

BERNARD FRIZE, TUPELO, 2001, acrylic and resin on canvas, 63 x 55 1/8" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 160 x 140 cm.

BERNARD **FRIZE**

ART AND INDUSTRY

KATY SIEGEL & PAUL MATTICK

Bernard Frize titled one of his most recent paintings *USINE* (2005), or “Factory.” This is in keeping with other titles in the series: *CAMERA* (2005), *DIAMANT* (2005), *MAISON* (2005); Frize has often played amusingly on the theme of finding a representational image in the most abstract works. Each of these paintings has at its center a shape that, looked at with narrowed eyes and a certain amount of imagination, could be seen as corresponding to its title. But we suspect that the factory has a special meaning for Frize, as it has for artists of the past one hundred and fifty years, give or take.

Fundamental to the modern practice of art, as it has developed since the eighteenth century, is its contrast with the industrial mode of production (and distribution) that began to emerge at the same time. While capitalism harnessed, first, the cooperation of many hands in a divided labor process, and then the substitution of machinery for human labor to produce larger and larger quantities of objects, fine art emphasized individual hand-labor and more or less unique objects as its characteristic forms of production and product. This is why, when some artists after

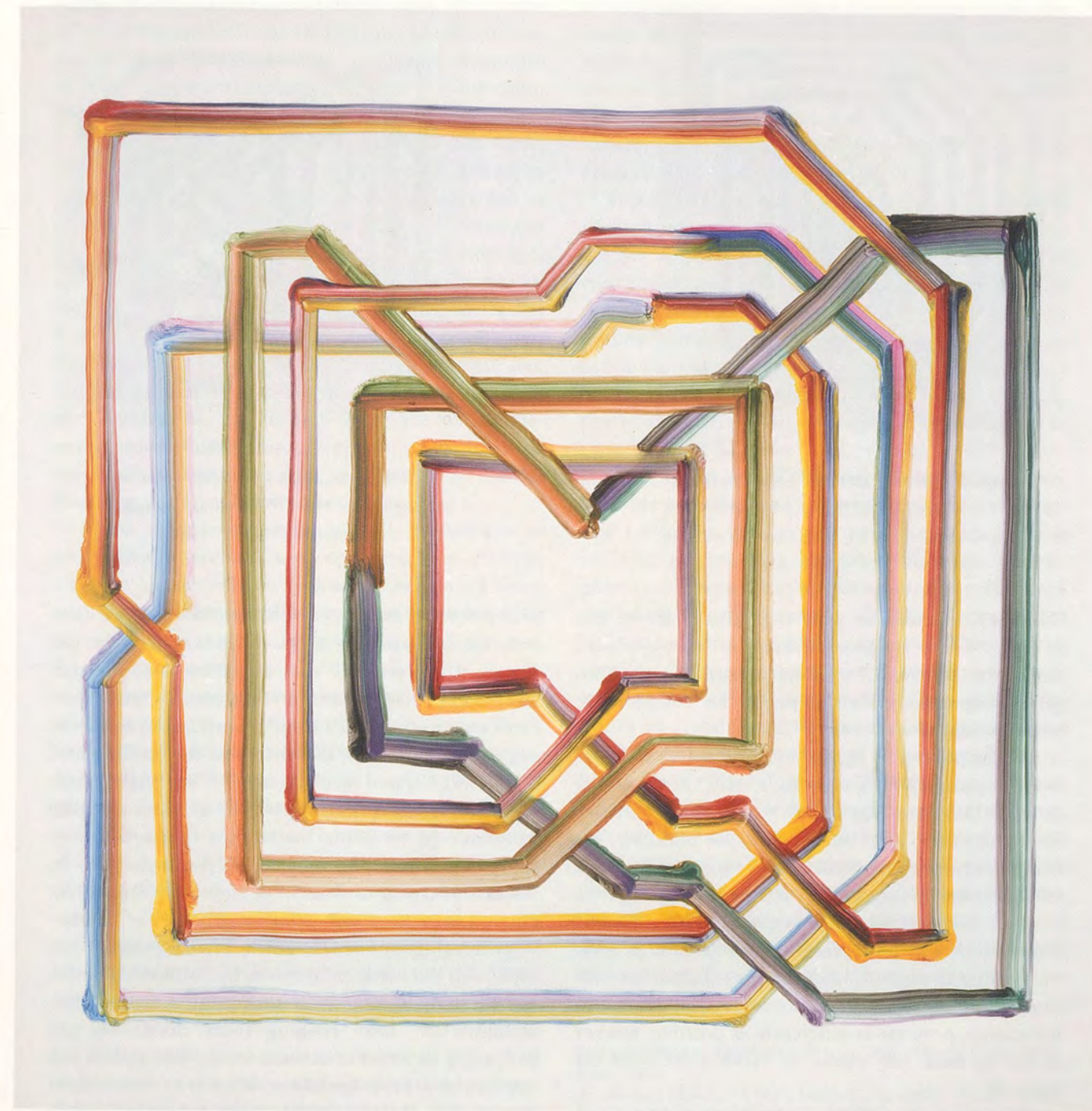
the First World War had the idea of modernizing art by bringing it into line with industrial culture, they employed such stratagems as anonymous finish, the use of industrial materials, the separation of conception and production (carried to an extreme in the readymade), and the employment of techniques of mechanical reproduction to make multiples.

