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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 74: Collaborations Katharina Grosse, Richard Serra, Bernard Frize

Artikel: Bernard Frize : the reconstitution of time past = die Wiederherstellung der Vergangenheit

Autor: Kantor, Jordan / Schmidt, Suzanne

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680565

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 16.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

History is the subject of a structure whose site is not homogenous empty time, but time filled by the presence of the now.

—Walter Benjamin in "Thesis on the Philosophy of History"

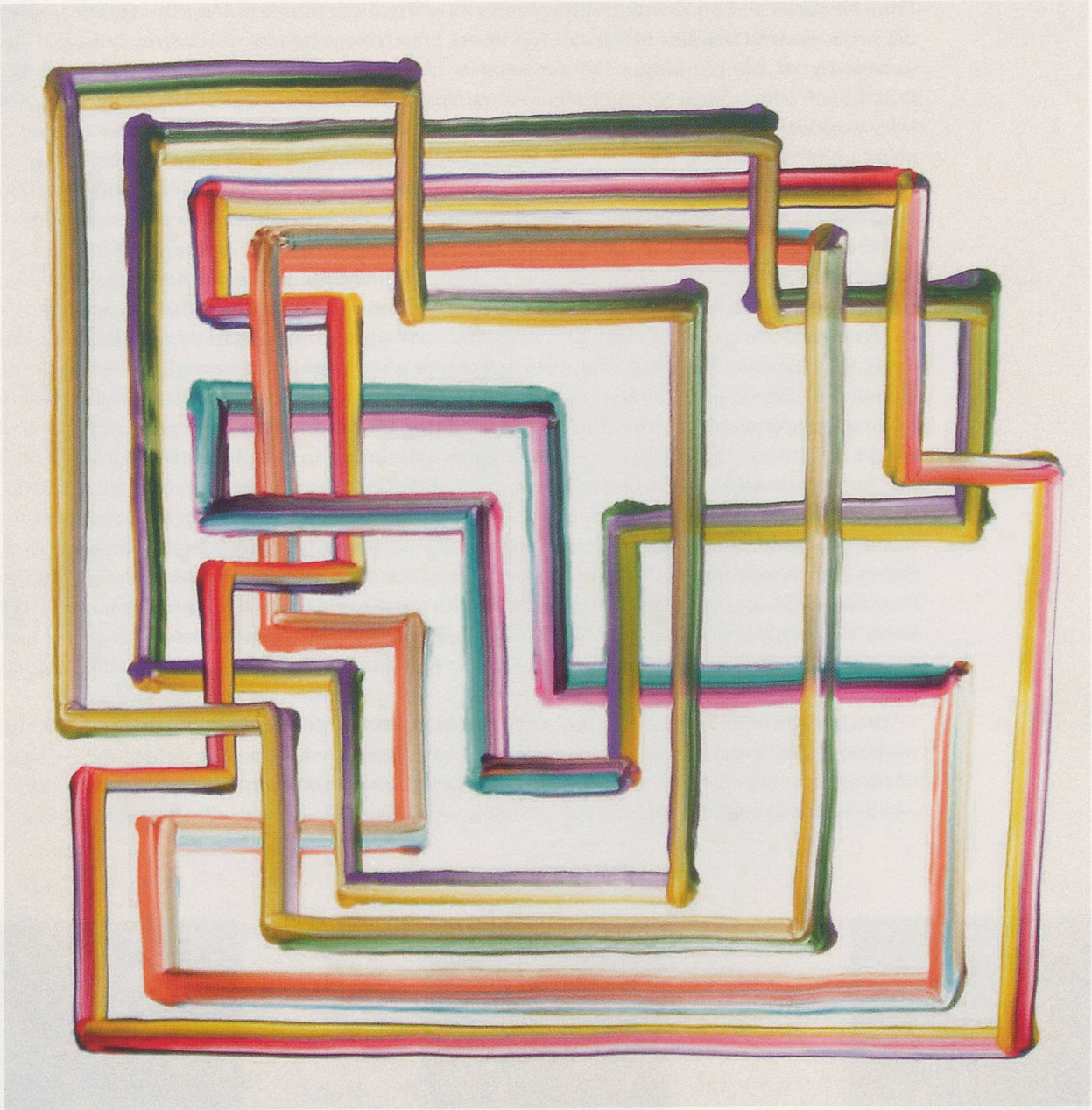
The Reconstitution of Time Past

JORDAN KANTOR

In a recent interview in these pages, French painter Bernard Frize reiterated a point he has made throughout the course of his career—a point that has been almost ritually repeated in the critical treatment of his oeuvre. Describing an aspect of the viewing experience he hopes his paintings occasion, Frize stated, "I want my traces to allow viewers to reconstitute what happened."[1] This idea that the artist's "traces"—those material records of painterly process—allow their viewers to unravel the history of the work's making, seems fairly straightforward. In many paintings, Frize isolates, even exaggerates, his painterly means to foreground the process of the images' production. This is evidenced in a painting like the aptly titled MADE (1986), where one can easily follow the methodical itinerary of pigment-loaded brushes, envisioning the way they once traveled through the artist's favored ultra-glossy acrylic resin in sweeping horizontal bands. (The brushes start in the upper left corner, descend and traverse the canvas [left to right], only to change both direction and orientation in the lower right corner, and double back across in broad horizontal strokes.) While many of Frize's commentators have attended to ways in which his paintings reveal their own materiality, less focus has been trained on another equally important dimension of his process-oriented practice: its temporality.[2] Indeed, as much as Frize's paintings matter-of-factly assert the material means by which they are made, they also, specially, and specifically, register the t i m e of such making.

