

Bernard Frize : action painting / the politics of colors = Aktionsmalerei - Politik der Farben

Autor(en): **Falguières, Patricia / Allen, Anthony / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2005)**

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

PDF erstellt am: **17.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680566>

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.

Action Painting/

THE POLITICS OF COLORS

Painting demands organization.

Henri Matisse in "Entretien avec Léon Degand"

PATRICIA FALGUIÈRES

In these times of restoration and nostalgia, the work of Bernard Frize stands out. It does so, at first glance, because of its rejection of the image. For twenty years, and with unfaltering inventiveness, his paintings have appeared in successive series, never repetitive, always surprising. And yet, while Frize's work precludes anything that could be construed as a brand or a label or a signature, while it eschews any iconography or "personal mythology," there are few other works as instantly recognizable as his. One could say that Frize's painting is a deployment of multiplicities. It forces us to confront colors without the mediating effect of form. More specifically, the forms that do make their appearance on his canvases (Frize's painting has nothing to do with a kind of formless expressionism) are but a side effect of the distribution of colors. The many different braids, tori, grids, whirls, and interlaced forms that fill his canvases are not motifs designed to help organize the surface of the painting; they do not make up a repertoire or a reserve of available silhouettes that can be used to motivate the canvas's surface. Frize is

not a formalist. All these figures emerge from operations of distribution: the distribution of colors on the canvas. This is, in many ways, what makes Frize's practice so unique. Firstly, when referring to Frize's paintings, it is of colors—in plural—that we speak, not the color. The singular noun, to whose prestige the theoreticians of modernism were so attached, indicated the ontological purpose and essentialism of modern painting. But the work of Frize, while being resolutely (and sometimes aggressively) modern, rejects all essentialism.

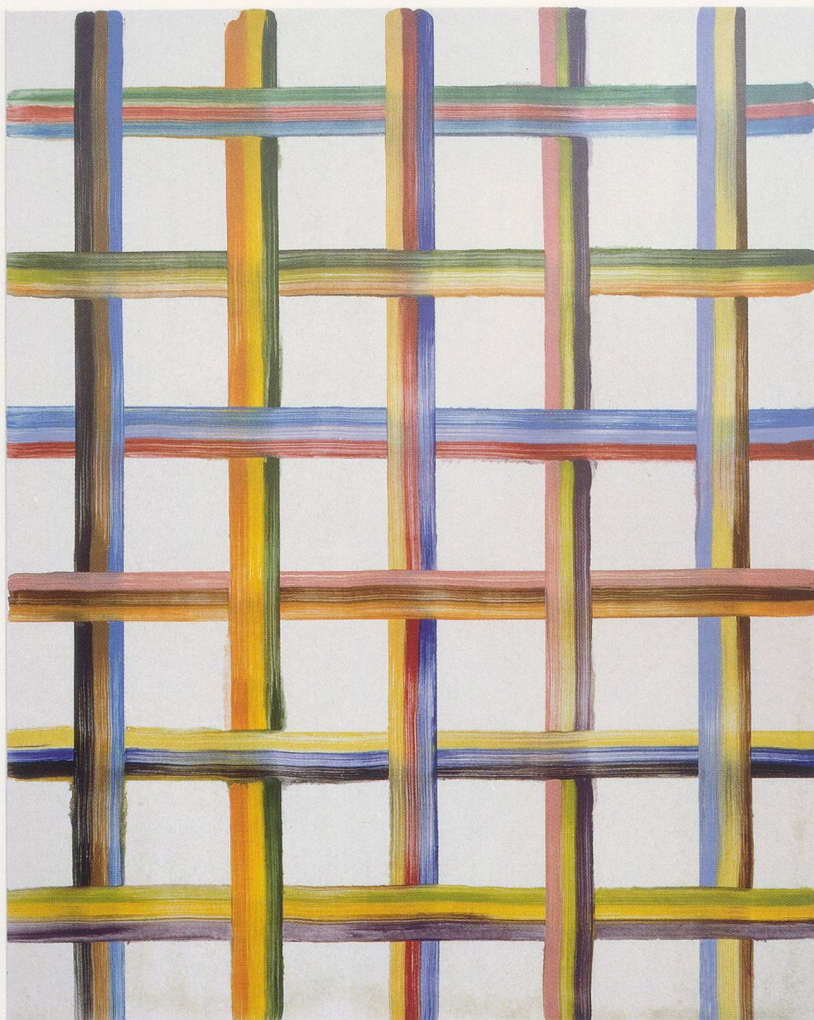
Frize's painting is modern: Unlike the adherents of a return to half-toned hues and local color, he maintains the interplay of pure colors (the pure colors of the rainbow so dear to modernism's pioneers). In contrast to the current nostalgia for composition, he delights in all-over painting. And yet, he rejects the modernist myth of pure opticality as well as the metaphysical pathos of color field painting (to which, in seventies France, Supports-Surfaces had such frequent recourse). Frize's paintings deploy colors in their multiplicity of forces; far from any kind of composition, they are machinations of forces—in all senses of the word: the contrivance of a machine, a calculation, crafty plotting, cunning, an event.