None of these efforts really succeeded, of course. For one thing, art was already modern. For another, its specifically modern meaning was located precisely in the difference of its objects and performances from those of “ordinary” or “everyday” life. Even the most rebellious practices, however determined to bridge the gap between art and life, inevitably gave way to “art,” the conventions and conditions of art and its difference.

Bernard Frize’s painting takes a unique approach to the question of its relationship to modern life. On the one hand, it makes no bones about its nature as art: what he makes, shows, and sells are (for the most part) paintings, made in a studio, shown in museums and galleries, each clearly recognizable as the work of Bernard Frize. On the other, he has developed a mode of production sharing key features of modern industry. For one thing, his process entails the separation of mental and manual labor. But because he is an artist, and not an engineer or a manual worker, Frize is able to perform both tasks. First he thinks up an idea that will generate a painting: in the series that includes *USINE* each painting is a different version of the same knot (a concept mathematicians call

KATY SIEGEL is Associate Professor of Art History at Hunter College; she is the author of many catalog essays, most recently on Takashi Murakami and Richard Tuttle, and co-author of *Art Works: Money*.

PAUL MATTICK is Professor of Philosophy at Adelphi University; he is the author of *Art in its Time* and co-author of *Art Works: Money*.



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



BERNARD FRIZE, *MAISON*, 2005, acrylic and resin on canvas, 51³/₁₆ x 51³/₁₆" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 130 x 130 cm.



BERNARD FRIZE, *FABRIQUE*, 2005, acrylic and resin on canvas, 59 x 59" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 150 x 150 cm.

isotopy). Once the plan is in place, all he has to do is follow it. Because Frize is both designer and maker, instead of working as part of a machine generating someone else's profit, he controls the entire production process.

He can therefore realize the utopian promise of modern industry: "the right to be lazy," in the words of Paul Lafargue, Karl Marx's son-in-law.¹⁾ Henry Ford and others held out the promise that more efficient industrial manufacturing techniques would afford human beings greater leisure. Marx, however, pointed out the paradox that the mechanization of production, instead of freeing human beings from the burden of physical labor, led to exhausting workdays (alongside mass unemployment). Frize executes his strange projects as efficiently as possible: worker as well as boss, why would he make more work for himself?

In his quest for efficiency, laziness, or directness, Frize calls on nature as well as his own ingenuity, conjuring painting problems that take advantage of a natural law, such as gravity, or a physical property, such as how far a given amount of paint can extend across a surface. Speaking of this employment of nat-

ural forces to produce effects outside his own control, he has said, in a recent interview, "To use [chance] you must be very lazy. That is to say, you have to find very elaborate strategies so that chance can come into it... It's a very complicated business, organizing situations in which you do nothing and things will happen on their own."²⁾ We might translate "chance" here more accurately as materiality, the substance of the paint, the surface of the painting. Rather than resisting materiality, he works with it. Instead of trying to control or dominate nature, he allows nature itself to become another set of hands.

