit »serendipity« aufs Wort gebracht wurde?

Die folgende Geschichte aus dem alten China mag einen Unterschied verdeutlichen: »Ein rechtschaffener Mann lebte nahe der Grenze. Ohne Grund entlief ihm eines Tages sein Pferd auf das Gebiet der Barbaren. Alle bedauerten ihn. Sein Vater aber sprach zu ihm: ›Wer weiß, ob das nicht Glück bringt?‹. Mehrere Monate später kam sein Pferd zurück mit einer Gruppe guter, edler Barbarenpferde. Alle beglückwünschten ihn. Sein Vater aber sprach zu ihm: ›Wer weiß, ob das nicht Unglück bringt?‹ – Ein reiches Haus hat gute Pferde und so stieg der Sohn mit Freuden auf, er liebte das Reiten. Dabei fiel er und brach sich ein Bein. Nun bedauerten ihn alle. Sein Vater aber sprach zu ihm: ›Wer weiß, ob das nicht Glück bringt?‹.

many relativisms; ultimately, happiness and misfortune are suspiciously similar. Speaking to Rosenkranz, Hamlet, the great brooder, put it this way: “...for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so.” Translated back into English, “happiness in misfortune” would be a blessing in disguise. So is everything merely a question of perspective?

This may be an underestimation of reality, or at least an underestimation of misfortune. One would only need to change one’s way of looking at things, to alter one’s perspective – and, lo and behold, good luck would be misfortune and vice versa. This takes away the impact of our own efforts and suffering, our pain and futility, and every chance of compensation. How could someone facing sudden disaster simply change his perspective and think the loss of his possessions, his family, or his health had arrived just on cue – a case of great good fortune?

II. Songs of the Maldoror

In the autumn of 1868, Isidore Ducasse published, at his own expense and anonymously, the first canto of the *Songs of the Maldoror* (Chant de Maldoror, chant premier, par ***). It was a bold, all taboo-breaking canto about pain and cruelty, but also an unprecedented text full of beauty, grandeur, and the sublime. The book does not shrink, either, from describing extreme fantasies of violence, such astonishing phenomena of evil are listed that it is considered one of the most radical works of western literature. Maldoror, hero and ego-figure, is the incarnation of evil par excellence. As the “Sun of Evil” (Aurore du Mal = Maldoror), he fights a battle against the human being and God in various masks and metamorphoses. His aim is to surpass them in their wickedness. He touches upon Satanism, revolts, and linguistic alchemy based on the Marquis de Sade, Gérard de Nerval and Baudelaire, on the dark side of Romanticism and roman noir, and later echoed in *A Clockwork Orange* by Anthony Burgess.

A new edition of the first song appeared in Bordeaux at the end of January 1869, in the

Ein Jahr später fielen die Barbaren über die Grenze ein. Die erwachsenen Männer bespannten ihre Bögen und zogen in den Kampf. Neun von zehn Grenzbewohnern wurden dabei getötet, mit Ausnahme des Sohnes wegen seines gebrochenen Beins. Vater und Sohn waren geschützt und überlebten beide. Daher: Unglück bewirkt Glück und Glück bewirkt Unglück. Dieses passiert ohne Ende und niemand kann es abschätzen.«

»Unglück im Glück« ist eine der bekanntesten Parabeln aus dem »Huainanzi«, einem Klassiker des Daoismus. Wobei Unglück »Das ist schlecht« und Glück »Das ist gut« bedeutet. Die Geschichte aus dem alten China ließe sich um etliche Episoden verlängern und am Ende bestünde der Weltenlauf aus lauter Relativismen; Glück und Unglück sind am Ende verdächtig ähnlich. Hamlet, der Zweifler, hat es im Gespräch mit Rosenkranz so gesagt: »...for there is nothing either good or bad, but thinking makes it so«. Ins Englische rückübersetzt hieße »Glück im Unglück« »a blessing in disguise«. Alles folglich eine Frage der Perspektive?

Darin mag eine Geringschätzung der Wirklichkeit liegen, zumindest eine Geringschätzung des Unglücks. Man bräuchte ja nur die Sichtweise zu ändern, also die Perspektive wechseln – und siehe da: aus Unglück würde Glück, wie umgekehrt. Das nimmt dem Streben und Leiden, der Vergeblichkeit wie dem Schmerz alle Wucht, der Kompensation wie der Katharsis jede Chance. Wie könnte der, über den das Unglück gerade hereinbricht, auch leichthin die Perspektive wechseln und meinen, der Verlust seines Hab und Gut, seiner Familie oder seiner Gesundheit komme geradewegs wie gerufen und sei ein großes Glück?

II. Gesänge des Maldoror

Im Herbst 1868 publizierte Isidore Ducasse auf eigene Kosten und anonym den ersten Gesang der »Gesänge des Maldoror«, einen kühnen, alle Tabus brechenden Cantus über den Schmerz und die Grausamkeit, der zugleich aber ein beispielloser Text voll Schönheit,

anthology *Parfums de l'Ame*. Here, Ducasse used his pseudonym "Comte de Lautréamont" for the first time.

The full edition of the total of six songs was to appear in the late summer of 1869, published by Albert Lacroix in Brussels. The printing of the edition was already complete when Lacroix refused to deliver to the booksellers for fear of censorship. Ducasse believed that this was because „in it, life is painted in too harsh colours.“ Ducasse urged the publisher Auguste Poulet-Malassis, who had published Baudelaire's *Flowers of Evil* in 1857, to send review copies to the literary critics, since they alone "judge the beginning of a publication that will surely see its end only later, when I have seen mine." At the same time, he adopted texts from famous authors, reversed their meaning, even corrected and plagiarized them expressly: "Plagiarism is necessary. It is part of progress. It explores an author's sentence, makes use of his expressions, deletes a wrong idea, replaces it with the right idea." Among them were the *Pensées* by Blaise Pascal and the *Maxims* of La Rochefoucauld, as well as the work of La Bruyère and Vauvenargues, Dante, Kant and La Fontaine, and even "improvements" to his own "chants". The booklets of aphorist prose had "no price", each subscriber could decide how much he was prepared to pay.

Lautréamont does not adhere to any narrative rules here, and practices the first examples of automatic writing. The place has become famous in which Lautréamont described the beauty of a youth by means of a seemingly absurd metaphor, which was adopted by the Surrealists later on: "He is as beautiful as the random encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table!"

III. Écriture automatique

Lautréamont's work survived only by a stroke of luck and was also passed down to posterity by chance. During the First World War, the writer Philippe Soupault discovered a random edition of the *Songs of the Maldoror* in the mathematical

Größe und Erhabenheit ist. Das Buch schreckt auch vor Schilderungen extremster Gewaltphantasien nicht zurück. Derart erstaunliche Phänomene des Bösen sind darin aufgeführt, dass es als eines der radikalsten Werke der abendländischen Literatur gilt.

Maldoror, Held und Ich-Figur, ist die Inkarnation des Bösen schlechthin. Als »Sonne des Bösen« (»Aurore du Mal« = Maldoror) führt er in verschiedenen Masken und Metamorphosen eine Schlacht gegen die menschliche Kreatur und Gott. Sein Ziel ist es, diese in ihrer Schlechtigkeit zu übertreffen. Er berührt Satanismus, Revolte und Sprachalchimie, die an Marquis de Sade, Gérard de Nerval und Baudelaire, an der Nachtseite der Romantik und am »roman noir« orientiert sind und mit »A Clockwork Orange« von Anthony Burgess 1962 einen späten Nachhall gefunden haben.