PATRICIA FALGUIÈRES teaches history of Renaissance Philosophy at the Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. She is the author of *Bernard Frize* (Hazan, 1997) and various titles on contemporary art. Her book *Technè. Art, nature et mécanique dans l'Europe de la renaissance* will be published in 2006.



BERNARD FRIZE, 43% VRAI 46% FAUT, 2001, acrylic and resin on canvas, 63 x 55 1/8" /

Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 160 x 140 cm.



BERNARD FRIZE, *GRANDE TRICOLORE*, 1998, acrylic and resin on canvas, $63\frac{3}{4} \times 51\frac{3}{16}$ " / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 162 x 130 cm.

What does it mean to act on colors as forces? It means using colors in their multiplicity, like, for instance, the anecdotal and purely conventional multiplicity of a printing chart. In such charts, colors start producing themselves in relation to one another, each in relation to all the others, in immediate tension and confrontation, that is, in a "force differ-

ential." More precisely: there are forces only insofar as they are produced by a differential. A color is not a force in and of itself (as in the gestural and emotional mythology of seventies abstraction). Rather, a color must enter into a relationship of forces that can be construed either qualitatively (using the traditional knowledge of painters: complementary colors, hues, and values...) or quantitatively. Matisse gave us the first version of a quantitative approach to color.¹⁾ The monumental colored charts that appeared in paintings of the 1970s allowed a new generation of artists (for example, Gerhard Richter's 1966 series *Zehn Farben*, *Zwölf Farben*, or 1973/1974

series, *1024 Farben*, *1025 Farben*) to experiment with a more current version of the quantitative approach to color. Each successive juxtaposition (however random) of a color (for example: $n+1$) re-activates the entire surface of the canvas. Any addition eliminates the previously observed interactions and anticipates new tensions. By thus strictly respecting the modernist principle of non-composition, in being as far as possible from the pious regulation of complementary colors (to which so many contemporary painters seem to be returning) in this purely quantitative and aggregative fashion, a painting constructs itself.

Frize remains loyal to the lesson of color charts, having tested colors' heuristic virtues himself. In this way, he is a modernist, a grandson of Wladyslaw Strzeminski. But through them, he has opened up a new field of extrapolations and changed the entire situation.

Various series or sequences have allowed him to verify the extent to which a mode of construction, by simple addition (juxtaposition or covering), can be rich with pictorial scenarios. Addition can function at different levels. In order to organize the confrontation of colors, one can imagine a multitude of countable units, even the most ludicrous: the colorful, round shapes produced by using dried-up surface layers from open cans of paint, or the mark created by the width of the paintbrush. Then there is his new winning bet, the "painted paintbrush," by means of which the painter manipulates all resources of ambiguity and settles the question of the image in his own way.

Because, in a purely quantitative process of aggregation, the dynamic interactions between colors can only be readable after the fact; they always have a certain expected quality. Let us call an "image" the credit we temporarily grant to any interaction between colors or pictorial layers. Many of Frize's paintings are governed by the rule of manipulating and amplifying this ambiguous term. Frize doesn't subordinate the application of color to an image, but rather makes an image of the application of color, the over/under of painting. While looking at a Frize painting, the viewer cannot help but mentally reconstruct the painting's process, attempting to determine its instances (surface/ground), calculat-

ing the priority and order of its layers (before/after), retracing its chronological sequences—in short, producing a mental image of the work's process, or reading what remains of the process as an image. Thus, implicated in a process of deciphering—the deciphering of the painting's making, of its fabrication (how is it made?)—the viewer derives pleasure from getting trapped in the painter's lures, those images that fetishize the production process. In his turn, the viewer penetrates the painting machine.

Frize's aptitude to invent new painting arrangements or situations seems limitless. Whether simple or complex, often farcical, his pictorial machinery stands out because no other painter proceeds as he does from a principle of immanence; what brings the experience of an event—a painting situation—to its culmination, what gives the painting its form, is an operation of forces.²⁾ This means that Frize constructs his paintings prior to carrying them out, by distributing the forces on hand, by allocating roles and instances.

Frize often acts like a Chinese strategist, who is able to let the situation unfold after carefully laying out its premise, and who, instead of imposing a desired effect, lets it occur without interruption, lets it deposit its sediment. There are no heroic pictorial gestures in Frize's work, but rather a reflection on efficacy, a concern for what Chinese philosophers call the "propensity of things" (quite literally so, when in producing a monochrome, he lets the canvas condense and dry hanging upside down from the ceiling, or when he creates a shimmering texture by letting the surface layer undergo a slow process of thickening and clotting). Many paintings created by sedimentation or protrusion bear witness to this economy of means: the painter is not the originator of the work but an agent, putting forces into play. The painter's decision is the constitution of a plane of immanence—which often amounts, quite literally, to a very active surface of white resin whose function it is to disturb and polarize the free interaction of poured colors.

This attention to the latent foundation of things, to the immanent quality of the effect, to the virtual and the non-actualized, is what made Frize's first

series so seductive. It led him to a new conception of painting as an event.

