

MOUSSE 39 ~ *Günther Förg*



Untitled, 2001. Courtesy: Private Collection and Greene Naftali Gallery, New York. Photo: Bernhard Strauss

THE POINT OF EACH SPACE

Ever since the early days of his career in Munich in the 1970s, German artist Günther Förg has transformed a nihilistic approach to painting into a generative strategy, resulting in a richly varied body of work spanning over four decades. Though he is now unable to paint due to health issues, Förg has nevertheless continued to show work in exhibitions that are striking for their timeliness and relevance to the ongoing debates about the possibilities of painting. Kirsty Bell talked with him about the pragmatism that underlies his working process, and the benefits of being a “dilettante.”

BY KIRSTY BELL

KIRSTY BELL

At art school in Munich in the 1970s, you famously made a painting a week, always the same gray color, for six consecutive semesters. Why?

GÜNTHER FÖRG

It was a question of budget. I was a student and didn't have much money, so it was just what I could do: one frame a week and cheap colors. But I was also interested in the work of Cy Twombly, for example, and Robert Ryman. Especially Ryman, and his analytic kind of painting.

KB

Why did you decide on gray? Gray is kind of a non-color. The same process would have generated something quite different if you'd chosen anything else—even white, or black.

GF

I don't want to be a figurative painter. Gray is nothing: not white, not black. Something in between. Not concerned with the figure. Something free.

KB

It reminds me of Herman Melville's story “Bartleby, the Scrivener” in which every time something is requested of Bartleby, he says, “I would prefer not to.” It's a position of refusal from every angle. What you've just described sounds more pragmatically motivated, though.

GF

I had a situation in the class, in the academy. It was a little bit difficult. My professor liked my work and supported me, but my classmates really hated it because it was so relentless.

KB

So you weren't so much pushing against the institution. It was more about the social dynamics.

GF

Well, I was never so interested in art school anyway. It was a nice academy, but it wasn't avant-garde. At this time, in the 1970s, there was a quite avant-garde academy in Düsseldorf where Joseph Beuys and Gerhard Richter were.

KB

Why didn't you go to Düsseldorf?

GF

I grew up in the south of Germany, and Munich was more practical for me. I did not yet have a relation to Cologne, or Düsseldorf, or the Rhineland. That came later.

KB

The 1970s saw a lot of social and political turmoil in Germany, with a split happening between the immediate postwar generation and the generation following. Did these events influence you as you were starting to make art?

GF

There was a lot happening politically in Germany, like the Red Army Faction, and it was not a good atmosphere. For example you could be stopped on the highway, with machine guns. It was also the time of the Stammheim Prison deaths. Again, it was in between: we were not the first postwar generation, but were also not the second. The second generation didn't exist yet, really.

KB

Did all this have an effect on how the artists of your generation were working?

GF

There were some artists making political art in a good way, but most of the work was only kitsch.

KB

In retrospect, it seems to me that some of your early pieces commented on the situation, but certainly not in a kitsch way.

GF

In an indirect way, yes, it's possible. To do it a direct way would have been difficult.

KB

For your first solo show at Gallery Rüdiger Schöttle in Munich in 1980, you painted the gallery ceiling gray and called it “*Nicht Ausstellung*” (non-exhibition), which I think is a very precise concept. Shortly after this you started working with photography. Did you view photography as a kind of *Nicht-Malerei*, meaning, a reaction against painting?

GF

For me it was about working closer to reality. Having an image of reality. What one paints is not reality.

KB

Is that why you chose to take those quite personal pictures of friends of yours? You made two different kinds of pictures: the portraits and the architectural photographs.

GF

Yes, but both to me are about neutral space. And they are not like Thomas Ruff portraits. They're small format. Not sharp. More like a film. The architectural photos are not precise, either. I like this. They are more about the idea of description.

KB

You went on to show the photographs with wall paintings—areas of wall that you painted a monochromatic color. Why did you show them in this way rather than just on a regular white gallery wall?

GF

I wanted to define the point of each space. There is a text by Roland Barthes where he speaks about the “punctum.” It's what makes the photo; it's *this* photo and nothing else. What I wanted to do was similar. I wanted to find something that was the “point” of the space.

KB

Like a kind of “punctum” in an architectural setting?

GF

Photos help me with this idea, for instance to have a perspective. If you hang a photo with a particular perspective in a room or a space with its own normal perspective, it makes the surfaces of both more intense. So you can take a staircase, for example, and work with it to look for this kind of point.