Eine Neuauflage des ersten Gesanges erschien Ende Januar 1869 in Bordeaux in der Anthologie »Parfums de l'Ame«. Dafür verwendete Ducasse erstmals sein Pseudonym »Comte de Lautréamont«. Die Gesamtausgabe der insgesamt sechs Gesänge sollte im Spätsommer 1869 bei Albert Lacroix in Brüssel erscheinen. Die Ausgabe lag bereits vollständig gedruckt vor, als Lacroix aus Angst vor der Zensur die Auslieferung an die Buchhändler verweigerte. Den Grund sah Ducasse in der Tatsache, »dass das Leben darin in zu herben Farben gemalt ist«. Ducasse bat den Verleger Auguste Poulet-Malassis, der 1857 Charles Baudelaires »Blumen des Bösen« herausgegeben hatte, dringend, an die Literaturkritiker Rezensionsexemplare zu schicken, da sie allein »den Anfang einer Publikation beurteilen, die ihr Ende sicher erst später sehen wird, wenn ich das meine gesehen habe«.

Gleichzeitig griff er Texte berühmter Autoren auf, kehrte ihren Sinn um, korrigierte und plagierte sie sogar ausdrücklich: »Das Plagiat ist notwendig. Es ist im Fortschritt inbegriffen. Es geht dem Satz eines Autors zu Leibe, bedient sich seiner Ausdrücke, streicht

section of a small bookstore near the Paris hospital on the Rive Gauche where he was being treated in 1917. This marked the onset of Lautréamont's triumph. For this coincidence revealed Lautréamont to the Surrealists, and they quickly made him their prophet. As one of the *poètes maudits* (the accursed poets), he joined Baudelaire and Rimbaud in the surrealist pantheon. André Gide considered that it was the most important achievement by Aragon, Breton, and Soupault, "to have recognized and proclaimed the literary and ultra-literary significance of the astounding Lautréamont". For Gide, Lautréamont – more so even than Rimbaud – was "the lock-keeper of tomorrow's literature".

IV. La glace sans tain

La glace sans tain is a one-way mirror, also called a semi-transparent mirror, Venetian mirror, Spanish mirror, spy mirror or police mirror. It is a glass plate that largely reflects incidental light from one side, allowing only a small amount to pass through, and completely absorbs the incoming light from the other side. Thus, for example, one can observe persons on the other side, while those opposite can see only their own reflections. A medium with such properties is impossible according to today's understanding of physics. In order to obtain panes of glass with these properties, nevertheless, use is made of a weakness of the human eye or of all optical recording devices, namely that only a limited range of the available brightness spectrum can be detected, while other areas appear to be overexposed or underexposed. One-way mirrors make it possible to create a perfect mirror on one side so that transparency can be maintained on the other side of the glass.

Philippe Soupault (born August 2, 1897 in Chaville, France, † March 12, 1990 in Paris) was married to the photographer and translator Ré Soupault. At a young age he made the acquaintance of Marcel Proust and Apollinaire. Through them he met André Breton in 1917, and through him, Louis Aragon. The three of them founded the newspaper *Littérature*, which was still much

eine falsche Idee, ersetzt sie durch die richtige Idee.« Darunter befanden sich vor allem die »Pensées« von Blaise Pascal und die »Maximen« La Rochefoucaulds, aber auch das Werk von La Bruyère und Vauvenargues, Dante, Kant und La Fontaine und sogar »Verbesserungen« seiner eigenen »Gesänge«. Die Heftchen aphoristischer Prosa hatten »keinen Preis«, jeder Subskribent konnte entscheiden, welche Summe er dafür bezahlen wollte.

Lautréamont hält sich an keine erzähltechnischen Regeln und praktiziert die ersten Beispiele der automatischen Schreibweise. Berühmt geworden ist jene Stelle, in der Lautréamont mittels einer scheinbar absurden Metapher, die später von den Surrealisten aufgegriffen wurde, die Schönheit eines Jünglings beschreibt: »Er ist schön wie das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sezier-tisch!«.

III. Écriture automatique

Lautréamonts Werk überlebte nur durch einen Glücksfall und wurde auch nur durch Zufall der Nachwelt überliefert. Während des Ersten Weltkriegs entdeckte der Schriftsteller Philippe Soupault (1897–1990) in der mathematischen Abteilung einer kleinen Buchhandlung in der Nähe des Pariser Lazarett auf der Rive Gauche, in dem er 1917 behandelt wurde, eine Ausgabe der »Gesänge des Maldoror«. Damit begann der Siegeszug Lautréamonts. Denn durch diesen Zufall offenbarte sich Lautréamont den Surrealisten, sie machten ihn schnell zu ihrem Propheten. Als einer der »poètes maudits« (der »verfluchten Dichter«) wurde er neben Baudelaire und Rimbaud ins surrealistische Pantheon aufgenommen. André Gide sah es als bedeutendstes Verdienst von Aragon, Breton und Soupault an, »die literarische und ultraliterarische Bedeutung des erstaunlichen Lautréamont erkannt und verkündet« zu haben. Für Gide war Lautréamont – mehr noch als Rimbaud – »der Schleusenmeister der Literatur von morgen«.

influenced by Dada. It was here that the first automatic texts appeared, the *écriture automatique*. The automatic Essais, composed jointly by Soupault and Breton, were the first surrealist texts ever published, and appeared in book form as *Les champs magnétiques (The Magnetic Fields)* in 1921. The first text of the book is entitled *La glace sans tain*.

After the disintegration of the Parisian Dada Movement, Soupault joined the Surrealists as from 1924, but he moved away from this movement due to his increasing journalistic activity and his refusal to co-operate with the group's political turn to Communism; he also wrote novels, which was frowned upon by the Surrealists, and was thus expelled from the group in 1927. In addition, he wrote essays and poems of black romanticism, natural scientific works and encyclopaedias.

V. Convulsive beauty

This concept entered literature through the words of Gustave Flaubert, whose Emma Bovary is made to sink into "convulsive convulsions", when she becomes aware of her lover's betrayal. In 1920, Man Ray took the famous passage from the 6th song of Lautréamont, in which Lautréamont had described "the random encounter of a sewing machine and an umbrella on a dissecting table", as the point of departure for his work *The Enigma of Isidore Ducasse*. The Songs of the Maldoror inspired numerous fine artists, including Frans De Geetere, Salvador Dalí, Jacques Houplain and René Magritte, who illustrated editions, as well as Georg Baselitz. Amedeo Modigliani always carried a copy of the songs, which he cited out loud on Montparnasse. Félix Vallotton and Salvador Dalí produced "imaginary" portraits of Lautréamont, since no photograph of him had survived.

The shattering of everyday certainties linked to Einstein's and Heisenberg's theories also impacted on the Surrealists, who actually elevated this development into their program. Convinced that reality is something other than what we suppose, not in any way limited to the

IV. *La glace sans tain*
»La glace sans tain« ist ein halbdurchlässiger Einwegspiegel, der auch »Venezianischer Spiegel«, »Spanischer Spiegel«, »Spionspiegel« oder »Polizeispiegel« genannt wird. Seine Glasplatte reflektiert das eintreffende Licht der einen Seite weitgehend und lässt nur einen kleinen Anteil durch; das Licht der anderen Seite wird komplett absorbiert. Somit kann man beispielsweise Personen auf der gegenüberliegenden Seite beobachten, während das Gegenüber nur sein eigenes Spiegelbild erkennt. Ein Medium, das solche Eigenschaften mit sich bringt, ist nach heutigem physikalischem Verständnis nicht möglich. Um dennoch Glas-scheiben mit weitgehend diesen Eigenschaften zu erhalten, bedient man sich einer Schwäche des menschlichen Auges bzw. aller optischer Aufnahmegeräte, die immer nur einen begrenzten Bereich des vorhandenen Helligkeitsspektrums erfassen können, während übrige Bereiche über- oder unterbelichtet erscheinen. Einwegspiegel machen es möglich, auf einer Seite einen perfekten Spiegel zu kreieren, so dass auf der anderen Seite der Scheibe die Transparenz beibehalten werden kann.