I imagine that the experience of the diagram, the twisted and knotted swaths of paint, was decisive in guiding him, paradoxically, towards a type of action painting.

A knot of paint such as the numerous ones Frize has produced since the nineties is both seductive and troublesome. To quote mathematician Gilles Châtelet's description, "it is impossible to localize, to circumscribe or to penetrate a 'real' territory ruled over the interlace. There is no outside or inside: the knot ties itself and is at one with what it links. ... The knot poses the perplexing enigma of the interaction with itself: it links itself with itself. A knot is not a trajectory. ... The interlace does not occupy a 'place' in our space, it reminds us that space is the *become* equality of the dimensions."³⁾ Diagrams, metaphors, interlaces are all modes of the virtual; they bring to light the force of ambiguity. As Gilles Châtelet analyzed the function of geometric figures in the course of great inventions by James Clerk Maxwell, Hermann Günther Grassmann or Jean-Robert Argand, he demonstrated the extent to which diagrammatic experience intensifies determinations in order to reveal polarities, compose and decompose forces, and incorporate the operating concept in its movement of combining and extracting points, planes, and spaces. The diagram is both research program and metaphor technology for that stage preceding formalization in the exact sciences: the invention stage. Thus Maxwell conceptualized the interlacing of magnetic and electric fields while meditating on simple machines: on the screw and on ball bearings, on gears and on the various modes of cooperation of intensities they offer to the imagination, on the dynamics of whirls and their articulations, etcetera. The diagram is a technique for establishing similitude, a mode of investigation. It is intrusive; it annexes realms of thought, invades extended lands, rekindles desire (see Duchamp's *LARGE GLASS*, 1915–1923).

Painting that enters the logic of the diagram definitively exits the register of the image. The pictorial operation now asserts itself as intransitive and performative. From this point on, Frize began to borrow

from topology and mathematics—not from this or that type of diagram, but rather from a discipline of invention, an experience, a way of thinking about the object of painting. And even further: a way of thinking about intuition and operation as one, a single mechanism of virtualization.

Frize's recourse to Percy John Heawood's torus is emblematic of this new phase of his work. The Scottish mathematician's figure is pure virtuality. It resulted from an attempt to conceive the effect of an initial rule stipulating that each of eight given colors have a common border with each of the others. This cartography is impossible in two dimensions and so a virtual volume was born from this strange prescription so similar to the rules of permutation and covering that Frize continually plots for his paintings. The torus is a performative object par excellence: the conception of all of its effects is the complete conception of the object. But in fact the torus is neither an object nor an image. It is a virtuality, a form of thought, and, though it may look like Donald Duck's buoy, an interlacing. Diagrammatic intuition, Châtelet writes, finds its own dimension of thought in the knot or the interlace: the interlace "bursts like an event." Neither a territorial district, nor a point, but an event: a crossing.⁴⁾ Something having occurred that suggests a spacing (over/under). What the interlacing offers to painting, then, is the duration of an infinite virtualization. It makes of painting the inscription of an event.⁵⁾

This is precisely the way Frize uses the torus. By this I mean that the becoming-diagram of Frize's paintings doesn't imply that he merely borrows from some reserve of imagery. Rather, he transforms the painting-function, causing the painting to open itself differently to the world; it becomes the operating field for a new interaction of forces, a new community. The more Frize's painting explores the virtual field of the diagram, the more it becomes political.

Let us clarify: Many so called "political" painters are simply re-activating propaganda painting, an inexhaustible reserve for the self-righteous management of images. Here, political refers to the organization of collectively creative work, such as dancing, for example. It is not a question of presenting objects or images to look at, but of constructing



BERNARD FRIZE, HEAWOOD, 1999, polyurethane
 lacquer on polyester 51³/₁₆ x 31¹/₂ x 9⁷/₈", /
 Polyurethan-Lack auf Polyester, 130 x 80 x 25 cm.

an experience-device, a collective arrangement, or better yet, a machine designed not by but for a community—echoing the call Paul Klee sounded, from his point of view as a painter, to the “people [that are] missing.”

Frize's choice, political in its principle, is to construct a painting like an operating field whose rules are its own object, to constitute the virtual field of a collective experience. His more recent sequences suggest that the construction and process of an experience are as close as possible to the forms of daily life, but heightened to its intensive complexity. It is no longer just a question of arranging the play of color-forces, nor even of implicating the viewer's desire in the painting's machinery, but a question of investing the energies that organize the painting, the human and social forces that constitute it. Recalling John Dewey's distinction between the “work of art” and an “art product,”⁶⁾ what constitutes the work itself is what it makes of and in experience. Each

painting, therefore, is a performance, or a happening. The becoming-diagram of Frize's paintings consists in the fact that, from now on, they come into being through the organization of the successive passages of paintbrushes from hand to hand (Frize's hands and those of his collaborators). A diagram plotted by the painter serves as the score for a collective interpretation. It organizes the implication and complication of forces and affects. The relay process implies the highest degree of precision: each collaborator must find the unique place and occasion, the tempo of his/her intervention, the unique passage where the application of each color will occur. The interaction is laborious, groping, and uncertain; it is interrupted by missteps and blunders; it requires dexterity, rapidity, slowness, endurance, patience, and a degree of cooperation where the distinction between subjective and objective disappears: action painting.

