

SUZAN FRECON, COMPOSITION IN FOUR COLORS 1, 2009, oil on linen, 2 panels, each 54 x 87 3/8 x 1 1/2", overall 108 x 87 3/8 x 1 1/2" / KOMPOSITION IN VIER FARBEN 1, Öl auf Leinen, 2 Tafeln, je 137,2 x 221,9 x 3,8 cm, total 274,3 x 221,9 x 3,8 cm. (ALL PHOTOS COURTESY OF THE ARTIST AND DAVID ZWIRNER, NEW YORK)

# Chatter About Art Is Almost Always Useless

Paul Cézanne

## A Conversation between Mother and Daughter

As I arrive, a little late, only forty-five minutes, Suzan Frecon admonishes me not to spill tea on my own computer. She was in the middle of ironing some watercolors in her other studio at the Elizabeth Foundation. I had been standing in front of the locked door of her old one, baffled, wondering where at that moment she could possibly be.

MARCELLA DURAND: Let's begin with a quote from Cézanne that you've often referred to: "Art is a harmony that runs parallel to nature."

SUZAN FRECON: Cézanne is very important to me as everyone knows or maybe knows and that phrase struck home with me. I was always trying to figure out, vis-à-vis my own work, why nature is so overwhelmingly important to me. It's vital, but I don't try to copy or illustrate it.

MARCELLA DURAND is a poet whose most recent collections are *Deep Eco Pré* (Little Red Leaves, 2009), *Traffic & Weather* (Futurepoem, 2008), and *AREA* (Belladonna Books, 2008).

SUZAN FRECON currently lives and works in New York.

MD: Are art and nature such a binary, truly running parallel?

SF: It seems true to me. Human beings evolved in the fabric of the natural world. It's obviously harmful to all life to be brutalized by the degradations of nature all around us. I feel uncomfortable in this low chair.

MD: You're supposed to be uncomfortable.

SF: I'm going to sit here.

MD: Then I can't see you.

SF: I feel unnatural on this side. I want to look at my paintings and think about them. I usually sit on that stool you're sitting on.

MD: Do you have another stool?

SF: Do you want to sit in this low chair?

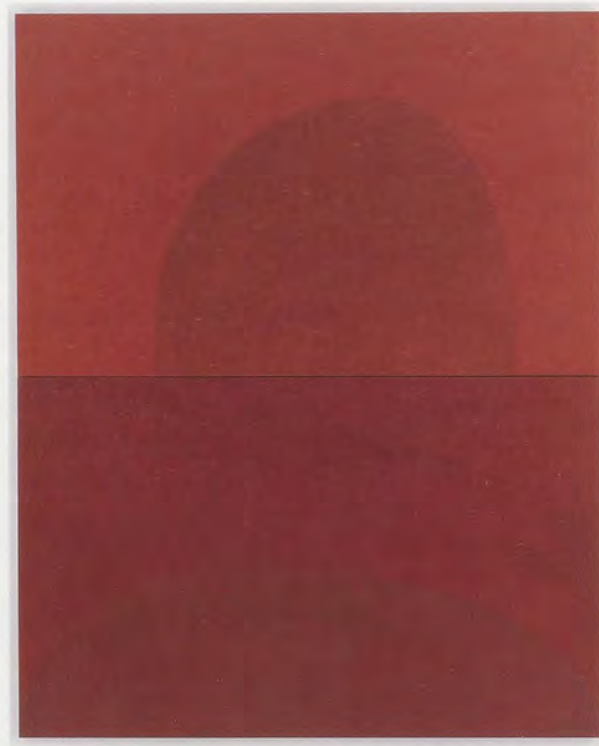
MD: No, then I can't reach the computer. I want to see your face. I'll move to this side.

SF: Why don't I give you a smaller table and I'll sit on the stool?

MD: No, you can have the smaller table, with a smaller chair.

SF: I'm getting tired.

MD: This is ridiculous.



Suzan leaves the studio. I look at her windowsill, upon which is a plastic case filled with bird feathers, rocks, two green plums, a pencil on top of some notes about things to build, a book open to a page on the origins of cathedrals—*Monet's Cathedral* (1990) by Joachim Pissarro. I find a bag of empanadas and eat one. Suzan comes back.

MD: So tell me about the reverse curve, which appears in one of your newer paintings.

SF: The reverse curve first captivated me in a film about the rebuilding of an ancient Chinese rainbow bridge. It stayed with me and I finally found a way to make it work in one of my paintings, *COMPOSITION IN FOUR COLORS* (2009). I worked out the composition on graph paper as I do in preparation for transfer to the large-format canvases. I worked out the relationships of curves asymmetrically throughout the painting so that each curve plays off the balances, tensions, and dissonances of the other curves in the painting. These are indicated in pencil line on the graph paper drawings, but they indicate what will be

SUZAN FRECON, *EMBODIMENT OF RED, VERSION 5, TRIAL*, 2006, oil on wood panel, 10 x 8 x 1" / *VERKÖRPERUNG VON ROT, VERSION 5, VERSUCH*, Öl auf Holztafel, 25,4 x 20,3 x 2,5 cm.

SUZAN FRECON, *SOFOROUGE*, 2009, oil on linen, 2 panels, each 54 x 87 3/8 x 1 1/2", overall 108 x 87 3/8 x 1 1/2" / Öl auf Leinen, 2 Tafeln, je 137,2 x 221,9 x 3,8 cm, total 274,3 x 221,9 x 3,8 cm.

areas of color, which, as you look at the paintings, can be either figure or ground, or what I prefer to call "empty space and full space."

MD: When you say areas of color rather than line, what do you mean?

SF: I don't want my paintings to look like drawings. I want them to be paintings.

MD: I noticed at the opening of your show there was a man who seemed a bit troubled by the shiny part of the paintings bleeding into the matte. Why do you think that troubled him?

SF: It surprised me the first time it happened and I

thought I would have to correct it. I had a matte indigo next to a red pigment mixed with cold pressed linseed oil, which had bled into the indigo. But I looked at it again, and I realized it added another dimension; it picked up the light in a beautiful way, so I let it stand. My decisions are, finally, all visual decisions.

MD: What is a visual decision?

SF: My most important obligation is to build the work into a visual work of art, rather than a work where the story is the carrying point. If the work doesn't hold together as visual art, then the content that aspires to be inherent in it falls by the wayside. But you know words are not my tools. I already feel uncomfortable trying to explain what normally one would see. It really is inexplicable. If I have to provide a long explanation for a painting, even if it's an interesting explanation, that doesn't mean the painting is going to be worth looking at. I look and look a lot to see where I'm going, over a long period of time. I constantly visualize the colors and compositions, which are the bedrock of the painting, and these compositions build on knowledge of mathematics, art, architecture, literature, science, astronomy, and on and on.

MD: Is there a universal visual grammar?

SF: Probably painting came before language...

MD: Grr.

SF: No one will ever know the explanation behind ancient cave paintings, but there is a visual communication. Take Islamic calligraphy. I don't understand what it is saying, but it has the power of art for me. Successful art has an enigmatic power. It is ungraspable. That's why I find that art and religion are similar. I am not a religious person, but the spiritual and the physical seem integral to both my art and other art.