Philippe Soupault, der mit der Fotografin und Übersetzerin Ré Soupault verheiratet war, machte in jungen Jahren die Bekanntschaft mit Marcel Proust und Guillaume Apollinaire. Durch letzteren lernte er 1917 André Breton und durch diesen wiederum Louis Aragon kennen. Zu dritt gründeten sie die Zeitung »Littérature«, die damals noch stark vom Dadaismus beeinflusst ist. Hier erschienen die ersten Texte, in der Manier der »écriture automatique«. Die von Soupault und Breton gemeinsam verfassten automatischen Essays sind die ersten surrealistischen Texte überhaupt und erscheinen 1921 in Buchform als »Les champs magnétiques« (»Die magnetischen Felder«). Der erste Text trägt die Überschrift »La glace sans tain«.

Nach dem Zerfall der Pariser Dadaismus-bewegung stieß Soupault ab 1924 zu den Surrealisten, entfernte sich aber von dieser Bewegung durch seine zunehmend

apparent and familiar, the Surrealists hoped – in connection with Freud's discoveries – for a psychoanalytic extension of their aesthetic approach to life, understood as a form of knowledge *sui generis*: in the course of experienced relativism, and through insight into the omnipresence of the subconscious, causality – which proved untenable – was to give way to unrestricted automatism. This ought to culminate in no less than a restoration of the lost unity in the world and a return to the mystical Golden Age. But how? Through the universal concept of the reunion of opposites, as exemplified by the Surrealists in the dialectical structure of the disease of hysteria. In the hysterical attacks staged and photographed in the Parisian Salpêtrière, the Surrealists saw "convulsive beauty" in its purest form. Hysteria, for example, in the manifesto *La Révolution Surréaliste*, was "the greatest poetic discovery of the late nineteenth century" due to its powerful effects: the intensity of unifying opposites – that is, the manifestation of a new beauty. In the year of the "fiftieth birthday of hysteria," Breton published a novel about the schizophrenic, *Nadja*. Here, he exemplifies his concept of beauty and concludes with the well-known dictum: "Beauty will be convulsive or will not be at all."

He demanded from the poetic work of art a moment of shock, a sudden illumination of reality via the unexpected and wonderful. Beauty in this dimension is neither proportion and harmony, nor a romantic surrender to the infinite. Convulsive beauty means "service to passion" (*Nadja*), igniting the excitatory poetic spark: the senses, the mind, the whole body. This is the utmost demand made upon art, according to Breton in *L'Amour fou*: to appear erotic in its thrusts and shocks, to be explosive and magical in analogy to the sexual act.

journalistische Betätigung und seiner Weigerung, die politische Wende der Gruppe zum Kommunismus mit zu vollziehen. Außerdem schrieb er *Romane*, was bei den Surrealisten als verpönt galt, und wurde so 1927 aus der Gruppe ausgeschlossen. Überdies verfasste er Essays und Gedichte der schwarzen Romantik, naturwissenschaftliche Werke und Enzyklopädien.

V. Konvulsivische Schönheit

Durch Gustave Flaubert, der seine Emma Bovary in »konsulvische Zuckungen« versinken lässt, als sie den Verrat ihres Liebhabers gewahr wird, gelangte der Begriff in die Literatur. 1920 nahm Man Ray jene berühmt gewordene Stelle aus dem sechsten Gesang Lautréamonts als Ausgangspunkt für sein Werk »The Enigma of Isidore Ducasse« (»Das Geheimnis des Isidore Ducasse«), in der Lautréamont »das zufällige Zusammentreffen einer Nähmaschine und eines Regenschirms auf einem Sezier-tisch« beschrieben hatte. Die »Gesänge des Maldoror« inspirierten zahlreiche bildende Künstler; Frans De Geetere, Salvador Dalí, Jacques Houplain und René Magritte illustrierten Gesamtausgaben, später auch Georg Baselitz. Amedeo Modigliani trug immer ein Exemplar der »Gesänge« mit sich, die er laut auf dem Montparnasse zitierte. Félix Vallotton und Salvador Dalí fertigten »imaginäre« Bild-nisse Lautréamonts an, da von ihm kein Foto überliefert ist.

Die mit den Theorien Albert Einsteins und Werner Heisenbergs einhergehende Erschütterung alltagsverbindlicher Gewissheiten erfasste auch die Surrealisten, die diese geradezu zu ihrem Programm erhoben. Überzeugt davon, dass das Wirkliche etwas anderes sei als das, was wir vermeinen, es keineswegs aufgehe im Augenscheinlichen und Vertrauten, erhofften die Surrealisten in Verbindung mit Freuds Entdeckungen eine psychoanalytische Erweiterung der als Erkenntnisform »sui generis« verstandenen ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Leben: Im Zuge eines durchgängig erfahrenen Relativismus und mittels Einsicht in die



_01
Mistaken Identity, 1970
 Fried's first oil painting at age eight reveals the powerful influence the Surrealists had on the young artist. / Fried's erstes Ölgemälde, das er im Alter von 8 Jahren gemalt hat, zeigt den großen Einfluss der Surrealisten auf den jungen Künstler.

_02
 J. P. Sartre was one inspiration toward the conception of Fried's *SOS* works, and Breton's *L'Amour fou* for Fried's 1997 sketch. / Sartre war eine der Inspirationen für die Konzeption von Fried's Arbeiten *SOS*, und Bretons *L'Amour fou* inspirierte Fried zu der Skizze 1997.

_01



_02

Allgegenwart des Unterbewussten sollte die als unhaltbar sich erweisende Kausalität einem unumschränkten Automatismus weichen.

Dieser Automatismus sollte nichts Geringeres als die Wiederherstellung der verlorenen Einheit in der Welt und die Rückkehr zum mystischen Goldenen Zeitalter bewirken. Wie das? Durch das universelle Konzept der Wiedervereinigung von Gegensätzen, wie es für die Surrealisten in der dialektischen Struktur des Krankheitsbildes der Hysterie prototypisch vorgebildet war. In jenen hysterischen Anfällen, die in der Pariser Salpêtrière inszeniert und fotografisch dokumentiert wurden, sahen die Surrealisten die »konvulsische Schönheit« am reinsten veranschaulicht. Die Hysterie, heißt es etwa im Manifest »La Révolution surréaliste«, sei mit ihren gewaltigen Affekten »die größte poetische Entdeckung des späten 19. Jahrhunderts«. Die Intensität der sich vereinigenden Gegensätze – das ist das Erscheinen einer neuen Schönheit.

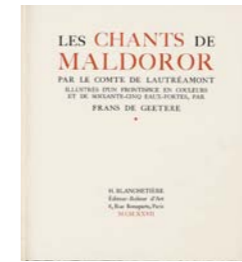
Im Jahr des »fünfzigsten Geburtstags der Hysterie« veröffentlichte Breton einen Roman über den Krankheitsfall der schizophrenen Nadja. Hier exemplifiziert er seinen Schönheitsbegriff und endet mit dem bekannten Apodiktum: »Die Schönheit wird KONVULSIVISCH sein, oder sie wird nicht sein.«

Vom poetischen Kunstwerk forderte Breton einen Augenblick der Erschütterung, eine plötzliche Erhellung der Wirklichkeit durch das Unerwartete und Wunderbare. Schönheit in dieser Dimension ist weder Proportion und Harmonie, noch die romantische Hingabe ans Unendliche. Konvulsivische Schönheit meint »Dienst der Leidenschaft« (»Nadja«), die Zündung des erregenden poetischen Funkens: die Sinne, den Geist, den ganzen Körper erfassend. Das ist die äußerste Forderung an die Kunst, so Breton in »L'Amour fou« (1937): in Stößen und Erschütterungen erotisch, berstend und magisch in Analogie zum Geschlechtsakt zu wirken.