JORDAN KANTOR is an artist and Associate Professor of Painting at California College of the Arts. He was formerly Assistant Curator of Drawings at The Museum of Modern Art, New York, where the exhibition he most recently organized, "Drawing from the Modern: 1975–2005," remains on view until January 2006.

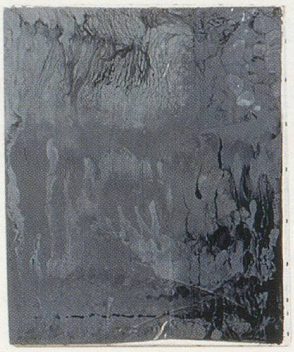
BERNARD FRIZE, SPUGNA, 1991-1993, alkyd urethane lacquer on canvas, 36¼ x 28¾" / Alkydurethan Lack auf Leinwand, 92 x 73 cm.



BERNARD FRIZE, MODERNE, 2005, acrylic and resin on canvas, 65 x 65" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 165 x 165 cm.

Time has been a central and defining concern of Frize's art since at least the eighties, when the artist devised a series of operations whose effects became inscribed directly within the materiality of his paintings. He executed a large body of work that incorporated the thin "skins" which form on the surface when containers of wet paint are exposed to air for long periods. SUITE SEGOND STRN30F100 (1980) was among the first of such works; it is made up of small discs of dried color the artist lifted from open cans of paint and collaged, wet-side-down, onto the canvas. Playfully riffing off classic modernist modes of self-revealing painterly materialism (like Pollock's drips), Frize uses these bright circles of pastel solids to construct a self-conscious image of the time it takes for paint to dry. As simplistic as this idea might initially seem, the artist's attempts to depict paint in the process of drying have proven surprisingly fruitful. SUITE N-B (1991), a series of six canvases from 1991, captures the effects of time on paint with similar means, but to very different pictorial ends. To make this work, Frize first poured black and white paint into a rectangular tray roughly the size of the eighteen by fifteen inch canvases. Leaving the mixture uncovered, the artist waited for a skin to form before peeling it from the tray and affixing it to the canvas. With the layer that had sealed the mixture having been removed, a new skin began to coagulate atop the remaining wet paint only to be itself peeled away, once solidified enough to cover the next canvas. Not only do the six works that comprise SUITE N-B reveal the considerable time required for this sequential operation; the lightening tonal progression in the cycle registers the slow, downward separation of the denser white pigments from the less dense black ones. That is, in addition to representing the time required for each new skin to dry (as the discs in SUITE SEGOND STRN30F100 also did), SUITE N-B's marbleized surfaces bear witness to the slow procession of the heavy metals typically used to make white paint—titanium, zinc, and lead—as they settle to the bottom of the tray.

In a very different way, the nubby surfaces of SPUGNA (1993) and MARGARITA (1991) also present gravity's tug on thick, wet paint. Like stalactites, the bumps that define the surfaces of these paintings formed when Frize suspended the wet canvases, allowing them to dry in positions horizontal, face-down, and parallel to the floor.[3)]



BERNARD FRIZE, SUITE N-B, 1991, alkyd urethane lacquer on canvas 6 x (18 1/8 x 15") / Alkydurethan Lack auf Leinwand, 6 x (46 x 38 cm).

Other of the works, instead of indexing the effects of time on paint, highlight the duration of the artist's physical exertion in arriving at the image. As in MADE (described above), Frize typically creates the perception that little time (and hence little work) is required to fabricate these paintings. Indeed, the blithe, gestural images for which he is best known usually seem to have been executed in a few short seconds, an appearance underscored in the titles of works paradigmatic in this regard: DASH (1995), RUSH (1995), HURRY (1995), and SPEED (1995). While the artist has acknowledged that this quickness of execution is sometimes feigned (in fact, some have been painted more than ten times), the opposition of this type of work to the "slower" skin paintings demonstrates the methodical nature of Frize's sustained commitment to investigating the various "times" of painting.[4)] That such paintings appear not to require much time, work, or special fabrication skills to be made, reveals the democratic impulse that runs through Frize's practice. The artist has repeatedly stated that he wants his paintings to appear quick, easy, and part of the everyday world; he strives to make the painterly process appear as quotidian as spreading butter on a piece of toast, or as simple as putting tulips in a vase.[5)] This demystification of the act of painting, what Hans Ulrich Obrist has called the artist's "taming of the demiurge," is part of Frize's larger artistic ambition to explore the liberating possibilities of art made manifest, in part, through the durational act of viewing.