MD: Regarding the cave paintings, when you say a visual communication, what precisely in the paintings is so provocative to you?

SF: We're getting too didactic. In fact, I really like it when someone looks at my paintings and can't say they look like anything. One time when you were little, you walked into my studio and said, oh, that makes me feel like a rainy day. I thought that was an honest reaction.

MD: How about when your sister-in-law thought your paintings were exercise mats?

SF: I liked that, too. She asked if my studio was a ballet studio and what were those red mats hanging on the wall. She sensed that it wasn't correct as soon as she said it. Once when a friend—Keiko (Prince)—looked at an early large red painting, she said it caused her to experience the same feelings she had when she went on a Shinto ritual up a mountain in Japan. She then went on to describe the Shinto music and ceremony. The ultimate reward is the experience of the viewer. That's why I very rarely sell a painting before it is exhibited.

MD: A lot of the art you refer to was actually intended to illustrate, to symbolize the divine. So how do you reconcile, say, with a Cimabue in which every element was meant to evoke God?

SF: Who knows what Cimabue was really thinking? His primary endeavor was to make a great work of art. It's evident to me that that superseded all else. His work looks very abstract to me. In the crucifixes, the outside form generates and holds—formally—the rest. It holds the art. Supposedly the magnificent artist Fra Angelico, for example, was very religious. But then there's someone like Filippo Lippi, who supposedly was not, though his paintings were religious in subject. I read about his escaping from the monastery and carousing with women, drinking, etc. Not much is written on Mary Benson, but her work manifests a vital connection to nature. She would recognize that when the light slanted a certain way, it was time to gather the materials for her baskets. The baskets of the Pomo weavers were their cathedrals. The finished works came directly from the natural, physical world (and they never destroyed their source by depleting it). Yet, the baskets are very, very abstract. Timeless, powerful works of art are carried by their form, with its inherent virtuosity and expertise. Bill Traylor didn't start working until he was in his 80s, but he had an innate skill and very strong sense of composition. As a result, his work lasts beyond illustration.

MD: How about someone like Robert Grosvenor, who is very difficult visually? His piece in the Whitney Biennial this year was silver (aluminum) and red (flocking)—two colors and materials that wouldn't seem harmonious. How does he play with this idea of uni-

versal visual grammar we were discussing? How about that piece of his that looks like a suburban patio with wheels on it?

SF: He is probably one of my favorite contemporary artists. I doubt that he thinks “universal visual grammar” when he is working. You would have to ask him and I don’t think he would explain it to you. I love the experience of walking into a show of his work and having no idea of where I am, except for a strong feeling that it’s art!

MD: What makes it art?

SF: You tell me. I walk around his work. I look at it from different angles. There are subtleties that keep revealing themselves. He uses contrary materials that normally wouldn’t be pleasing: aluminum paint, cinder blocks, industrial, refuse-like materials. He pulls off a tour de force in being able to turn these unpleasant materials that get in our way into art. I wouldn’t presume to explain it.

MD: Let’s talk about ugly materials. Most of your inspiration seems pretty highfalutin, so to speak. Are you ever inspired by what’s regarded as trashy or throwaway?

SF: I wouldn’t call it inspiration. I would call it common denominators—materials I am drawn to that are also, incidentally, used in many other cultures throughout time. Earth-red pigments come from the earth. They are not highfalutin at all. Linseed oil is not highfalutin. I like art for what it is, whether it’s a bark cloth painting or a Bellini. It’s for everyone. It takes me somewhere I haven’t been, beyond my own perimeters. This is knowledge.

MD: I still want to know more what underlies your art and what you think makes art. Math? Nature? Geometry? Spirituality?

SF: I do too! I always felt math to be one of my tools, but I don’t have a deep enough knowledge of it. The golden ratio has been used in diverse cultures throughout time. It’s found in nature too, so nature has generated math. Math came from farmers and astronomers trying to understand the weather and the planets.

MD: But using the golden ratio is not a guarantee of great art. What animates the math?

SF: It’s how it’s used. When you think of it as a vital component of human awareness, it’s very exciting.

The golden mean has been proven through time by artists, architects and scientists to be a visually pleasing ratio. It can give a composition strength and beauty. It can. It doesn’t mean it will. Math is a foundation for my compositions. My measurements also come from the human scale. The foot of twelve inches leads to the nine-foot-high painting determined by a human in contact with it.

MD: Could you talk a little more about asymmetry?

SF: My compositions are based on asymmetry because I find that it can make them more interesting and unpredictable, even dissonant, taking the viewer beyond what they have already seen and know. What about your poetry? My tool is a brush. I mix the paint and apply it to the canvas. You wrote a poem in a treehouse by hand, unusual for you, and it turned into a visual thing. But when I read it, it came across complete in itself as literature. What are your tools? Keyboard, word processor, pen in hand?

MD: I like the portability of writing. I can write a poem on a bus, using pen and paper. Or I can whisper a poem into someone’s ear. It’s ephemeral, nomadic. So that’s the physical making of the poem, the when, where and how—maybe the least interesting part. The mental making of a poem depends on all sorts of things. The French poet Michèle Métail told me, “First I find the form, which crystallizes the sense.” That’s not quite true for me, as I tend to write also from the intent of content, but I think about what underlies form—the mathematic and rhythmic structures.

SF: Math is part of all human knowledge. And all fields of knowledge are integral to each other. Vitruvius relates that the artist or architect needs to know about medicine, mathematics, philosophy, science, music, literature, and so on. All comes into the work.

MD: OK, we talked about math, but what about nature?

SF: Well, what about your interest in nature? It seems to be integrated into your work in a vital way. Your planet poems come to mind; and *Traffic & Weather* (2008), as well as many others.

MD: I love nature, but I’m also interested in ecology—how systems connect. And I’m particularly interested in how humans are also wilderness. I want to rework the concept of wilderness, in that it no longer

exists, or really never did. Yet the idea of a place where “we” are not seems to be necessary to being “we.” And here, I want to bring in that you grew up in a particular kind of human-influenced nature. I’ve thought a lot in my own work about the pré, or meadow, which is an interim phase between human and nature. You grew up in an orchard, which is a human-tended, espaliered sort of nature.

SF: When I was a child, I couldn’t wait to leave my family’s farm, but it wasn’t because of nature. It was because of my family. We never conversed, we only yelled. Later, from a more mature perspective, the farm became more precious to me. At the same time that there is such a terrible abuse of nature going on in the orchard, it is also incredibly beautiful. They inundate trees and land with poisons and pesticides. It’s all a terrible waste of fuel and a brutalization of nature. But it’s beautiful to see the way the orchard is organized, and the light in spring, the tender greens, the scents of the blossoms. In summer, there’s the lush fullness, the colors and taste of the fruit, and in fall, the light angles and becomes more golden. They stop spraying so you can walk through the orchard and not smell pesticides and the migrating songbirds start to come through again.