CARL FRIEDRICH SCHRÖDER



_01



_02

_01
 The tale of *The Three Princes of Serendip* (Ceylon), inspired Horace Walpole, Earl of Oxford to coin the word Serendipity. / Das Märchen *The Three Princes of Serendip* (Ceylon) inspirierte Horace Walpole, Earl of Oxford zur Erfindung des Begriffs »Serendipity«.

_02
 Lautréamont's publication inspired many fine artists beginning with the surrealists. / Lautréamonts Publikation inspirierte zahlreiche bildende Künstler, beginnend mit den Surrealisten.

**BIOGRAPHY
BIOGRAFIE**



— Biography

Born and raised in New York City, the artist David Fried found his calling early on. In 1972 at the age of ten, he was accepted to the Art Students League of New York as one of the few minors in the prestigious institution's history, and earned numerous scholastic awards as a youngster. Fried's earliest works show experimentation in a wide range of styles and mediums with a common subject matter about the nature of being. With fifteen, he mounted his second public solo exhibition of twenty oil paintings in Rockefeller Plaza. Throughout his childhood, Fried's artistic influences widened via acquaintances with jazz musicians, artists, philosophers, and whatever tools and materials his parents could afford him.

Fried attended the high school of Music and Art in Harlem, and in spite of top grades, dropped-out a year early to pursue the 'real world' and his career as an artist. Often penniless, in his first studio in Brooklyn, he painted passionately with a strong focus on human dynamic relationships, often portrayed in dysfunctional urban scenes. In 1981, Fried co-founded the guerrilla street art collective named AVANT, which along with Keith Haring and Jean-Michel Basquiat, were major pioneers of the emerging New York street-art scene. His notorious illegal public paintings led to inclusions in dozens of gallery exhibitions in SoHo and the East Village throughout the early to mid 80's.

In 1985, Fried began to investigate the photographic medium and its artistic potential from a painter's perspective. To better explore the highly technical medium, he freelanced at several commercial photo labs to learn more and to use their hi-tech facilities for his own photographic artworks.

In 1989, shortly before the Berlin wall came down, Fried moved his studio and his own extensive color photo lab to Germany where he sought Europe's entwined cultural distinctions and social dialogue to inspire and explore his increasingly scientific and philosophic brand of art. There his work developed from painting and photography into his own morphology of techniques and processes such as "light sensitive paint" and "interactive granite" sculptures, to depict and fabricate his conceptual explorations.

— Biografie

Der in New York City geborene und aufgewachsene Künstler David Fried fand seine Berufung schon früh. 1972, im zarten Alter von zehn Jahren, wurde er in die Art Students League of New York aufgenommen, als einer der wenigen Minderjährigen in der Geschichte dieser renommierten Institution. Bereits in jungen Jahren erhielt er zahlreiche akademische Auszeichnungen. Fried's früheste Werke zeugen von Experimenten mit einer breiten Palette von Stilen und Medien, die durch ein gemeinsames Thema verbunden waren: die Natur des Seins. Als er fünfzehn war, fand im Rockefeller Plaza seine zweite öffentliche Einzelausstellung statt, bei der er zwanzig Ölgemälde zeigte. Im Lauf seiner Kindheit wuchsen Fried's künstlerische Einflüsse beständig an; dank der Begegnung mit Jazzmusikern, Künstlern, Philosophen und des Experimentierens mit einer ganzen Reihe unterschiedlicher Materialien und Werkzeuge – so viel seine Eltern sich eben leisten konnten.

Fried besuchte die High School of Music and Art in Harlem und verließ diese trotz guter Zensuren nur ein Jahr vor dem Abschluss, um sich in der »rechten Welt« zu versuchen und seine künstlerische Karriere voranzutreiben. Obwohl oft mittellos, malte er in seinem ersten Atelier in Brooklyn dennoch mit Leidenschaft und einem starken Fokus auf dynamischen menschlichen Beziehungen, oftmals inszeniert in dysfunktionalen urbanen Szenerien. 1981 war Fried einer der Mitbegründer des Guerilla-Street-Art-Kollektivs AVANT, das zusammen mit Keith Haring und Jean-Michel Basquiat als bedeutender Pionier der New Yorker Street-Art-Szene gilt. Dank seiner berühmten illegalen öffentlichen Gemälde war er Anfang und Mitte der 1980er-Jahre in Dutzenden Galerieausstellungen in SoHo und dem East Village vertreten.

1985 begann Fried, sich näher mit Fotografie und ihrem künstlerischen Potenzial aus malerischer Perspektive auseinanderzusetzen. Um dieses äußerst technische Medium besser verstehen zu können, war er in etlichen kommerziellen Fotolabors als freier Mitarbeiter tätig. Dort konnte er gleichzeitig lernen und die hochspezialisierte Ausstattung zur Bearbeitung seiner eigenen Fotokunst einsetzen.

Since then his artwork has followed several distinct avenues that are disparate in actualization yet united in sensibility.

Fried's fascination with specifically human relationships present in his early figurative paintings led to deeper insights into complex relationships in general, which crystallized as the conceptual core for all his forthcoming artistic endeavors. His hands-on research led to a panache of traditional, state of the art and invented techniques. He simultaneously pursued his art and studied philosophy, primitive mythology, life sciences and aspects of technology and mass media in our cultures.

At the turn of the century Fried banned the human form from his work, shifting his contextual focus from inter-human dynamic relationships to the dynamic systems themselves to which humans yield great influence over. Fried's work has become increasingly symbolic and minimalist since then, as the artist continues to explore and address various systemic global issues and the spheres of human influence that manifest themselves in our world and our belief systems.

His international art career began a year after relocating to Europe with his first major solo exhibition in Cologne, Germany. Soon after he was invited to use Jörg Immendorff's event space for an exhibition and performance for the "Night of the Museums" in Düsseldorf. Fried has mounted several solo exhibitions in galleries, institutions and museums across Europe and has exhibited on four continents. In Germany his work can be found in the permanent collections of the Volksbank, Mönchengladbach, Kunst Museum Ritter, Waldenbuch, and on permanent display at Gemany's most extensive kinetic art collection at the Kunst Museum Gelsenkirchen. Additionally, he has been shown alongside Rebecca Horn, Robert Rauschenberg and Georg Uecker in the traveling exhibition "Drehen, Kreisen, Rotieren" (2002), and he was also featured in the exhibition "Genesis—The Art of Creation" (2008) with Antony Gormley, Bruce Nauman, Sol LeWitt and others at the Zentrum Paul Klee in Bern, Switzerland.

1989, kurz vor dem Fall der Berliner Mauer, verlegte Fried sein Atelier und sein umfassendes Farbfotolabor nach Deutschland, wo er Europas komplexe kulturelle Unterschiede und die sozialen Dialoge erforschte, die zur Inspiration seiner zunehmend wissenschaftlichen und philosophischen Kunst wurden. Daraus entstanden Arbeiten, die sich aus der Malerei und der Fotografie zu Fried's eigener Morphologie von Techniken und Prozessen entwickelten, wie »lichtempfindliche Farbe« und Skulpturen aus »interaktivem Granit«, die seinen konzeptuellen Studien Ausdruck verliehen. Seitdem folgen seine Kunstwerke verschiedenen eigenständigen Pfaden, die sich zwar in der Umsetzung unterscheiden, sich in ihrer Sicht der Dinge jedoch gleichen.

Fried's Faszination für spezifisch menschliche Beziehungen, die in seinen frühen figurativen Gemälden vorherrscht, führte zu tieferen Einsichten in komplexe Zusammenhänge allgemeiner Natur, die zum konzeptuellen Kern all seiner zukünftigen künstlerischen Unternehmungen werden sollten. Seine praxisbezogenen Studien brachten eine mitreißende Mischung aus traditionellen, aktuellen und selbst entwickelten Techniken mit sich. Er widmete sich gleichzeitig seiner Kunst und studierte zudem Philosophie, urtümliche Mythologie, Biowissenschaften und Auswirkungen von Technologie und Massenmedien in unserer Kultur.

