



*Telli*, 2022. Acrylic and resin on canvas. 227,5 × 290 cm | 89 9/16 × 114 3/16 in. ©Bernard Frize / ADAGP Paris, 2023. Courtesy of the artist and Perrotin.

## BERNARD FRIZE

### LES CHOSES QUE J'AI VUES

21 avril — 24 mai 2023

Depuis plus de quarante ans, Bernard Frize met au point des protocoles pour réaliser des tableaux sans objectif visuel précis. Pour l'artiste, le processus de peinture est plus important que la qualité esthétique de son aboutissement, bien que la plupart de ses créations soient souvent plaisantes de ce point de vue. En instaurant des procédures, il se désengage le plus possible de l'œuvre, afin de réduire à son minimum la dimension auto-expressive. Bernard Frize a débuté sa carrière dans les années 1970, âge d'or de l'art minimaliste et conceptuel: contemporain d'artistes comme Sol LeWitt, qui fit paraître pour la première fois ses « Alinéas sur l'art conceptuel » dans la revue *Artforum* en 1967, il adopte cependant une approche différente. Alors que LeWitt confiait la plupart du

## THINGS I'VE SEEN

April 21 — May 24, 2023

For over forty years Bernard Frize has been inventing procedures for making paintings without exactly knowing or predicting the visual outcome. He has explained that the process of painting is more important than whether the final result is aesthetically pleasing, although it turns out that they often are. By establishing procedures he removes himself as best he can from the work, to reduce the sense of self-expression to the barest minimum. As an artist who began working in the 1970s, at the height of minimal and conceptual art, he was, of course, aware of such artists as Sol LeWitt, whose 'Paragraphs on Conceptual Art' first appeared in *Artforum* in Summer 1967, but Frize's approach was different. LeWitt, for the most part, did not execute his work but left it to assistants.



*I mom*, 2022. Acrylic and resin on canvas. 226 × 290 cm | 89 × 114 <sup>3/16</sup> in. ©Bernard Frize / ADAGP Paris, 2023. Courtesy of the artist and Perrotin.

temps l'exécution de ses travaux à des assistants, Frize réalise quant à lui la majorité de ses œuvres lui-même, à l'exception d'une série de tableaux qui a nécessité l'intervention de plusieurs personnes pour manipuler simultanément un grand nombre de pinceaux. Sa main est par conséquent impliquée dans le processus. LeWitt décrivait son travail comme dépourvu de toute émotion, car il considérait que son exécution s'apparentait à celle d'une machine. Les tableaux de Frize dégagent quant à eux une certaine froideur, mais sont susceptibles de provoquer une réaction émotionnelle. Les pièces de LeWitt étaient réalisées de manière industrielle ou peintes directement sur des murs. Frize travaille sur des toiles, qui portent des marques de pinceau visibles, dont la couleur est emprisonnée dans une couche de résine. Elles donnent l'illusion de la facture, bien qu'il n'en soit rien. Les travaux de Frize se caractérisent en outre par un fort sens de l'espièglerie et de l'absurde. LeWitt aimait lui aussi recourir à l'absurdité, comme en témoignent par exemple ses œuvres *Location*, où le texte décrivant les actions à accomplir pour tracer une simple figure géométrique, un triangle ou un carré par exemple, est si complexe qu'il nécessite un solide esprit logique pour être décodé. L'effort mental requis pour dessiner une forme rudimentaire est énorme. Le

Frize required assistance in executing one series of paintings when he needed many hands to manipulate brushes simultaneously, but mostly he makes art on his own. His hand is therefore involved. Whereas LeWitt described his work as emotionally dry, because from his point of view it was executed as though by a machine, Frize's work is cool but can provoke an emotional response. LeWitt's art was manufactured industrially or drawn on a wall. Frize makes paintings on canvas with visible brush marks where colour is embedded in a resin surface. It has the illusion of facture, although none whatsoever. Moreover there is a strong sense of wit and the absurd in Frize's work. LeWitt was not immune to absurdity – think of his *Location* pieces where the text describing the actions to be taken to execute a simple geometric figure, such as a triangle or a square, is so complex that it requires quite a strong logical mind to decode it. The mental effort required to draw a simple form is enormous. This mixture of complexity and simplicity, of detail and ludicrous outcome was comparable in many ways to the novels of the nouveau roman movement.