KB

You have described various pragmatic decisions that have an important effect on how your work appears. For instance not washing your brushes between one painting and the next.

GF

I'm really pragmatic! I had a lot of exhibitions in the 1980s, and it was only possible because I was showing photographs. You can't do 100 paintings in two months, whereas with photographs it's not a problem. Just go to the laboratory, choose a photo, frame it, and hang it in the exhibition.

KB

If you can harness pragmatism, it can be a very generative strategy.

GF

I don't think it's negative at all, if handled well. Not washing the brushes is similar in that it's just a technical thing. You don't think about it, you just do it.

KB

Yes, it's more a non-decision than a decision. In your work there's lots of stimulating interplay between certain limitations or pragmatic decisions, and then the freedom that occurs within those decisions. It comes across very much in the serial paintings that are highly similar, and the interest lies in the small variations in size, format, or color scheme. How did you return to painting after making the photographs?

GF

I came back to painting in the 1980s, and made lead paintings, which I had already started in the academy. They were very successful. I don't know why, but people loved them! Maybe it was the material. It has a nice color. But it's difficult to work with. It's heavy, and not hard.

KB

Looking back at your work from where we are now, there seems to be an inevitable development from the gray paintings to the lead paintings to the bronze sculptural reliefs. At the time, did it feel like a natural progression?

GF

Yes, the bronze sculpture was nice, because it's really like frozen brushstrokes. A brushstroke is expressive, but such a heavy material is also the opposite of expressive. I liked the idea of the reliefs having both aspects.

KB

In an interview in 1997, you were asked about the figure, and figuration, and you said, “*daran kommt mann nicht vorbei*” meaning that it's inevitable, unavoidable. You have to approach it somehow.

GF

I think that's true. If you make a drawing, suddenly you have a landscape, or a figure. You only need a line! It's a problem.

KB

You began making fragmented body-part sculptures in the early 1990s,

several of which were installed in the Kunst-Station St. Peter in Cologne in 1994.

GF Yes, it's a church in Cologne. There was a priest there who was interested in art, so he made shows there—Rosemarie Trockel, Eduardo Chilibida. But he got too modern, and they sent him back to Frankfurt! But he did nice shows. Maybe you saw the show with Rosemarie, where she wrote "angst" on the wall? In the photos it looked really impressive.

KB Did you actually live in Cologne?

GF Yes, for five years in the early 1980s. Max Hetzler was in Stuttgart, and he asked me to come with the gallery to Cologne and advise them, and he paid me a fee. I helped them with everything: posters, invitation cards, furniture, what the gallery should look like.

KB Were you very involved with the scene there, with Martin Kippenberger and other artists from the Rheinland?

GF Yes, I knew them. I was friends with some of them, including Martin. I lived in Cologne but also had an apartment in Munich, so I was going back and forth. It would have been different if I'd been living only in Cologne.

KB And then in the later 1980s you moved to Switzerland. Did you want a break from the Cologne scene?

GF I wanted quieter surroundings.

KB Did it have an effect on your work?

GF Not really. But I had a studio for the first time. That was really a big step. Previously I'd worked at the galleries, or even transport companies. They would prepare everything for me. I'd go to the gallery, do the paintings, for example the lead paintings, then go home.

KB You have talked about the idea of studio practice—this idea of every day going to the studio, having a regimented daily routine—as something that never interested you much.

GF I don't have to go to the studio every day, but there came a turning point when I wanted to have the option. It's nice. But there is also the coffee shop, and so on, so I don't need the studio. I know how I can be happy.

KB Did you tend to work specifically from exhibition to exhibition? You would conceive a body of work or a particular work for a particular exhibition?

GF Yes, I did this until the end of the 1990s. After that I did works for myself, or for nothing in particular, and used them later in exhibitions.

KB Since the early 2000s you've combined older works with more recent ones in your exhibitions. For example earlier photographs with wall paintings with the more recent gray paintings or "Gitter" paintings. What made you start doing that?

GF I wanted to see if the different things could work together. If it would look like it had been done by one artist or five artists. If it would function, or fall apart.

KB And what was your conclusion?

GF It looks like five artists!

KB Well, it is certainly heterogeneous, but I'd argue that there is a consistent area of interest that continues from the earliest works to more recent ones. It has to do with the join, or the seam: between one color and another, one medium and another, one surface and another surface.

