The taming of the demiurge : a conversation with Bernard Frize = Die Zähmung des Demiurgen : ein Gespräch mit Bernard Frize

Autor(en): **Obrist, Hans Ulrich / Frize, Bernard / Schmidt, Suzanne**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (2003)**

Heft 68: **[Collaborations] Franz Ackermann, Eija-Liisa Ahtila, Dan Graham**

PDF erstellt am: **27.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680639

Nutzungsbedingungen

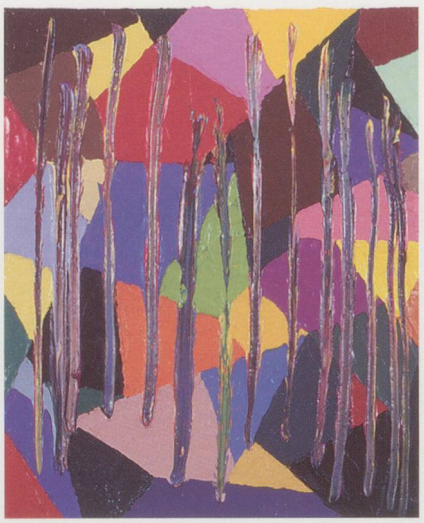
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch



The Taming of the Demiurge

A CONVERSATION WITH BERNARD FRIZE

BERNARD FRIZE, SIMPLETON, 2002, acrylic and resin on canvas, 28 3/4 x 23 5/8"/ SIMPEL, Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 73 x 60 cm.

HANS ULRICH OBRIST

Hans Ulrich Obrist: You mentioned, with regard to these paintings, the model of the urban network.

Bernard Frize: Yes, because the paradigm of the network is of course the city. The starting point of these paintings was a typology of city maps created by a couple of British architects whose name escapes me, and we used those patterns as grids for the surface. Take traffic, for example: cars move in all directions, but they stop at the same red lights and sometimes take the same thoroughfares; they pair up with other cars for some of the way, leave each other, then find each other again. Using these drawings as a support, the different people I work with make paintbrushes glide over the canvas and transport colors that corrupt each other on contact, as they criss-cross, meet or separate. All these traces merge together with no beginning or end, and thus the painting is completed.

Several things interest me here. First, there is a relationship to economy, to necessity and contingency in these paintings, but I also find it interesting to remain in touch with the idea of the image. It precludes any abstract formalism and engages the viewer's vision in an entirely different way.

HUO: This "many-hands-crafted" work, if you will, how did it begin?

BF: I started with simple images, like a shape similar to a fish bone. I thought I would be able to complete this series on my own, but I quickly realized that I didn't have enough "hands." *(Laughter.)* In this series, the brushes, each loaded with a different color, come from one side of the canvas, merge into a common trunk, and escape to the opposite side. There are three of us: one of us brings the brushes in, another one draws a more or less vertical line into which the brushes converge, and the third takes the brushes one after the other, carrying them out of the canvas. The colors are thoroughly mixed. I got help carrying these colors into and out of the canvas. The work manifests generation and corruption. It also shows how a mechanism is put into place. That's what I found interesting: setting up a movement and then arranging for this movement to occur on its own. I have always questioned this relationship to the painter's authority, to his demiurgic aspect. The assistants, the "machine," are strategies to find another role. For the

HANS ULRICH OBRIST is Curator at the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

BERNARD FRIZE, ILLUSTRATION, 1998, acrylic and resin on canvas, 59 x 78¾" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 150 x 200 cm.

last paintings, which look a little like curtains, I used a similar principle: as always, it is a question of mixing the colors on the canvas and here the result is a mottled color. I do not make a particular choice in the beginning: for example, these paintings were made with the same colors and the result is completely different. I am quite negligent with regard to the skill of painting in general. I use very ordinary procedures, without any savoir faire. As a matter of fact, the collaborators who help me are not painters at all.

H U O : They are not even artists?

B F : They are. But in general, they aren't painters, with the exception of Adam Adach, with whom I work less now, as he has started exhibiting more regularly... They work with video, installations. Marie Denis, for example, or Agnès Goffray, Gloria Saffont-Tria, etc.—these are artists who would never paint if I didn't ask them to.

H U O : In this studio, then, though it is more or less empty today, there are usually a lot of people.

B F : Before starting a painting, you have to prepare the canvas, stretch it, etc., and that is something I like to do myself. I do not use collaborators for the humble tasks. When I ask them to come over, I may have prepared a drawing for a certain number of people or I may feel like seeing some people who then invite a kind of drawing. It varies from two to four people. I have rarely used more people because that would imply a very different setting, which I haven't thought about yet. But I also make a lot of paintings on my own.

H U O : So what we're talking about is not, properly speaking, a "factory"?

B F : No. What would perhaps be comparable is the great quantity of paintings we produce, sometimes even in five minutes. But of course, a lot of them are failures. The same procedures, the same colors—because we prepare the colors once for the entire week, or for several meetings—offer a lot of variety and allow us to think about how both a failure and a success can result from the same combinations.

H U O : So you sort out the results after each method, you "edit" them?

B F : Exactly. I would like to show you a small painting. Last week, I met Katy Siegel and Paul Mattick and, to illustrate for them the banality of what I do, I told them that the procedures I use are as trivial as spreading butter on bread in the morning. Here it's the same thing. The finger traces mix all the colors together in this irritated gesture, and

produce a movement which generates the painting.

H U O : What is the date of this painting?

B F : 1989. It remained irrelevant for a very long time until the moment when I knew how to reintroduce it in my work.

H U O : Does it have a title?

B F : It is called SIMPLETON. Like a simple person, an idiot. The starting point of this painting came from a moment when I was watching my friend putting makeup on. Guerlain has this makeup powder made of many triangles of different colors: blue, bright pink, a few greens and browns. And when you mix the powders with a blush brush, it creates a nice flesh color. I liked the fact that such a simple gesture could produce something so unexpected. Another, earlier painting was made using the model of the *Millefeuilles* pastry. Others borrowed from the decorations on clay pots. To use these day-to-day nothings gives me access to an activity in which I am not a different person once I step into the studio. As for the paintings themselves, they acquire a certain familiarity: their formal aspect is rejected and they become more accessible. Very simply put, my work oscillates between presentation and representation. Therefore, I have been looking for all those moments that become images. Each time my assistants and I meet, I try to suggest different ideas, so we have some fun. The methods are extremely reduced. In the end, it is always about registering the movement of a paintbrush from hand to hand without the brush leaving the surface of the canvas.