MD: But your attraction to Cézanne’s quote perhaps goes back to this—this primal experience of a forced, espaliered nature, almost like a bonsai, painful. An apple tree is pruned and not entirely natural, but visually compelling. If nature and art are parallels, how can nature be part of art?

SF: I don’t know the answers. Cézanne painted from nature. But the reality of the paintings was what mat-

tered to me! At the same time the beauty of a real French landscape is powerful in a parallel way. His paintings are their own reality. They are a painting first and foremost.

MD: In Paris once, you showed me Uccello’s *THE BATTLE OF SAN ROMANO* (1435–1460) and told me it was one of your favorite paintings. To me at first it looked like some dingy (because the Louvre takes such bad care of its art) thing and I didn’t understand why you liked it so much. I had no doorway into it. Then you pointed out how you could see the very human eyes of one of the horse riders in the middle of what seemed to me an inhuman composition. That opened the painting up to me and allowed me to understand it so much more. It’s now one of my favorites, but it raises the question of the relationship between figurative and abstract—or at least how you see the two.

SF: I started my education in abstract expressionism and minimalism. But I felt I was just skimming the surface of what painting was about, so I spent time looking at older paintings. I visited the Prado, and saw Bosch and Goya and Velázquez. I was more drawn to Bosch and Brueghel because I could understand the subjects. However, little by little, I started to be more interested in Velázquez and Goya, even though their paintings were mostly of aristocrats. The paint was more interesting. I started to see painting for what it really is: paint and how it’s applied. Then later I became more involved in how to structure my own paintings. I was totally interested in the stroke, but I needed stronger compositions to hold it. I became aware later, much later of Uccello. His compositions

are very structured and mathematical. I wanted to uncover the secrets of how he could achieve a painting like *THE BATTLE OF SAN ROMANO*.

MD: To go back to the cave paintings, when I visited the Font de Gaume cave in France, the



PAOLO UCCELLO, *THE BATTLE OF SAN ROMANO*, the counterattack of Michelotto da Cotignola, ca. 1455, wood panel, 71 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 124 <sup>3</sup>/<sub>4</sub>", Musée du Louvre, Paris / *DIE SCHLACHT VON SAN ROMANO, der Gegenangriff des Michelotto da Cotignola, Holztafel, 182 x 317 cm.*

guide showed us the drawing of an arrow, and said they thought this was the first instance of a symbol, or symbolic language. For me as a writer, it was incredibly moving to see this abstract thing that carried other meaning.

SF: Why was the arrow abstract? To me that's figurative. It was a depiction of an arrow. All you can say is what you felt and what was meaningful. You can't say for sure whether it was a symbol or non-symbol. To me the reality of the paintings, done so many years ago, was the physical painting. I looked at how they used the bulges in the wall to add dimension to the paintings, and wondered at how difficult it must have been to paint them so high on the cave walls, with very little light to see what they were doing. As I looked at them I felt that they had put everything they could possibly muster, physically and spiritually, into achieving these paintings. Was it called art at that time? We have no idea, but it is. I always thought human beings evolved into higher intellects. When I saw these paintings, I thought we had, rather, regressed.

MD: Let's talk a little about your watercolors.

SF: The large paintings are the core of my work. The watercolors spin off them. They are the same ingredients, only they are not measured. It's the paper that generates the facts of the watercolors. I experiment more in the watercolors while the oil paintings are more resolute. But they are all part of the same unity.

MD: That echoes Mondrian's flower studies, a sort of necessary parallel activity where the connection is not immediately evident.

SF: I like oil paint better than watercolor. I can manipulate the material nuances of the paint more and I like that tangibility.

MD: Why do you do watercolors then?

SF: It's perhaps comparable to being a musician, experimenting with tunes, finding tunes, and then composing a symphony. There are so many more components and elements in finishing an oil painting. Sometimes I fill in with doing watercolor. Oil has a long drying time. If I employ orange watercolor I can see what it looks like immediately. With oil, I have to build up layers, work out the composition. I don't see what I have until after it has fully evolved, sometimes two or three years later. Oil paint teaches patience,

but with that, I think one can go into a much deeper dimension than with watercolors. That doesn't mean that watercolors are inferior.

MD: Do you use the same pigments in both?  
SF: Pretty much. Different mediums: gum arabic for watercolors and linseed oil for paintings.

MD: You used to use gallons of turpentine.

SF: Don't remind me.

MD: And you used cadmiums.

SF: I was painting in thin, matte layers, so I was using a lot of thinner. Gradually I wanted to have the more physical characteristics of oil paint. But I stand by some of those early paintings.

MD: I understand the earth reds now, but I don't understand why you were interested in the cadmiums.

SF: Just for the colors. They glowed. Vermilions were also poisonous. I didn't know that they contained mercury when I was using them years ago. I'm not so keen on cadmiums now. They are usually too bright for my purpose. But I don't rule them out. I use them if I need them. I think maybe tube colors are developed for artificial lighting and maybe that's why I like to make my own colors, which work in my paintings, with daylight.

MD: What about indigo? I would think that would be a hard color to use.

SF: Indigo has many colors within it—light blue, black, red tones. It's a plant-based dye and I always thought it was a beautiful, fascinating color.

MD: What about blues in general?

SF: The blue pigments I use are more transparent and have less body. So I use them accordingly, relative to what I need in the total organic composition of the painting. Reds seem more difficult. They can end up being really ugly or extremely beautiful. I find blues easier to resolve. I am drawn to and obsessed by the infinite red earth color combinations. They take me further out because I have to work harder to find their solutions. Earth reds are the core to the existence (regarding color) of my paintings. But I will also continue searching for resolutions inspired and generated by many other colors. Remember when you quoted that line from the *Wen Xuan* (1982) to me about the "purple forbidden enclosure?" I was inspired to immediately begin a series of paintings based on that line!

# Das Gerede über Kunst ist so gut wie nutzlos

Paul Cézanne

## Ein Gespräch zwischen Mutter und Tochter

Als ich etwas verspätet eintreffe, nur fünfundvierzig Minuten, ermahnt mich Suzan Frecon, keinen Tee über meinen Computer zu verschütten. Sie war dabei, in ihrem anderen Atelier in der Elizabeth Foundation einige Aquarelle zu glätten. Ich hatte vor der verschlossenen Tür ihres alten Ateliers gestanden und mich verwirrt gefragt, wo sie gerade sein könnte.

MARCELLA DURAND: Beginnen wir mit einem Zitat von Cézanne, das du häufig angeführt hast: «Die Kunst ist eine Harmonie parallel zur Natur.»

SUZAN FRECON: Wer mich kennt, weiss, oder weiss vielleicht, dass Cézanne mir sehr wichtig ist, und dieser Satz traf für mich ins Schwarze. Ich versuchte in Bezug auf meine Arbeit immer herauszufinden, warum die Natur für mich von so grosser Bedeutung ist. Sie ist zentral, doch ich versuche nicht, sie zu kopieren oder zu illustrieren.

MARCELLA DURAND ist Dichterin. Ihre jüngsten Gedichtsammlungen sind *Deep Eco Pré* (Little Red Leaves, 2009), *Traffic* & *Weather* (Futurepoem, 2008) und *AREA* (Belladonna Books, 2008). SUZAN FRECON lebt und arbeitet zurzeit in New York.