(Translation: Anthony Allen)

1) See Eric Alliez and Jean-Claude Bonne's magisterial study, *La Pensée-Matisse. Portrait de l'artiste en hyper-fauve*, Paris, Le Passage, 2005, to whom I am indebted for my own development of many Frizian themes.

2) I am borrowing and adapting for my own purposes one of Alliez and Bonne's brilliant formulations in: *La Pensée-Matisse*, p. 269.

3) Gilles Châtelet, *Les Enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Paris, Le Seuil, 1993, p. 267.

4) See Châtelet, p. 269. Regarding the figural logic of the interlacing, see J.-Cl. Bonne's seminal article, “Nœuds d'écriture” in: *Texte – Image / Bild – Text*, S. Dümchen et M. Nerlich eds., Berlin, 1990, pp. 85–105.

5) Which explains how Frize is able to cut a very long painting braid (the *Lucky* series, 2000) into arbitrary sequences or non-selected “excerpts,” like the traces of an event. Frize declared (in an unpublished text): “My exhibitions tell the story of the contiguity of paintings, like adjacent places tracing an undulating, multicolored line on the wall.”

6) See John Dewey, *Art as Experience*, New York, 1934, which was a reference text for Allan Kaprow and the artists of his generation.

Aktionsmalerei –

POLITIK DER FARBEN

Die Malerei verlangt nach Organisation.¹⁾

PATRICIA FALGUIÈRES

In diesen Zeiten der Restauration und Nostalgie ist die Malerei von Bernard Frize einzigartig. Einzigartig schon auf den ersten Blick dank ihrer Weigerung etwas abzubilden. Seit nunmehr zwanzig Jahren folgt eine Serie auf die andere, unerschöpflich einfallreich, ohne Rückgriffe und Wiederholungen, immer wieder überraschend. Und obwohl doch alles aus seiner Arbeit verbannt ist, was als Marke, Label oder persönliche Handschrift aufgefasst werden könnte, obwohl er jede «persönliche Mythologie», jede Ikonographie ablehnt, gibt es wenige Werke, die sich so unvermittelt identifizieren und zuordnen lassen. Die Malerei von Frize ist eben eine Umsetzung zahlreicher Faktoren. Sie bringt uns ganz direkt mit den Farben in Kontakt, ohne dass diese durch Formen vermittelt würden. Genauer, die Formen, die auf der Leinwand in Erscheinung treten (Frize' Malerei ist alles andere als ein informeller Expressionismus!), sind lediglich Resultat des Farbauftrags: Die Zöpfe, Wülste, Gitter, Wirbel und Verflechtungen aller Art, welche seine Leinwände bevölkern, sind keine «Motive», die eine Organisation der Bildfläche

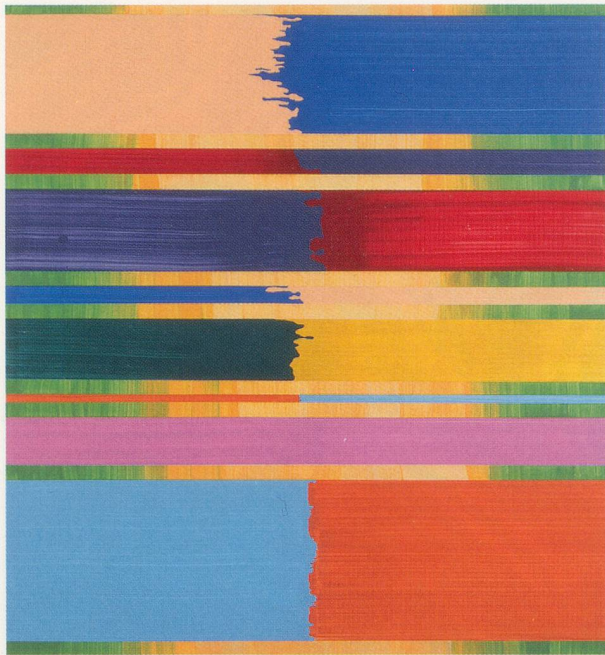
zuliessen. Sie bilden kein Repertoire; keinen Formenvorrat, der zur «Motivierung» der Bildfläche zur Verfügung stünde. Frize ist kein Formalist. Alle diese Figuren entstehen aus Verteilungsprozessen: beim Verteilen der Farbe auf der Leinwand. Das macht ihn so einzigartig, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Zunächst einmal, weil es sich um Farben – im Plural – handelt und nicht um die Farbe: Der Singular, an dem die Theoretiker der Moderne so sehr hingen, stand für die ontologische Verpflichtung der modernen Malerei, für ihren Essenzialismus. Dagegen verwahren sich die Arbeiten von Frize, so rigoros (manchmal geradezu aggressiv) modern sie sind, gegen jegliche Form von Essenzialismus.