Mit der Jahrtausendwende verbannte Fried die menschliche Form aus seinen Arbeiten und verlagerte seinen kontextuellen Schwerpunkt von dynamischen Beziehungen zwischen Menschen hin zu dynamischen Systemen selbst, die jedoch von großem menschlichem Einfluss geprägt sind. Fried's Arbeiten wurden seitdem zunehmend symbolisch und minimalistisch, und er ist auch weiterhin bestrebt, systemische globale Themen unterschiedlicher Art und die Sphären menschlichen Einflusses zu erforschen, die sich in unserer Welt und in unseren Glaubenssystemen manifestiert haben.

Seine internationale Kunstkarriere nahm ein Jahr nach seinem Umzug nach Europa mit seiner ersten großen Einzelausstellung in Köln ihren Anfang. Bald darauf erhielt er die Einladung, Jörg Immendorffs Veranstaltungsfläche für eine Ausstellung und Performance im Rahmen der



_01

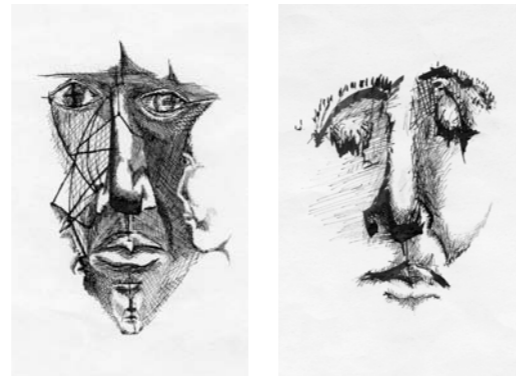
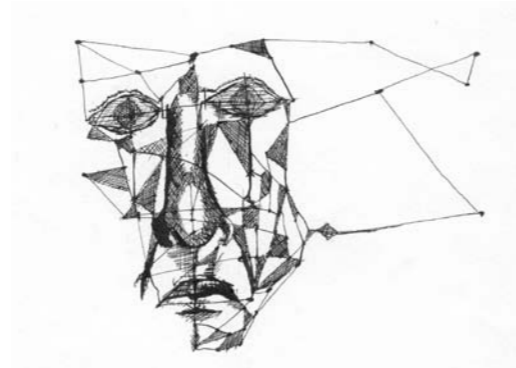
_01
In 1973, Fried receives his first award from the Art Students League of New York for his painting entitled *Lost*. / 1973 erhielt Fried seine erste Auszeichnung der Art Students League of New York für sein Gemälde mit dem Titel *Lost*.



_02

_02
Fried hanging his first solo exhibition with 30 works at a bank in NYC, 1975. / Fried beim Hängen seiner ersten Einzelausstellung von 30 Arbeiten in einer Bank in NYC, 1975.

_03
From Fried's *Faces* series 1969-1973. Between the age of 7 and 11, Fried produced 100's of quill-ink drawings on various themes. / Aus der Serie *Faces*, 1969-1973. Im Alter von 7 bis 11 schuf Fried Hunderte dieser Federzeichnungen zu verschiedenen Themen.



_04



_05

_05
Fried in his first Brooklyn studio after dropping out of high school, 1979. / Fried in seinem ersten Atelier in Brooklyn, nach dem Verlassen der Highschool, 1979.



_06

_06
Fried's street art activities as AVANT led to over 40 gallery exhibitions of his larger studio paintings. Studio NYC, 1982. / Frieds Street-Art-Aktivitäten im Rahmen von AVANT führten zu mehr als 40 Galerieausstellungen seiner großformatigeren Ateliergemälde. Atelier NYC, 1982.

— Interview excerpt with David Fried and Carl Friedrich Schröder | 2016

CFS: *Unpredictability, chance and influence vs. predictability and control are common themes in your work. What were your early influences?*

DF: "Who I am—was and will be—has much to do with the internalization of billions upon billions of experiential influences and conversely, my interdependent feedback on them. I can recall a few key early influences that clearly effected my trajectory toward my love of chance, philosophy and art.

I grew up in a small apartment in Manhattan with my two year older brother and hardly any daylight whatsoever. The small windows directly faced the back of another building and their windows, so the thick curtains were always drawn. I had smart, poor, loving parents, both chain smokers and my mom was severely epileptic. While my brother was active, I was reserved. I was the no drama kid, happy to sit and watch the paint peel, simply observing the world. My first voluntary expressive action came with drawing intensely by the age of seven. This was my way to be happy alone in that dark apartment, generating my own windows to the world.

At eight, I got my first job stretching canvasses for a friendly, splashy acrylic painter who lived in our building. He would let me keep a really tiny canvass after each session, and I could use his acrylics on them. After a few months of my hinting about painting in oils, he disgruntledly presented me with my first set of the cheapest Chinese oil paints with the baiting remark; "go ahead, fuck it up". So began my challenge of painting in oil, and by the time I was fourteen, I had several hundred works completed. Of course the praise and feedback for my art at such an early age influenced my proficiency. It also made me popular with the girls in school and really with just about everyone. I discovered that art was both a ticket and a bridge to dialogue and new horizons.

My earliest artist influences were Rembrandt, Escher, Kandinsky, Dali, Tanguy, Picasso..the usual suspects. While I experimented with many styles and techniques,

Nacht der Museen in Düsseldorf zu nutzen. Fried kann auf zahlreiche Einzelausstellungen in Galerien, Institutionen und Museen in ganz Europa verweisen und hat bislang auf vier Kontinenten ausgestellt. In Deutschland finden sich seine Arbeiten in den permanenten Sammlungen der Volksbank Mönchengladbach, im Museum Ritter, Waldenbuch, und als Dauerexponate im Kunstmuseum Gelsenkirchen, der umfassendsten Sammlung von kinetischer Kunst in Deutschland. Zudem wurden seine Werke zusammen mit Arbeiten von Rebecca Horn, Robert Rauschenberg und Georg Uecker in der Wanderausstellung *Drehen, Kreisen, Rotieren – Kunst in Bewegung* (2002) gezeigt, und er nahm mit Antony Gormley, Bruce Nauman, Sol LeWitt und anderen an der Schau *Genesis – The Art of Creation* (2008) im Zentrum Paul Klee, Bern, teil.

— Auszug aus einem Interview von Carl Friedrich Schröder mit David Fried | 2016

CFS: *Unvorhersehbarkeit, Zufall und Einflussnahme versus Vorhersehbarkeit und Kontrolle sind häufige Themen in Ihren Arbeiten. Was waren Ihre frühen Einflüsse?*

DF: *Wer ich bin – war und sein werde – hat viel mit der Internationalisierung unzähliger auf Erfahrung bezogener Einflüsse zu tun, und umgekehrt, mit meinem auf gegenseitigem Austausch beruhenden Feedback darauf. Ich erinnere mich an einige wesentliche frühe Einflussfaktoren, die den Weg zu meiner Faszination für Zufall, Philosophie und Kunst geebnet haben.*

Ich wuchs zusammen mit meinem zwei Jahre älteren Bruder in einem kleinen Appartement in Manhattan auf, wo es kaum Tageslicht gab. Unmittelbar vor den kleinen Fenstern befand sich die Rückseite eines anderen Gebäudes samt Fenstern, also blieben die dicken Vorhänge stets zugezogen. Ich hatte kluge, arme, liebevolle Eltern, beide Kettenraucher, und meine Mutter litt an schwerer Epilepsie. Während mein Bruder sehr aktiv war, blieb ich eher zurückhaltend. Ich war ein problemloses Kind, zufrieden, wenn ich der Farbe beim Abblättern zusehen, einfach die Welt beobachten konnte. Meine erste willentlich expressive Handlung setzte ich mit sieben

I was intrigued by themes of life and death—or better said, existence and being—in both the arts and the real world. Being a kid and constantly experiencing my mother's seizures definitely influenced my take on existence and mortality. Realizing that life is not about balance, but about dynamic instabilities, an autopoietic dance operating far-from-equilibrium, emerging through countless influences, is where I found my happiness early on.