H U O : So there is a method, or some fixed rules of the game that you modulate with your assistants according to some practical ideas or new images?

B F : Usually there are three of us working on a painting. I have an assistant, who is very tall, and another one who is—unfortunately for the painting—short, and me, a little taller. *(Laughter.)* The reason I am saying this is because the canvas is very large—it's almost 9 feet—and since we work on a flat canvas on the floor, it is difficult to go all the way to the end of it. We paint with very large brushes (16 inches) and with five colors. We do a first run of these five colors on about 16 or 19 inches, then we move each color to the left, creating a staircase pattern. Once we have crossed the entire surface, we start again with the same brushes, without dipping them again in paint, moving each brush one step to the left. And over again, shifting rows each time. Black comes over yellow, yellow over green, etc. We start over until each color is no longer recognizable, the surface is mottled, and all the colors are combined. And that is the reason why two paintings made with exactly the same colors produce such different results. What I am looking for, through these permutations or these sequences, is a type of indifference to what happens, but not to the way it happened. In the case of these particular paintings, I felt there was something too rigid; it didn't really turn into an "image." In the beginning, we used to paint with brushes that weren't that large, and the paintings used to look like library shelves with multicolored book spines. I wanted to find yet another way to apprehend these movements, to be closer, in a sense, to discovering what happens when one passes several times over the same place.

This led me to the "curtains." We used the same principle, passing across the entire surface of the canvas and, in the last passage, evacuating all the brushes together on the side, or sometimes four, or two at a time, so the preceding moments are left uncovered. I don't know how long I will continue to find procedures that require several people. I think I will keep finding new ones as long as these exchanges produce images.

H U O : However, in parallel, you continue to work on your own?

B F : Yes. Let me show you another painting. I made it on my own. I made it with a brush that is, in a sense, too large for the painting. It is nearly 16 inches wide, which is almost half the size of the canvas. I am trying to fill in the surface with this brush, after having worked in about forty colors on the canvas. The brush drags the color with it, quite literally, and leaves a trace of its passage. Since the beginning of my work, I have been trying to avoid a demiurgic attitude, whose ambition would be to create a world in painting. On the contrary, I am trying to find the right attitude, and reducing the amount of decisions has seemed to me the most humble way of going about it. Hence my decision not to choose any color, or to choose too many of them so none of them stands out, or to let the trace of the brush be apparent so it is possible to reconstitute what happened, among other examples.

H U O : Is this painting one of its kind or is it part of a series?

B F : It is part of a series, because another aspect of this non-demiurgic attitude is the notion of labor. The work becomes visible if the paintings are related to each other. The idea of a series is also about emerging out of the series, i.e. exhausting it, carrying it out. I sometimes make a single painting and return to it later because I found where it fits

and where it concludes a series. In fact, there are a few reduced possibilities, a very small number of possibilities, and that's what I enjoy: to explore every possibility to the end. There are series that I started in 1986, and that I still haven't completed, in the sense that I haven't explored all their possibilities yet. I feel that the paintings work together like that, informing each other.

H U O : This non-demiurgic attitude was common in the sixties. It seems to me that you situate yourself in an in-between: one couldn't talk about your work in terms of a definition that is given and then consistently applied, but neither could one invoke a, let's say, "Picabian" attitude, with about-faces and changes of direction at every turn.

B F : What distinguishes my work from the artists who have used a systematic approach is that I rely a lot on chance. Hans Arp's chance cutouts have always been both a mystery and a spell for me. To invoke chance in one's work, and even to invoke it in a systematic way, is so paradoxical. That's what makes me different from Sol LeWitt or other artists who put a principle in place and stuck to it. Besides, I make my own paintings myself: to entirely delegate fabrication of the work doesn't seem to me to change anything other than the relationship of art to commerce. That is what allows me to constantly renew my painting strategies. I would add as well that I find ideas in industrial paint stores rather than within the field of art. This might be the only aspect that brings me closer to Picabia. As it happens, I am interested in mathematical reviews.

H U O : I didn't know that. Do you subscribe to any of them?

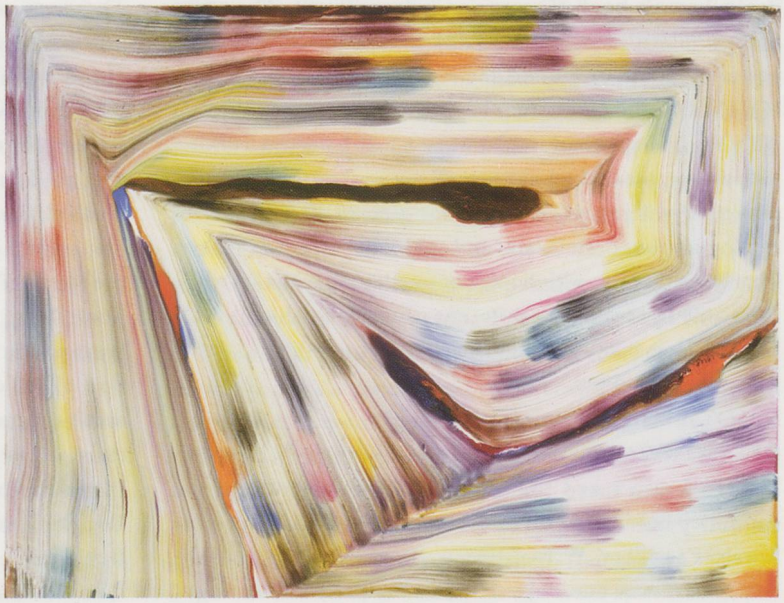
B F : No, but I often go to that excellent bookstore near the Pantheon.

H U O : And do you read René Thom's work, or are you interested in chaos theory?

B F : I'm interested above all in the idea of the game. There are very simple mathematical problems, such as: is it possible to cover every square of the chessboard with the knight? If so, what type of drawing does that produce? It is interesting because, in this case, I am delegating to a problem what I should be doing myself, i.e. creating the drawing.

Using these procedures structures the action and also allows me to distance myself. Similarly, each time I paint, I try to be further and further away from the painting. The same thing happens when I use collaborators: I remain at a distance, which reinforces the non-demiurgic aspect. The fact that my images and paintings are constantly changing is essentially a way of avoiding the trademark. An artist like Robert Ryman was very important for me when I started, but what I didn't like was that his idea of the ostensibly simple reduction to white became a trademark.