Frize's absurdity is somewhat different, more Beckettian. Generally the proposition is a simple one and reasonably easy to execute once the

**mélange de complexité et de simplicité, de détail et d'extravagance était comparable, à bien des égards, au mouvement littéraire du Nouveau Roman.**

Chez Frize, l'absurdité est quelque peu différente, plus beckettienne. La proposition est généralement simple et relativement facile à exécuter, une fois les mouvements compris. Les titres de ses œuvres, choisis par des tiers, sont eux-mêmes absurdes et ironiques. C'est notamment le cas de *Drexel Burnham Lambert*, qui tire son nom de la banque d'investissement, ancienne mécène du prix Turner ayant fait faillite en raison de ses tractations illégales d'obligations de pacotille, de *Uitr*, acronyme d'Unemployment Insurance Tax Report (déclaration fiscale d'assurance chômage), ou encore de *Ydin*, mot finnois désignant la moelle osseuse, mais aussi le titre d'un magazine politique finlandais. Malgré sa richesse linguistique qui se manifeste à travers des apparences très diverses, le travail de Frize est par nature répétitif. Il ne véhicule aucun sens symbolique manifeste, contient peu de références à d'autres œuvres, ne déploie aucune métaphore ostensible. Axé à la fois sur la répétition et les variations, il est constitué de silences, de mutisme, de combinaisons aléatoires de couleurs qui, tout au plus, suggèrent un état d'esprit. Il est dépourvu d'accents, généralement homogène (à quelques exceptions près) et les incidents qui se produisent lorsque les lignes et les couleurs fusionnent ou changent de direction semblent se soustraire à toute théâtralité. Ils se contentent d'être présents. Ça et là, Frize conserve des imperfections, sortes de témoignages du processus. Comme les personnages de Beckett dans *En attendant Godot*, le public pourrait attendre qu'un sens soit révélé, mais cela serait probablement en vain. La surface est impassible. Parfois, le sujet représenté semble avoir été aplati. C'est notamment le cas dans *Mescalì* (2014) ou dans *Pulvérisée* (2001). Dans ce dernier, le titre étaye cette impression que l'artiste s'est évertué à éliminer toute forme de ressemblance avec un objet existant.

Quels sens pouvons-nous retirer de ces stratégies ? Comment pouvons-nous interpréter ces tableaux ? Frize évite délibérément l'expressionnisme et l'expression personnelle, il rejette le récit symbolique à l'ère de sa résurgence, il critique parfois la tendance minimaliste des années 1970 et 1980 – ses œuvres extrêmement colorées, parfois qualifiées de jazzy, sont loin de s'inscrire dans cette approche. Et les stratégies conceptuelles qu'il adopte ont été séparées des domaines de la linguistique et du structuralisme, en faveur d'un résultat sensuel, séduisant, psychédélique, étourdissant et impur. Tantôt simples, tantôt déconcertants, ses travaux posent de véritables énigmes et remettent en cause le statut de l'artiste peintre. L'une des questions essentielles qu'ils soulèvent est la suivante : avons-nous besoin d'un peintre pour faire un tableau ? Aussi absurde que cette interrogation puisse paraître, nous sommes à l'orée d'une époque où l'intelligence artificielle pourrait bel et bien remplacer l'artiste dans la confection des œuvres. Bien que cette activité procure parfois du plaisir à celui ou celle qui l'exécute, son résultat est un produit inutile de l'intelligence et de la main humaines. Pourquoi ne pas la confier à une machine ? Risque-t-on de déclencher l'une des plus grandes tragédies de notre époque : rendre obsolète quelque chose qui nous procure du plaisir créatif ? Si l'IA est en passe de devenir une innovation essentielle dans la réalisation des opérations médicales, pourra-t-elle réellement améliorer la confection de tableaux ?