MD: Sind Kunst und Natur wirklich derart exakte Parallelen?

SF: Für mich stimmt das. Die Menschen sind aus dem Stoff der natürlichen Welt hervorgegangen. Offensichtlich ist es für jegliches Leben schädlich, von der Naturzerstörung um uns herum brutal in Mitleidenschaft gezogen zu werden. Ich fühle mich unwohl in diesem niedrigen Sessel.

MD: Du sollst dich unwohl fühlen.

SF: Ich setze mich hierher.

MD: Da kann ich dich nicht sehen.

SF: Es ist für mich unnatürlich auf dieser Seite zu sitzen. Ich will meine Bilder anschauen und über sie nachdenken. Gewöhnlich sitze ich auf dem Hocker, auf dem du jetzt sitzt.

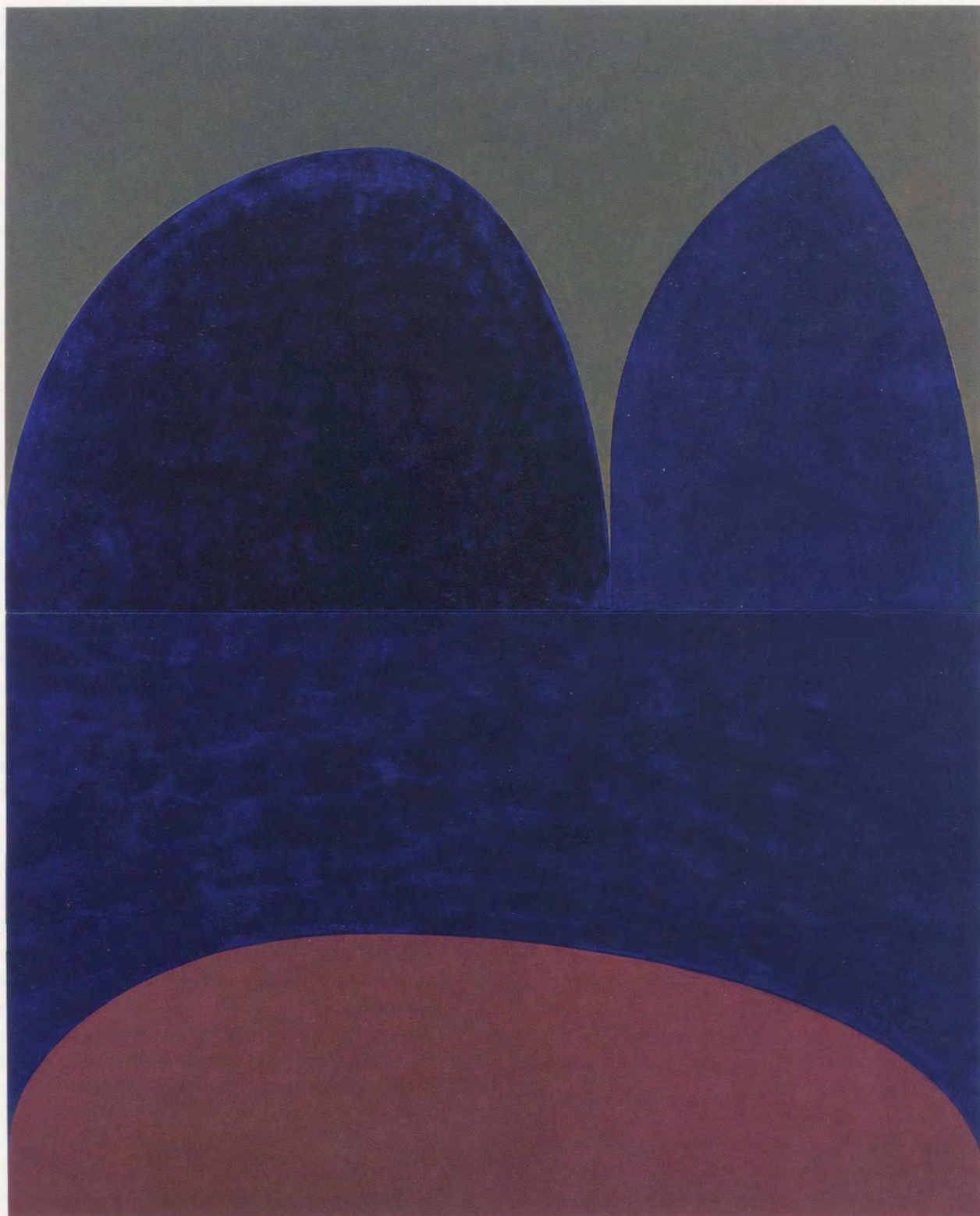
MD: Hast du noch einen solchen Hocker?

SF: Willst du in diesem tiefen Sessel sitzen?

MD: Nein, dann komm ich nicht an meinen Computer. Ich will dein Gesicht sehen. Ich gehe auf diese Seite.

SF: Weshalb gebe ich dir nicht einen kleineren Tisch und ich setze mich auf den Hocker?

MD: Nein, du kannst den kleineren Tisch haben, mit



SUZAN FREGON, CATHEDRAL SERIES, VARIATION 6, 2010, oil on linen, 2 panels, each 54 x 87 7/8 x 1 1/2", overall 108 x 87 7/8 x 1 1/2" / KATHEDRALEN SERIE, VARIATION 6, Öl auf Leinen, je 137,2 x 221,9 x 3,8 cm, total 274,3 x 221,9 x 3,8 cm.

einem kleineren Stuhl.  
 SF: Mir langt's allmählich.  
 MD: Das ist lächerlich.

Suzan verlässt das Atelier. Ich schaue auf ihren Fenstersims, da steht ein Plastikbehälter gefüllt mit Vogelfedern, Steinen und zwei grünen Pflaumen, ein Kugelschreiber auf einigen Notizen über irgendwelche zu bauenden Dinge, ferner ein Buch, aufgeschlagen an einer Stelle über den Ursprung der Kathedralen – *Monet's Cathedral* (1990) von Joachim Pissarro. Ich finde einen Sack mit Krapfen und esse einen. Suzan kommt zurück.

MD: Erzähl mir von der Doppelkurve in einem deiner neueren Bilder.

SF: Die Doppelkurve faszinierte mich erstmals in einem Film über die Rekonstruktion einer alten chinesischen Regenbogenbrücke. Sie liess mich nicht mehr los und schliesslich fand ich einen Weg, sie in einem meiner Bilder einzubauen, COMPOSITION IN FOUR COLORS (Komposition in vier Farben, 2009). Ich habe die Komposition auf Millimeterpapier erarbeitet, wie ich es zur Vorbereitung der Übertragung auf grossformatige Leinwände immer tue. Ich habe die Verhältnisse zwischen den asymmetrischen Kurven im ganzen Bild ausgearbeitet, sodass jede Kurve die Gleichgewichte, Spannungen und Unstimmigkeiten der anderen Kurven im Bild ausspielt. Sie sind als Bleistiftlinien auf den Millimeterpapier-Zeichnungen eingetragen, aber sie bezeichnen eigentlich Farbflächen, die beim Betrachten der Bilder entweder als Figur oder Hintergrund fungieren können, oder wie ich es lieber nenne: «leerer Raum und gefüllter Raum».