Increasingly in recent years, Frize's practice has also been distinctly modern in its collective character. Of course, almost all successful artists employ assistants for tasks ranging from stretching and preparing canvases to actually laying down paint following the artist's directions. What is unusual about Frize's work is that it visibly requires several people working together to make it. The assistants are not stand-ins for the artist, performing tedious tasks like varnishing the canvas, but work alongside him; nor are they there just to speed up production—many of his paintings could not be made by one person, no

matter how hard or long he might work. The series of paintings recently shown in Paris, at Galerie Emmanuel Perrotin, for instance, requires a minimum of four hands working simultaneously to lay down the lattice-knot pattern of lines that form the image.

Further complicating the rendering of simultaneity, each hand holds three brushes, so that each right-angled turn of the brush produces a changing pair of colors. That is, each line is actually three lines; the amount of time required to make them, however, is the same amount of time it would normally take to make a single line. Process in a painting is usually a matter of tracing single, directional marks and gestures and perhaps, in the case of someone like Willem de Kooning, of thinking in terms of layers and erasures as well. Frize's technique of simultaneous, synchronic making creates an image in about the time it takes to see one, thanks both to careful planning and to collective execution.

These works, fascinating in their complexity as well as beauty, are in this way reminiscent of baroque chamber music, with its typically unrehearsed semi-improvised filling out of a composed structure. Like an eighteenth century composer at the keyboard, Frize participates in making the work with equally important others, without disguising his particular role as author. But unlike such music, Frize's work demands no professional skill from its practitioners. As he explains, "In the early days I used to work with painters, but now they're people who make videos or something quite different. There is no specialization with me. I never use technical knowledge. There is nothing technical in what I do. So it's not important."³⁾

In this again, his artistic practice is like industrial labor; as many critics have noted since the sixties, art increasingly participates in the same de-skilling of labor that characterizes industrial work.⁴⁾ Frize's painting differs from conceptual art in several important ways, however, not the least of which is that he essentially re-skills himself and his assistants with strange new specialties, like making sharp-angled turns while wielding enormous brushes. And it also differs, like much art, from industrial labor, in that it is not repetitive, not impersonal, not alienated. The new knot paintings dictate a very strict order, but one that is

non-hierarchical: each line must pass over, but also under other lines. Frize manages to surpass the metaphor for democracy Clement Greenberg saw in all-over painting by picturing a different kind of social relationship, in which individual figures are not blandly submerged in a larger social field, but cooperate in shifting relationships.

Frize's paintings look as if they gave pleasure to the makers as well as to the eventual viewer; we imagine the excitement of collective activity, the thrill of concentration and coordination, riding the edge of the process until the painting (much like a photograph) "comes out"—or doesn't. Instead of proposing industrial products as models of modern art, à la Duchamp, Frize demonstrates in his artistic practice what a different way of organizing production in general could look like.

"I try to do things that are ordinary," Frize says, "that are everyday, that are very simple, and that anyone could do. This is not always evident because painting is something extremely elaborate and sophisticated, something, what's more, that refers back to a whole history of painting."⁵⁾ That history, for the last two hundred years, has inextricably involved the paradox of the glorification of a few handmade objects in a world of mass production; of the elevation of certain individuals—artists or captains of industry—in a mass society; of the accumulation of history in a culture constantly destroying the past. Bernard Frize denies neither side of the paradox, accepting it as the way in which art is already part of life. Instead of seeking to close an imaginary gap, he has found a way to see and show history in the everyday, the sophisticated in something anyone could do—to reveal the utopian future promised by industrial culture in works that are free, lovely, and to be enjoyed today.

1) Paul Lafargue, *The Right to Be Lazy*, 1883 (Chicago: Charles H. Kerr, 1989).

2) Irmeline Lebeer, "'I buy a brush 40 cm wide...' interview with Bernard Frize" in: *Aplat: Bernard Frize* (Paris: Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2003), pp. 198–199.

3) Lebeer, p. 201.

4) The classic reference is Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century* (New York: Monthly Review Press, 1974).

5) Lebeer, p. 203.