Perhaps the most novel and important aspect of Frize's art is the temporality implied for the viewer's encounter with his individual works. Frize believes that his "traces" not only record past actions that have "happened," but that they wait, pregnant, for future times to come—ready at any moment to trigger a durational "reconstitution" in the viewer's mind. This two-pronged temporality—in which the artist's time spent m a k i n g is registered as a means to choreograph future time spent l o o k i n g—is singular to Frize's work. So too is his investigation of art's durational aspects through painting, a medium conventionally understood to be still (at least compared to film and video).[6)] Frize's paintings are compelling not only because they register the time and work of the artist, but because they do so in ways that engineer a specifically durational viewing. For certain, all works of art—paintings included—

BERNARD FRIZE, MARTHA, 2004, acrylic and resin on canvas, 45 5/8 x 35" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 116 x 89 cm.

require time to behold. But the deliberate, yet diverse manners in which Frize transparently embeds in his works the processes of their making, engineer a kind of durational untangling that is central to the artist's program.

This untangling in real time, the "reconstitution" that Frize's paintings occasion, demands a certain active "presentness" of its viewers that has deep political implications.[7] By entreating their viewers to look, to investigate the "history" of their manufacture, Frize's works create a heightened viewer consciousness that parallels the literalist materialism of the artist's painterly means. That is, if Frize's matter-of-fact materialism reflects an agenda to disenchant painting (which I believe it does), this finds a perfect compliment in the literalist experience of real-time triggered by looking at one of these works. While it could be considered ironic to argue that such choreographed looking is liberating, the open-endedness which the works propose creates an experience more dialogical than proscriptive. This kind of viewing encounter is entirely subjective, and fairly difficult to describe—a point Frize has himself conceded:

There is no equivalence between painting and language, otherwise it would have been verbalized. It's about a whole bundle of things that are conveyed in the actual experience of the painting. A painting is an incredible object: it's flat, facing you, you stand facing it—I mean, it's an incredible moment which catalyses emotions, unusual sensations. Whether one is looking at a monochrome canvas or a Rubens, one is always standing facing it, confronting it, activating one's emotions and one's intelligence. One is always in a dialogue with this object."[8]

The dialogue Frize seeks between his paintings and their viewers is a direct consequence of the specific ways in which he conducts a dialogue with his own materials; it is a product of his materialism. So while the artist might imagine his pictures as "simply the outcome" of a "series of operations," they are altogether more than just that in practice.[9] Frize's paintings are taut springs of potential: waiting to discharge their energy through a productive, dialectical encounter with their viewers, even if that be at some future time.

1) Hans Ulrich Obrist, "The Taming of the Demiurge. A Conversation with Bernard Frize," *Parkett* 68 (2003), p. 138. For an interesting treatment of Frize's work, which analyzes a similar statement by the artist, see Barry Schwabsky, "One Percent Frize" in: *Bernard Frize. Hands On* (Birmingham: Ikon Gallery, 2003), pp. 6–10.

2) This is not to say that time is a wholly ignored aspect of this work. For two critical appraisals of the temporal aspects of Frize's production, see Yves Aupetitallot, "Bernard Frize," (Paris: Galerie Crousel-Robelin Bama, 1990), n.p., and Camille Morineau, "Bernard Frize. Fragments d'un discours amoureux" in: *Art Press* 248 (July–August 1999), esp. p. 37.

3) The artist clearly describes the processes involved in making many of his paintings in: Bernard Frize, *Bernard Frize: Size Matters* (Arles: Actes Sud, c. 1999), pp. 42.

4) For Frize's statement about making the paintings look as if they "came together at once," see *Size Matters*, p. 97.

5) Bernard Frize in "Malen ist wie Blumen in eine Vase stellen. Ein Gespräch mit Amine Haase" in: *Kunstforum* 152 (Oktober–Dezember 2000), pp. 287–291.

6) Interestingly, a related effect has been noted in the sculptures of Richard Serra, see Yves-Alain Bois, "A Picturesque Stroll Around *Clara-Clara*" (trans. John Shepley) in: *October* 29 (Summer 1984), pp. 33–62.

7) For the now canonical, though still controversial, thesis regarding literalism and presentness in post-war abstract art, see Michael Fried, "Art and Objecthood" in: *Artforum* 5:10 (Summer 1967), pp. 12–23.

8) Bernard Frize, *Aplat. Bernard Frize. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, 06.06–28.09.2003 (Paris: Paris Musées, 2003), pp. 203–204.

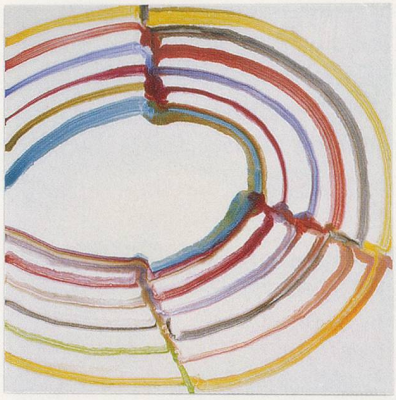
9) Frize: "I'm trying, rather, to set up an operation or a series of operations, of which the picture is simply the outcome or by-product." See "Rule and Branch. Jean-Pierre Criqui Visits Bernard Frize" in: *Artforum* 32:2 (October 1993), p. 81.

Die Geschichte ist Gegenstand einer Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.

– Walter Benjamin [1)]

Die Wiederherstellung der Vergangenheit

JORDAN KANTOR



BERNARD FRIZE, VRAISEMBLABLEMENT, 1998, acrylic and resin on canvas, 70 7/8 x 70 7/8" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 180 x 180 cm.