I felt that one of the most important things in life and art was to be authentic and to take risks, so with fifteen, I went abstract! That in spite of my very early art influences and friendly encouragements to "stay with what you know"—meaning my skills in figurative painting. By sixteen, I had met so many fascinating people in other fields, especially jazz musicians, philosophers, scientists, and the abstract expressionists, who all undoubtedly had a liberating effect on me—coupled with sex, drugs and rock'n'roll—I had to take a pause with my art. With seventeen I dropped out of high school, and moved out of my folks place to a flophouse in Brooklyn. By eighteen, still penniless, I resumed painting again, and had become a master thief of art supplies. By the time I got to know the artists Christopher Hart Chambers and Jean-Michel Basquiat 'round about 1979—both whom I loved very much for their authenticity, talent and freedom from any formal art training—I had already departed philosophically from any form of realism or painting anything from a preconceived idea or sketch... and like with jazz - I learned to develop my own language, question myself and the world, yet love the unpredictable and force the unknown.

My decision to leave New York for Germany in '89 was another formative leap into the unknown. NYC is a melting pot, Europe a mosaic—and I guess—my Africa. Having no relations there and no skills in a second language, I saw my level of awareness and learning grow exponentially. I experienced a new sense of history, philosophy and vision in the European landscape and its individual and collective human endeavors, which both inspired and brought out aspects in me that I didn't know what to do with

Jahren, als ich intensiv zu zeichnen begann. Es war meine Art, alleine in dieser dunklen Wohnung glücklich zu sein, indem ich mir meine eigenen Fenster zur Welt schuf.

Mit acht bekam ich meinen ersten Job, bei dem ich für einen freundlichen, farbbeklecksten Acrylmaler, der in unserem Haus wohnte, Leinwände aufzog. Nach jeder Sitzung überließ er mir ein winziges Stück Leinwand, auf dem ich mit seinen Acrylfarben malen durfte. Nach einigen Monaten, in denen ich immer wieder mehr oder weniger subtil darauf hingewiesen hatte, dass ich gerne in Öl malen würde, überreichte er mir ein wenig missmutig meinen ersten Satz billigster chinesischer Ölfarben und bemerkte leicht spöttisch: »Na los, verkack es nur.« So begann also die Herausforderung, in Öl zu malen, und als ich vierzehn war, hatte ich bereits einige Hundert Arbeiten fertiggestellt. Natürlich beeinflussten das Lob und die Rückmeldungen zu meiner Arbeit in so jungen Jahren meine Leistung. Auch bei den Mädchen in der Schule und überall sonst war ich dadurch sehr beliebt. Ich entdeckte, dass Kunst sowohl eine Eintrittskarte war als auch eine Brücke für den Dialog und zur Eröffnung neuer Horizonte.

Die Künstler, die mich schon sehr früh beeinflusst haben, waren Rembrandt, Escher, Kandinsky, Dalí, Tanguy, Picasso ... die üblichen Verdächtigen. Obwohl ich mit vielen Stilen und Techniken experimentierte, war ich von Themen fasziniert, die mit Leben und Tod – oder besser gesagt, mit Existenz und Dasein – zu tun hatten, sowohl in der Kunst als auch in der realen Welt. Ein Kind zu sein, das permanent mit den Anfällen der eigenen Mutter konfrontiert war, beeinflusste meine Sichtweise auf Existenz und Sterblichkeit schon sehr stark. Ich erkannte, dass es im Leben nicht um Gleichgewicht geht, sondern um dynamische Instabilitäten – wie bei einem autopoietischen Tanz, der sich weit entfernt von Ausgeglichenheit bewegt und sich durch unzählige Einflussfaktoren ausbildet; das ist es, wo ich schon früh mein Glück gefunden habe.

Ich erkannte, dass es eines der wichtigsten Dinge im Leben und in der Kunst ist, authentisch zu sein und Risiken einzugehen. Also wandte ich mich mit fünfzehn der Abstraktion zu! Und dies trotz meiner sehr frühen Erfahrungen mit Kunst

before. This wasn't the gritty I-Me-My society I'd grown up in, saturated with desperation, manipulation, greed and excess... of short lived cycles of hype and even shorter attention spans. This was the beginning of breathing, focus and exploration into a more empathetic life.

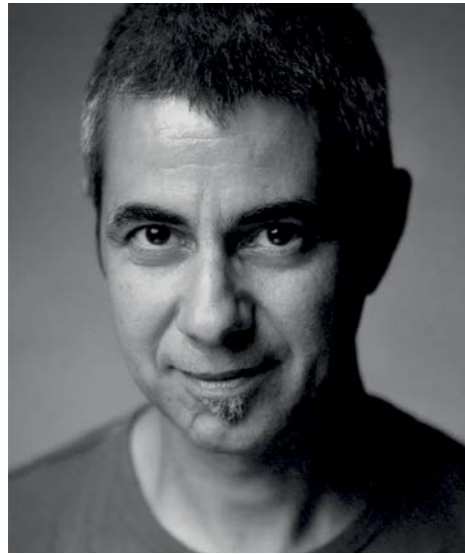
und der freundlichen Aufforderungen, »doch bei dem zu bleiben, was du kannst« – gemeint war mein Talent im Bereich der figurativen Malerei. Mit sechzehn hatte ich bereits so viele faszinierende Menschen aus allen Bereichen kennengelernt, vor allem Jazzmusiker, Philosophen, Wissenschaftler und die abstrakten Expressionisten, die zweifellos einen sehr befreienden Eindruck auf mich machten – in Verbindung mit Sex, Drugs and Rock'n'Roll –, sodass ich eine Pause einlegen musste, was meine Kunst betraf. Mit siebzehn verließ ich die High School und zog aus der Wohnung meiner Eltern in eine Absteige in Brooklyn. Mit achtzehn, immer noch mittellos, nahm ich die Malerei wieder auf und wurde zu einem Meisterdieb von Künstlerbedarf. Zu jener Zeit, so etwa 1979, lernte ich die Künstler Christopher Hart Chambers und Jean-Michel Basquiat kennen –, die ich beide für ihre Authentizität, ihr Talent und ihre Unabhängigkeit von jeglicher formalen Kunstausbildung schätzte. Ich hatte mich philosophisch bereits von jeder Form des Realismus oder vom Malen einer vorgefassten Idee oder Skizze verabschiedet ... und so wie beim Jazz lernte ich, meine eigene Sprache zu entwickeln, mich selbst und die Welt infrage zu stellen, und dennoch das Unvorhersehbare zu lieben und das Unbekannte zu erzwingen.

Meine Entscheidung, New York 1989 zu verlassen und nach Deutschland zu gehen, war ein weiterer prägender Schritt ins Unbekannte. NYC ist ein Schmelztiegel, Europa ein Mosaik, und ich vermute mein Afrika. Da ich dort keine sozialen Beziehungen hatte und auch über keinerlei Kenntnisse einer Zweitsprache verfügte, wuchsen der Grad meiner Wahrnehmung und des Lernens exponentiell an. In der europäischen Landschaft und in ihren individuellen und kollektiven menschlichen Unternehmungen erfuhr ich einen neuen Sinn für Geschichte, was mich sowohl inspirierte als auch Seiten an mir hervorbrachte, mit denen ich zuvor nichts anzufangen gewusst hatte. Dies war nicht die entschlossene, ichbezogene Gesellschaft, in der ich aufgewachsen war, getränkt von Verzweiflung, Manipulation, Gier und Exzess, von kurzlebigen Zyklen des Hypes und noch kürzeren Aufmerksamkeitsspannen. Damit begann das Atemholen, Fokussieren und Erkunden – hinein in ein empathischeres Leben.