MD: Was meinst du, wenn du von Farbflächen im Gegensatz zu Linien sprichst?

SF: Ich will nicht, dass meine Bilder wie Zeichnungen aussehen. Ich will, dass es echte Malerei ist.

MD: Bei der Eröffnung deiner Ausstellung schien sich ein Mann daran zu stören, dass die glänzenden Bildpartien in die matten Flächen ausbluten. Weshalb hat ihn das gestört, was denkst du?

SF: Als es das erste Mal passierte, dachte ich selbst, ich müsse es korrigieren. Ich hatte ein mattes Indigoblau neben einem roten Pigment, angerührt mit

kaltgepresstem Leinöl, das ins Indigo hineingelaufen war. Aber dann schaute ich noch einmal genau hin und sah, dass dadurch eine neue Dimension hinzukam; es nahm das Licht sehr schön auf, also liess ich es so. Meine Entscheidungen sind letzten Endes immer visuelle Entscheidungen.

MD: Was ist eine visuelle Entscheidung?

SF: Mein oberstes Ziel ist es, aus meiner Arbeit ein visuelles Kunstwerk zu machen und nicht ein Werk, bei dem die Geschichte das tragende Element ist. Wenn ein Werk nicht als visuelles Kunstwerk funktioniert, wird auch sein Inhalt hinfällig. Aber du weisst, Worte sind weniger mein Ding. Ich fühle mich schon unwohl, wenn ich etwas erklären soll, was man normalerweise sieht. Es lässt sich eben nicht erklären. Wenn ich zu einem Bild eine lange Erklärung liefern muss, selbst wenn sie interessant ist, bedeutet das noch lange nicht, dass das Bild sehenswert ist. Ich schaue sehr lange immer wieder ganz genau hin, um zu sehen, wohin es geht. Ich stelle mir die Farben und Kompositionen – die Grundlagen des Bildes – ständig bildlich vor, und diese Kompositionen beruhen unter anderem auf mathematischem, künstlerischem, kunstgeschichtlichem, architektonischem, literarischem, naturwissenschaftlichem und astronomischem Wissen.

MD: Gibt es eine visuelle Universalgrammatik?

SF: Die Malerei gab es wahrscheinlich vor der Sprache ...

MD: Grrr ...

SF: Niemand wird je die urzeitlichen Höhlenmalereien erklären können, aber es gibt so was wie visuelle Kommunikation. Nimm beispielsweise die islamische Kalligraphie. Ich verstehe nicht, was diese Schriften bedeuten, aber sie haben für mich die Macht der Kunst. Gute Kunst verfügt über eine rätselhafte Macht. Sie ist ungreifbar. Deshalb denke ich, dass Kunst und Religion verwandt sind. Ich bin kein religiöser Mensch, aber das Spirituelle und das Physische scheinen ein integraler Bestandteil meiner und jeder anderen Kunst zu sein.

MD: Wenn du im Hinblick auf die Höhlenmalerei von visueller Kommunikation sprichst, was ist an diesen Malereien für dich eigentlich so provokativ?

SF: Jetzt geraten wir ins Didaktische. Tatsächlich mag ich es, wenn jemand meine Bilder betrachtet und

nicht sagen kann, sie sähen aus wie irgendwas. Als du klein warst, bist du einmal in mein Atelier gekommen und meinstest: «Oh, das gibt mir das Gefühl, dass es draussen regnet.» Ich hielt das für eine ehrliche Reaktion.

MD: Und als deine Schwägerin dachte, deine Bilder wären Übungsmatten?

SF: Das gefiel mir auch. Sie fragte, ob mein Atelier ein Ballettstudio wäre und was diese roten Matten an der Wand wären. Schon als sie es aussprach, merkte sie, dass es nicht so war. Einmal hat eine Freundin, Keiko (Prince), eines der frühen roten Bilder betrachtet und meinte, es wecke in ihr dieselben Gefühle, die sie empfunden habe, als sie zu einem Shinto-Ritual auf einem Berg in Japan gegangen sei. Dann beschrieb sie die Shinto-Musik und die Zeremonie. Der schönste Lohn ist das Erlebnis des Betrachters. Deshalb verkaufe ich sehr selten ein Bild, bevor es ausgestellt war.

MD: Ein grosser Teil der Kunst, auf die du Bezug nimmst, sollte ursprünglich das Göttliche illustrieren oder symbolisieren. Wie bringst du das in Einklang mit, sagen wir, einem Cimabue, in dem jedes Element dazu da war, Gott zu beschwören?

SF: Wer weiss, was Cimabue wirklich dachte? Sein oberstes Ziel war es, ein grosses Kunstwerk zu schaffen. Für mich liegt es auf der Hand, dass dies absoluten Vorrang hatte. Seine Kunst wirkt auf mich sehr abstrakt. Bei seinen Kruzifixen erzeugt und umfasst die äussere Form – formal – alles andere. In ihr ist die Kunst enthalten. Man nimmt beispielsweise an, dass der grossartige Künstler Fra Angelico sehr religiös gewesen ist. Aber dann gibt es auch jemanden wie Filippo Lippi, auf den das vermutlich nicht zutrifft, obwohl seine Gemälde religiöse Themen behandeln. Ich habe von seiner Flucht aus dem Kloster gelesen, von seinen Zechereien und Besäufnissen mit Frauen und so weiter. Über die indianische Künstlerin Mary Benson ist nicht viel geschrieben worden, aber ihr Werk verrät eine tiefe Naturverbundenheit. Sie wusste genau, bei welchem Sonnenstand der richtige Zeitpunkt gekommen war, um das Material für ihre Körbe zu sammeln. Die Körbe der Pomo-Flechter waren ihre Kathedralen. Die fertigen Arbeiten kamen direkt aus der natürlichen physischen Welt (und sie zerstörten ihre Rohstoffquellen nie durch

Übernutzung). Und doch sind diese Körbe extrem abstrakt. Zeitlose, starke Kunstwerke werden von ihrer Form getragen, in ihr steckt die ganze Virtuosität und Sachkunde ihrer Erzeuger. Bill Traylor begann erst mit über 80 Jahren zu arbeiten, aber er war ein Naturtalent und hatte ein sehr starkes Gespür für Komposition. Folglich ist sein Werk mehr als blosser Illustration.

MD: Wie steht es mit jemandem wie Robert Grosvenor, der visuell sehr schwer verständlich ist? Seine Arbeit an der diesjährigen Whitney Biennial war silber (Aluminium) und rot (Stoffpolster) – zwei Farben und Materialien, die nicht zusammenzupassen scheinen. Wo ist er anzusiedeln im Hinblick auf die Idee einer visuellen Universalgrammatik, von der wir sprachen? Und was hältst du von jener Arbeit von ihm, die aussieht wie eine Vorstadt-Veranda auf Rädern?