GF There are not so many artists who can show five different types of work together. But I think that's also part of my work. Normally you would say, "He can't decide what he wants to do!" But, to be serious, I think they work really well together. Or, I hope they do.

KB For someone like me, who came to your work rather later on, initially it might be quite confusing. But once you see the pattern, or rhythm, it's very stimulating to recognize that the same point is being put across in so many ways. It has this inevitability, or logical development, that seems to make sense.

GF Things really changed a lot between the generation of Richter and my generation, with Kippenberger and all.

KB How would you describe that change?

GF Like day and night. A completely different way of working. For example now you can travel, you have more information. You fly to New York, to Los Angeles, it's normal, like nothing. When I look at student work today, sometimes it doesn't even look like art any more. I go to the museum, and there are things that don't look like art any more. It's strange.

KB There is a contemporary term, "transitive painting," which is about a kind of networked painting in which the painting itself is aware of its context. Not just its spatial context, but also what happens after the exhibition: the image's reproduction and circulation, and possibly its appropriation by someone else. The idea of paintings being part of a broader, uncontrollable network. It seems to me that this has always been essential to your work, this idea that things in themselves aren't

separate, that everything is intrinsically networked. I see it in the way you use these obvious, up-front quotations from other artists. Or combinations of different media. Is this something you think about?

GF You can do it in different ways. You can also do it only in paintings. For me it's one way, and other artists have other ways. There's no difference.

KB Do you look at a lot of current painting? I was thinking about Sergej Jensen in relation to your work. He also plays with the idea of how little you can do to make a painting. Or the American painter Wade Guyton. There's a certain pragmatism in his approach and use of giant ink-jet printers.

GF I've seen some of Guyton's works. It's a conceptual process. At the end you have something that's a painting, but there is also an important conceptual thing in it, with the copies.

KB I would say the same is true of your work, that it's very much a painting but also always conceptual. Or at least it always allows for a conceptual reading. Do you think of yourself as a conceptual artist?

GF You are from England. In America, everyone will tell you my works are paintings.

KB For sure they're paintings, but not *just* paintings.

GF In Germany, if it's painted, it's a *Gemälde*. And everything else is something else. I'm a painter, but I also have a conceptual background. My generation grew up with minimal art.

KB With Ryman's work you could say the same thing—that it's painted but also conceptual.

GF Frank Stella is a conceptual painter, I think. And I love Donald Judd's work. He was a great artist. I don't know if he was a great man; there's a difference. But to me, at least, he was friendly. He once invited me to his farm where the museum is, the Chinati Foundation. I didn't travel there, but I had a show there. I think what he did in Marfa, what I've seen of it in books, is brilliant.

KB In 1999 you returned to Munich and started teaching at the art academy as a professor.

GF Yes, and before that I taught in Karlsruhe. I knew the director of that academy for new media, we were friends, and he invited me. My contract expired after eight years, and I was happy with this, to have my freedom once again. And then the telephone rang, and it was Munich. But you must enjoy teaching, if you've been doing it for so long.

KB Young people are very nice. They're shy, and naive. Of course if you're naive forever it's horrible, but they are really *looking* at painting, and it is a beautiful thing to see. For me teaching is about giving something back, too.

KB Has the atmosphere of the Munich academy has changed very much since you were a student there? Do the students have a different attitude now?

GF Yes. They've changed. Also the market was not so much a factor in my time, whereas now at the academy, they have auctions. And they sell out! And the prices are not cheap. It's crazy: a little drawing, for 1,200 Euros!

KB I heard a story about when you were a student, someone wanted to buy one of your paintings, and you made up a price of 15,000 marks, or something like that.

GF Actually it was my professor who wanted to buy one. There was a whole drama. He asked the price, and I told him 10,000 marks, which is about 5,000 Euros. And he said, "You're crazy, that's not possible! Tell me the real price!" And I repeated, 5,000 Euros. He was angry with me for two weeks!

THE POINT OF EACH SPACE

di Kirsty Bell



Untitled, 1974. Courtesy: the artist. Photo: Bernhard Strauss

Sin dall'inizio della sua carriera a Monaco di Baviera, negli anni Settanta, l'artista tedesco Günther Förg ha trasformato un approccio nichilista alla pittura in una strategia produttiva, dando origine ad un corpus di lavori ricco e vario che si estende su quattro decenni. Anche se per motivi di salute, ha smesso di dipingere, Förg ha comunque continuato a esporre il suo lavoro in mostre che colpiscono per la loro attualità e attinenza ai recenti dibattiti sulle possibilità della pittura. Kirsty Bell ha discusso con lui riguardo al pragmatismo che contraddistingue il suo procedimento di lavoro, e ai vantaggi di essere un "dilettante".