H U O : That's what Raymond Hains calls a "personified abstraction."



BERNARD FRIZE, CONDUCTEUR B, 2001, acrylic and resin on canvas, 35 x 45 1/2" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 89 x 115,5 cm.

B F : Absolutely. So at the outset I told myself: "Let's use every color, every possibility, so no single one of them is recognizable. Obviously, as the work progresses, I will eventually feel like the traces of paint I am leaving are starting to look like trademarks, unless they reflect spent time. Then it is time to find other strategies to avoid becoming visible. It is a question of hiding behind procedures so as to prevent the "personification of abstraction." That's a very nice way of putting it.

The other thing I am interested in is the way a viewer activates a painting. There are some paintings you first look at from the side and then head on, there are others that are very different, once you get closer to them, from what they seemed viewed from a distance. Here too, I have used strategies, some of which, no doubt, have been used before. For example the idea of immersing a viewer in color, as with Barnett Newman, whose big paintings must be seen from up close, etc. This is why I want my traces to allow viewers to reconstitute what happened.

When I exhibit my works, I try to hang the paintings so their juxtaposition tells a story or a fiction that also invests a public space. A painting must address an audience, even though it is conceived in an individual world.

H U O : In this sense, is the exhibition a medium for you?

B F : Absolutely. And that's why I feel so frustrated with those museum exhibitions, where it's just a question of moving things I'm already familiar with from one place to another. Patricia (Falguières) recently told me a lot about Paolo Virno's book, *Grammaire de la multitude.* There are many similarities with what I think about production, about economy, about multitude and singularity.

H U O : Has the computer changed the way you work?

B F : Yes. It happened in two ways: when I started working with a computer, I first entered all my work with the images and their references. At the same time, I had started to catalogue the definitions and procedures I was using. Thanks to that list, which was not much longer than a page, I was able to create very different painting combinations.

H U O : How many paintings have you entered?

B F : More than 800.

H U O : A kind of imaginary museum?

B F : Or rather something a little "Warburgian." *(Laughter.)*

H U O : I also asked the question about your use of the computer because of the objects you showed at Micheline Szwajcer's gallery.

B F : There was one object I find absolutely fascinating; I first saw it when I was a kid at the *Palais de la Découverte.* It's a "map," painted over a volume, whose particularity is that each color shares a common border with all the others. There are eight colors and they are all connected to each other. About ten years ago, a mathematician named Szilassi found a simpler, much more geometric way to create this map. And whereas Heawood, in the nineteenth century, created his map empirically, Szilassi, in my opinion, probably used a computer. Look at this book, it is the *Récréations Mathématiques de la librairie technique Albert Blanchard.* There are several volumes, presenting different mathematical problems. For example, the problem of the bridges of Königsberg, where one must walk around the city without crossing the same bridge twice. Or the logic of family relationships. I use these things in my work all the time. I often make diagrams to make sure I don't use the same colors twice, or on the contrary to provoke repetitions of color. So I use a logical basis to find solutions.

BERNARD FRIZE, XXX, 1995, acrylic and resin on canvas, 15 3/4 x 23 5/8" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 40 x 60 cm.

H U O : Is logic to you a little like what Poincaré was for Duchamp?

B F : Yes, thanks. Most people approach my work from an

aestheticizing angle, but I am completely negligent with regard to the aesthetic result. I just try to make sure the blue is different from the green or the yellow, and that when I use two reds, it is clear that these two reds are very different. It is very important to me that procedures can be named and re-visited. The procedure isn't the object of the work, but it is its support, it informs it, just as the image is the shareable dimension of a sensorial experience.

H U O : Could you develop this readymade aspect a little?

B F : I think it is linked to the economy I put in place in my work: to avoid as much as possible working in a complicated or artistic manner, in a manner that requires a particular knowledge or skill. Another aspect is the use of chance. When I made these paintings I was preoccupied by the relationships between color and drawing. And in reality, I was looking for something entirely different; I only saw it because I was being negligent. One morning, I came to the studio and all the paint containers I had forgotten to seal the night before had dried up, so I cut them out. I had nowhere to put them so I put them on a canvas and all this was done without giving it much thought. The first time I showed it was in Lucien Durand's gallery—which no longer exists—and César's agent said something like: "What's the use of sticking plastic circles on a canvas?" I thought it was a mean but interesting comment, because the point was then to find a much better way to define these circles of color, to characterize their provenance, to try to show that paint drips and that these circles were not made of plastic. This happened at the beginning of my work and it really helped me later. Another aspect of the readymade is of course to distance and evacuate—ostensibly at least—the person from the act of making. But for a long time I didn't really like these paintings, because I thought they were too closely related to accumulation and the "New Realists." I preferred the Fluxus aspect. I always remember that image of Robert Filliou wiping up dust from a painting at the Louvre. That directness was interesting to me, that absence of mediation. At last, here was a possible relationship to language and memory, through images.

To return to the topic of chance, it's the idea of not choosing that pushed me to use these *Récréations Mathématiques.* And even with chance, the challenge is to find the freest, but at the same time of course the most determined manner of provoking chance. It is a question of eliminating all the parameters that could prevent a chance event from occurring. I spend all my time conceiving strategies that enable me to not intervene and to paint as lazily as possible.

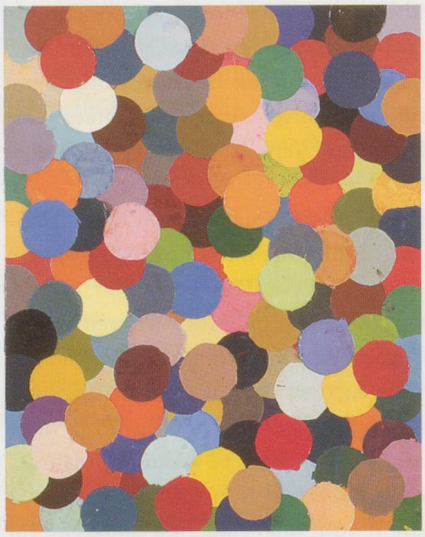
H U O : There are many series you began and then put aside for a time, and to which you return sometimes years later. I was wondering if there were series you thought about but never realized?