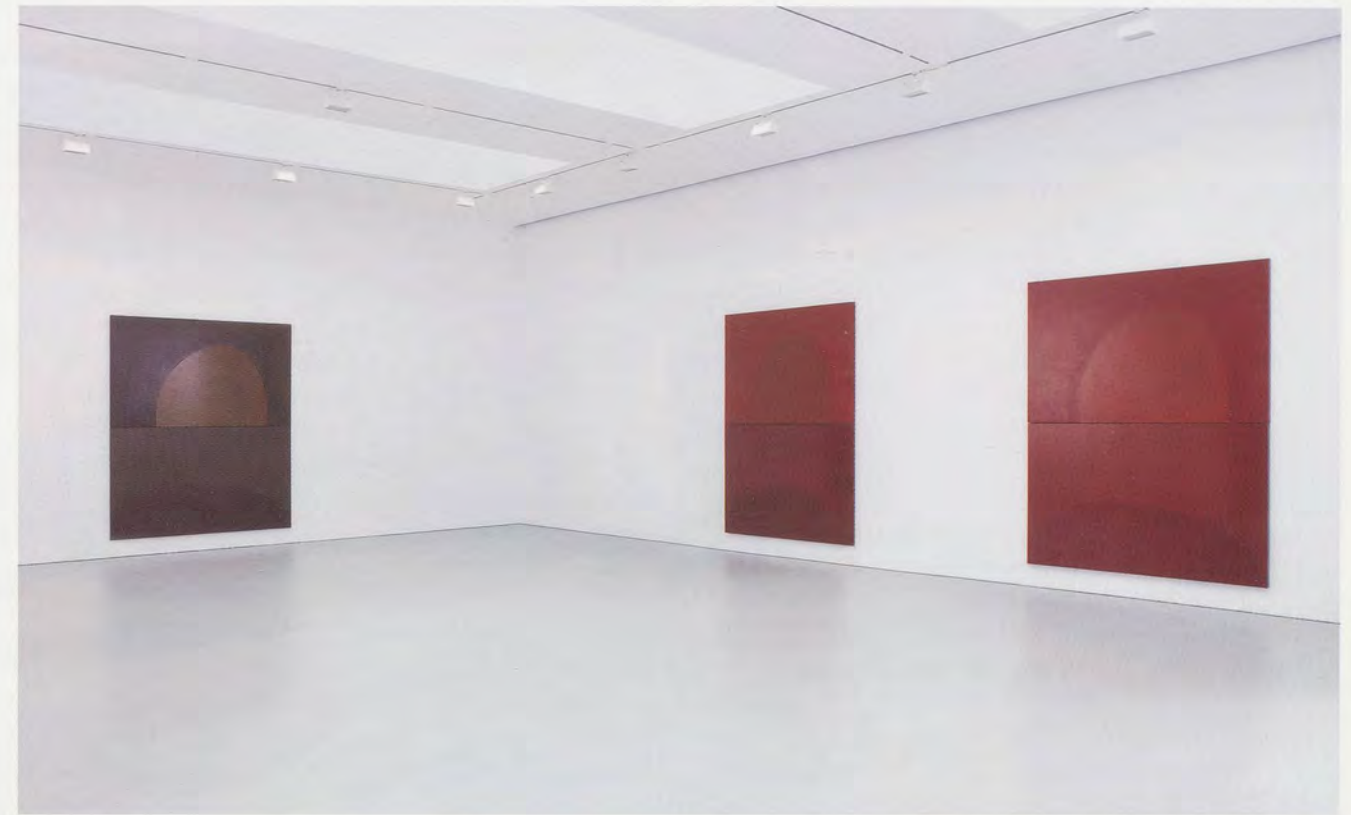
SF: Unter den heutigen Künstlern mag ich ihn vielleicht mit am besten. Ich bezweifle, dass er an so etwas wie eine «visuelle Universalgrammatik» denkt, wenn er arbeitet. Du müsstest ihn schon selbst fragen und ich glaube nicht, dass er es dir erklären würde. Ich mag das Gefühl, eine seiner Ausstellungen zu betreten und keine Ahnung zu haben, wo ich mich befinde, abgesehen von der tiefen Überzeugung, dass es sich um Kunst handelt!

MD: Was macht es zu Kunst?

SF: Sag du's mir. Ich gehe um seine Arbeit herum. Ich betrachte sie aus verschiedenen Blickwinkeln. Man entdeckt laufend neue Feinheiten. Er verwendet gegensätzliche Materialien, die normalerweise nicht ansprechend wirken: Aluminiumfarbe, Blöcke aus Schlackenbeton, industrielle Materialien, die nach Abfall aussehen. Er vollbringt eine Meisterleistung, indem er diese unangenehmen Materialien, die uns nur im Weg sind, in Kunst verwandelt. Ich würde mich nie erdreisten, das zu erklären.

MD: Reden wir über hässliches Material. Deine Inspirationen scheinen meist ziemlich, sagen wir, hochgestochen. Hast du dich auch schon von etwas inspirieren lassen, was als Müll oder Abfall gilt?

SF: Ich würde das nicht Inspiration nennen. Ich würde es als gemeinsame Nenner bezeichnen – Materialien, zu denen ich mich hingezogen fühle, die im Lauf der Geschichte zufällig auch in vielen anderen Kulturen Verwendung fanden. Rote Erdfarben



SUZAN FRECON, exhibition view / Ausstellungsansicht, David Zwirner Gallery, New York, 2010.

stammen aus der Erde. Sie sind ganz und gar nicht hochgestochen. Auch Leinöl ist nicht hochgestochen. Ich liebe Kunst um ihrer selbst willen, ob es sich um ein Bild auf Rindentuch oder einen Bellini handelt. Kunst ist für alle. Sie versetzt mich an einen Ort, wo ich noch nicht war, sie trägt mich über meine eigenen Grenzen hinaus. Das ist Erkenntnis.

MD: Ich möchte trotzdem mehr darüber wissen, was deiner Kunst zugrunde liegt und was deiner Meinung nach Kunst ausmacht. Mathematik? Natur? Geometrie? Spiritualität?

SF: Das möchte ich auch! Ich hielt die Mathematik immer für eines meiner Werkzeuge, aber meine mathematischen Kenntnisse reichen nicht tief genug. Der Goldene Schnitt ist im Lauf der Geschichte in verschiedenen Kulturen verwendet worden. Er kommt auch in der Natur vor, also hat die Natur zur

Mathematik geführt. Die Mathematik kam von Bauern und Astronomen, die das Wetter und die Planeten zu verstehen suchten.

MD: Aber die Anwendung des Goldenen Schnitts ist keine Garantie für grosse Kunst. Was haucht der Mathematik Leben ein?

SF: Es kommt darauf an, wie man sie einsetzt. Wenn man sie als zentralen Bestandteil der menschlichen Erkenntnis betrachtet, wird es extrem spannend. Dass der Goldene Schnitt ein visuell angenehmes Verhältnis ist, wurde im Lauf der Geschichte von Künstlern, Architekten und Naturwissenschaftlern wiederholt bewiesen. Er kann einer Komposition Strenge und Schönheit verleihen. Er kann. Das heisst nicht, dass es so sein muss. Mathematik ist eine Grundlage meiner Kompositionen. Meine Masse entsprechen auch dem menschlichen Massstab. Der Fuss zu zwölf

Inches führt zum neun Fuss hohen Gemälde, definiert durch die Masse des Menschen, der damit in Berührung kommt.