Kirsty Bell: Alla scuola d'arte a Monaco di Baviera, negli anni Settanta, eri celebre perché producevi un dipinto alla settimana, sempre dello stesso colore grigio, e lo hai fatto per sei semestri consecutivi. Perché?

Günther Förg: Era una questione di soldi. Ero uno studente squattrinato, e più di quello non potevo fare: una cornice alla settimana e colori da poco. Ma mi interessava anche il lavoro di Cy Twombly, per esempio, e di Robert Ryman. Specialmente Ryman e la sua pittura analitica.

KB: Perché hai scelto il grigio? Il grigio è una specie di non colore. Lo stesso procedimento avrebbe generato qualcosa di completamente diverso se tu avessi scelto qualsiasi altro colore, anche il bianco o il nero.

GF: Non voglio essere un pittore figurativo. Il grigio non è nulla: non è né bianco né nero. È qualcosa di intermedio. Che non è coinvolto con il figurativo. Qualcosa che è libero.

KB: Mi viene in mente il racconto di Herman Melville "Bartleby lo scrivano", dove ogni volta che a Bartleby viene chiesto di fare qualcosa lui risponde "Preferirei di no". È una posizione di rifiuto da ogni punto di vista. Però quella che hai descritto tu sembra più motivata da un punto di vista pragmatico.

GF: C'era una situazione in classe, all'accademia, un po' difficile. Al mio professore piaceva il mio lavoro, e mi sosteneva, ma i compagni non lo sopportavano proprio, perché era così incalzante.

KB: Allora non è che ce l'avevi più di tanto con l'istituzione. Era più una questione di dinamiche sociali.

GF: Beh, in ogni caso non ero troppo interessato alla scuola d'arte. Era una buona accademia, ma non era

propriamente all'avanguardia. A quell'epoca, negli anni Settanta, c'era un'accademia molto all'avanguardia a Düsseldorf, dove c'erano Joseph Beuys e Gerhard Richter.

KB: E perché non sei andato a Düsseldorf?

GF: Sono cresciuto nel sud della Germania, e a Monaco per me era più comodo. Ancora non avevo relazioni a Colonia, a Düsseldorf o in Renania. Quelle sono arrivate dopo.

KB: Negli anni Settanta, in Germania c'è stata una grande turbolenza sociale e politica, con una frattura tra la generazione dell'immediato dopoguerra e quella seguente. Quegli avvenimenti ti hanno influenzato nel momento in cui iniziavi a occuparti di arte?

GF: In Germania politicamente accadevano tante cose, come la Rote Armée Fraktion, e non era una bell'atmosfera. Per esempio, ti poteva capitare di essere fermato sull'autostrada, con le mitragliatrici spianate. Era anche il periodo delle morti nella prigione di Stammheim. E insomma, la questione stava nel mezzo: non eravamo la prima generazione del dopoguerra, ma neanche la seconda. In realtà la seconda generazione non esisteva proprio.

KB: E tutto questo che effetto ha avuto sul modo di lavorare degli artisti della tua generazione?

GF: C'erano artisti che praticavano bene l'arte politica, ma la maggior parte del lavoro era solo kitsch.

KB: A ripensarci mi pare che alcuni dei tuoi primi lavori fossero un commento sulla situazione, ma di sicuro non in maniera kitsch.

GF: In modo indiretto sì, è possibile. Sarebbe stato difficile farlo in modo diretto.

KB: Per la tua prima personale alla galleria Rüdiger Schöttle a Monaco nel 1980 hai dipinto di grigio il soffitto della galleria e lo hai chiamato "Nicht Ausstellung" (non mostra), che mi pare un concetto molto preciso. Poco tempo dopo hai iniziato a lavorare con la fotografia. Consideravi la fotografia una specie di *Nicht-Malerei*, cioè una reazione nei confronti della pittura?

GF: Per me era questione di lavorare più vicino alla realtà. Di avere un'immagine della realtà. Ciò che uno dipinge non è la realtà.

KB: È per questo che hai deciso di scattare certe foto estremamente personali dei tuoi

amici? Facevi due tipi diversi di foto: i ritratti e le architetture.