KUNST UND INDUSTRIE

KATY SIEGEL & PAUL MATTICK

Bernard Frize hat einem seiner jüngsten Bilder den Titel *USINE* (2005), Fabrik, gegeben. Das passt zu anderen Titeln derselben Werkreihe: *CAMERA*, *DIAMANT*, *MAISON* (alle 2005). Frize hat schon oft aufs Amüsanteste mit dem Aufspüren figürlicher Bilder in extrem abstrakten Arbeiten gespielt. Bei all diesen Bildern ist in der Bildmitte eine Form zu sehen, die man – mit zusammengekniffenen Augen und etwas Phantasie betrachtet – für das halten könnte, was der Titel nennt. Doch wir haben den Verdacht, dass die Fabrik für Frize von besonderer Bedeutung ist, wie das in den letzten 150 Jahren bei zahlreichen Künstlern der Fall war.

Grundlegend für die moderne Kunstpraxis, wie sie sich seit dem achtzehnten Jahrhundert herausgebildet hat, ist der Kontrast zur industriellen Produktion (und Distribution), die sich im selben Zeitraum zu entwickeln begann. Während der Kapitalismus sich zunächst die Zusammenarbeit vieler in einem geteilten Arbeitsprozess zunutze machte, um danach die menschliche Arbeit durch Maschinen zu ersetzen, welche grössere Objekte und grössere Mengen produzieren konnten, unterstrich die Kunst das indi-

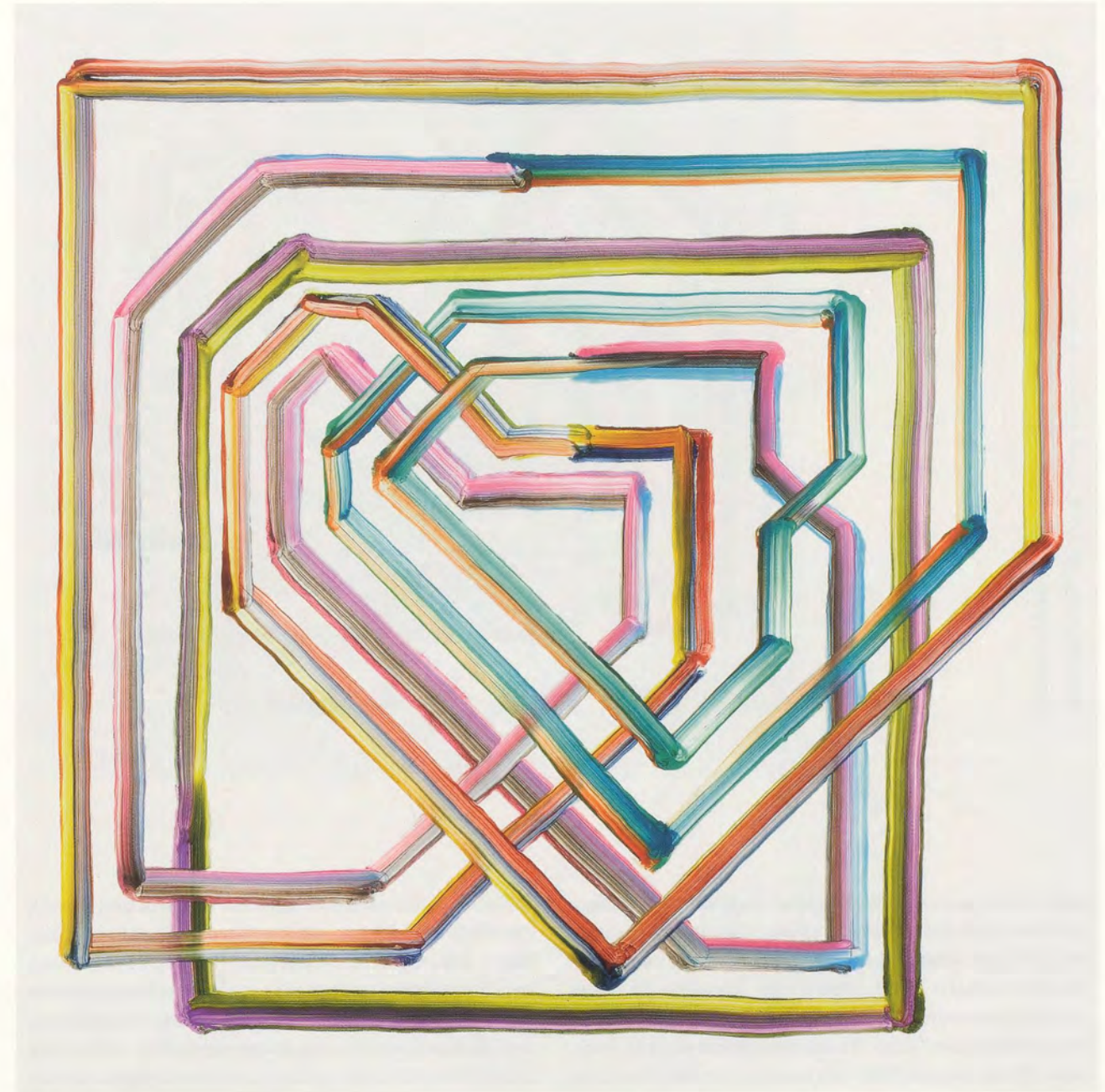
viduelle Arbeiten mit der Hand und den dadurch mehr oder weniger gegebenen Unikatcharakter als typisches Kennzeichen ihrer Produkte und Produktionsweise. Deshalb kamen nach dem Ersten Weltkrieg einige Künstler, welche die Kunst der industriellen Kultur anpassen wollten, auf die Idee, zu diesem Zweck Dinge einzusetzen wie anonyme Oberflächen, industrielle Materialien, die Trennung von Konzeption und Produktion (die im Readymade ihre extremste Variante fand) und schliesslich – zur Herstellung von Multiples – die Techniken der mechanischen Reproduktion.