B F : There are a lot of ideas for which I haven't found possibilities yet. But I might find them, most probably when a painting from the past resurfaces. This, by the way, is often the role of exhibitions: when two paintings are confronted, suddenly a third one becomes important, or possible. But it's not that I work on my own work either. An idea can come from a meeting with someone, from anything whatsoever. For example, I had the idea of making grids from noticing how you cross the edges of a cardboard box with tape or string to close it. And this "changing" moment, for example, is something I discovered in Italy, about mannerism, and about how the idea of representing a garment with a changing color was invented and then fought against during the Counter-Reformation because it was dangerous, inasmuch as it staked out the autonomy of painting. One is often confronted with ideas that are very simple on the level of fabrication, for example, but that are in fact of great relevance to an ideology or politics, as in this example of the Counter-Reformation.

H U O : So dialogues with art historians are crucial for understanding these matters?

B F : Yes. When I was at the *Ecole des Beaux Arts,* I read a lot of Russell, Wittgenstein, Austin, and later Quine, Cavell and other logicians or specialists in the philosophy of language. My understanding of them was above all a poetic one, they stimulated my imagination. We also encounter similar topics as we go about our daily business. For example, I was perplexed by the Mesdag Panorama in The Hague. It is fascinating on many levels, as a form of spectacle anticipating the cinema, but at the same time it remains an example of functional painting. In England there were a lot of moving paintings, painted on glass panels by well-known artists, that showed battle scenes, or you would move the panels to make a volcano erupt, for example. All these fields are still active today and seem to beg to be explored. Not to mention my interest in hearing these art historians discuss the art of today, because I do think, although one is not supposed to say it too loud, that art criticism here is rather impoverished. *(Laughter.)*

(Translated from the French by Anthony Allen)



Die Zähmung des Demiurgen

EIN GESPRÄCH MIT BERNARD FRIZE

BERNARD FRIZE, SUITE SEGOND STRN30F100, 1980, alkyd urethane lacquer on canvas, 36 1/4 x 28 3/4" / Alkydurethan-Lack auf Leinwand, 92 x 73 cm.

HANS ULRICH OBRIST

Hans Ulrich Obrist: Im Zusammenhang mit diesen Bildern nanntest du als Vorbild das urbane Rasternetz.

Bernard Frize: Ja, weil die Stadt offensichtlich das Paradebeispiel eines Netzwerks ist. Der Ursprung dieser Bilder liegt in einer Typologie der Stadtpläne, die eine englische Architektengruppe erstellt hat, deren Name mir im Moment nicht einfallen will; wir haben diese Muster als Oberflächeneinteilung verwendet. Nehmen wir den Verkehr: Die Autos fahren in alle Richtungen, aber sie stoppen bei denselben Rotlichtern und verkehren manchmal auf derselben Achse; sie fahren ein Stück weit gemeinsam, trennen sich oder kommen wieder zusammen. Anhand dieser Muster lassen die Leute, mit denen ich zusammenarbeite, die Pinsel gleiten und transportieren Farben, die sich beim Zusammentreffen gegenseitig beeinflussen, sich kreuzen, wieder zusammenfinden oder sich trennen. Alle Spuren vermischen sich ohne Anfang und Ende, bis das Bild schliesslich vollendet ist. Mein Interesse geht dabei in verschiedene Richtungen: Einerseits haben diese Bilder eine Beziehung zu Ökonomie, Notwendigkeit und Zufall, aber ich finde es andrerseits auch interessant, die Idee des Bildes im Auge zu behalten. Das verhindert jeden abstrakten Formalismus und spricht das Auge des Betrachters auf ganz andere Weise an.

HUO: Wie hat diese Arbeit «zu mehreren Händen», wie du es nennst, begonnen?

BF: Ich habe mit einfachen Bildern angefangen, etwa einer Form, die man als Fischgräte verstehen konnte. Ich dachte zuerst, ich könnte diese Serie allein realisieren, merkte aber bald, dass ich nicht genug «Hände» dazu hatte. *(Gelächter.)* In dieser Serie kommen die Pinsel voll sauberer Farbe von der einen Seite der Leinwand, verschmelzen zu einem gemeinsamen «Rückgrat» und scheren dann auf die andere Seite aus. Wir sind zu dritt, einer führt die Pinsel, ein Zweiter zieht eine mehr oder weniger vertikale Linie, der diese Pinsel folgen, und der Letzte führt einen Pinsel nach dem anderen wieder aus der Leinwand hinaus; die Farben vermischen sich dabei völlig. Ich liess mir dabei helfen, die Farben auf die Leinwand zu bringen und wieder daraus zu entfernen. Diese Arbeit zeigt gleichzeitig einen Erzeugungs- und einen Zersetzungsprozess; sie zeigt

HANS ULRICH OBRIST ist Kurator am Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris.

BERNARD FRIZE, MEROTOM, 2003, acrylic and resin on canvas, 63 x 70⅞" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 160 x 180 cm.

auch, wie ein Mechanismus entsteht. Das habe ich interessant gefunden: eine Bewegung in Gang setzen und dafür sorgen, dass diese Bewegung dann von alleine weitergeht. Ich habe schon immer diese Beziehung zur Autorität des Malers, den demiurgischen Aspekt in Frage gestellt. Die Assistenten oder die «Maschine» sind Strategien, um einen anderen Standpunkt zu finden. Für die neusten Bilder, die ein bisschen Vorhängen gleichen, habe ich ein ähnliches Prinzip angewendet: die Farben immer auf der Leinwand mischen und dies zeigen. Dabei ist eine geflammte Farbe entstanden. Am Anfang steht nie eine bestimmte Entscheidung meinerseits; diese Leinwände hier sind mit denselben Farben gemalt, aber das Resultat ist ein völlig anderes. Ich bin sehr nachlässig, was das Metier des Malens im Allgemeinen angeht. Ich arbeite mit ganz banalen Mitteln ohne irgendein *savoir faire*. Im Übrigen sind auch meine Mitarbeiter keineswegs Maler.

H U O : Sind es auch keine Künstler?

B F : Doch. Aber im Allgemeinen sind es keine Maler, mit Ausnahme von Adam Adach, mit dem ich jetzt weniger zusammenarbeite, weil er selbst regelmässiger ausstellt… Sie machen Videos, Installationen. Da ist Marie Denis oder Agnès Geoffray, Gloria Saffont-Tria u.a., alles Künstlerinnen, die nie malen würden, wenn ich sie nicht darum bäte.