In einem noch nicht lange zurückliegenden Interview mit Hans Ulrich Obrist kommt Bernard Frize erneut auf einen Punkt zu sprechen, an dem er im Lauf seiner Karriere beharrlich festgehalten hat – ein Punkt, dessen Wiederholung in der kritischen Beschäftigung mit seinem Œuvre schon fast zum Ritual geworden ist. Bei der Beschreibung eines bestimmten Aspekts der Seherfahrung, die seine Bilder, wie er hofft, auslösen, sagt Frize, er wolle, «dass die Spuren erkennen lassen, was geschehen ist».[2)] Der Gedanke, dass die «Spuren» des Künstlers – die materiellen Erinnerungen an den Malprozess – dem Betrachter erlauben, die Entstehungsgeschichte des Werks zu erschliessen, scheint auf der Hand zu liegen. In vielen Bildern schränkt Frize seine malerischen Mittel stark ein oder übertreibt im Gegenteil deren Einsatz, um den Prozess der Bildproduktion in den Vordergrund zu rücken. Dies lässt sich mit dem sehr passend betitelten Bild MADE (Gemacht, 1986) belegen, auf welchem man den methodischen Weg, den die pigmentbeladenen Pinsel zurückgelegt haben, leicht verfolgen und sich ein Bild davon machen kann, wie die Pinsel rasche horizontale Bahnen durch das vom Künstler bevorzugte Hochglanz-Acrylharz zogen. (Die Pinsel beginnen in der oberen linken Ecke, ziehen abwärts und überqueren die Leinwand – von links nach rechts – um dann in der unteren rechten Ecke Richtung und Ziel zu ändern, kehrtzumachen und in breiten horizontalen Strichen zurückzulaufen.) Während sich viele Kommentatoren damit auseinander gesetzt haben, wie Frize' Gemälde ihre eigene Materialität offenbaren, fand eine andere ebenso wichtige Dimension seiner prozessorientierten Arbeit weniger Interesse:

JORDAN KANTOR ist Künstler und Associate Professor für Malerei am California College of the Arts. Davor war er Assistant Curator für Zeichnungen am Museum of Modern Art, New York. Dort ist zurzeit noch seine zuletzt organisierte Ausstellung zu sehen: «Drawing from the Modern: 1975–2005» (bis Januar 2006).

BERNARD FRIZE, RUSH, 1995, acrylic and resin on canvas, 39 3/8 x 31 7/8" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 100 x 81 cm.

BERNARD FRIZE, THEODOR, 2004, acrylic and resin on canvas 82 5/8 x 157 1/2" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 210 x 400 cm.

ihre zeitliche Qualität.[3)] Tatsächlich aber verzeichnen Frize' Bilder ebenso selbstverständlich, wie sie die materiellen Mittel, mit denen sie gemacht wurden, festhalten, genauso ausdrücklich die Z e i t ihres Entstehungsprozesses.

Seit den 80er Jahren – wenn nicht schon früher – ist die Zeit ein zentrales und bestimmendes Thema in der Arbeit von Frize; damals entwarf er eine Reihe von Operationen, deren Folgen sich direkt in der Materialität seiner Bilder niederschlugen. Er schuf einen umfassenden Werkkomplex unter Verwendung der dünnen «Hautscheiben», die sich auf der Oberfläche bilden, wenn Töpfe voll frischer Farbe längere Zeit der Luft ausgesetzt sind. SUITE SEGOND STRN30F100 (Reihe nach STRN30F100, 1980) war eine der ersten Arbeiten dieser Serie; sie besteht aus kleinen runden Scheiben eingetrockneter Farbe, die der Künstler von offenen Farbtöpfen abgelöst und mit der feuchten Seite nach unten auf der Leinwand zu einer Collage zusammengefügt hat. In spielerischer Anlehnung an die Methoden des sich selbst entlarvenden Materialismus der Malerei der klassischen Moderne (etwa Pollocks *Drip Paintings*) verwendet Frize diese leuchtenden Pastellfarbscheiben um ein Bild zu machen, das die Zeit, die Farbe zum Trocknen braucht, reflektiert. So simpel diese Idee zunächst scheinen mag, die Versuche des Künstlers, Farbe während des Trocknungsprozesses abzubilden, haben sich als erstaunlich fruchtbar erwiesen. SUITE N-B (Folge N-B, 1991), eine Serie von sechs Bildern aus dem Jahr 1991, fängt die Wirkung der Zeit auf die Farbe mit

ähnlichen Mitteln ein, jedoch mit ganz anderen malerischen Zielen. Um dieses Werk zu schaffen goss Frize zuerst schwarze und weisse Farbe in ein rechteckiges Tablett, das ungefähr die Grösse der 46 x 38 cm grossen Leinwand hatte. Er liess die Mischung unbedeckt stehen und wartete, bis sich eine Haut bildete, die er dann abzog und auf der Leinwand festmachte. Als die Haut, die den Rest der Mischung geschützt hatte, entfernt worden war, begann sich eine neue Haut zu bilden, die wiederum abgezogen wurde, sobald sie fest genug war, um auf die nächste Leinwand gelegt zu werden. Die sechs Arbeiten, aus denen SUITE N-B besteht, verdeutlichen nicht nur die beträchtliche Zeit, die für diese Operationsreihe erforderlich war; die fortschreitende farbliche Aufhellung innerhalb des Zyklus verzeichnet auch das langsame Absinken der spezifisch etwas dichteren weissen Pigmente im Gegensatz zu den weniger dichten schwarzen. Das heisst, die marmorisierten Obeflächen von SUITE N-B stellen nicht nur die Zeit dar, die das Trocknen jeder einzelnen Schicht benötigt (wie das schon die Farbscheiben in SUITE SEGOND STRN30F100 tun), sie belegen auch den langsamen Prozess des allmählichen Absinkens auf den Grund des Tabletts, den die zur Herstellung weisser Farbe verwendeten Schwermetalle – Titanium, Zink und Blei – durchlaufen.