Die Malerei von Frize ist modern: Entgegen den Vertretern einer Rückkehr zum Halbton und zur ortsspezifischen Farbe setzt er auf das Spiel der reinen Farben, der «reinen Regenbogenfarben», die von den frühen Modernen bevorzugt wurden. Anders als die Nostalgiker der Komposition hält er jedoch am «All-over» fest. Gleichzeitig lehnt er den modernen Mythos der reinen «Optikalität» ab und ebenso das metaphysische Pathos des Farbfeldes (auf welches sich in den 70er Jahren in Frankreich die

PATRICIA FALGUIÈRES unterrichtet die Geschichte der Renaissancephilosophie an der Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Paris. Sie ist Autorin von *Bernard Frize* (Hazan, 1997) und zahlreichen Publikationen zur zeitgenössischen Kunst. Ihr nächstes Buch wird im nächsten Jahr unter dem Titel *Technè. Art, nature et mécanique dans l'Europe de la renaissance* erscheinen.



BERNARD FRIZE, BRENT, 1992, acrylic and resin on canvas, 70 $\frac{7}{8}$ x 70 $\frac{7}{8}$ " / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 180 x 180 cm.



BERNARD FRIZE, BAOBAB, 2004, acrylic and resin
on canvas, 63 x 70 7/8" / Acryl und Kunstharz
auf Leinwand, 160 x 180 cm.

Gruppe *Supports/Surfaces* berief). Seine Malerei setzt die Farben in ihrer gesamten Kräftevielfalt in Szene. Sie richtet sich gegen jegliche «Komposition», ist eine eigentliche *Machination* der Kräfte, in jeder Bedeutungsnuance des Wortes: Konstruktion einer Maschine, Kalkül, Komplott, Raster, List und Ereignis.

Was heisst es aber, Farben wie Kräfte zu behandeln? Dass man sich gleich die ganze Vielfalt der Farben greift, zum Beispiel, die ganz konventionelle, anekdotische Vielfalt eines Farbfächers, wie ihn Druckereien verwenden. Da zeigen sich die Farben sogleich im Verhältnis zueinander, jede im Verhältnis zu allen anderen, in unmittelbarer Spannung miteinander konfrontiert, quasi als Kräftedifferenzial. Genauer, es gibt keine Kraft, die nicht durch

ein Differenzial erzeugt wäre. Eine Farbe ist nicht eine Kraft an sich (dies war die Triebmythologie der abstrakten Malerei der 70er Jahre), sondern muss erst in ein Kräfteverhältnis treten, das qualitativ gestaltet werden kann (entsprechend dem traditionellen Wissen der Malerei durch Komplementärkontraste, Ton- und Farbwerte und so weiter) oder auch quantitativ. Matisse hat das erste Beispiel eines quantitativen Begreifens der Farbe geliefert.²⁾ In den 60er und 70er Jahren ermöglichten die monumentalen Farbtafeln der damaligen Malerei einer neuen Generation von Künstlern – etwa einem Richter der Serien von 1966 (ZEHN FARBEN, ZWÖLF FARBEN) oder 1973–1974 (1024 FARBEN, 1025 FARBEN) – das Erlebnis eines neuen, quantitativen Umgangs mit der Farbe: Bei jedem Hinzufügen einer neuen Farbe $n+1$ (wie zufällig sie auch gewählt sein mag) kommt wieder die gesamte Bildfläche ins Spiel. Jedes neue Farbelement zerstört die vorher wahrgenommenen Beziehungen und weist auf neue Spannungsverhältnisse hin. So baut sich das Bild auf, und zwar unter strenger Befolgung des modernen Prinzips des Nicht-Komponierens, wie sehr dies auch von der braven Beachtung der Komplementärwirkungen abweichen mag (zu welcher so viele Zeitgenossen zurückzukehren scheinen): mittels rein quantitativer Addition.

Frize bleibt der Lektion der Farbtafeln – deren heuristischen Wert er selbst überprüft hat – treu, und darin ist er ein Moderner, ein Enkel von Wladislaw Strzemiński. Aber er hat dabei ein noch nie da gewesenes Feld möglicher Extrapolationen eröffnet und das verändert die Ausgangslage vollkommen.

Mehrere Sequenzen oder Folgen haben es ihm erlaubt, festzustellen, welcher potenzieller Reichtum an Bildszenarien in einer rein additiven Konstruktionsweise steckt. Die Addition kann auf verschiedenen Ebenen erfolgen. Um die Konfrontation der Farben zu organisieren kann man sich eine Vielzahl von Faktoren vorstellen – das kann bis zu den skurrilsten Varianten gehen: bis zur Farbscheibe, die sich im Farbtopf bildet, wenn der Deckel fehlt; bis zum Abdruck der Pinselbreite oder diesem unerhörten Martingal, dem «gemalten Pinsel».³⁾ So kann der Künstler den gesamten Reichtum an Mehrdeutigkeiten ausschöpfen und die Problemstellung des Bildes auf seine Weise lösen.