GF: Sì, ma per me si tratta in entrambi i casi di uno spazio neutro. Non sono come i ritratti di Thomas Ruff. Sono di piccolo formato. Non sono nitide. Sono più come un film. Anche le foto di architettura non sono precise. E questo mi piace. Hanno più a che fare con l'idea di descrizione.

KB: Poi sei passato a esporre le fotografie insieme a dipinti murali, porzioni di muro che dipingevi in monocromia. Perché le esponevi in quel modo invece di disporle semplicemente sulla parete bianca di una galleria?

GF: Volevo definire il senso di ogni spazio. C'è un testo di Roland Barthes in cui egli parla del "punctum". È questo che fa la foto: si tratta di *questa* foto qui, e di nient'altro. Quello che volevo fare era simile. Volevo trovare qualcosa che fosse il "fulcro" dello spazio.

KB: Come una specie di "punctum" in un contesto architettonico?

GF: Le foto mi aiutano con questa idea, per esempio ad avere una prospettiva. Se appendi una foto con una prospettiva particolare in una stanza o in uno spazio con la sua prospettiva normale, ciò rende le superfici di entrambi più intense. Per esempio, si può prendere una scala e lavorarci in modo da adattarla a questo scopo.

KB: Hai descritto le varie decisioni pragmatiche che hanno un effetto importante sull'aspetto finale del tuo lavoro. Per esempio, non lavare i pennelli fra un dipinto e l'altro.

GF: Ma io sono pragmatico davvero! Negli anni Ottanta ho fatto un sacco di mostre, ed è stato possibile solo perché esponevo fotografie. Non si possono realizzare cento dipinti in due mesi, mentre con le fotografie non è un problema. Basta andare in laboratorio, scegliere una foto, incorniciarla e appenderla in mostra.

KB: Se uno riesce a mettere le briglie al pragmatismo ottiene una strategia molto generativa.

GF: Se la gestisci nel modo giusto non credo che sia una cosa negativa. Non lavare i pennelli è una cosa analoga perché si tratta di un dettaglio tecnico. Non ci stai tanto a pensare, lo fai e basta.

KB: Sì, è più una non-decisione che una decisione. Nel tuo lavoro ci sono molti scambi stimolanti tra certe limitazioni o decisioni pragmatiche, e

poi la libertà che viene innescata da quelle decisioni. Succede spesso nei dipinti seriali, che sono molto simili fra loro, e l'interessante sta nelle piccole variazioni di dimensioni, formato o schema dei colori. Come sei tornato alla pittura dopo le fotografie?

GF: Sono tornato alla pittura negli anni Ottanta, e ho realizzato pitture su piombo, che avevo già iniziato a fare all'accademia. Avevano molto successo. Non so perché, ma alla gente piacevano! Forse per via del materiale, che ha un bel colore. Ma lavorarci è difficile, il piombo è pesante e non oppone resistenza.

KB: Se ripensiamo al tuo lavoro da dove sei arrivato oggi, sembra che lo sviluppo dai dipinti grigi alle pitture su piombo fino ai rilievi scultorei sia stato inevitabile. All'epoca ti pareva un percorso naturale?

GF: Mi piace la scultura in bronzo, perché sembra fatta da pennellate congelate. Un pennellata è espressiva, ma un materiale così pesante è anche l'esatto opposto dell'espressività. Mi piaceva l'idea che, nei miei rilievi, ci fossero entrambi gli aspetti.

KB: In un'intervista del 1997 ti è stato chiesto della figura e della rappresentazione figurativa, e tu hai risposto "daran kommt mann nicht vorbei": volevi dire che è inevitabile, ineludibile. In qualche modo la questione va affrontata.

GF: Credo che sia vero. Se fai un disegno all'improvviso ti ritrovi un paesaggio, o una figura. È sufficiente una linea! Ed è un problema.

KB: Hai iniziato a realizzare sculture che raffiguravano parti del corpo frammentate nei primi anni Novanta, e molte sono state installate alla Kunst-Station St. Peter a Colonia nel 1994.

GF: Sì, è una chiesa a Colonia. C'era un prete che si interessava di arte e ci organizzava le mostre: Rosemarie Trockel, Eduardo Chillida. Poi è diventato troppo moderno, e lo hanno rimandato a Francoforte! Però faceva delle belle mostre. Forse hai visto quella di Rosemarie, quando ha scritto "Angst" sulla parete? Dalle foto era davvero notevole.