Auf ganz andere Weise stellen auch die genoppten Oberflächen von SPUGNA (Schwamm, 1993) und MARGARITA (1991) die Sogwirkung der Schwerkraft auf dick aufgetragene, nasse Farbe dar. Wie Stalaktiten bildeten sich die charakteristischen Beulen auf der Oberfläche dieser Bilder, als Frize die nassen Leinwände aufhängte und sie horizontal, mit der Vorderseite nach unten, parallel zum Boden trocknen liess.[4)]

Andere Arbeiten verzeichnen nicht die Wirkung der Zeit auf die Farbe, sondern heben die Dauer der physischen Anstrengung des Künstlers bis zur Vollendung des Bildes hervor. Wie mit (dem oben beschriebenen) MADE erweckt Frize gewöhnlich den Eindruck, dass wenig Zeit (und damit wenig Arbeit) nötig ist, um diese Bilder herzustellen. Und tatsächlich scheinen die heiteren gestischen Bilder, für die er vor allem bekannt ist, innert weniger Sekunden ausgeführt worden zu sein, ein Eindruck, der von den in dieser Hinsicht typischsten Bildern noch unterstrichen wird: DASH (Strich, 1995), RUSH (Andrang, 1995), HURRY (Eile, 1995) und SPEED (Geschwindigkeit, 1995). Auch wenn der Künstler zugegeben hat, dass die Schnelligkeit der Ausführung manchmal nur vorgetäuscht ist (tatsächlich sind manche mehr als zehnmal gemalt worden), der Gegensatz dieses Bildtypus zu den «langsameren» Haut-Bildern zeigt das Methodische in Frize' fortgesetzter Beschäftigung mit den verschiedenen «Zeiten» der Malerei.[5)] Dass zum Herstellen solcher Bilder nicht viel Zeit, Arbeit oder spezifische technische Kenntnisse nötig zu sein scheinen, deutet auf den demokratischen Impetus hin, der die gesamte Arbeit von Frize prägt. Der Künstler hat wiederholt festgehalten, dass seine Bilder schnell, leicht und alltäglich wirken sollen; er bemüht sich, den Malprozess so alltäglich wie das Streichen eines Butterbrotes aussehen zu lassen, oder so einfach, wie Tulpen in eine Vase zu stellen.[6)] Diese Entmystifizierung des malerischen Aktes, was Hans Ulrich Obrist «die Zähmung des Demiurgen» nannte, ist Teil von Frize' umfassenderer künstlerischer Ambition, die befreienden Möglichkeiten einer Kunst zu erforschen, die sich zum Teil erst im zeitlich ausgedehnten Akt des Betrachtens manifestiert.

Vielleicht ist dieses Einbeziehen der zeitlichen Dauer der Begegnung des Betrachters mit seinen einzelnen Werken das neuartigste und wichtigste Element von Frize' Kunst. Frize glaubt, dass seine «Spuren» nicht nur vergangene Aktionen festhalten, die sich «ereignet haben», sondern dass sie auch in Erwartung zukünftiger Zeiten – gewissermassen schwanger – sind: jederzeit bereit, im Geist des Betrachters eine dauerhafte «Wiederherstellung» auszulösen. Diese «zweizackige« Zeitlichkeit – in der die Zeit, die der Künstler mit dem

Schaffen verbringt, als Mittel zur Choreographierung der zukünftigen Zeit, die mit Anschauen verbracht wird, aufgezeichnet wird – gibt es nur bei Frize. Ebenso einzigartig ist seine Untersuchung über die zeitlichen Aspekte der Kunst in der Malerei, ein Medium, das gewöhnlich als bewegungsfremd eingestuft wird (zumindest im Vergleich zu Film und Video).[7] Frize' Bilder berühren uns nicht nur, weil sie die Zeit und Arbeit des Künstlers aufzeigen, sondern auch, weil sie dies auf eine Weise tun, die eine besonders anhaltende und eingehende Betrachtung zur Folge hat. Gewiss, alle Kunstwerke – einschliesslich der Malerei – erfordern Zeit zu ihrer Betrachtung. Doch die gezielten und dennoch so vielfältigen Weisen, in denen Frize seine Werke in ihren jeweiligen Entstehungsprozess einbettet, führen zu einer Art anhaltenden Entschlüsselung, die für das Programm dieses Künstlers zentral ist.