H U O : Also halten sich in diesem Atelier, das heute sozusagen leer ist, normalerweise viele Leute auf.

B F : Bevor man mit Malen beginnt, muss man erst einmal die Leinwände vorbereiten, sie auf Keilrahmen spannen usw.; das tue ich gern selbst. Ich brauche keine Mitarbeiter für Hilfsarbeiten. Wenn ich sie bitte zu kommen, ist der Entwurf entweder für die entsprechende Anzahl Personen vorbereitet oder, wenn ich einfach Lust habe mit ihnen zusammen zu sein, führt die Anzahl der Anwesenden zu einem bestimmten Entwurf. Das geht von zwei bis vier Personen. Mit mehr Leuten hab ich selten gearbeitet, denn da müsste man ganz anders vorgehen und darüber hab ich nie nachgedacht. Aber viele Bilder male ich auch allein.

H U O : Es handelt sich also nicht eigentlich um eine «Factory»?

B F : Nein, das Einzige, was dem vielleicht entspricht, ist die grosse Zahl von Bildern, die wir produzieren, manchmal innert nur fünf Minuten. Aber viele sind natürlich unbrauchbar. Dieselben Prozeduren, dieselben Farben – wir bereiten jeweils die Farben für eine ganze Woche oder mehrere Sitzungen vor – erlauben eine grosse Vielfalt und ein ebenso gründliches Abwägen, wie es mit denselben

BERNARD FRIZE, AUNNO, 2003, acrylic and resin on canvas, 88 9/16 x 106 5/16" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 225 x 270 cm.

Kombinationen zum Scheitern oder Gelingen kommt.

H U O : So sortiert ihr also aus, jede Methode wird einem «Redaktionsprozess» unterworfen...

B F : Genau: Ich möchte dir ein kleines Bild zeigen. Letzte Woche habe ich Kathy Siegel und Paul Mattick getroffen und um ihnen die Banalität dessen, was ich mache, vor Augen zu führen, sagte ich, dass die Methoden, die ich anwende so einfach seien wie die Butter am Morgen aufs Brot zu streichen. Hier ist es genauso: Die Fingerspuren vermischen mit dieser aufgeregten Geste alle Farben und erzeugen die Bewegung, die das Bild ausmacht.

H U O : Aus welchem Jahr ist das?

B F : 1989. Es blieb lange Zeit isoliert und folgenlos, bis ich es wieder in meine Arbeit einbringen konnte.

H U O : Hat es einen Titel?

B F : Es heisst SIMPLETON wie ein kleiner Simpel, ein Idiot.

Es ist aus einem Moment heraus entstanden, als ich meiner Freundin beim Schminken zuschaute. Bei Guerlain gibt es einen Wangenpuder, der aus mehrfarbigen Dreiecken besteht, Blau, Tiefrosa, Braun- und Grüntöne, und wenn man diesen Puder mit einem Rougepinsel mischt, entsteht ein schöner hautfarbener Ton. Mir gefiel, dass man mit einer einfachen Bewegung ein so unerwartetes Resultat erreichen kann. Ein anderes, etwas älteres Bild ist nach dem Vorbild der Blätterteigbäckerei entstanden. Für andere machte ich Anleihen bei Keramikdekors. Die Verwendung solch alltäglicher Kleinigkeiten erlaubt mir eine Tätigkeit, bei der ich kein anderer Mensch werde, wenn ich die Schwelle zum Atelier überschreite. Was die Malerei angeht, so bekommt sie lediglich einen vertrauten Zug, womit ihr formeller Aspekt beseitigt und der Zugang einfacher wird. Ich mache ganz einfach eine Arbeit, die zwischen Präsentation und Repräsentation oszilliert. Ich habe jeden Moment, der Bild wird, recherchiert. Wenn die Assistenten kommen, versuche ich jedesmal neue Ideen zu bringen, damit wir Spass haben. Die Methoden sind extrem reduziert, letztlich geht es immer darum, die Übergabe des Pinsels von Hand zu Hand zu schaffen, ohne den Kontakt mit der Leinwand zu verlieren.

H U O : Es gibt also eine feste Methode oder Spielregel, die du – entsprechend deinen praktischen Vorstellungen oder neuen Bildideen – mit deinen Assistenten durchspielst?

B F : Gewöhnlich arbeiten wir zu dritt an einem Bild. Ich habe eine Assistentin, die sehr gross ist, die andere ist – zum Unglück für das Bild – klein, und ich bin ein klein wenig grösser. *(Gelächter.)* Ich sage das, weil das Bild sehr gross ist, zwei Meter siebzig Spannweite, und da wir mit der Leinwand flach auf dem Boden arbeiten, ist es sehr schwer, überallhin zu gelangen. Wir malen mit sehr grossen Pinseln, vierzig Zentimeter lang, und mit fünf Farben. Wir machen einen ersten Durchgang mit diesen fünf Farben auf einer Breite von vierzig oder fünfzig Zentimetern, dann versetzen wir die Farben treppenartig abgestuft nach links. Wenn wir die ganze Fläche durchquert haben, beginnen wir mit denselben Pinseln wieder von vorn, jedoch ohne sie erneut mit Farbe zu tränken und um ein Feld versetzt. Und dann noch einmal mit einer weiteren Versetzung um jeweils ein Feld. Auf Gelb kommt Schwarz, auf Grün Gelb, usw. Wir überarbeiten alles so lange, bis die Spuren der einzelnen Farben nicht mehr erkennbar sind und eine mehrfarbige Fläche entsteht, auf der alles vermischt ist. Deshalb wirken zwei mit genau denselben Farben gemalte Bilder völlig verschieden. Was ich durch diese Verwandlungen, diese Sequenzen erreichen will, ist eine Art Gleichgültigkeit gegenüber dem, was geschieht, aber nicht gegenüber der Art und Weise, w i e es geschehen ist. Bei diesen Bildern fand ich, sie hätten vielleicht etwas allzu Rigides; «es» gab als Bild nicht viel her. Zunächst hatten wir mit weniger grossen Pinseln gemalt, so dass die Bilder aussahen wie Ausschnitte von Bibliotheken, Büchertranchen in allen Farben. Ich wollte noch einen anderen Weg finden diese Bewegungen vorauszuahnen, um in gewisser Weise der Entdeckung näher zu kommen, was sich ereignet, wenn man mehrere Male am selben Ort vorbei kommt.