KB: Vivevi proprio a Colonia?

GF: Sì, ci ho vissuto per cinque anni nei primi anni Ottanta. Max Hetzler era a Stoccarda e mi ha chiesto di andare a Colonia con la galleria e fargli da consulente, e mi pagava. Li aiutavo praticamente con tutto: i manifesti, gli inviti, l'arredamento, l'aspetto estetico della galleria.

KB: Eri molto coinvolto nella scena artistica della città, con Martin Kippenberger e gli altri artisti della Renania?

GF: Sì, li conoscevo. Di qualcuno ero amico, compreso Martin. Vivevo a Colonia ma avevo un appartamento a Monaco, e facevo su e giù. Se fossi vissuto solo a Colonia sarebbe stato diverso.

KB: E poi alla fine degli anni Ottanta ti sei trasferito in Svizzera. Volevi rompere con la scena artistica di Colonia?

GF: Volevo un ambiente più tranquillo.

KB: E sul tuo lavoro ha avuto effetto?

GF: Non proprio. Ma per la prima volta ho avuto uno studio, e questo è stato un passo molto importante. Prima lavoravo nelle gallerie, a volte addirittura in aziende di trasporti, che mi facevano trovare tutto pronto. Andavo in una galleria, realizzavo i dipinti, per esempio quelli su piombo, e poi tornavo a casa.

KB: Hai parlato dell'idea della pratica di studio, di andare ogni giorno in studio, di avere una routine quotidiana disciplinata, come qualcosa che non ti è mai particolarmente interessato.

GF: Non ho l'obbligo di andare tutti i giorni in studio, ma c'è stato un momento di svolta in cui volevo averne la possibilità. È piacevole. Ma esistono anche i caffè, i locali e via discorrendo, e dunque non ho bisogno di uno studio. So come essere felice.

KB: Tendevo a lavorare in maniera mirata da una mostra all'altra? Concepevi una serie di opere o un'opera in particolare per una mostra in particolare?

GF: Sì, ho fatto così fino alla fine degli anni Novanta. In seguito invece ho realizzato opere per me, o per nessuna occasione in particolare, e in seguito le usate per le mostre.

KB: Dai primi anni Duemila nelle mostre hai abbinato opere precedenti con altre più recenti. Per esempio le prime fotografie con le pitture murali e con i dipinti grigi più recenti o "Gitter". Cosa ti ha indotto a iniziare?

GF: Volevo vedere se cose diverse messe insieme potevano funzionare. Se sembravano opera di un unico artista o di cinque artisti diversi. Se funzionava oppure non stava insieme.

KB: E le tue conclusioni?

GF: Sembrava fatto da cinque artisti!!

KB: Beh, era di sicuro un lavoro eterogeneo, ma direi che c'è un'area coerente di interesse che dalle primissime opere arriva fino a quelle più recenti. È la giuntura, o la saldatura: tra l'uno e l'altro colore, tra l'uno e l'altro mezzo, tra l'una e l'altra superficie.

GF: Non ci sono molti artisti in grado di esporre cinque diversi tipi di opere tutti insieme. Ma credo che anche questo sia un aspetto del mio lavoro. Si potrebbe anche dire: "Non sa decidere cosa vuol fare!". Ma, seriamente, credo che insieme funzionino davvero bene. O almeno lo spero.



KB: Per una come me, che ha conosciuto le tue opere abbastanza tardi, all'inizio potrebbe sembrare tutto molto confuso. Ma quando si coglie il motivo, o il ritmo, è davvero stimolante riconoscere che si tratta sempre della stessa questione posta in tanti modi diversi. C'è una inevitabilità, o uno sviluppo logico, che sembra avere un senso.

GF: Le cose sono cambiate tanto fra la generazione di Richter e la mia, con Kippenberger e tutti gli altri.

KB: Come lo descriveresti, questo cambiamento?

GF: Come il giorno e la notte. Un modo di lavorare completamente diverso. Per esempio ora si viaggia, ci sono più informazioni. Si va a New York e a Los Angeles, è normale, come se niente fosse. Quando guardo uno studente che lavora, oggi, a volte non sembra neanche più arte. Vado al museo e ci sono oggetti che non sembrano più arte. È strano.