MD: Kannst du etwas mehr über Asymmetrie erzählen?

SF: Meine Kompositionen beruhen auf Asymmetrie, weil ich denke, dass sie dadurch interessanter und unberechenbarer, ja sogar unstimziger werden, da sie den Betrachter über das bereits Gesehene und Vertraute hinausführen. Wie wär's mit Poesie? Mein Werkzeug ist ein Pinsel. Ich mische die Farbe und trage sie auf die Leinwand auf. Du hast in einem Baumhaus ein Gedicht geschrieben, von Hand, was für dich ungewöhnlich ist, und es wurde zu etwas Visuellem. Doch als ich es las, kam es als ein in sich geschlossenes Stück Literatur herüber. Was sind deine Werkzeuge? Tastatur, Textverarbeitungssystem, der Stift in deiner Hand?

MD: Ich mag die leichte Transportierbarkeit des Schreibens. Ich kann ein Gedicht mit Stift und Papier in einem Bus schreiben. Oder ich kann jemandem ein Gedicht ins Ohr flüstern. Es ist flüchtig, nomadisch. Das ist die physische Entstehung eines Gedichts, das Wann, Wo und Wie – vielleicht der uninteressanteste Teil. Die geistige Entstehung hängt von allen möglichen Dingen ab. Die französische Dichterin Michèle Métail erzählte mir: «Zuerst finde ich die Form, die dann den Sinn zur Kristallisation bringt.» Für mich trifft das nicht ganz zu, da ich eher auch aus einer inhaltlichen Absicht heraus schreibe, aber ich denke darüber nach, was der Form zugrunde liegt – die mathematischen und rhythmischen Strukturen.

SF: In jedem menschlichen Wissen steckt Mathematik. Und alle Wissensgebiete sind ineinander enthalten. Vitruv schreibt, dass der Künstler oder Architekt in Medizin, Mathematik, Philosophie, Naturwissenschaften, Musik, Literatur und so weiter bewandert sein muss. Alles fließt ins Werk ein.

MD: Okay, über die Mathematik haben wir gesprochen, aber wie steht's mit der Natur?

SF: Tja, wie steht's mit deinem Interesse an der Natur? Sie scheint ein lebenswichtiges Element deines Werks zu sein. Ich denke dabei an deine Planetengedichte, aber auch an *Traffic & Weather* (2008) und viele andere.

MD: Ich liebe die Natur, aber ich bin auch ökologisch

interessiert – wie Systeme zusammenhängen. Und ich interessiere mich ganz besonders dafür, inwiefern auch die Menschen ein Teil der Wildnis sind. Ich möchte den Begriff der Wildnis neu fassen, in der Überzeugung, dass es sie nicht mehr gibt beziehungsweise nie wirklich gegeben hat. Und doch scheint es, dass die Vorstellung von einem Ort, an dem «wir» nicht sind, für unser «Wir-Sein» notwendig ist. Und hier möchte ich einflechten, dass du in einer besonderen Art von menschlich beeinflusster Natur aufgewachsen bist. Ich habe in meinen Arbeiten viel über *la pré* oder die Wiese nachgedacht, die ein Zwischenstadium zwischen Mensch und Natur darstellt. Du bist auf einer Obstplantage aufgewachsen, also in einer vom Menschen gehegten, spalierförmigen Natur.

SF: Als Kind konnte ich es nicht erwarten, von der Farm meiner Familie wegzukommen, aber nicht wegen der Natur. Es war wegen der Familie. Wir redeten nie miteinander, wir schrien nur. Später, aus einem etwas gereiften Blickwinkel betrachtet, gewann ich die Farm wieder lieber. Obwohl auf der Obstplantage tatsächlich ein schrecklicher Missbrauch der Natur stattfindet, ist sie gleichzeitig unglaublich schön. Die Bäume und das Land werden mit Giften und Pestiziden überschwemmt. Das Ganze ist eine schreckliche Treibstoffverschwendung und eine Vergewaltigung der Natur. Aber es ist schön, zu sehen, wie die Obstplantage angeordnet ist, und das Licht im Frühling, die zarten Grüntöne, die Blütendüfte. Im Sommer herrscht üppige Fülle, da sind die Farben und der Geschmack der Früchte, und im Herbst fällt das Licht flacher ein und wird golden. Es wird nicht mehr gespritzt und man kann durch die Plantage spazieren, ohne Pestizide zu riechen, und die ersten Sing-Zugvögel sind wieder da.

MD: Aber deine Vorliebe für das Zitat von Cézanne geht darauf zurück – auf diese Unerfahrung einer erzwungenen Spaliernatur, fast wie Bonsai, schmerzhaft. Ein Apfelbaum wird beschnitten und ist nicht ganz natürlich, aber visuell anziehend. Wenn Natur und Kunst Parallelen sind, wie kann dann die Natur Teil der Kunst sein?

SF: Ich kenne die Antworten nicht. Cézanne malte nach der Natur. Aber mir kam es auf die Realität der Bilder an! Gleichzeitig ist die Schönheit einer

realen französischen Landschaft auf eine parallele Weise stark. Seine Bilder verkörpern ihre eigene Realität. Sie sind in erster Linie und vor allem anderen Malerei.

MD: In Paris hast du mir einmal Paolo Uccellos SCHLACHT VON SAN ROMANO (1435–1460) gezeigt und erklärt, es sei eines deiner Lieblingsbilder. Auf mich wirkte es zunächst ziemlich schäbig (weil der Louvre so nachlässig mit seiner Kunst umgeht) und ich verstand nicht, warum du es so gern mochtest. Ich hatte keinen Zugang zu dem Bild. Dann hast du auf das sehr menschliche Augenpaar eines Reiters hingewiesen, das in der Mitte dieser Komposition zu sehen war, die mir eher unmenschlich vorkam. Das hat mir den Zugang zum Bild eröffnet und plötzlich verstand ich es viel besser. Heute gehört es zu meinen Lieblingsbildern, aber es wirft die Frage nach dem Verhältnis zwischen Figuration und Abstraktion auf – oder zumindest, wie du es siehst.

SF: Ich begann meine Ausbildung zur Zeit des abstrakten Expressionismus und der Minimal Art. Doch ich hatte das Gefühl, lediglich die Oberfläche dessen zu streifen, worum es in der Malerei ging. Also verbrachte ich viel Zeit damit, mir ältere Bilder anzuschauen. Ich besuchte den Prado und sah Bosch, Goya und Velázquez. Ich fühlte mich mehr zu Bosch und Brueghel hingezogen, weil ich ihre Sujets zu verstehen vermochte. Nach und nach begann ich mich jedoch mehr für Velázquez und Goya zu interessieren, obwohl ihre Bilder vorwiegend Adlige zeigten. Die Farbe war interessanter. Und ich begann die Malerei als das zu sehen, was sie eigentlich ist: Farbe und wie sie aufgetragen wird. Später beschäftigte ich mich stärker mit dem Aufbau meiner eigenen Bilder. Ich interessierte mich absolut für den Pinselstrich, aber ich brauchte stärkere Kompositionen, die ihm standhielten. Auf Uccello wurde ich erst später, viel später, aufmerksam. Seine Kompositionen sind äusserst strukturiert und mathematisch. Ich wollte die Geheimnisse lüften, die es ihm ermöglichten, ein Gemälde wie DIE SCHLACHT VON SAN ROMANO zu schaffen.