Da in einem rein quantitativen Ansammlungsprozess die dynamischen Beziehungen zwischen den Farben erst im Nachhinein lesbar sind, beinhalten sie immer eine Erwartung: Nennen wir diesen Kredit, den wir einem bestimmten Verhältnis von Farben oder malerischen Schichtungen entgegenbringen «Bild». Manche Bilder von Frize haben es sich zur Regel gemacht, diese Mehrdeutigkeiten zu steuern und zu erweitern. Die Farbsetzung wird bei ihm nicht einem Bild untergeordnet, sondern er lässt aus dem Setzen der Farben, aus dem Drunter und Drüber des Malvorgangs ein Bild entstehen. Beim Betrachten einer Leinwand von Frize versucht man im Geist unentwegt ein Szenario zu entwerfen – Schwerpunkte zu ermitteln (Hintergrund, Oberfläche), die Reihenfolge der Schichtungen auszumachen (vorher, nachher), die zeitliche Abfolge nachzuvollziehen ..., kurz: sich ein (geistiges) Bild zu verschaffen vom Prozess, der stattgefunden hat, oder aber das, was der Maler uns von diesem Prozess überliefert hat, zu lesen wie ein Bild. Selbst in einen Dechiffriervorgang verwickelt – die Dechiffrierung des Machens, der Fabrikation («Wie ist das gemacht?») – hält sich der Betrachter an die vom Künstler ausgelegten Köder, an jene «Bilder», die das Lob des Produktionsprozesses singen. Er gerät dabei seinerseits in die Maschine der Malerei... Frize' Gabe, immer neue Konstellationen oder Situationen der Malerei zu erfinden, scheint unerschöpflich. Ob einfach oder kompliziert, oft auch skurril, seine «Malereimaschinen» fallen aus dem Rahmen. Kein Maler dürfte je entschiedener auf ein Prinzip der Immanenz gesetzt haben: Es ist die Wirkung der verschiedenen Kräfte, welche die Erfahrung eines Ereignisses, einer Malsituation, die dem Bild seine Form gibt, zur Vollendung treibt.⁴⁾ Was heisst das? Dass Frize seine Bilder gegen den Strich bürstet, durch das Aufteilen der vorhandenen Kräfte, durch das Verteilen der Rollen oder Gewichte.

Er gleicht schon lange einem chinesischen Strategen, der sich von der Situation tragen lässt, weil er die Prämissen seines Planes eingehend studiert hat, und dann, statt diesen anzuwenden, das eintretende Ereignis wie einen Sedimentationsprozess zulässt, ohne zu unterbrechen, und es erst später einholt.

Bei Frize gibt es keine heroische malerische Geste, sondern ein Denken in Prozessen; die Sorge um das, was der chinesische Philosoph das «Streben der Dinge» nennt (oft ganz wörtlich, wenn er etwa mittels Kondensation und Abtropfenlassen einer Leinwand, die an der Decke befestigt ist, ein monochromes Bild erzeugt oder einen Moirée-Effekt durch Ausdehnung, Verdichtung und allmähliche Veränderung der Konsistenz einer Farbschicht). Zahlreiche Bilder, die durch Sedimentation oder auch durch das Aufbrechen tiefer liegender Schichten entstanden sind, belegen diese Ökonomie: Der Maler ist nicht Ursprung des Bildes, sondern verwaltet lediglich die ins Spiel gebrachten Kräfte. Was allerdings auf seine Entscheidung zurückgeht, ist die Beschaffenheit der Immanenzebene – manchmal ganz wörtlich: eine höchst empfindliche weisse Kunstharzfläche, die das freie Spiel der aufgebrauchten Farben stören und polarisieren wird.

Dieser wache Blick für den latenten Hintergrund der Dinge, für den Hintergrund der immanenten Wirkung, des Virtuellen, des nicht Aktualisierten, das den Reiz seiner ersten Serien ausmacht, hat Frize zu einer vollkommen neuen Auffassung der Malerei als Ereignis geführt.

Ich nehme an, dass die Erfahrung mit Diagrammen und ihren Torsionen und Knoten entscheidend gewesen ist, und ihn auf durchaus paradoxe Weise zu einer Art Aktionsmalerei geführt hat.

Die Knoten aus Farbe, die Frize seit den 90er Jahren immer zahlreicher hervorgebracht hat, wirken zugleich verführerisch und beunruhigend. Um eine Beschreibung des Mathematikers Gilles Châtelet aufzunehmen: «Es ist unmöglich einen realen Bereich auszumachen, zu umschreiben oder zu erfassen, der ähnlich verschlungen wäre. Es gibt kein Innen und Aussen: Der Knoten knüpft sich selbst und ist eins mit dem, was er bindet. [...] Der Knoten stellt die Ratlosigkeit der Interaktion mit sich selbst in den Raum: Er umschlingt sich selbst von oben und unten. Ein Knoten ist kein Verlauf [...], er belegt keinen Platz in unserem Raum, sondern erinnert uns daran, dass unser Raum die gewordene Gleichheit der Dimensionen ist.»⁵⁾ Diagramme, Metaphern, Geflechte sind Modi des Virtuellen, sie bringen die Macht der Mehrdeutigkeit zum Vorschein. In seiner