Natürlich war keine dieser Anstrengungen wirklich von Erfolg gekrönt. Zum einen war die Kunst bereits modern, zum anderen lag ihre spezifisch moderne Bedeutung gerade in der Differenz, die ihre Objekte und Darstellungen zu jenen des «gewöhnlichen» oder «alltäglichen» Lebens aufwies. Selbst die revolutionärsten Methoden, wie entschlossen auch immer sie die Kluft zwischen Kunst und Leben zu überwinden trachteten, mussten unweigerlich der «Kunst» weichen beziehungsweise den Regeln und Bedingungen der Kunst und ihrer Differenz.

Bernard Frize' Malerei stellt die Frage nach ihrem Verhältnis zum modernen Leben auf eine ganz eigene Art und Weise. Einerseits macht sie kein Hehl aus ihrem Kunstsein: Was Frize macht, zeigt und verkauft, sind (zum grössten Teil) Bilder – im Atelier gemalt, in Museen und Galerien ausgestellt –, die jeweils klar als Werke von Bernard Frize zu erkennen sind. Andererseits hat er jedoch eine Arbeitsmethode

KATY SIEGEL ist Associate Professor für Kunstgeschichte am Hunter College der City University of New York; sie ist Autorin zahlreicher Katalogbeiträge, zuletzt über Takashi Murakami und Richard Tuttle, sowie – zusammen mit Paul Mattick – Co-Autorin von *Geld* (Gerstenberg-Verlag, Hildesheim 2004).

PAUL MATTICK ist Professor für Philosophie an der Adelphi University, New York, und unter anderem Autor des Buches *Art in its Time* (Routledge, London/New York 2003).