Das hat dann zu diesen «Vorhängen» geführt. Wir arbeiten nach demselben Prinzip, durchqueren die Leinwand ganz und beim letzten Durchgang nehmen wir alle Pinsel zugleich seitlich weg, oder manchmal in Vierergruppen, oder jeweils zwei und zwei zu den Seiten hin, damit die vorausgegangenen Momente sichtbar bleiben. Ich weiss nicht, wie lange es mir noch gelingt, Vorgehensweisen zu finden, die mehrere Leute erfordern. Ich glaube, ich werde sie so lange finden, wie aus dieser Zusammenarbeit Bilder entstehen.

H U O : Aber parallel dazu arbeitest du auch immer noch allein?

B F : Ja. Ich hole dir gleich ein anderes Bild. Das habe ich allein gemacht. Ich habe es mit einem Pinsel gemalt, der gewissermassen zu gross ist für das Bild, er ist vierzig Zentimeter breit, also fast die Hälfte des Bildes. Ich habe versucht die Bildfläche mit diesem Pinsel zu bedecken, indem ich etwa vierzig Farben durcheinander auf die Leinwand geschüttet habe. Der Pinsel zieht die Farbe mit, verpinselt sie buchstäblich und lässt eine Spur seines Weges zurück. Ich glaube, ich habe in meiner Arbeit von Anfang an versucht eine «demiurgische» Haltung zu vermeiden, eine Haltung, bei der ich den Ehrgeiz hätte, malerisch eine Welt zu erschaffen. Ich versuche lieber eine richtige Methode zu finden, und von Anfang an erschien mir die Reduktion der Entscheidungen als die demütigste Art, dies anzugehen. Also unter anderem: die Farben nicht auswählen oder wenigstens zu viele wählen, so dass keine dominiert, oder die Spuren der Pinsel sichtbar stehen lassen, so dass man rekonstruieren kann, was passiert ist.

H U O : Ist das ein Einzelbild oder ist es Teil einer Serie?

B F : Es gehört zu einer Serie, denn der andere Aspekt dieser nicht demiurgischen Haltung ist: eine A r b e i t zu leisten. Diese Arbeit wird sichtbar, sobald Bilder aufeinander bezogen sind. Zur Idee der Serie gehört es gleich-

zeitig auch, aus der Serie hinauszutreten, das heisst sie zu erschöpfen, abzuschliessen. Es kommt manchmal vor, dass ich ein einzelnes Bild mache und es später wieder aufnehme, wenn ich einen Ort finde, wo ich es einbinden und ein Ensemble vervollständigen kann. Tatsächlich gibt es eine bestimmte Zahl beschränkter Möglichkeiten, also sehr wenige Möglichkeiten, und es macht mir Spass, alle Möglichkeiten bis zum Ende auszuschöpfen. Es gibt Serien, die ich 1986 begonnen und noch immer nicht abgeschlossen habe, in dem Sinn, dass ich noch nicht alle Möglichkeiten ausprobiert habe. Mir scheint, dass die Bilder miteinander Rücksprache halten.

H U O: Diese nicht-demiurgische Einstellung war in den 60er Jahren verbreitet. Mir scheint, dass du dich in einem Dazwischen befindest: Man kann bei deiner Arbeit nicht von einer einmal festgelegten und dann durchgängig angewandten Definition reden, aber genauso wenig könnte man behaupten, darin eine, sagen wir, «picabieske» Haltung zu erkennen, die sich mal da-, mal dorthin wendet und ständig die Richtung wechselt.

B F: Was meine Arbeit von jener von Leuten unterscheidet, die auf irgendeine Weise systematisch vorgehen, ist, dass ich viel mit dem Zufall arbeite. Die Zufalls-Scherenschnitte von Hans Arp hatten für mich immer zugleich etwas Rätsel- und Zauberhaftes. Sich in der Arbeit auf den Zufall zu berufen und sich gar noch systematisch darauf zu berufen ist absolut paradox. Das unterscheidet mich von Sol Lewitt und anderen Künstlern, die sich einem Prinzip verpflichten und ihm treu bleiben. Aber ich realisiere meine Bilder auch selbst; ich glaube nicht, dass das Delegieren der gesamten Fabrikation irgendetwas ändert ausser in Bezug auf den Kunsthandel. Deshalb kann ich meine Strategien immer wieder ändern und erneuern. Zudem finde ich meine Ideen eher in Zeitschriften über industrielle Maltechniken als im Bereich der Kunst. Das ist vielleicht das Einzige, was ich mit Picabia gemein habe. Im Übrigen interessiere ich mich für Mathematik-Zeitschriften.

H U O: Das wusste ich nicht. Bist du auf bestimmte Mathematik-Zeitschriften abonniert?

B F: Nein, aber ich gehe oft in diese tolle Buchhandlung beim Pantheon.

H U O: Liest du René Thom oder interessierst du dich für die Chaostheorien?

B F: Es hängt vor allem mit dem Spielgedanken zusammen. Es gibt ganz einfache mathematische Rätsel, wie: Kann man mit dem Springer alle Felder des Schachspiels benützen? Und wenn ja, was für eine Zeichnung entsteht dabei? Das ist interessant, weil ich auf der Stelle an dieses Rätsel delegiere, was ich eigentlich selbst machen sollte, nämlich, die Zeichnung erzeugen.

Die Anwendung solcher Prozeduren strukturiert mein Handeln und erlaubt mir auch Distanz zu nehmen. Genauso, wie ich beim Malen versuche mich jedesmal ein bisschen weiter von der Malerei zu entfernen. Dasselbe gilt für den Einsatz von Mitarbeitern: Ich gewinne Distanz und das stärkt die nicht-demiurgische Seite. Dass ich ständig die Bilder und Malweisen wechsle, soll eben das Entstehen von für mich typischen Bildern verhindern. Ein Künstler wie Robert Ryman war, als ich zu malen begann, sehr wichtig für mich, aber was mir weniger gefiel, war, dass seine scheinbar so simple Idee der Reduktion aufs Weisse einfach zu einem Markenzeichen wurde.

H U O: Also zu dem, was Raymond Hains eine «personifizierte Abstraktion» nennt.