Sans pour autant répondre à cette question, on est forcé de constater que l'œuvre de Frize est empreint d'une personnalité. Audacieux, l'artiste ne peut empêcher son sens de l'humour de transparaître dans son travail. Partant, s'il a failli dans la tâche de dépersonnaliser ses créations, il s'agit d'un échec héroïque. L'exposition rétrospective qui s'est tenue en 2019 au Centre Pompidou l'a bien mis en évidence : Frize possède un style bien à lui. Malgré la multitude d'apparences dans lesquelles il est suscep-

movements are worked out. The titles of his works, chosen by other people, are themselves absurd and tongue in cheek. For example *Drexel Burnham Lambert*, named after the investment bank, and former sponsors of the Turner Prize, whose illegal trading in junk bonds forced them into bankruptcy, or *Uitr* which is an acronym for Unemployment Insurance Tax Report, or *Ydin* which is either Finnish for marrow (of bones) or the name of a Finnish political magazine. While linguistically rich – Frize's work has many different appearances - it is essentially repetitive. It carries no overt symbolic meaning, little external reference, no apparent metaphor. Centred on repetition and variations on the same theme, it is full of silences, muteness, random colour combinations that may at best suggest a mood but little more than that. There are no highlights, it is generally even (there are some exceptions), and though there are incidents where lines and colours merge or change directions they tend to abjure drama. They just are. There can be blemishes that Frize retains as evidence of the process. Like Beckett's characters in *Waiting for Godot*, the viewer may wait for meaning to be revealed but for some it will be a long time coming, if at all. The surface is dead pan. There are times when what is depicted looks as though it has been squashed flat. Take *Mescalì* (2014) or *Pulvérisée* (2001) for example, the latter's title reinforcing this suggestion, as though Frize has beaten the life out of any kind of resemblance..

What meaning can we derive from these strategies? How can we interpret these paintings? Frize has deliberately avoided expressionism and self-expression; he has eschewed symbolic narrative at a time of its resurgence; he has to some degree critiqued the tendency in the seventies and eighties towards minimalism – his highly colourful, some might say jazzy works are far from minimal – and if he has adopted conceptual strategies it is to divorce them from the domain of linguistics and structuralism in favour of something that can be sensuous, sexy, psychedelic, dizzying, and impure. His works can be alternately simple and baffling, posing conundrums and questioning the status of the artist painter. One of the fundamental questions he asks is, do we need a painter to make a painting? Absurd as this might seem, we are entering an age when artificial intelligence may well replace the artist in the making of works of art. Although pleasurable for some to execute, the work of art is a useless product of human intelligence and hand. Why not replace it with a machine? Will this develop into one of the tragedies of our times? That something from which we might derive creative pleasure becomes redundant? If AI becomes or has become an essential improvement to the conduct of medical operations will the use of AI really enhance the making of painting?

This might not be an answer to that question but in all Frize's work there is personality. He is a witty man and his humour cannot help but intrude. So if he has failed in the task of depersonalising the work it is an heroic failure. Anyone visiting his 2019 retrospective exhibition at the Centre Georges Pompidou could not fail to notice that he has a signature style. A Frize painting is instantly recognisable even if there are a multitude of appearances. The surface is always smooth (the French word *lisse* seems to describe it better than the English) and flat, although the illusion of space may emerge in the end. The paintings can be seductive, their colours brilliant, generally clear but also sometimes gradated, at times pure at others intermingled. But they can also be somewhat alienating. Beauty overflows into kitsch. Paintings that are abstract cannot help but conjure references to the outside world. Frize lures you into a non-referential zone and then abandons you. Is it sustainable that the work is exclusively about process, about itself, self-referential? Can the viewer remain in this pure state? There are definitely times when chinks of the outside world intrude. Is it a coincidence that the oil paintings *Jacob*, *Terah* and *Isaac* (all 2004)



Udek, 2022. Acrylic and resin on canvas. 212 × 242 cm | 83 7/16 × 95 1/4 in. ©Bernard Frize / ADAGP Paris, 2023. Courtesy of the artist and Perrotin.