Analyse der geometrischen Figuren, die bei den grossen Erfindungen von James Clerk Maxwell, Hermann Günther Grassmann oder Jean-Robert Argand eine Rolle spielten, zeigt Gilles Châtelet auf, in welchem Mass das Arbeiten mit Diagrammen den Willen fördert, Polaritäten sichtbar zu machen, Kräfte zu bündeln und wieder zu zerlegen und der gewählten Strategie Gestalt zu verleihen durch das Verknüpfen und Entfernen von Punkten, Ebenen, Räumen. In dieser innovativen Phase, die in den Naturwissenschaften der Formalisierung vorausgeht, ist das Diagramm zugleich Forschungsprogramm und metaphorische Technik. So kommt Maxwell die Idee, elektrische und magnetische Felder miteinander zu verknüpfen, beim Nachdenken über einfache Maschinen wie Schrauben, Kugellager, Getriebe und die verschiedenen Arten des Zusammenwirkens von Kräften, die dabei vorstellbar sind, unter anderem etwa der Dynamik von Wirbeln und ihren Verästelungen. Das Diagramm ist eine Technik zur Herstellung von Ähnlichkeit, eine Untersuchungsmethode. Es mischt sich ein, annektiert fremdes Gedankengut, breitet sich in angrenzende Gebiete aus und lässt das Begehren wieder aufleben. (Man schaue sich nur Duchamps GROSSES GLAS, 1915–1923, an.)

Für eine Malerei, die sich auf die Logik des Diagramms einlässt, bedeutet dies den definitiven Abschied von der Abbildung. Die Malerei behauptet sich hier als intransitive (nicht mehr auf etwas ausserhalb ihrer selbst gerichtete) und performative (im Vollzug wirksame) Operation.

Von nun an entlehnt Frize aus der Topologie und Mathematik weniger bestimmte Diagrammtypen, als vielmehr eine Disziplin der Erfindung, eine bestimmte Art den Gegenstand der Malerei zu denken, eine Form der Erfahrung. Mehr noch, ein Vorgehen, das Intuition und Operation zusammen denkt: ein Dispositiv der Virtualisierung.

Der Rückgriff auf den Torus von Percy John Heawood ist exemplarisch für diese neue Arbeitsphase bei Frize. Die Figur des schottischen Mathematikers ist rein virtuell. Es geht darum, sich die Folge einer Grundregel zu denken, nämlich, dass jede von acht gegebenen Farben mit jeder anderen eine gemeinsame Grenze aufweisen muss. Bei zwei Dimensionen ein Ding der Unmöglichkeit. Aufgrund dieser seltsamen

Vorschrift entsteht ein virtueller Körper, der den Regeln von Wechsel und Wiederkehr, die Frize für seine eigenen Bilder so unermüdlich aufstellt, sehr nahe kommt. Und ein performatives Objekt *par excellence*: Die Vorstellung sämtlicher Konsequenzen (der Regel) ist gleichzeitig die komplette Vorstellung des Objekts. Aber eigentlich ist der Torus weder Objekt noch Bild, sondern etwas Virtuelles, eine Art zu denken und – hinter seinem Erscheinungsbild eines Rettungsringes für Donald Duck – eine Verschlingung. Die diagrammatische Intuition, schreibt Châtelet, erfasse ihre eigene gedankliche Dimension im Knoten oder im Geflecht. Das Geflecht «schlägt ein wie ein Ereignis»: eine Kreuzung.⁶⁾ Es hat sich etwas ereignet, was auf einen Raum verweist (darunter, darüber). Was das Geflecht der Malerei zu bieten hat, ist die Zeit einer unendlichen Virtualisierung. Es macht das Bild zur Inschrift eines Ereignisses.⁷⁾

Und genauso setzt Frize es auch ein. Ich will damit sagen, dass die Diagrammwerdung seiner Bilder nicht bedeutet, dass er eine auswechselbare Bildsprache benützt. Er verändert die Funktion des Tafelbildes: Das Bild öffnet sich anders zur Welt hin, es wird zum Wirkungsfeld einer neuen Interaktion von Kräften, einer neuen Gemeinschaft. Und je tiefer diese das virtuelle Feld des Diagramms erforscht, desto politischer wird Frize's Malerei.

Verstehen wir uns richtig. Viele, die sich zur «politischen» Malerei bekennen, greifen lediglich und ausschliesslich auf die Propagandakunst zurück: ein unerschöpfliches Reservoir, aus dem man (mit gutem Gewissen) Bilder schöpfen kann. Hier bedeutet «politisch» jedoch die Organisation einer kollektiven schöpferischen Arbeit, wie das beispielsweise beim Tanz der Fall sein kann. Es geht nicht darum, dem Blick Objekte oder Bilder darzubieten, sondern darum, eine Erfahrung zu entwerfen: eine kollektive Regel oder auch eine Maschine, die nicht von einem Kollektiv, sondern für ein Kollektiv konzipiert ist – ein Nachhall auf jenen Appell, den Paul Klee, gerade aus seinem Blickwinkel als Maler, an das Volk, «das uns nicht trägt», richtete.⁸⁾

Die in ihrem Grundsatz politische Entscheidung von Frize ist die, aus dem Bild ein Operationsfeld zu machen, dessen Regeln zum eigentlichen Gegenstand werden, und es als virtuellen Bereich einer kol-



BERNARD FRIZE, *TRANSCRIPTION*, 2002, acrylic and resin on canvas, 31 7/8 x 25 5/8 " / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 81 x 65 cm.

lektiven Erfahrung zu begreifen. Was seine jüngsten Serien denn auch vorschlagen, sind die Konstruktion und der Prozess einer Erfahrung, die dem gewöhnlichen Leben möglichst nahe kommt, seiner intensiven Komplexität jedoch zugleich enthoben ist. Es geht nicht mehr bloss darum, das Spiel der Farben beziehungsweise Kräfte zu lenken, ja, nicht einmal darum, das Begehren der Betrachterinnen und Betrachter in die Maschinerie des Bildes hinein-zuziehen. Es gilt jetzt, die das Bild ordnenden Energien, die menschlichen und sozialen Kräfte, die es ausmachen, einzusetzen. Oder um die von John Dewey vorgeschlagene Unterscheidung von «Kunstwerk» und «Kunstprodukt»⁹⁾ wieder aufzunehmen: Stoff und Thema des Werkes ist das, was das Bild aus und in der Erfahrung macht. So wird jedes Bild zur Performance oder zum Happening. Die Diagrammwerdung von Frize' Bildern verdankt sich fortan der Organisation der Reihenfolge der Pinselübergabe von einer Hand zur anderen (jenen von

Frize und seinen Mitwirkenden). Ein vom Künstler erstelltes Diagramm dient als Partitur, die der kollektiven Interpretation unterbreitet wird. Sie ordnet die Implikationen und Verkettungen der Kräfte und Affekte. Die praktische Umsetzung der jeweiligen Übergaben erfordert grösste Präzision: Jede und jeder muss den geeigneten Ort, die geeignete Gelegenheit finden, das richtige Tempo seiner Intervention, den passenden Abschnitt, in dem jede Farbe gesetzt werden kann. Ein mühseliges Interagieren, tastend, unsicher, unterbrochen von Pleiten und Pannen; ein Prozedere, das Geschicklichkeit erfordert, Schnelligkeit, Langsamkeit, Ausdauer, Geduld – und eine Kooperationsbereitschaft, bei der Motivation und Ziel sich in Luft auflösen. Aktionsmalerei eben.

(Übersetzung aus dem Französischen: Suzanne Schmidt)

1) Henri Matisse, «Gespräch mit Degand (1945)», in: Matisse, *Über Kunst*, hg. v. Jack D. Flam, übers. v. Elisabeth Hammer-Kraft, Diogenes-Verlag, Zürich 1982, S. 186.

2) Ich stütze mich hierbei auf die grossartige Analyse von Eric Alliez und Jean-Claude Bonne, *La Pensée Matisse. Portrait de l'artiste en hyper-fauve*, Le Passage, Paris 2005. Ihr verdanke ich Neuformulierungen von mehr als einem Thema im Zusammenhang mit Frize.

3) *Martingale*: Seit dem 18. Jahrhundert für eine Strategie im Glücksspiel, bei der nach einem verlorenen Spiel der Einsatz erhöht wird, so dass im Falle unerschöpflichen Vermögens sicherer Gewinn eintritt.

4) Ich nehme hier in veränderter Form eine schöne Formulierung von Alliez und Bonne auf, op. cit. (Anm. 2), S. 269.

5) Gilles Châtelet, *Les enjeux du mobile. Mathématique, physique, philosophie*, Editions du Seuil, Paris 1993, S. 267.

6) Châtelet, ebenda, S. 269. Über die figürliche Logik des Geflechts vgl. den kapitalen Beitrag von Jean-Claude Bonne, «Nœuds d'écriture», in: *Texte – Image / Bild – Text*, hg. von Sybil Dümchen und Michael Nerlich, Technische Universität Berlin, Berlin 1990, S. 85–105.

7) So kann Frize (in der Serie *Lucky*, 2000) einen sehr langen Farbzopf in beliebige Abschnitte zerteilen, nicht in besonders ausgewählte «Stücke», so als handle es sich um Spuren eines Ereignisses. Denn hat er nicht (in einem unveröffentlichten Text) erklärt: «Meine Ausstellungen erzählen von der Zufälligkeit der Bilder, die wie ebenso viele einzelne Orte eine mehrfarbige Wellenlinie auf der Wand ergeben.»

8) «Uns trägt kein Volk. [...] Aber wir suchen ein Volk», in: *Paul Klee in Jena 1924: Der Vortrag*, hg. v. Thomas Kain et. al., Druckhaus Gera, Jena 1999. (Hier zitiert nach Petra Kippstoff, «Paul Klee in Jena: eine Ausstellung und eine Publikation rekonstruieren ein Ereignis», in: *Die Zeit*, Nr. 14 (31. März), 1999, S. 46.)

9) Vgl. John Dewey, *Kunst als Erfahrung*, Suhrkamp-Verlag, Frankfurt am Main 1988. (Das englische Original erschien erstmals 1934.)