David Fried 2017. The artist lives and works in Düsseldorf and NYC / Der Künstler lebt und arbeitet in Düsseldorf und NYC

CURRICULUM VITAE LEBENS LAUF



My core inspirations involve qualities of chance, emergent complexity, interdependent and dynamic relationships found in nature and society, coupled with our innate love of chance, underscored with the acquired urge to control, manipulate and predict outcomes.

Zu meinen wichtigsten Inspirationen gehören Eigenschaften von Zufall, emergente Komplexität, wechselseitige und dynamische Beziehungen in Natur und Gesellschaft, in Verbindung mit der uns innewohnenden Faszination für den Zufall; noch verstärkt durch den angelernten Zwang, Ergebnisse zu kontrollieren, zu manipulieren und vorherzusagen.

Biography

- 1962 _ Born in New York City, USA
- 1972 _ Painting studies
Art Students League, NYC
- 1975 _ First solo exhibition
East River Bank, NYC
- 1976 _ Art studies at HS
Music & Art, NYC
- 1980 _ Studio in Chelsea, NYC
cofounder street art pioneers
AVANT
- 1980 _ to 1984, 40 painting
exhibitions (aka AVANT)
in SoHo and East Village, NYC
- 1984 _ Painting and
Photography fusions
- 1986 _ Consultant and manager
for Duggal photo lab, NYC
- 1989 _ Moved studio to Duesseldorf,
Germany
- 1990 _ *Photo-Paintings* with self developed
light-sensitive pigments begin
- 1995 _ Research for Interactive
Self Organizing Still-Life
(SOS) sculptures begin
- 1998 _ SOS sculpture work
premieres at Art Forum Berlin
- 1999 _ *In bed with Lucy and Dolly*
large-format color
photograms begin
- 2003 _ *Rainscape* large-format
color photography series begin
- 2004 _ *Stemmer* sculptures begin
- 2007 _ *Way of Words*
motiongram photography begin
- 2009 _ *Globalexandria* stainless steel
sculptures begin
- 2012 _ Research for generative,
touch-screen SOS sculptures begin
- 2015 _ *Systemmer*
sculptures begin
- 2015 _ *Translibrium*
sculptures begin

Biografie

- 1962 _ Geboren in New York City, USA
- 1972 _ Malereiausbildung
Art Students League, NYC
- 1975 _ Erste Einzelausstellung
East River Bank, NYC
- 1976 _ Kunststudien an der
HS Music & Art, NYC
- 1980 _ Atelier in Chelsea, NYC
Mitbegründer der Street-Art-Pioniere
AVANT
- 1980 _ bis 1984, Ausstellungen von
Gemälden (aka AVANT) in SoHo
und im East Village, NYC
- 1984 _ Verbindung von Malerei und Fotografie
- 1986 _ Berater und Manager des Fotolabors
Duggal, NYC
- 1989 _ Verlegt sein Atelier nach Düsseldorf,
Deutschland
- 1990 _ Beginn der Photo-Paintings mit
selbst entwickelten lichtempfindlichen
Pigmenten
- 1995 _ Recherche für interaktives
Self Organizing Still-Life.
Beginn der SOS-Skulpturen
- 1998 _ Premiere für die SOS-Skulpturen im
Rahmen des Art Forum Berlin
- 1999 _ *In bed with Lucy and Dolly*.
Beginn der großformatigen
Farbfotogramme
- 2003 _ *Rainscape*. Beginn der großformatigen
Serie von Farbfotografien
- 2004 _ Beginn der *Stemmer*-Skulpturen
- 2007 _ *Way of Words*.
Beginn der Motiogramm-Fotografien
- 2009 _ Beginn der Edelstahlskulpturen
Globalexandria
- 2012 _ Beginn der Recherche für generative
Touchscreen-Skulpturen SOS
- 2015 _ Beginn der
Systemmer-Skulpturen
- 2015 _ Beginn der
Translibrium-Skulpturen

Solo Exhibitions [Selection] Einzelausstellungen [Auswahl]

- 2015 _ *Pivotal Approach*,
Deutsche Bank HQ,
Königsallee, Duesseldorf, DE
- 2013 _ *Spheres of Influence II*,
SPAM Contemporary Galerie,
Duesseldorf, DE
- 2012 _ *Recent Work*,
Troner Art, Duesseldorf, DE
- 2009 _ *Position Probable*,
Dominik Mersch Gallery,
Sydney, AU
_ *Spheres of Influence*,
Galerie Samuelis Baumgarte,
Bielefeld, DE
- 2008 _ *Ultimate Photography*,
Gallery Monos, Liège, BE
- 2007 _ *Far from Equilibrium*,
Sara Tecchia Roma New York,
NYC, US
_ *Living Variables*,
Galerie Kasten, Mannheim, DE
_ *Neorder*,
Galerie Noack, Mönchengladbach, DE
- 2005 _ *In bed with Lucy and Dolly*,
José Luis Cano Foundation,
Algeciras, ES
_ *Distribution of Fate*,
Kunst Museum Xanten, DE
- 2004 _ Gallery Brenner, Düsseldorf, DE
- 2003 _ *Missing Link*,
Gallery Adler, Frankfurt, DE
- 2002 _ *Self Organizing Still-Life*,
Gallery Poller, Frankfurt, DE
_ Baker McKenzie,
Frank O. Gehry building, Düsseldorf, DE
- 2001 _ *Recent Works*,
Gallery Hohmann-Levy,
Hamburg, DE
_ *Night of the Museums*,
Jörg Immendorff penthouse,
Düsseldorf, DE
- 1999 _ Gallery Kudlek,
Cologne, DE
- 1998 _ Martin Kudlek Fine Art,
Cologne, DE
- 1983 _ Alain Bilhaud Gallery,
NYC, US

Group Exhibitions [Selection]
Gruppenausstellungen [Auswahl]

- 2017 *_In/Out – The Universe,*
 Weltkunstzimmer, HPZ Foundation,
 Düsseldorf, DE
_Die Grosse Kunstausstellung NRW,
 Museum Kunstpalast,
 Duesseldorf, DE
- 2016 *_Das Runde muss ins Eckicge,*
 Museum Ritter, Waldenbuch, DE
_Photoweek Duesseldorf,
 Troner Art, Duesseldorf, DE
- 2015 *_Rossini Art Site,*
 Pietro Rossini Foundation,
 Brianza, IT
_Die Grosse Kunstausstellung NRW,
 Museum Kunstpalast,
 Duesseldorf, DE
_Visions Of Sensory Space,
 Galerie Voss,
 Duesseldorf, DE
- 2014 *_Mission 014,*
 Ostrale Centre for Contemporary Art,
 Dresden, DE
_Die Grosse Kunstausstellung NRW,
 Museum Kunstpalast,
 Duesseldorf, DE
- 2013 *_Licht.Kunst.Kinetik.,*
 Kunst Museum Ritter,
 Waldenbuch, DE
_Die Grosse Kunstausstellung NRW,
 Museum Kunstpalast,
 Duesseldorf, DE
- 2011 *_Google Science,*
 Google HQ, Palo Alto, CA, US
_Wasser – Facetten eines Elements,
 Kunsthalle Messmer, DE
- 2010 *_Agenda,*
 Dominik Mersch Gallery,
 Sydney, AU
_Schaulager,
 Weltkunstzimmer
 HPZ Foundation,
 Duesseldorf, DE
- 2009 *_Fall Forward,*
 Gallery Sara Tecchia Roma New York,
 NYC, US
_Uber's Sofa II,
 Troner Art, Duesseldorf, DE
 _Gallery KAFL, Dubai