table de s'inscrire, un tableau de Frize est instantanément identifiable. La surface est toujours lisse et plane, mais peut parfois produire l'illusion du volume. Les tableaux sont parfois séduisants, dotés de couleurs éclatantes, nettes ou en dégradés, pures ou mélangées. Pourtant, ils peuvent également devenir déroutants. La beauté débordante tourne au kitsch. Les tableaux abstraits appellent nécessairement des références au monde extérieur. Frize attire son public dans un espace dépourvu de repères, puis l'y abandonne. Une œuvre peut-elle réellement avoir pour seule raison d'être et pour seule référence le processus, c'est-à-dire elle-même ? Cet état de pureté du spectateur ou de la spectatrice peut-il perdurer ? Des éléments du monde extérieur finissent inévitablement par s'immiscer dans la contemplation. Ainsi, le triptyque d'huiles *Jacob, Terah et Isaac* (2004) rappelle les motifs de la broderie Bargello, tandis que le tableau *Emir* (1993) évoque un paysage : coïncidences ? D'autres, comme *Lescilia* (2014), font remonter des souvenirs de jeux enfantins avec des kaléidoscopes, ces longs tubes que l'on faisait tourner pour voir évoluer de magnifiques motifs colorés. Si l'on admet que ces œuvres sont le fruit non intentionnel du processus de peinture, il n'en reste pas moins que les images trouvent un écho dans le monde. Frize aime que ses tableaux suscitent l'incompréhension à plusieurs niveaux. Ce qui l'intéresse, ce n'est pas de proposer une peinture abstraite pure, mais évocatrice d'une expérience passée. Il accepte ainsi de ne pas tout maîtriser.

resemble the patterns found in Bargello embroidery or that *Emir* (1993) has landscape overtones? Such paintings as *Lescilia* (2014) evince memories of playing with kaleidoscopes as a child, those long tubes that one turned to create magnificently coloured patterns. They are perhaps the unintended outcomes of the painting process but the images resonate in the world and, as he explains, Frize "enjoys the misunderstanding of the painting working on several levels. I'm interested in an abstract painting not being pure, reminding you of something you have already experienced." That is something beyond his control.

The exhibition at the Centre Pompidou allowed Frize to pause and to reflect. He realised that over the years he had done very few large-scale paintings, unlike many of his European and American contemporaries. For years he had wanted to make what he calls "humble" paintings. He rejected the cult of personality, the god-like status of the canonical artists that pervaded the 1980s and 90s and just wanted the paint to do the talking. It seemed to him inappropriate to the age to paint vast *machines* that might suggest certainty, that might turn out to be bombastic, empty vessels for highfalutin thoughts about life, destiny or history. Thus his painting strategy could be said to be the result of a political decision.

L'exposition au Centre Pompidou a été pour l'artiste l'occasion de s'octroyer un temps de réflexion. Il a ainsi pris conscience qu'au fil des années, il n'avait que très rarement réalisé des tableaux à grande échelle, contrairement à nombre de ses contemporains européens et américains. Depuis longtemps, il désirait produire des œuvres «humbles», rejetant le culte de la personnalité, le statut quasi divin des artistes canoniques en vogue dans les années 1980 et 1990. Il entendait ainsi confier à l'œuvre le rôle de messagère. Il lui semblait inapproprié de peindre de vastes *machines*, susceptibles de suggérer une forme de certitude, de se muer en véhicules creux et pompeux d'idées prétentieuses sur la vie, le destin ou l'histoire. Sa stratégie artistique pourrait ainsi être considérée comme le résultat d'une décision politique.

L'ère de l'héroïsme est depuis longtemps révolue. Frize admire par exemple l'œuvre de Barnett Newman, et en particulier ses écrits. Ce dernier s'attachait à représenter la tragédie et le mythe de manière abstraite et à grande échelle, comme une réponse positive à la destruction de la civilisation, une tentative de reconstruire et de réhabiliter le mythe et le spirituel sur les cendres de la guerre et de l'holocauste. Il n'en reste pas moins que cette approche de la peinture était devenue obsolète pour la génération suivante. Bien que Newman fût l'un des rares peintres de son époque à masquer la dimension émotionnelle dans ses tableaux en créant une surface inexpressive – malgré les débordements et les taches qui apparaissent dans les interstices, révélant la fragilité et l'humanité – son approche héroïque, presque grandiloquente, a été rejetée par ses successeurs. «J'ai toujours eu une aversion pour le dogmatisme», explique Frize. La peinture est une recherche philosophique avec ses propres moyens, pas une production de marchandises. Une exposition sert à présenter des idées incarnées par des toiles». Désormais fort de sa longue expérience, il commence pourtant à réaliser des tableaux destinés au public, qui suggèrent que ses propos ne se limitent pas à la peinture.