MD: Um auf die Höhlenmalerei zurückzukommen: Als ich in Frankreich die Grotte von Font de Gaume besuchte, zeigte uns der Führer die Zeichnung eines Pfeiles und meinte, sie glaubten, dass dies das frü-

heste Beispiel eines Symbols oder einer Symbolsprache sei. Mich als Schriftstellerin hat es unglaublich berührt, dieses abstrakte Element zu sehen, das eine andere Bedeutung transportierte.

SF: Weshalb war der Pfeil abstrakt? Für mich ist das figürlich. Es war das Abbild eines Pfeiles. Du kannst nur sagen, was du empfunden hast und was bedeutsam war. Du kannst nicht mit Sicherheit sagen, ob es ein Symbol war oder nicht. Für mich bestand die Realität der vor so langer Zeit entstandenen Bilder in ihrem physischen, malerischen Aspekt. Ich schaute mir an, wie sie die Ausbuchtungen in der Wand nutzten, um ihre Bilder plastisch wirken zu lassen, und ich staunte darüber, wie schwierig es gewesen sein musste, sie so hoch an die Höhlenwände zu malen und mit so wenig Licht. Sie konnten ja kaum sehen, was sie taten. Während ich die Malereien betrachtete, spürte ich, dass diese Menschen alles, was sie physisch und geistig aufbringen konnten, hineingelegt hatten. Nannte man das damals schon Kunst? Wir wissen es nicht, aber es ist Kunst. Ich dachte immer, die Menschen hätten sich zu höherer Intelligenz entwickelt. Doch als ich diese Malereien sah, hatte ich eher den Eindruck, wir seien zurückgefallen.

MD: Lass uns über deine Aquarelle sprechen.

SF: Die grossformatigen Gemälde sind der Kern meiner Arbeit. Die Aquarelle sind Nebenprodukte. Ihre Inhalte sind dieselben, aber sie sind nicht abgemessen. Das Papier schafft die faktischen Gegebenheiten der Aquarelle. Beim Aquarellieren experimentiere ich mehr, an die Ölbilder gehe ich mit grösserer Entschlossenheit heran. Aber beides ist Teil eines Ganzen.

MD: Das erinnert an Mondrians Blumenstudien, eine Art notwendiger Paralleltätigkeit, bei der die Verbindung nicht unmittelbar einleuchtet.

SF: Ich mag Ölfarbe lieber als Wasserfarbe. Ich kann die materiellen Nuancen der Farbe stärker beeinflussen und diese taktile Qualität gefällt mir.

MD: Warum machst du dann Aquarelle?

SF: Das ist vielleicht wie bei einem Musiker, der mit Melodien experimentiert, Melodien findet und dann eine Symphonie komponiert. Zur Vollendung eines Ölbildes gehören sehr viel mehr Komponenten und Elemente. Manchmal vertreibe ich mir die Wartezeiten mit Aquarellieren. Öl braucht lange, bis es tro-

cken ist. Wenn ich orange Aquarellfarbe verwende, sehe ich sofort, wie sie aussieht. Mit Ölfarbe muss ich Schichten aufbauen, die Komposition erarbeiten. Ich sehe nicht, was ich habe, bevor es sich voll entwickelt hat, manchmal erst zwei oder drei Jahre später. Ölfarbe braucht und lehrt Geduld, aber ich glaube, man kann damit sehr viel tiefer gehen als mit Wasserfarbe. Das heisst aber nicht, dass Aquarelle minderwertig sind.

MD: Brauchst du für beides dieselben Pigmente?

SF: Weitgehend, ja. Die Malmittel sind jeweils andere: Gummiarabikum für die Aquarelle und Leinöl für die Ölbilder.

MD: Früher hast du literweise Terpentin verbraucht.

SF: Erinnere mich nicht daran.

MD: Und du hast mit Kadmiumfarben gearbeitet.

SF: Ich habe in dünnen, matten Schichten gemalt und brauchte deshalb viel Verdünner. Mit der Zeit wurden mir die physischen Eigenschaften der Ölfarbe wichtiger. Aber hinter einigen dieser frühen Bilder stehe ich bis heute.

MD: Mittlerweile leuchten mir die roten Erdfarben ein, aber ich verstehe nicht, warum du dich für Kadmiumfarben interessiert hast.

SF: Einfach wegen der Farbtöne. Sie leuchteten. Zinnoberfarben waren auch giftig. Als ich sie vor Jahren benutzte, wusste ich nicht, dass sie Quecksilber enthielten. Heute bin ich nicht mehr so scharf auf Kadmiumfarben. Sie sind gewöhnlich zu grell für meine Zwecke. Aber ich schliesse sie nicht aus. Wenn nötig, verwende ich sie durchaus. Ich glaube, dass die Tubenfarben eher für künstliches Licht entwickelt wurden, und deshalb mische ich gern meine eigenen Farben an, die in meinen Bildern, bei Tageslicht, funktionieren.

MD: Indigo? Ich stelle mir vor, dass das eine heikle Farbe ist.

SUZAN FRECON, exhibition view /  
Ausstellungsansicht, David Zwirner  
Gallery, New York, 2010.



SF: Indigo enthält eine Vielzahl von Farben – Hellblau, Schwarz, Rottöne. Es ist eine Farbe auf pflanzlicher Basis und ich fand sie schon immer schön und faszinierend.

MD: Wie ist es mit Blau im Allgemeinen?

SF: Die blauen Pigmente, die ich verwende, sind transparenter und weniger dicht. Entsprechend setze ich sie auch ein, je nachdem, was ich für die organische Gesamtkomposition des Bildes benötige. Rottöne finde ich schwieriger. Sie können am Ende richtig hässlich oder ausserordentlich schön herauskommen. Blautöne sind meiner Ansicht nach leichter aufzulösen. Ich fühle mich zu den unendlichen Kombinationen aus roten Erdfarben hingezogen und bin ganz besessen davon. Sie bringen mich weiter, weil ich härter arbeiten muss, um die richtigen Lösungen zu finden. Die Erd-Rottöne sind (was die Farbe angeht) der existenzielle Kern meiner Bilder. Aber ich werde auch weiterhin nach Lösungen suchen, die sich durch viele andere Farben finden lassen und ergeben. Weisst du noch, wie du mir diese Zeile aus dem *Wen Xuan* (1982) zitiert hast, über die «purpurfarbene verbotene Lichtung»? Das hat mich darauf gebracht, sogleich eine Serie von Bildern zu beginnen, die von dieser Zeile ausgingen!

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)