KB: C'è un termine contemporaneo, "pittura transitiva", che indica una specie di pittura in rete in cui la pittura stessa è consapevole del contesto. Non solo il contesto spaziale, ma anche ciò che avviene dopo la mostra: la riproduzione e la circolazione dell'immagine, e se possibile anche la sua appropriazione da parte di qualcuno. L'idea della pittura come parte di una rete più ampia, incontrollabile. Mi sembra che sia sempre stato un aspetto essenziale del tuo lavoro, questa idea che le cose in sé non sono separate, che tutto è intrinsecamente collegato in una rete. Lo vedo nel modo in cui usi citazioni ovvie ed esplicite di altri artisti. Oppure la combinazione di mezzi espressivi diversi. Ci pensi mai?

GF: È possibile farlo in modi diversi. Lo si può fare anche solo nei dipinti. Per me funziona in un modo solo, altri artisti lo fanno in altri modi. Non c'è differenza.

KB: Vedi molta pittura contemporanea? Pensavo a Sergej Jensen in relazione alla tua opera. Anche lui gioca con l'idea di quanto poco serva per fare un quadro. Oppure il pittore americano Wade Guyton. Nel suo approccio e nell'uso che fa di stampanti a getto d'inchiostro giganti c'è un certo pragmatismo.

GF: Ho visto qualche lavoro di Guyton. È un processo concettuale. Alla fine hai una cosa che è un dipinto, ma c'è anche un aspetto concettuale importante, con le copie.

KB: Io direi che lo stesso vale anche per il tuo lavoro, che è sì un dipinto ma è anche, e sempre, concettuale. O almeno consente sempre una lettura concettuale. Ti ritieni un artista concettuale?

GF: Tu sei inglese. In America tutti ti diranno che i miei lavori sono dipinti.

KB: Certo che sono dipinti, ma non sono solo dipinti.

GF: In Germania, se una cosa è dipinta allora è un *Gemälde*. E tutto il resto è una cosa diversa. Io sono un pittore, ma ho anche una base concettuale. La mia generazione è cresciuta con il minimalismo, la *minimal art*.

KB: Si potrebbe dire lo stesso dell'opera di Ryman: è dipinta ma è anche concettuale.

GF: Frank Stella è un pittore concettuale, secondo me. E adoro le opere di Donald Judd. Era un grande artista. Non so se fosse anche un grande uomo, c'è differenza. Ma almeno con me è stato cordiale. Una volta mi ha invitato nella sua fattoria dove si trova il museo, la Chinati Foundation. Non ci sono andato, ma ci ho fatto una mostra. E credo che quello che ha realizzato a Marfa, in Texas, da quanto ho visto sui libri, sia grandioso.

KB: Nel 1999 sei tornato a Monaco e hai cominciato a insegnare come docente all'Accademia di Belle Arti.

GF: Sì, e prima avevo insegnato a Karlsruhe. Conoscevo il direttore dell'Accademia per i nuovi media, eravamo amici, e mi ha invitato. Dopo otto anni mi è scaduto il contratto, e io ero contento, felice di riavere la mia libertà. E poi ha suonato il telefono ed era Monaco.

KB: Però insegnare ti piace, se lo fai da tanto tempo.

GF: I giovani sono molto carini. Sono timidi e ingenui. Certo restare ingenui per sempre sarebbe tremendo, ma loro i dipinti li guardano davvero, ed è una cosa bellissima da vedere. Per me insegnare significa anche restituire qualcosa di quello che ho avuto.

KB: L'atmosfera dell'Accademia di Monaco è cambiata molto da quando ci studiavi tu? Gli studenti hanno un approccio diverso ora?

GF: Sì, sono cambiati. E poi il mercato ai miei tempi non era un fattore troppo importante, mentre ora all'Accademia fanno addirittura delle aste. E vendono pure! I prezzi non sono bassi. È incredibile: un disegno per mille duecento euro!

KB: Ho sentito una storia di quando eri studente: qualcuno voleva comprare uno dei tuoi quadri e tu hai chiesto un prezzo di quindicimila marchi o giù di lì.

GF: A dire il vero era il mio professore che voleva comprarmi un'opera. È successa una tragedia. Mi ha chiesto il prezzo, e io gli ho detto diecimila marchi, che ora sarebbero circa cinquemila euro. E lui mi ha risposto: "Tu sei pazzo, non è possibile! Dimmi il prezzo vero!". Io gli ho ribadito cinquemila euro. E lui non mi ha parlato per due settimane!

Untitled, 2005. Courtesy: the artist and Giò Marconi, Milan