*Pelodisag* (2022) est le plus grand tableau jamais réalisé par Frize. Long de plus de seize mètres, il est plus large que les œuvres de Claude Monet exposées à l'Orangerie et trois fois plus grand que *Vir Heroicus Sublimis* de Newman (1950-51). Peint en une séquence de neuf toiles contiguës, il n'a jamais pu être assemblé dans le studio de Frize, trop étroit. Afin d'assurer la continuité entre tous les éléments, l'artiste a travaillé les toiles deux par deux, mettant de côté la première lorsqu'il approchait du bord de la seconde, pour installer la troisième, et ainsi de suite. Ainsi, même s'il avait en tête les toiles précédentes, il ne pouvait les observer toutes ensemble à la fois. Cette approche séquentielle de la peinture s'apparente peut-être à la construction chronologique d'une narration. Espiègle, l'artiste déclare qu'il essayait de «faire un tableau qui serait difficile à vendre». Vouloir créer un tableau invendable : idée absurde ? Pourtant, l'histoire regorge d'artistes qui désiraient échapper à la marchandisation. On pense notamment au Fluxus, aux premières œuvres conceptuelles ou encore à l'art de la performance, même si le marché a toujours fini par avoir raison de ces tentatives.

Comme tous ceux présentés dans l'exposition, ce tableau a été exécuté à plat sur des tréteaux. La taille de chaque toile permettait à l'artiste d'en atteindre toute la surface. Frize a procédé en versant de la résine liquide, qu'il parsemait ensuite de taches de peinture de manière aléatoire. Il étirait alors la matière du centre vers le bord extérieur à l'aide d'un gros pinceau, puis de nouveau vers le centre, laissant la peinture refluer. Cette méthode donne lieu à une création que l'on pourrait qualifier d'autodestructrice, dans la mesure où les marques du pinceau sont brouillées et effacées par l'accumulation de la matière. Le processus de

The era of the heroic is long over. Much as he admires the work of say Barnett Newman, and especially his writings, Newman's approach to painting, involving the re-presentation of tragedy and myth abstractly, and on a massive scale, as a positive response to the destruction of civilisation, an attempt to rebuild and to rehabilitate myth and the spiritual out of the ashes of war and the holocaust, was no longer viable to a younger generation. If Newman was one of the few painters of his generation to mask feelings in his paintings by adopting a deadpan surface – notwithstanding the bleeds and stains that occur in the 'zips' that reveal frailty and humanity – his heroic, almost declamatory approach was bypassed by subsequent generations. "I always disliked dogmatism", Frize explains. "Painting is a philosophical research with its own means, not a production of commodities. An exhibition is an exhibition of ideas embodied in canvases." But now in his seventies Frize is coming around to making paintings on a public scale that suggest he has more to say than just about painting.

*Pelodisag* (2022) is the largest painting that Frize has made to date. Over sixteen metres long, consisting of nine abutting canvases, it is wider than Claude Monet's paintings in the Orangerie, and more than three times wider than Newman's *Vir Heroicus Sublimis* (1950-51). Painted in a sequence of nine panels that abut, Frize has never had the opportunity to see it assembled in his studio, which is far too small. He painted the canvases two at a time to ensure continuity. As he neared the edge of the second canvas, he would set aside the first and abut the third and then carry on over the edge of the second to the third canvas and so on. Thus although he knew what the preceding canvases looked like he never had a sense of the whole. It is an episodic way of painting, perhaps a way of constructing a narrative in time. With impish wit he states that he was "trying to make a painting that will be hard to sell". How absurd is it that an artist wants to make an unsellable painting? And yet there is a tradition of artists who have wanted to circumvent the market. Think of Fluxus or early conceptual works, or performance art, although the market eventually finds ways to commodify everything.

Frize executed this painting, like all the others in the show, flat on trestles. Each canvas is of a scale that accommodates his reach. He flooded the canvas with liquid resin, dotting blobs of paint randomly all over and, drawing a large brush through the paint from the centre to the outer edge and back to the centre, allowed the paint to flood back. What emerges from this method is essentially an auto-destructive painting, one where the marks of the brush are disrupted and obliterated by the pooling of paint. The process of making the painting – brushing – is overcome by the properties of the liquidity of the paint. Notwithstanding that the paint is drawn back, it pools because, although the canvas is perfectly flat, it sags under the weight of the materials. There is thus a great regard for the truthfulness of the materials, which act according to their properties. He refuses to negate the liquidity. What results is an imperfection, a breakdown of order, a corruption of perfection. Intentionality is ultimately overpowered by the accidental, and the materials become co-author of the work. The pools become eruptions to the status quo.