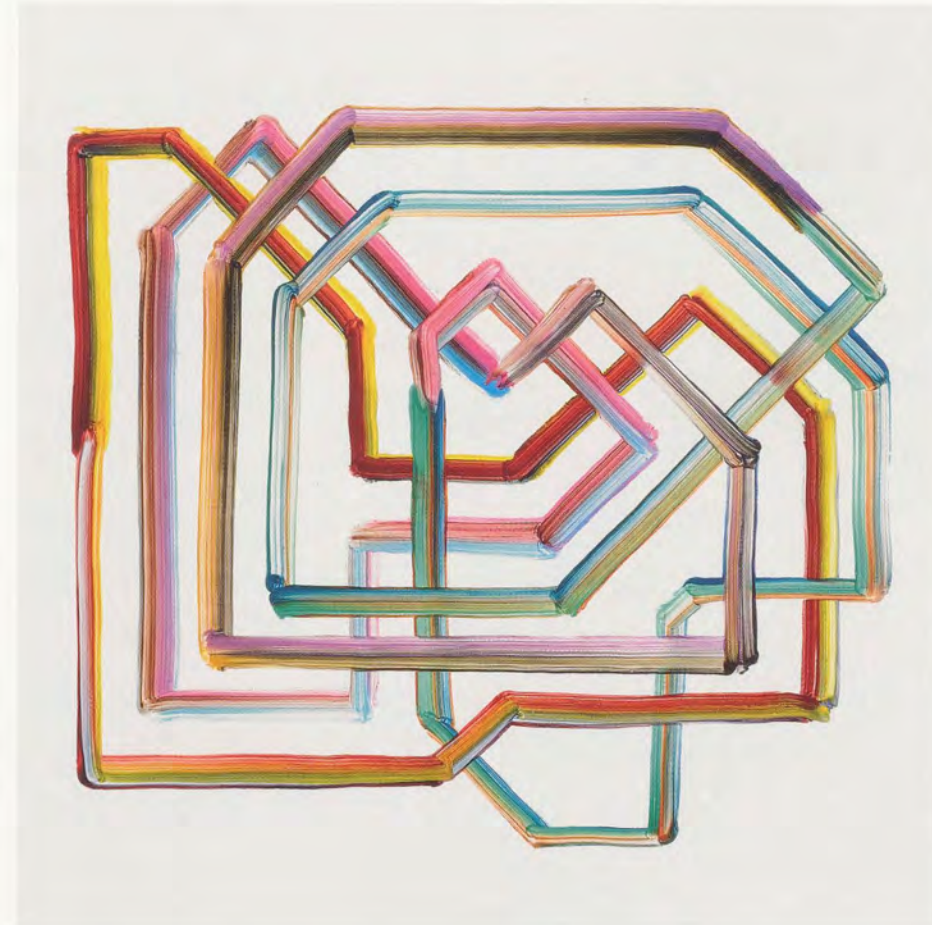
BERNARD FRIZE, *DIAMANT*, 2005, acrylic and resin on canvas, 74³/₄ x 74³/₄" / Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 190 x 190 cm.

BERNARD FRIZE, UN, 2005, acrylic and resin on canvas, 51 3/16 x 51 3/16" /
Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 130 x 130 cm.



entwickelt, die charakteristische Züge der modernen industriellen Produktion aufweist. Zunächst bedingt sein Vorgehen die Trennung von geistiger und manueller Arbeit. Doch weil Frize Künstler ist, und nicht Ingenieur oder Handwerker, vermag er beide Aufgaben zu erfüllen. Zu Beginn heftet er eine Idee aus, die zu einem Bild führen wird: In der Serie, zu der USINE gehört, ist jedes Bild eine andere Version desselben Knotens (die Mathematiker verwenden dafür den Begriff der Isotopie). Steht der Plan erst einmal, braucht er ihm nur noch zu folgen. Da Frize sowohl entwirft wie ausführt, arbeitet er nicht als Rädchen in einer Maschine für den Profit von jemand anderem, sondern kontrolliert selbst den gesamten Produktionsprozess.

Dadurch kann er das utopische Versprechen der industriellen Moderne einlösen: «das Recht auf Faulheit», um mit Paul Lafargue, dem Schwiegersohn von Karl Marx, zu sprechen.¹⁾ Henry Ford und andere beharrten auf dieser Verheissung, dass effizientere industrielle Produktionsweisen dem Menschen mehr Musse bringen würden. Marx dagegen verwies auf das Paradox, dass die Mechanisierung der Produktion die Menschen nicht von der Last der körperlichen Arbeit befreien, sondern zu anstrengenden langen Arbeitstagen führen werde (gepaart mit Massenarbeitslosigkeit). Frize führt seine seltsamen Projekte so effizient wie möglich aus: als Arbeiter und Chef in einer Person – weshalb sollte er sich also selbst mehr Arbeit aufhalsen?



BERNARD FRIZE, USINE, 2005, acrylic and resin on canvas, 59 x 59" /
Acryl und Kunstharz auf Leinwand, 150 x 150 cm.

Bei seinem Streben nach Effizienz, Faulheit oder Direktheit beruft sich Frize sowohl auf die Natur wie auf seinen eigenen Einfallsreichtum, wenn er male- rische Problemstellungen formuliert, die ein Natur- gesetz wie das Gravitationsgesetz ins Spiel bringen, oder auch eine physikalische Eigenschaft, zum Beispiel, wie weit eine bestimmte Menge Farbe sich auf einer Oberfläche ausdehnen kann. Zu dieser Anwendung von Naturkräften zum Erzeugen von Effekten, die er selbst nicht mehr kontrollieren kann, meinte er jüngst in einem Interview: «Um mit dem Zufall zu arbeiten muss man sehr faul sein. Das heisst, man muss sehr aufwändige Strategien entwickeln, damit der Zufall mitspielen kann ... Es ist ein sehr kompliziertes Geschäft, dieses Herbeiführen von Situa-

tionen, in denen man selbst nichts tut und die Dinge sich von selbst ereignen.»²⁾ Man könnte «Zu- fall» hier treffender mit «Materialität» übersetzen: die Farbsubstanz, die Bildfläche. Er arbeitet eher mit dieser Materialität, als dass er gegen sie angeht. Statt die Natur kontrollieren oder beherrschen zu wollen lässt er zu, dass die Natur quasi selbst mit Hand anlegt.

Dank ihres kollektiven Charakters wirkte Frize' Praxis in den letzten Jahren auch zunehmend be- wusst modern. Natürlich beschäftigen fast alle erfolg- reichen Künstler Assistenten für Aufgaben, die vom Bespannen und Grundieren der Leinwand bis zum eigentlichen Farbauftrag nach Anweisung des Künst- lers reichen. Ungewöhnlich ist bei Frize jedoch, dass

BERNARD FRIZE, *Assistants/Assistenten*, 2005.

seine Werke offensichtlich das Zusammenarbeiten mehrerer Leute voraussetzen. Die Assistenten vertreten nicht den Künstler und übernehmen langweilige Aufgaben, wie das Firnissen der Leinwand, sondern sie arbeiten mit ihm zusammen; sie sind auch nicht dazu da, die Produktion zu beschleunigen – viele seiner Bilder könnten gar nicht von einer einzigen Person gemalt werden, egal wie lange und intensiv diese arbeiten würde. Für die Bildserie, die kürzlich in der Galerie Emmanuel Perrotin in Paris gezeigt wurde, waren zum Beispiel mindestens vier gleichzeitig arbeitende Hände nötig, um das Knotengeflecht der Linien, die das Bild ausmachen, auf die Leinwand zu bringen.

Um die simultane Leistung noch weiter zu komplizieren hält jede Hand drei Pinsel, so dass jede rechtwinklige Richtungsänderung des Pinselstrichs eine andere Farbkombination bewirkt. Das heisst, jede Linie besteht eigentlich aus drei Linien; die Zeit, die benötigt wird um sie zu ziehen, ist jedoch dieselbe wie für eine einzige Linie. Das Vorgehen beim Malen eines Bildes besteht in der Regel darin, einzelne, entscheidende Spuren und Gesten zu voll-

ziehen und vielleicht, wie im Fall von Willem de Kooning, auch darin, in Schichten zu denken und Auslöschungen in Erwägung zu ziehen. Bei Frize' Technik des simultanen, synchronen Malens dauert das Herstellen eines Bildes – dank sorgfältiger Vorbereitung und kollektiver Ausführung – nicht viel länger als das Betrachten desselben.

Die Arbeiten erinnern in ihrer Komplexität und Schönheit irgendwie an barocke Kammermusik und deren charakteristisches, nicht einstudiertes, halb improvisiertes Ausfüllen einer vom Komponisten vorgegebenen Grundstruktur. Wie ein Komponist des achtzehnten Jahrhunderts vor seiner Tastatur ist Frize an der Entstehung des Werks zusammen mit gleich wichtigen anderen beteiligt, ohne seine spezifische Rolle als Urheber zu verheimlichen. Aber anders als die barocke Musik verlangt Frize' Werk von den Ausführenden kein fachliches Geschick. Wie er selbst erläutert: «Am Anfang arbeitete ich jeweils mit Malern zusammen, aber inzwischen sind es Leute, die Videos machen oder auch etwas ganz anderes. Bei mir braucht es keine Spezialisierung. Ich setze nie irgendwelche technischen Kenntnisse ein. Da ist nichts Technisches an dem, was ich mache. Also ist es auch nicht wichtig.»³⁾

Auch darin gleicht seine künstlerische Praxis wiederum der industriellen Arbeit; wie viele Kritiker seit den 60er Jahren bemerkt haben, unterliegt die Kunst zunehmend derselben Dequalifizierung wie die Arbeit im industriellen Bereich.⁴⁾ Frize' Malerei unterscheidet sich von der Konzeptkunst in vielerlei entscheidenden Hinsichten, doch eine nicht zu unterschätzende Differenz liegt darin, dass er sich selbst und seine Assistenten mit seltsamen neuen Spezialkenntnissen ausstattet, etwa damit, wie man beim Führen riesiger Pinsel exakte Winkel zieht. Sein Vorgehen unterscheidet sich, wie manch andere Kunst, aber auch dadurch von der industriellen Arbeit, dass es nicht repetitiv, nicht unpersönlich, nicht entfremdet ist. Die neuen Knoten-Bilder geben eine sehr strenge Ordnung vor, aber eine, die nicht hierarchisch ist: Jede Linie muss über andere, aber auch unter anderen Linien hindurch verlaufen. Es gelingt ihm, die Metapher für Demokratie, die Clement Greenberg in der All-over-Malerei sah, noch zu überbieten; Frize bildet eine andere Art gesellschaftlicher

Beziehung ab, in der Individuen nicht bloss in einem umfassenderen sozialen Umfeld aufgehen, sondern in wechselnden Beziehungen zusammenarbeiten.

Die Bilder von Frize sehen aus, als hätten sie den Malenden genauso viel Freude bereitet wie dem allfälligen Betrachter; wir stellen uns die Aufregung des gemeinsamen Arbeitens vor, die gespannte Konzentration und Koordination, das Vorantreiben des Prozesses auf Messers Schneide, bis das Bild (ähnlich wie eine Photographie) «zum Vorschein kommt» – oder auch nicht. Statt wie Duchamp industrielle Produkte als Vorbild für die Kunst zu propagieren führt Frize in seiner künstlerischen Tätigkeit vor, wie eine andere Organisation der Produktion überhaupt aussehen könnte.

«Ich versuche ganz gewöhnliche Dinge zu tun», sagt Frize, «alltägliche, ganz einfache Dinge, die jeder tun könnte. Das ist nicht immer offensichtlich, weil Malen etwas äusserst Aufwändiges und Raffiniertes ist, und noch wichtiger, etwas, was auf eine ganze Geschichte der Malerei zurückgeht.»⁵⁾ Diese Geschichte war in den letzten zweihundert Jahren untrennbar verbunden mit dem Paradox der Glorifizierung einiger weniger handgefertigter Objekte in einer von der Massenproduktion bestimmten Welt; mit der Erhöhung gewisser Individuen – Künstler

oder Industriemagnaten – in einer Massengesellschaft; mit der Ansammlung von Geschichte in einer Kultur, die ihre Vergangenheit fortwährend auslöscht. Bernard Frize verleugnet weder die eine noch die andere Seite dieses Paradoxes, sondern akzeptiert es als die Art und Weise, in der Kunst bereits Teil des Lebens ist. Statt eine imaginäre Kluft schliessen zu wollen hat er einen Weg gefunden, die Geschichte im Alltäglichen zu erkennen und aufzuzeigen, das Raffinierte in einem Prozedere, das jeder und jede vollziehen könnte. – Somit enthüllt er uns die utopische Zukunft, die Verheissung der industriellen Kultur, in Arbeiten, die frei und sehenswert sind und an denen wir heute schon unsere Freude haben können.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Paul Lafargue, *Das Recht auf Faulheit*, Verlag der Volksbuchhandlung, Zürich 1887 (franz. Original: 1883).

2) Irmeline Lebeer, «J'achète un pinceau de 40 cm...», Interview mit Bernard Frize, in: *Aplat: Bernard Frize*, Ausstellungskatalog (Text franz. und engl.), Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Paris 2003.

3) Lebeer, S. 201. (Hier aus dem Englischen übersetzt.)

4) Das Standardwerk zu diesem Thema ist Harry Braverman, *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in the Twentieth Century*, Monthly Review Press, New York 1974.

5) Lebeer, S. 203. (Hier aus dem Englischen übersetzt.)

BERNARD FRIZE, 2005, "Faces et profiles," exhibition view/ Ausstellungsansicht, Gallery Emmanuel Perrotin, Paris.