B F: Genau. Deshalb hab ich mir im Voraus gesagt: «Verwenden wir alle Farben, alle Möglichkeiten, so dass man keine von ihnen wieder erkennt. Natürlich hätte ich bei der Arbeit mit der Zeit das Gefühl, dass die Spuren der Malerei, die ich hinterlasse, beginnen zu einem Markenzeichen zu werden, würden sie nicht auch Zeit transportieren. Und jetzt wird es Zeit, neue Strategien zu entwickeln, um nicht erwischt zu werden. Sonst wird es zum sich Verstecken hinter den Prozeduren, die dieser «Personifikation der Abstraktion» ausweichen; übrigens eine sehr schöne Formel. Das andere, was mich interessiert, ist, wie ein Betrachter ein Bild aktiviert. Es gibt diese Bilder, die man von der Seite und frontal betrachten kann, und es gibt andere, die aus der Nähe ganz anders aussehen als aus einer gewissen Entfernung. Auch da habe ich Strategien verwendet, die zum Teil natürlich schon früher untersucht wurden. Zum Beispiel, die Idee den Betrachter mit Farbe zu überschwemmen bei Barnett Newman, die grossen Bilder, die man aus der Nähe betrachten muss, usw. Deshalb möchte ich, dass die Spuren erkennen lassen, was geschehen ist.

In den Ausstellungen versuche ich zu erreichen, dass die Gegenüberstellung der Bilder eine Geschichte erzählt oder eine Fiktion erzeugt, die auch in den öffentlichen Raum mündet. Auch wenn es im individuellen Raum entsteht, muss ein Bild ein Publikum ansprechen.

H U O: In diesem Sinn ist die Ausstellung für dich also ein Medium?

B F: Absolut. Und deshalb bin ich auch immer so ent-

täuscht von diesen Museumsausstellungen, wo es nur darum geht, Dinge, die ich bereits kenne, von einem Ort zum andern zu transportieren. Patricia (Falguières) erzählt mir im Moment viel über das Buch von Paolo Virno, *Grammaire de la multitude.* Darin finden sich viele Ähnlichkeiten zu meinen Gedanken über die Produktion, die Ökonomie, die Menge und die Singularität.

H U O : Hat der Computer deine Arbeitsweise verändert?

B F : Ja, in zweierlei Hinsicht: Als ich mit dem Computer zu arbeiten begann, habe ich zunächst die ganze Arbeit mit den Bildern und all ihren Referenzen festgehalten und dann einen Katalog mit den Definitionen der diversen Vorgehensweisen angelegt. Diese Liste, die nicht länger als anderthalb Seiten war, ermöglichte ganz neue Bildkombinationen.

H U O : Wie viele Bilder hast du so erfasst?

B F : Mehr als 800.

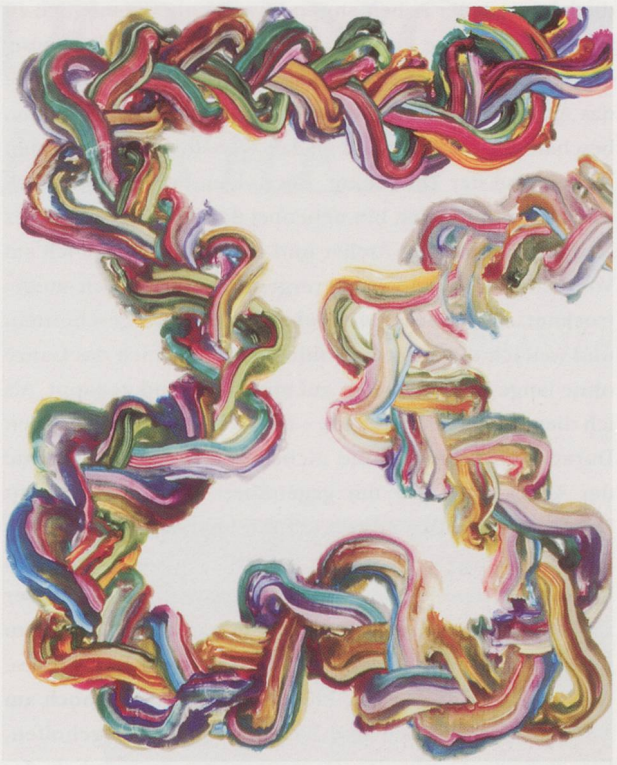
H U O : Es ist also eine Art imaginäres Museum?

B F : Wohl eher etwas mit einem «warburgschen» Touch. *(Gelächter.)*

H U O : Ich habe dir diese Frage nach dem Einsatz des Computers auch im Hinblick auf die Objekte gestellt, die ich in der Ausstellung bei Micheline Szwajzer gesehen habe.

B F : Darunter war ein Objekt, das ich als kleiner Junge im *Palais de la Découverte* entdeckte und das mich total faszinierte: eine Landkarte, die auf einen dreidimensionalen Körper aufgemalt war, wobei das Besondere darin bestand, dass jede Farbe eine gemeinsame Grenze mit jeder anderen hatte. Es sind acht Farben und alle acht sind miteinander verbunden.

Vor rund zehn Jahren hat ein Mathematiker namens Szilassi eine einfachere, viel geometrischere Lösung für diese Karte gefunden. Und ich denke, während Heawood seine Karte gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts auf empirische Weise anfertigte, hat Szilassi natürlich den Computer verwendet. Schau dir dieses Buch an über die *Récréations Mathématiques de la librairie technique Albert Blanchard.* Es gibt mehrere Bände davon, die diverse mathematische Probleme behandeln. Zum Beispiel, das Problem der Königsberger Brücken, bei dem es darum geht, einen Weg durch die Stadt zu finden ohne zweimal dieselbe Brücke zu überqueren. Oder die Logik der Verwandtschaftsbeziehungen. Das sind Dinge, die ich immer wieder in meiner Arbeit verwende. Oft erstelle ich Diagramme, um nicht dieselben Farben zu verwenden oder aber die Wiederholung der Farben gerade zu provozieren. Solche Quellen aus dem Bereich der Logik hab ich angezapft um zu Lösungen zu kommen.



BERNARD FRIZE, PALACE, 2000, acrylic and resin on canvas, 86 5/8 x 70 7/8"/ Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 220 x 180 cm.

H U O : Das ist für dich also in etwa das, was Poincaré für Duchamp war?