Diese Entschlüsselung in Echtzeit, die «Wiederherstellung», die Frize' Bilder in Gang setzen, verlangt eine gewisse aktive «Präsentheit» von den Betrachterinnen und Betrachtern, die mit weitgehenden politischen Implikationen einhergeht.[8] Indem sie die Betrachter auffordern hinzuschauen, die «Geschichte» ihrer Entstehung zu erforschen, erzeugen die Arbeiten ein geschärftes Bewusstsein beim Betrachter, das dem buchstäblichen Materialismus der malerischen Mittel des Künstlers entspricht. Das heisst, wenn Frize' sachlicher Materialismus ein Programm zur Entzauberung der Malerei widerspiegelt (was ich durchaus glaube), so fände dies seine perfekte Ergänzung in der durch den Anblick eines dieser Werke ausgelösten, leibhaftigen Erfahrung von realer Zeit. Zwar könnte man es für pure Ironie halten, zu behaupten, dass ein derart choreographisch vorgeschriebenes Schauen befreiend sei, doch die Unabgeschlossenheit, welche die Werke an den Tag legen, hat eine eher dialogische denn verordnete Erfahrung zur Folge. Diese Art von Betrachtungsbegegnung ist vollkommen subjektiv und ziemlich schwer zu beschreiben – ein Punkt, den Frize selbst eingeräumt hat:

Es gibt keine Entsprechung zwischen Malerei und Sprache, sonst wäre sie in Worte gefasst worden. Es geht um ein ganzes Bündel von Dingen, die sich in der eigentlichen Erfahrung des Bildes vermitteln. Ein Gemälde ist ein unglaubliches Objekt: Es ist flach, ist einem zugewandt, man steht ihm gegenüber – ich meine, es ist ein unglaublicher Moment, der Emotionen auslöst, ungewöhnliche Empfindungen. Ob man ein monochromes Bild betrachtet oder einen Rubens, man steht ihm immer gegenüber, ist mit ihm konfrontiert, Gefühl und Verstand werden angeregt. Man befindet sich immer in einem Dialog mit diesem Objekt.[9]

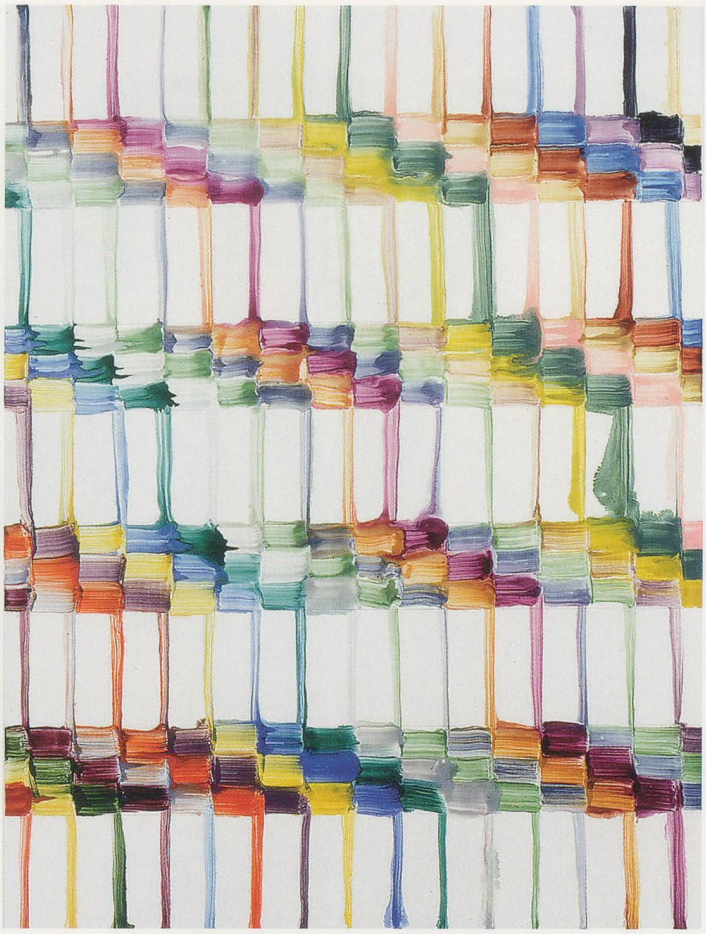
Der Dialog zwischen Bildern und Betrachtern, den Frize anstrebt, ist eine direkte Konsequenz seines eigenen Dialogs mit seinen Materialien, ein Produkt seines Materialismus. Auch wenn der Künstler seine Bilder vielleicht bloss als «Ergebnis» einer «Reihe von Operationen» versteht, so sind sie in Wirklichkeit sehr viel mehr als das.[10] Die Bilder von Frize sind gespannte Federn mit beträchtlichem Sprungpotenzial: Sie warten nur darauf, ihre Energie in einer produktiven, dialektischen Begegnung mit ihren Betrachtern zu entladen, selbst wenn das erst irgendwann in ferner Zukunft sein sollte.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Walter Benjamin, «Über den Begriff der Geschichte», in: ders., *Illuminationen*, Suhrkamp-Taschenbuch, Frankfurt am Main 1977, S. 258.

2) Hans Ulrich Obrist, «Die Zähmung des Demiurgen: Ein Gespräch mit Bernard Frize», *Parkett* 68 (2003), S. 144. Eine interessante Abhandlung zu Frize' Werk, die eine ähnliche Aussage des Künstlers genauer untersucht, findet sich bei Barry Schwabsky, «One Percent Frize», in: *Bernard Frize. Hands On*, Ikon Gallery, Birmingham 2003, S. 6–10.

3) Das soll nicht heissen, dass die Zeit in diesem Werk völlig vernachlässigt wird. Zwei kritische Einschätzungen des zeitlichen Aspekts in Frize' Arbeiten finden sich bei Yves Aupetitallot, *Bernard Frize*, Galerie Crousel/Robelin



BERNARD FRIZE, ZAOUA, 2001, acrylic and resin on canvas, 78¾ x 59" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 200 x 150 cm.

Bama, Paris 1990, unpaginiert, und Camille Morineau, «Bernard Frize. Fragments d'un discours amoureux», *Art Press* 248 (Juli–August 1999), insbesondere S. 37.

4) Die mit der Entstehung vieler seiner Bilder verbundenen Prozesse beschreibt der Künstler ausführlich in Bernard Frize, *Bernard Frize: Size Matters*, Actes Sud, Arles 1999, S. 42 ff.

5) Zu Frize' Aussage, dass die Bilder aussehen sollen, als ob sie sich «auf einmal zusammenfügten», vgl. ebenda, S. 97.

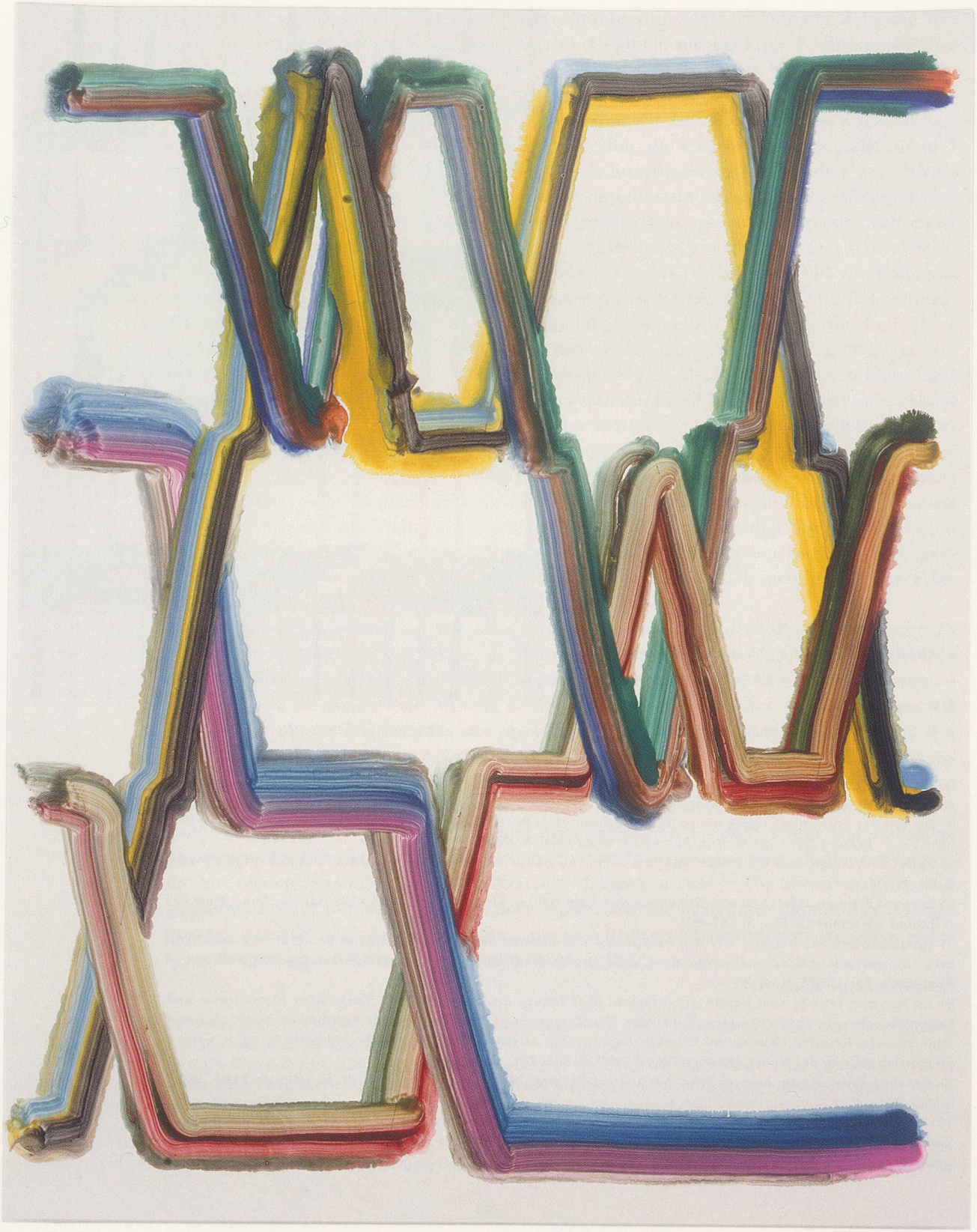
6) Bernard Frize, in «Malen ist wie Blumen in eine Vase stellen. Ein Gespräch mit Amine Haase», *Kunstforum* 152 (Oktober–Dezember 2000), S. 287–291.

7) Interessanterweise hat man bei den Skulpturen von Richard Serra etwas Ähnliches bemerkt, vgl. Yves-Alain Bois, «Promenade pittoresque autour de ‹Clara-Clara›», in: *Richard Serra*, Ausstellungskatalog, Centre Georges Pompidou. Paris 1983, S. 11–27.

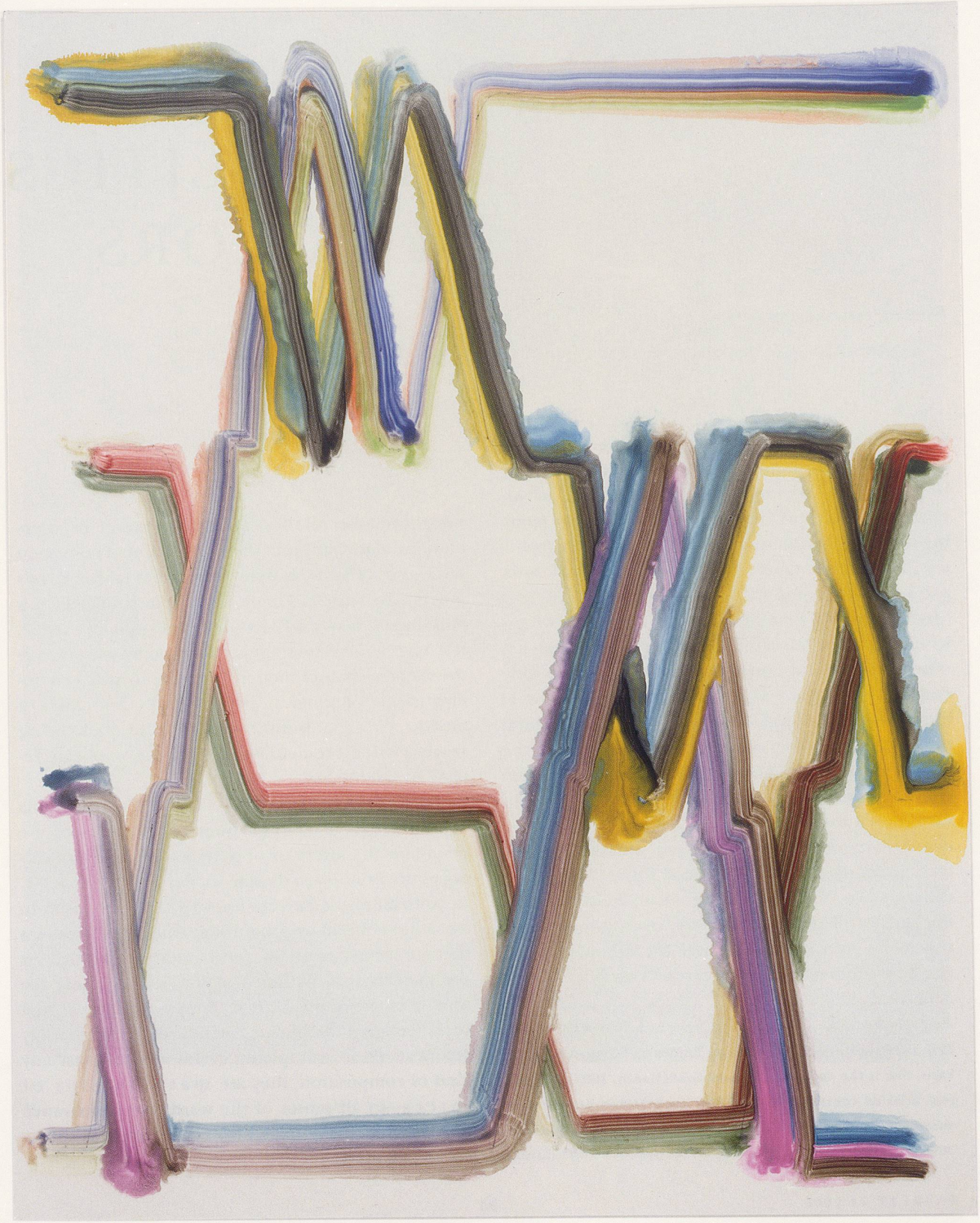
8) Zu der mittlerweile zum Kanon gehörenden, aber immer noch umstrittenen These über Literalismus und Gegenwärtigkeit in der abstrakten Kunst der Nachkriegszeit vgl. Michael Frieds berühmten Essay «Art and Objecthood», deutsch: «Kunst und Objekthaftigkeit», in: *Minimal Art. Eine kritische Retrospektive*, hg. v. Gregor Stemmrich, Verlag der Kunst, Dresden/Basel 1995, S. 334–374.

9) Bernard Frize. *Aplat. Bernard Frize*, Ausstellungskatalog, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2003, S. 203–204.

10) Bernard Frize, «Ich versuche eher eine Operation zu inszenieren oder eine Reihe von Operationen, und das Bild ist einfach das Ergebnis oder Nebenprodukt davon», in: «Rule and Branch. Jean-Pierre Criqui Visits Bernard Frize», *Artforum*, Jg. 32, Nr. 2 (Oktober 1993), S. 81.



BERNARD FRIZE, ITANE, 2004, acrylic and resin on canvas, 36 1/4 x 28 3/4" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 91,5 x 73 cm.



BERNARD FRIZE, IVONO, 2004, acrylic and resin on canvas, 36 1/4 x 28 3/4" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 91,5 x 73 cm.