There have been previous occasions when paintings have disintegrated, but they are rare. In *Spitz* (1991) the serpentine lines decompose and, more recently, in *Oude* (2018), blotches obscure the vertical, linear traces. It seems there have been times when Frize has needed to purge himself of the perfect outcomes of his strategies, when he has wanted to be disruptive, but none more so than in this new sequence of works. If most of the outcomes in previous works were foreseen the

réalisation au pinceau est oblitéré par la fluidité de la peinture. Bien que cette dernière soit étirée, elle finit par former des plaques, car la toile, parfaitement plate, s'affaisse sous son poids. L'artiste témoigne ainsi un profond respect à la véracité de la matière, qui réagit en fonction de ses propriétés. Au lieu de la nier, il embrasse cette fluidité. Le résultat est un défaut, une rupture de l'ordre, une corruption de la perfection. L'intentionnalité est finalement supplantée par l'accidentel, la matière participe à la création de l'œuvre. Les accumulations de peinture font émerger le statu quo.

En de rares occasions, certains tableaux se sont désagrégés. Dans *Spitz* (1991), les lignes serpentine se décomposent et, plus récemment, dans *Oude* (2018), des taches obscurcissent les traces verticales et linéaires. Il semble que Frize ait parfois eu besoin de se débarrasser des résultats parfaits de ses stratégies, de perturber les processus, mais jamais autant que dans cette nouvelle série. Si les œuvres précédentes aboutissaient à un résultat maîtrisé, celles-ci sont imprévisibles, instables. Peut-être est-ce l'effet de l'exposition au Centre Pompidou : face à tant d'œuvres rassemblées, l'artiste pourrait avoir ressenti la nécessité de briser la perfection de son travail. Comme il l'a lui-même souligné : « Certaines périodes sont propices à la construction, à l'expansion, et d'autres sont des périodes de corruption ». La corruption comme outil pour établir de « nouveaux paramètres », afin de repartir de zéro.

Mais je pense que ce qui est en jeu ici dépasse ces simples considérations. Nous traversons une époque d'incertitude et d'instabilité : la civilisation telle que nous la connaissons depuis soixante-dix ans, depuis la reconstruction d'après-guerre, commence à battre de l'aile. Le monde dans lequel nous vivons est celui de la post-vérité, un monde où le mensonge est validé et la vérité congédiée, où la corruption va bon train, où les conflits militaires éclatent pour des raisons fallacieuses et font fi des conventions de guerre, où les valeurs humaines sont abandonnées en faveur de politiques d'asile et d'immigration d'une hostilité absolue, où les valeurs morales sont imposées par une force supérieure et où l'environnement est si dégradé que nous faisons face à une catastrophe climatique imminente. Si ces considérations sont peut-être trop lourdes à porter pour ces nouvelles œuvres, elles n'ont toutefois pas manqué de me traverser l'esprit lorsque je les contemplais. Ces tableaux sont explosifs, presque apocalyptiques, traversés d'incidents que les créations antérieures de Frize semblaient éviter. Loin d'être dénuée de sens, leur absurdité représente au contraire le monde qui nous entoure.

-  
Jeremy Lewison

outcomes here are unpredictable, unstable. Perhaps this was the result of seeing so much work assembled together at the Centre Pompidou. Maybe he sensed a need to negate the perfection of his work. Frize has remarked that "There are periods of construction, expansion, and periods of corruption." Corruption helps him to create "new settings", in order to start again.

But I think more is at stake here. We are living in uncertain, unstable times, when civilisation as we have known it over the last seventy years, following post-war reconstruction, is breaking down. We exist in a post-truth world, where lies are validated and truth dismissed, where corruption is rife, military conflicts are fought for spurious reasons and with no regard for the conventions of war, where human values are abandoned in favour of the harshest asylum and immigration policies, where moral values are imposed by superior force, and where the environment is so compromised that we are on the verge of a catastrophic climate change. If these themes are perhaps too onerous for these new works to carry, they were in my mind as I looked at them. They are explosive, almost apocalyptic paintings, full of incident in a way that Frize's previous work seems to avoid. Far from being meaningless their absurdity represents the world we inhabit.

-  
Jeremy Lewison