- 2008 *_Bildertausch 3,*
 Collection Marli Hoppe-Ritter,
 Museum Ritter, DE
- 2007 *_Genesis –The Art of Creation,*
 Zentrum Paul Klee, Bern, CH
_Sculpture in Motion,
 Atlanta Botanical Garden, US
 _Galerie Kasten, Mannheim, DE
 _Kunstverein Ludwigshafen, DE
- 2006 *_Bewegung im Quadrat,*
 Permanent Collection,
 Museum Ritter, DE
_A Summer Show,
 Sara Tecchia Roma New York,
 NYC, US
 _Galerie Kasten, Mannheim, DE
_Plastic Fantastic,
 The Shore Institute of the
 Contemporary Arts, NJ, US
_Joint Venture, Richard Nelson
 & Pence Gallery, University of CA
 at Davis, US
- 2005 *_Himmelsbilder,*
 Dom Museum Salzburg, AT
- 2004 *_Skywatch,* K26,
 Frankfurt, DE
 _Museum Kunst Palast,
 Düsseldorf, DE
- 2003 *_Kunst in Bewegung,*
 traveling museum exhibition:
 Kunst Museum Ahlen, DE
- 2002 *_Kunst in Bewegung,*
 Pfalzgalerie Kaiserslautern, DE
 Kunst Museum Heidenheim, DE
 Kunst Museum im Kulturspeicher
 Würzburg, DE
_Gleicher Ort Neue Zeit,
 HPZ Foundation, Düsseldorf, DE
- 2001 *_Illusions in Space,*
 Sculpturesite Gallery,
 Berkeley, US
- 2000 *_Kunst Museum Gelsenkirchen,*
 Permanent collection & display, DE
- 1998 *_New York Artists,*
 Martin Kudlek Fine Art, Cologne, DE
- 1997 *_Martin Kudlek Fine Art,*
 Aachen, DE

- 1993 *_Amerika Haus,* Cologne, DE
- 1992 *_Das Bild im Bild,*
 Articom, Frankfurt, DE
_Visionäre Schweiz,
 Museum Kunst Palast,
 Duesseldorf, DE
- 1991 *_ID Galerie,* Duesseldorf, DE
- 1987 *_The B.A.D. Museum,* NYC, US
- 1985 *_The B.A.D. Museum,* NYC, US
- 1984 *_Xpressionism,* Gallery 51X, NYC, US
- 1983 *_AVANT,* Gabrielle Bryers Gallery, NYC, US
_LowerEastSide Street Art,
 GuGu Ernesto Gallery, Cologne, DE
_LowerEastSide Street Art,
 Galleria Lo Zebbetto, Milano, IT
_The Slow Art Show, Underground, NYC, US
_AVANT – Guerilla Art, Gallery 51X, NYC, US
_AVANT and Friends, N.Y.U.
 Contemporary Art Gallery, NYC, US
_Terminal Show New York,
 Brooklyn Army Terminal, NYC, US
- 1982 *_51Xressionism,*
 Gallery 51X, NYC, US
_Stolen Show, (curated and exhibited)
 Alain Bilhaud Gallery, NYC, US
_The Monument Redefined,
 Gowanus Memorial Art Yard, NYC, US
- 1981 *_AVANT,*
 Alain Bilhaud Gallery, NYC, US
_AVANT, Club 57, NYC, US
_The Monumental Show,
 Gowanus Memorial Art Yard,
 NYC, US

Commissions [Selection]
Kommissionen [Auswahl]

- _ Kunst Museum Ritter, Waldenbuch, DE
 _ Foundation Pietro Rossini, Rossini Art Site, IT
 _ Hans Peter Zimmer Foundation, Duesseldorf, DE
 _ Upper Westside Philosophers Inc, NYC, US
 _ Persona-Service HQ, Ludenscheid, DE
 _ Victoria, Frankfurt, DE
 _ Vodafone, Duesseldorf, DE
 _ Baker Mckenzie, Duesseldorf, DE

Public and Private
 Collections [Selection]
**Öffentliche und private
 Sammlungen [Auswahl]**

- _ Kunst Museum Gelsenkirchen, DE
 _ Volksbank HQ, Mönchengladbach, DE
 _ Kunst Museum Ritter, Waldenbuch, DE
 _ Hans Peter Zimmer Foundation, DE
 _ Jones Day, Duesseldorf, DE
 _ Biff Ruttenberg Foundation, US
 _ Foundation Pietro Rossini, Rossini Art Site, IT
 _ Isabella Del Frate Rayburn, IT
 _ Persona-Service HQ, Ludenscheid, DE
 _ Sara Tecchia, US
 _ Stephen Colbert, US
 _ Gabrielle Bryers, US
 _ Michele Chevallier Pesner, US
 _ Elliott Aintabi, US
 _ Lutz Dresen, DE
 _ Andreas Gefeller, DE
 _ Antony Gormley, UK

Art Fairs [Selection]
Kunstmessen [Auswahl]

- _ Art Basel
 _ Art Brüssels
 _ Art Forum Berlin
 _ Art Cologne
 _ Art Frankfurt
 _ Art Stage Singapore
 _ Art.Fair Cologne
 _ Art Rotterdam
 _ Aqua Wynwood Miami
 _ Berliner Liste
 _ Fiac Paris
 _ Köln Liste
 _ Kunst Koln
 _ Palm Beach 3
 _ Photo London
 _ Photo New York
 _ Scope London
 _ Scope New York

Editor / **Herausgeber**
Galerie Voss, Düsseldorf

© 2018 David Fried
and Authors

Essays / **Essays**

- _ Dr. Tim Otto Roth
- _ Dr. Sabine Maria Schmidt
- _ Carl-Friedrich Schröer

Texts / **Texte**

- _ Christopher Hart Chambers
- _ David Fried
- _ Sara Tecchia
- _ Rüdiger Voss

Translations / **Übersetzungen**

- _ Jens Asthoff
- _ Lucinda Rennison
- _ Alexandra Titze

Copy editor / **Lektorat**

- _ Dr. Thomas Köster
- _ Ilka Backmeister-Collacott

Photography / **Fotografie**

- _ Leonardo Barreto
- _ Alexander Basta
- _ David Fried
- _ Thomas Köster
- _ Shinpei Takeda
- _ Rüdiger Voss
- _ Andreas Zimmerman

Project Management /
Projektmanagement

- _ Kerber Verlag
- _ Verena Simon

Concept and Design /
Konzept und Gestaltung

- _ Lambert und Lambert
Düsseldorf

KERBER publications are available in selected bookstores and museum shops worldwide (distributed in Europe, Asia, South and North America).

KERBER Publikationen sind weltweit in ausgewählten Buchhandlungen und Museumsshops erhältlich (Vertrieb in Europa, Asien, Süd- und Nordamerika).

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, translated, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying or recording or otherwise, without the prior permission of the publisher.

Alle Rechte, insbesondere das Recht auf Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten. Kein Teil dieses Werkes darf in irgendeiner Form ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

© 2018 Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin,
Artist and Authors.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2018 Kerber Verlag, Bielefeld/Berlin,
Künstler und Autoren.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Printed and published by /
**Gesamtherstellung
und Vertrieb**

Kerber Verlag, Bielefeld
Windelsbleicher Str. 166–170
33659 Bielefeld
Germany
Tel. +49 (0) 5 21/9 50 08-10
Fax +49 (0) 5 21/9 50 08-88
info@kerberverlag.com

Kerber, US Distribution
ARTBOOK | D.A.P.
75 Broad Street, Suite 630
New York, NY 10004
T: +1 (212) 627-1999
F: +1 (212) 627-9484

ISBN 978-3-7356-0452-1
www.kerberverlag.com

Printed in Germany

Special thanks for the kind support /
**Besonderer Dank für die freundliche
Unterstützung**
Friedrich Krause-Pollak
Frank Schreiber
Hans Peter Zimmer Foundation /
HPZ Stiftung