B F : Ja, danke! Die meisten Leute betrachten meine Arbeit von einem ästhetischen Standpunkt, während ich selbst das ästhetische Resultat völlig vernachlässige. Mir geht es nur darum, dass das Blau sich vom Grün oder Gelb unterscheidet, und wenn ich zweimal Rot verwende, soll man sehen, dass es sich um zwei verschiedene Rot handelt. Es ist mir sehr wichtig, dass man die Dinge benennen und den Entstehungsprozess nachvollziehen kann. Die Vorgehensweise ist nicht Gegenstand der Arbeit, aber ihr Fundament. Sie verleiht ihr die Form, genauso wie das Bild eine Dimension sinnlicher Erfahrung eröffnet, an der man teilhaben kann.

H U O : Kannst du diesen *Readymade*-Aspekt etwas erläutern?

B F : Ich glaube, er hängt mit der Ökonomie zusammen,

die ich in meiner Arbeit anwende: so wenig wie möglich zu tun, aber auf eine komplizierte oder künstlerische Weise, die besonderes Wissen voraussetzt. Eine andere Sache ist das Arbeiten mit dem Zufall. Als ich diese Bilder machte, beschäftigte mich vor allem das Verhältnis zwischen den Farben und der Zeichnung. Aber eigentlich suchte ich etwas ganz anderes; ich bin nebenbei darauf gestossen. Eines Morgens kam ich ins Atelier und die Farbtöpfe, die ich am Vorabend zu verschliessen vergessen hatte, waren ausgetrocknet. Also habe ich den Inhalt in Scheiben geschnitten, und weil ich nicht wusste wohin damit, habe ich das Ganze ohne lange nachzudenken auf eine Leinwand gepappt. Als ich diese das erste Mal zeigte – es war in der Galerie Lucien Durand, eine Galerie, die nicht mehr existiert –, meinte der Agent von César mir gegenüber: «Wozu soll das gut sein, runde Plastikscheiben auf die Leinwand zu kleben?» Ich fand diesen Gedanken bösartig, aber doch auch interessant, denn es galt, diese Farbkreise irgendwie besser zu definieren, ihre Herkunft sichtbar zu machen, zu zeigen, dass die Farbe flüssig gewesen war und dass diese runden Formen nicht aus Plastik waren. Das war noch am Anfang meiner Arbeit und hat mir später sehr geholfen. Ein anderer Aspekt des *Readymade* ist offensichtlich das Distanznehmen und – wenigstens zum Schein – das Heraushalten der eigenen Person. Aber lange Zeit mochte ich diese Bilder nicht besonders, weil ich der Meinung war, dass sie eine zu enge Beziehung zum Akkumulativen und den «Neuen Realisten» hatten. Mir lag Fluxus näher. Ich habe immer dieses Bild im Kopf, wie Robert Filliou den Staub vom Rahmen eines Bildes im Louvre aufsammelt. Dieses Direkte, nicht lang Überlegte fand ich interessant. Endlich war eine Verbindung zu Sprache und Gedächtnis durch Bilder möglich.

Aber zurück zum Zufall: Es war die Idee des Keine-Wahl-Treffens, die mich dazu brachte, auf die *Récréations Mathématiques* zurückzugreifen. Selbst wenn es um den Zufall geht, muss man den freiest möglichen Weg finden, ihn herbeizuführen, aber gleichzeitig natürlich auch den sichersten. Man muss versuchen alle Parameter zu unterdrücken, die verhindern könnten, dass der Zufall spielt. Ich verbringe meine Zeit damit, Strategien zu entwickeln, die mir erlauben nicht einzugreifen und das Bild auf möglichst bequeme Weise zu produzieren.

H U O : Es gibt viele Serien, die du anfängst und dann vorläufig wieder aufgibst, um sie manchmal Jahre später wieder aufzugreifen. Ich frage mich, ob es auch Serien gibt, über die du nur nachgedacht hast, Projekte, die nicht realisiert wurden?

B F : Es gibt eine Menge Ideen, für die ich noch keine Möglichkeit zur Realisierung gefunden habe. Aber vielleicht werde ich sie finden; wahrscheinlich wenn eine Leinwand aus der Vergangenheit wieder auftaucht. Die Ausstellungen spielen übrigens ein bisschen diese Rolle: Wenn man zwei Bilder miteinander konfrontiert, gibt es oft plötzlich ein drittes Bild, das wichtig oder möglich wird. Aber ich arbeite nicht nur über meine eigene Arbeit. Das kann auch aus einer Begegnung entstehen, aus irgendwas. So ist etwa die Idee zu den Gittern entstanden, als ich gesehen habe, wie man die Kanten einer Schachtel kreuzt, wenn man sie zukleben oder -binden will. Und dieses «changierende» Moment ist etwas, was ich in Italien entdeckt habe, und zwar im Zusammenhang mit dem Manierismus und damit, dass die Idee ein Kleid zu malen, dessen Farbe oszilliert, während der Gegenreformation auftauchte und dann bekämpft wurde, weil sie insofern als gefährlich galt, als sie eine Autonomie der Malerei postulierte. Oft stösst man auf ganz einfache Ideen, etwa zu einer Frage der Fabrikation, die dann jedoch mit einer Ideologie oder Politik zusammenhängen wie in diesem Beispiel der Gegenreformation.

H U O : Dann ist der Dialog mit Kunsthistorikern also von zentraler Bedeutung, um diese Fragen zu verstehen?

B F : Ja. Als ich an der *Ecole des Beaux Arts* war, las ich viel; Russell, Wittgenstein, Austin, später Quine, Stanley Cavell und andere Logiker oder Philosophen, die sich mit Sprachphilosophie beschäftigten. Ich hatte vor allem ein poetisches Verständnis dieser Fragen, das meine Phantasie belebte. In der Ausübung unserer alltäglichen Tätigkeiten stösst man auf ähnliche Themen. So war ich zum Beispiel verwirrt von Mesdags Panorama in Den Haag. Als Schauspiel, das schon das Kino ankündigt, aber gleichzeitig noch ganz funktionelle Malerei ist, faszinierte es einen auf mehreren Ebenen. In England gab es viele bewegte Bilder, die von berühmten Künstlern auf Glasplatten gemalt wurden und Schlachten darstellten; oder man bewegte bemalte Glasscheiben, um einen Vulkanausbruch zu simulieren. All diese Bereiche bleiben noch zu erforschen und sind nach wie vor lebendig. Ganz zu schweigen davon, dass ich mich dafür interessiere, wie sie die heutige Kunst reflektieren, denn ich denke, aber das darf man nicht allzu laut sagen, dass die Kritik bei uns etwas armselig ist. *(Gelächter.)*

(Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt)