

Fragiles utopies.

Un regard sur la scène française

Fragile Utopias.

A Focus on the French Scene

Commissaire invité / Guest Curator
Éric de Chassey

04 > 07.04.2024

Grand Palais Éphémère

Champ-de-Mars

**ART.
PARIS**

ART
FAIR

Introduction

Éric de Chassey, commissaire invité

S'il est un apport majeur des artistes du xx^e siècle, c'est d'avoir voulu détacher la peinture, la sculpture et le dessin des deux fonctions traditionnelles de représentation et de décoration auxquelles elles avaient eu tendance à être cantonnées tout au long de leur histoire. Le modernisme, notamment de la part de celles et ceux qui exploraient les possibilités offertes par l'abstraction, mettait en valeur d'autres fonctions des œuvres : celles d'être des modèles inédits pour la perception, pour la pensée et pour l'action, de participer à la création et à l'édification d'un monde différent et nouveau, utopique. Ce n'étaient pas là des fonctions entièrement absentes des périodes antérieures de l'histoire de l'art, mais elles prenaient pour la première fois le pas sur les autres. On en retient généralement les exemples les plus apparemment radicaux, dont Piet Mondrian et ses disciples Auguste Herbin ou Jean Hélion furent dans le Paris des années 1920-1930 les exemples

« Le modernisme (...) mettait en valeur d'autres fonctions des œuvres : celles d'être des modèles inédits pour la perception, pour la pensée et pour l'action »

par excellence, qui prônaient une rupture radicale avec la réalité existante, une destruction ou un dépassement complet de celle-ci, pour proposer des systèmes totalisants, qu'ils remirent parfois en cause par la suite.

C'est pour cette raison qu'on a pu penser que cette histoire s'était close avec la faillite des grandes utopies politiques du siècle, laissant la place, à partir des années 1970, à ce qu'on a appelé le post-modernisme, où l'art en serait réduit à traiter de lui-même ou à revenir à ses anciennes fonctions. Pour peu cependant que l'on accepte que les utopies puissent aussi avoir un caractère provisoire, précaire, on se rend compte que la part utopique de la création artistique n'a pas disparu avec le modernisme mais qu'elle continue à agir comme un principe actif, moins guidé par l'affirmation autoritaire que par le doute,

Foreword

Éric de Chassey, Guest Curator



© Institut national d'histoire de l'art. Photo Jean Picon

If there has indeed been a major contribution by 20th century artists, it was their desire to distance painting, sculpture and drawing from the two traditional functions to which they had, for the main part, been confined throughout their history: representation and decoration. Modernism - and notably its proponents who explored the possibilities offered by abstraction - stressed other functions by which works of art could become models for perception, thought and action and contribute to creating a new, different and utopian world. These functions were not entirely absent from previous periods in the history of art, but for the first time they took precedence over the others. The artists we best remember are generally the most radical, as exemplified by Piet Mondrian

and his disciples Auguste Herbin and Jean Hélion in Paris in the 1920s and 1930s. These artists advocated a radical break with the past, leaving behind or even destroying past practices and putting forward in their place an all-encompassing system that some would later call into question.

That's why it has often been said that this modernist story had come to an end in the 1970s, with the failure of the 20th century's main political utopias, making way for postmodernism, in which art is reduced to taking itself as its subject or returning to its former functions. However, if we accept that

“Modernism (...) stressed other functions by which works of art could become models for perception, thought and action”

qui est consubstantiel à une époque marquée par la fin des grands systèmes et des solutions définitives. Elle s'incarne dans des œuvres qui sont autant de *Fragiles utopies* et, dans un regard rétrospectif, en décèle les prémices chez des artistes tenus pour mineurs au temps du triomphe du modernisme, en particulier des femmes, dont Sonia Terk-Delaunay est sans doute l'un des exemples les plus frappants. C'est ainsi qu'émerge une nouvelle généalogie, discontinue mais particulièrement vivante, qui trouve ses prolongements jusqu'à aujourd'hui et que le parcours que je propose parmi les artistes exposés par les galeries participant à Art Paris 2024 entend mettre en lumière.

« Je n'ai en tout cas jamais eu l'idée de réunir tous les artistes dont les œuvres incarnent des utopies fragiles, mais d'en singulariser certaines et certains »

Une telle proposition aurait pu être tentaculaire ou massive. Elle se cantonne ici à vingt artistes de la scène française (en fait vingt-et-un car j'ai voulu rendre un hommage particulier à Vera Molnár, qui vient de disparaître après presque cent ans d'une vie incroyablement remplie), c'est-à-dire de celles et ceux qui ont travaillé ou travaillent en France, une scène particulièrement riche et féconde dès lors que l'on sort de l'idée reçue que les mondes de l'art s'organiseraient autour

de la confrontation entre un centre et des périphéries. J'ai décidé d'emblée de ne pas sélectionner plus d'un ou une artiste par galerie, ce qui a parfois donné lieu à des choix déchirants : ils et elles auraient donc pu être un peu plus nombreux et, dans les cas où un dilemme se présentait, j'ai privilégié celui ou celle qui avait le moins de visibilité ou qui était le plus ou la plus jeune. En revanche, en m'appuyant sur les propositions des galeries qui les représentent, j'ai tantôt sélectionné une seule de leurs œuvres, tantôt un ensemble appartenant à une même série ou bien rassemblé pour l'occasion. Je n'ai en tout cas jamais eu l'idée de réunir tous les artistes dont les œuvres incarnent des utopies fragiles, mais d'en singulariser certaines et certains, quel que soit les moyens artistiques qu'ils utilisent, en assumant pleinement la part de sensibilité subjective qui entre dans ce choix. Il s'agit moins d'un rassemblement thématique que sensible, j'y insiste.

utopias can also be provisional and precarious in nature, we realise that the utopian element of artistic creation did not disappear with modernism. Indeed, this element remains an active principle, but one that is less guided by authoritarian assertions and more by the feelings of doubt that are inseparable from a period marked by the end of grand systems and totalizing narratives. Its presence can be seen in works that are *Fragile Utopias* in their own right. Looking back, we can glimpse the presage of this utopian element in the works of artists considered of minor importance at the time of the triumph of modernism. Notably women artists, of whom Sonia Terk-Delaunay is undoubtedly one of the most striking examples. By considering the question in this way, we can observe the emergence of a new and particularly dynamic (although discontinuous) genealogy that extends to the present day. It is this genealogy that my selection from amongst the exhibiting artists at Art Paris 2024 aims to showcase.

Such a selection could have been sprawling and extensive, but I voluntarily limited it to just twenty artists from the French scene (twenty-one to be exact, as I wanted to pay a special tribute to Vera Molnár, who passed away last December just before her 100th birthday after a very full life). By French scene, I mean artists who have worked or who are currently working in France. Once you get beyond the common misconception that the art world is structured around a confrontation between a centre and peripheries, the French scene appears particularly rich and inspirational. Right from the start, I decided to select just one artist per gallery, which sometimes meant making some very difficult choices. There could therefore have been a few more artists; when I was faced with a dilemma, I favoured the youngest or less visible one. On the other hand, listening to the opinion of the galleries representing these artists, I sometimes selected one work and at other times an ensemble of works, either from the same series or brought together especially for the fair. In any case, I never thought to gather the totality of the artists whose works embody fragile utopias, but rather to single out some of them, whatever their chosen means of expression. I totally accept the

“I never thought to gather the totality of the artists whose works embody fragile utopias, but rather to single out some of them”

Pour bon nombre de ces artistes, il s'agit de personnes avec lesquelles j'entretiens depuis plus ou moins longtemps des relations de proximité, sur les œuvres desquels j'ai écrit, dont je fréquente les ateliers ou les catalogues raisonnés, que j'ai exposés ici ou là, seuls ou collectivement. Ils et elles sont parfois très connus, parfois trop méconnus à mon sens, pour un ensemble de raisons qui tiennent parfois à leur positionnement de retrait géo-

graphique ou institutionnel, parfois à notre négligence ou à notre capacité d'oubli. Au fil des transformations de leur travail, je les retrouve chaque fois avec une grande joie, que je voudrais faire partager aux visiteurs d'Art Paris 2024, car les œuvres d'art valent d'abord pour l'expérience sensible, concrète, qu'elles proposent à celles et ceux qui prennent le temps d'en faire l'expérience. Ils et elles ont transformé mon rapport au monde, et continuent de le faire, en ouvrant des perspectives que, sans eux, je n'aurais jamais pu imaginer : de véritables espaces utopiques. Ils et elles sont rejoints ici par des artistes que je

ne connaissais pas avant de concevoir ce parcours, ou que je connaissais mal, mais qui me sont apparus comme particulièrement engageants et dont je perçois qu'ils pourraient appartenir à la sorte de famille recomposée qui se constitue ainsi peu à peu, aux personnalités aussi différentes que celles qui constituent une famille biologique, dont les utopies tantôt convergent tantôt divergent, précisément parce que ce ne sont pas des utopies unitaires et totales mais des utopies fragiles.

« Car les œuvres d'art valent d'abord pour l'expérience sensible, concrète, qu'elles proposent à celles et ceux qui prennent le temps d'en faire l'expérience. »

subjective aspect of my choice and would like to insist on the fact that, rather than a theme-based selection, it is a selection guided by my personal reactions to these artists and their work.

I have been close to many of these artists for varying periods of time. I have written about their work, visited their studios, consulted their catalogues *raisonnés* and exhibited their works, either alone or as part of group exhibitions. Some of them are very well known, whereas others have not yet received the recognition they deserve, for different reasons. These reasons include a geographical location that contributes to keeping them away from the centre of attention, a possible lack of interaction with cultural institutions and sometimes simply our own neglect and propensity to forget. As they evolve, I rediscover their work with the same pleasure each time – and it is this pleasure that I want to share with the visitors to Art Paris 2024. Works of art should above all be judged by the concrete emotional and sensory experience they offer to those who take the time to discover them. These artists have changed my relationship with the world and continue to do so by opening new horizons – authentic utopias – that I could never have imagined without them. Joining these artists I already know well and others that I had not come across or whom I did not know that well before conceiving this project, but who seemed to be particularly interesting and who I feel could belong to this sort of blended family that is gradually coming together. This family includes personalities that are just as different as those that comprise traditional families; sometimes their ideas of utopia converge and sometimes they diverge, precisely because they are not total and unitary, but fragile, utopias.

“Works of art should above all be judged by the concrete emotional and sensory experience they offer to those who take the time to discover them.”

Éric de Chassey est directeur général de l'Institut national d'histoire de l'art, professeur à l'École normale supérieure de Lyon, ancien directeur de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis. Derniers ouvrages parus : Après la fin. Suspensions et reprises de la peinture dans les années 1960 et 1970 (Klincksieck, 2017) et L'abstraction avec ou sans raisons (Gallimard, 2017). En 2021-2022, il a notamment assuré le commissariat des expositions Le surréalisme dans l'art américain, 1940-1970 (Centre de la Vieille Charité, Marseille), Napoléon ? Encore ! (musée de l'Armée, Paris), Alex Katz. Mondes flottants / Floating Worlds (galerie Thaddaeus Ropac, Pantin), Ettore Spalletti. Il cielo in una stanza (Galleria nazionale d'arte moderna, Rome) et Le désir de la ligne. Henri Matisse dans les collections Jacques Doucet (musée Angladon, Avignon). En 2023, il est commissaire de l'exposition La Répétition (Centre Pompidou Metz).

Éric de Chassey is the director of the Institut National d'Histoire de l'Art (INHA), Professor at the École Normale Supérieure de Lyon and the former director of Villa Médici: The French academy in Rome. His latest publications include: Après la fin. Suspensions et reprises de la peinture dans les années 1960 et 1970 (Klincksieck, 2017) and L'abstraction avec ou sans raisons (Gallimard, 2017). In 2021-2022, he curated a number of exhibitions, such as Le surréalisme dans l'art américain, 1940-1970 (Centre de la Vieille Charité, Marseille), Napoléon? Encore! (Musée de l'Armée, Paris), Alex Katz. Floating Worlds (Galerie Thaddaeus Ropac, Pantin), Ettore Spalletti. Il cielo in una stanza (Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rome) and Le désir de la ligne. Henri Matisse dans les collections Jacques Doucet (Musée Angladon, Avignon). In 2023, he curated Repetition at the Centre Pompidou Metz.

Jean-Michel Alberola (1953)

TEMPLON

Vladimir Tatline est l'incarnation-même de l'artiste utopiste. Dans les premières années de la Russie bolchevique, il abandonna la peinture et la sculpture pour des réalisations destinées à transformer concrètement la vie, telles le *Monument à la Troisième Internationale* et la machine volante *Létatline*, avant que la répression des avant-gardes ne l'oblige à revenir à la nature morte et au portrait.

Jean-Michel Alberola, pour qui l'utopie et ses échecs apparents est un thème récurrent, a peint plusieurs tableaux à partir d'une photographie prise pendant le séjour à Paris de Tatline, au printemps 1913, lorsque celui-ci proposa à Picasso de l'engager comme domestique. L'immense manteau qui enveloppe le corps de l'artiste et le chapeau qui paraît lui aussi trop grand sont fidèles à la photographie. Mais ils sont traités ici comme les éléments d'un emboîtement pictural de rectangles au chromatisme doux et acide à la fois, qui structurent la composition et déstructurent les formes. La présence éclatante d'une étoile rouge renvoie aux espoirs de la Révolution, mais c'est la mélancolie qui l'emporte – celle que l'on voit sur le visage juvénile de Tatline, un de ces « rois de rien » dont Jean-Michel Alberola a fait ses héros paradoxaux.

Vladimir Tatlin is the perfect embodiment of the utopian artist. In the early years of Bolshevik Russia, he left behind painting and sculpture for works whose aim was to concretely change life, examples of which include the *Monument to the Third International* and his human-powered flying machine *Letatlin*. In the 1930s, as a result of Soviet repression of the avant-garde, Tatlin returned to still lifes and portraits.

Utopias and their failures are recurring themes in the work of Jean-Michel Alberola, which explains why he chose a photo of Tatlin in Paris in the spring of 1913 - when the Russian artist asked Picasso if he would hire him as a servant - as a reference for several paintings. The huge coat enveloping Tatlin's body and the hat that seems much too large are both faithful to the original photo, but here they become elements in a pictorial ensemble of interlocking rectangles with muted and acid colours, that structure the composition while deconstructing its forms. The glaring presence of a red star acts as a reminder of the hopes placed in the revolution. However, melancholy prevails, as seen on the face of the young Tatlin, one of those "kings of nothing" of whom Jean-Michel Alberola has made a paradoxical hero.



Jean-Michel Alberola
Vladimir Tatlin I, 2021
 Huile sur toile / Oil on canvas
 134 × 101 × 5 cm (encadré / framed)
 Courtesy TEMPLON, Paris - Bruxelles - NYC.
 Photo © Nicolas Brasseur

Yto Barrada (1971)

Galerie Polaris

Yto Barrada est une collecteuse, une assembleuse, une monteuse de projets, qui utilise tous les moyens et toutes les techniques à sa disposition, du dessin au film, de la photographie à l'exposition, avec une sensibilité particulière aux liens postcoloniaux entre le Maroc et l'Occident et aux rapports inexplorés entre les avant-gardes du xx^e et les pratiques populaires et vernaculaires.

La série de photographies « Flea Market », menée depuis 2018 à partir de sa fréquentation des marchés de Tanger, rassemble des images d'agencements provisoires résultant de la dépose de rebus de construction ou d'ameublement, une dépose plus ou moins aléatoire mais qui témoigne toujours d'un puissant instinct décoratif et architectural anonyme. Ce sont de véritables villes en réduction, aux éléments hétérogènes mais formant des ensembles finalement cohérents, à l'instar des métropoles contemporaines dans les territoires où ne s'imposent pas des normes préétablies mais où s'inventent des pratiques hybrides et enthousiastes, quoique guidées par les nécessités du moment et une économie du réemploi, dont les potentiels féconds sont trop souvent dédaignés.

Yto Barrada is a collector, an assembler and a creator of projects. She uses all the means and techniques at her disposal - drawing, film, photography and exhibitions - while taking a particular interest in the post-colonial ties between Morocco and the West and the unexplored relationship between the 20th century avant-garde and vernacular traditions.

"Flea Market", a photographic series she began in 2018 based on her visits to the markets in Tangier, features images of building waste and furniture deposited in the streets. Although these ephemeral arrangements are more or less random, they bear witness to the strong decorative and architectural instincts of anonymous individuals. The heterogenous elements of these miniature cities ultimately create a coherent ensemble. As such, they resemble present-day metropolises in regions where the usual building regulations do not apply and where enthusiastic hybrid practices see the light of day, which are, nevertheless, guided by the needs of the moment and a reuse economy whose potential is all too often ignored.



Yto Barrada
Marché aux puces (Fig.4), Tanger /
Flea Market Series (Fig. 4), Tangier, 2018-2023
 Impressions chromogéniques / Chromogenic prints
 62,23 x 76,20 cm
 Édition de 3 / Edition of 3
 Courtesy Galerie Polaris

Cécile Bart (1958)

Galerie Catherine Issert

Dans l'histoire de l'abstraction, l'usage de la géométrie signale le désir de proposer un modèle visuel d'organisation du monde suivant des principes rigides et généralisables. En utilisant depuis 1987 un tissu synthétique translucide (le voile Tergal « plein-jour ») comme support de compositions qui utilisent ce vocabulaire géométrique et qu'elle nomme « peintures/écrans », Cécile Bart allège littéralement cet ordre supérieur, et ce d'autant plus que la trame régulière du tissu rend discontinue, mais d'une façon à peine perceptible, l'application de la couleur, dont les tonalités sont par ailleurs rompues, et inscrit les superpositions qui peuvent en résulter (comme dans la série « Mexicain ») dans un espace visuellement incertain.

En 2022, elle utilise pour la première fois ce support pour tracer les lignes colorées parallèles qui avaient jusque-là existé comme fils de laine ou de coton suspendus dans l'espace ou bien comme traits au crayon directement inscrits sur un mur, créant ses premiers « dessins/écrans », qui peuvent être placés devant une fenêtre et jouer avec le paysage qui s'y découpe ou bien être accrochés sur un mur, et simplement moduler l'espace, sans affirmation autoritaire.

In the history of abstraction, the use of geometry signals a desire to present a visual model for the organisation of the world that follows rigid, generally applicable principles. Since 1987, Cécile Bart has been using a translucent man-made fabric (Tergal “*plein-jour*”) as a painting surface for compositions that employ this geometric vocabulary. Bart reduces the geometric constraints in these works she calls *peintures/écrans* (screen paintings) to which her use of this fabric contributes. Its regular weave creates an almost imperceptible effect of discontinuity, i.e. slight interruptions in the application of her muted colours that cause any superpositions of pigment (as in the “Mexican” series) to occupy a visually uncertain space.

In 2022, she traced parallel coloured lines on this surface for the first time, lines that had until then only existed as wool or cotton threads suspended in the exhibition space, or as pencil lines drawn directly on the wall. In so doing, she created her first *dessins/écrans* (screen drawings), which can either be placed in front of a window (where they interact with the landscape seen through them) or hung on a wall, simply modulating the space without imposing their authority.



Cécile Bart

Mexicain #14 / Mexican #14, 2022

Peinture glycérophtalique sur tergal « plein jour » sur châssis aluminium /
Alkyd resin paint on Tergal “*plein jour*”, aluminium frame

190 x 190 cm

Courtesy Galerie Catherine Issert

© Camille Besson

Alice Bidault (1994)

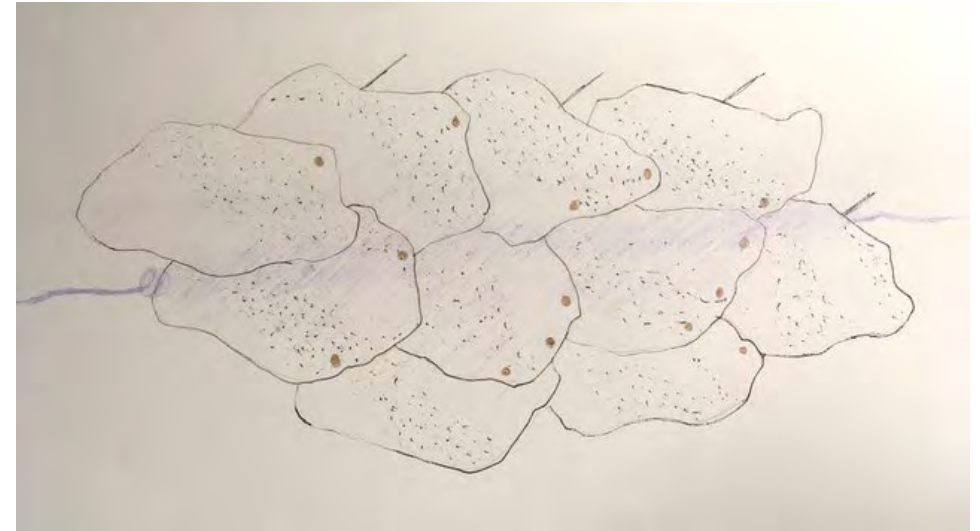
Galerie Pietro Spartà

Alice Bidault est une artiste dont on voit encore trop rarement les œuvres. Le fait qu'elle ait choisi de s'installer dans le Morvan, et d'y mener sa vie d'artiste en parallèle à des activités de permaculture, d'apiculture et de distillation, n'y est sans doute pas étranger. Mais chaque fois qu'il m'a été donné de voir ses œuvres j'ai été frappé par leur force en même temps que par leur subtilité. Ce sont des sculptures ou des installations murales qui prennent leur source dans son environnement quotidien aussi bien que dans un fort intérêt pour l'archéologie, à la fois occidentale et extra-occidentale.

Depuis peu, elle a repris dans ses œuvres le principe des *quipus* incas, ces cordelettes dont les nouages indiquent des opérations de comptage ou des moments de récits, et qui restent largement indéchiffrés. Il n'y a cependant aucune nostalgie dans cette référence et, dans *Éclore*, le principe du *quipu* est d'ailleurs repris par un néon, posé sur un assemblage de fines plaques de porcelaine estampées, « avec des épis de maïs issus de mes récoltes » précise l'artiste, qui indique ainsi son désir de présenter des significations incertaines, dont la sensibilité mieux que l'analyse logique peut percevoir que l'inséparation entre nature et culture y est un enjeu majeur.

Alice Bidault is an artist whose works are only too rarely seen. The fact that she has chosen to settle in the Morvan region in the heart of Burgundy and to live her life as an artist in parallel to her other occupations (permaculture, beekeeping and distillation) probably has something to do with it. However, each time I have had the chance to see her work, I have been struck by its combination of strength and subtlety. These sculptures and wall installations are inspired by her day-to-day surroundings, as well as a keen interest in both Western and non-Western archaeology.

In her recent works, she has revisited the Inca *quipu*, a cord-based system for counting, in which knots represent numbers. *Quipu* were also used for recording all sorts of information, most of which remain to be deciphered. There is however no sense of nostalgia to her use of this reference. In *Éclore (Disclose)*, a neon light placed on an ensemble of thin sheets of porcelain fulfils the same function as the *quipu*. On each sheet, an image is engraved of "ears of corn from my own harvest", according to the artist, thereby indicating her desire to present uncertain meanings that our senses (rather than logical analysis) are the best placed to perceive. As a result, we understand that the non-separation of nature and culture is of vital importance.



Alice Bidault

Éclore / Disclose, 2023

Installation, porcelaine / Installation, porcelain

Dimensions variables / Variable dimensions

Courtesy Galerie Pietro Spartà

Pierrette Bloch (1928-2017)

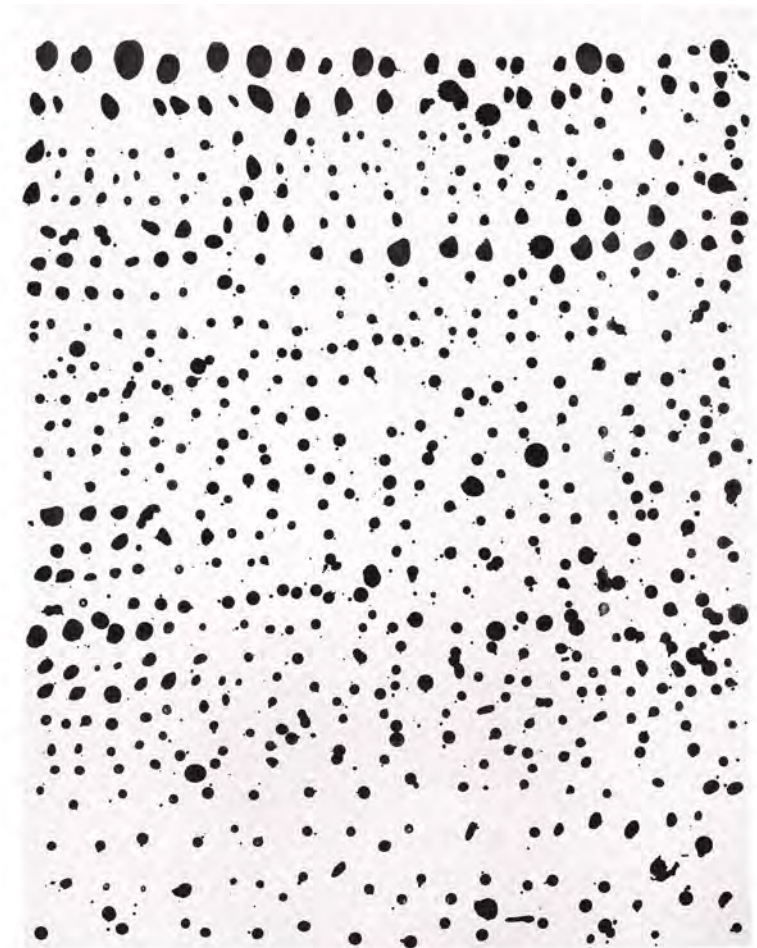
Galerie Zlotowski

Pierrette Bloch s'est surtout faite connaître par ses œuvres faites de cordes, de fils ou de crins noués, construisant des sortes de grilles souples qui incarnent des mondes en voie de formation, de nature à la fois géométrique et organique. Ses œuvres sur papier présentent certaines de ces caractéristiques. Initiées au début des années 1970, elles sont fondées sur la multiplication de tâches, de points ou de traits, refusant les séductions de la couleur et de la composition organisée.

La gestualité y est visible, mais toujours restreinte et, quoiqu'explicitement autographe, elle est pour ainsi dire dépersonnalisée par le recours au hasard, celui qui naît inéluctablement de la répétition d'une même action (comme dans des lignes d'écriture, dont les boucles évoquent les entrelacements de crins de ses assemblages). Le système y est toujours à la fois cohérent (un seul moyen est utilisé à chaque fois) et incohérent (l'action peut s'arrêter sans aucune explication rationnelle et une partie de la surface n'en être pas directement affectée), de telle sorte que rien de pesant ne s'y déploie jusqu'au bout mais que la légèreté, voire une sorte d'humour, y soit toujours tempérée.

Pierrette Bloch is best known for her works in which grid-like compositions of rope, thread and knotted horsehair embody geometric and organic worlds in formation. Her works on paper display some of these characteristics. This practice - which began at the beginning of the 1970s - is based on a multiplication of marks, dots and lines that resist the siren call of colour and organised composition.

The gesture is always present but restrained and although this mark-making is guided by the artist, it is depersonalised by her recourse to chance and the randomness that comes with repetitive actions. It is the same randomness that can be seen in repeated lines of writing in which the loops and curls of the letters also evoke the intertwined horsehair of her assemblages. The system applied is both coherent (one sole means is used each time) and incoherent (the action can come to an end without any rational explanation and part of the surface remain unaffected). In this way, the works are never ponderous and yet lightness and even a sort of humour are always held in check.



Pierrette Bloch
Sans titre / Untitled, 1996
 Encre de Chine sur papier / India ink on paper
 63,5 x 48,5 cm
 Courtesy Galerie Zlotowski

Nicolas Chardon (1974)

Galerie Oniris.art

Depuis 1998, Nicolas Chardon s'est choisi une méthode qui peut apparaître rigide et le place dans la lignée de l'abstraction géométrique historique : il peint des formes simples en suivant la grille fournie par des tissus au motif Vichy achetés dans le commerce. Mais la tension de ces tissus souples déforme aléatoirement cette géométrie principale, de telle sorte qu'elle prend des contours inattendus, toujours renouvelés.

Le choix de la limitation des formes et des couleurs les renvoie par nécessité – mais une nécessité joyeusement assumée – aux grandes figures du modernisme héroïque et utopique, de Malévitch à Mondrian, de Stella à Kelly. Il s'agit cependant moins de saper l'autorité de ces grands aînés et de contredire leurs visions du monde que de déployer celles-ci dans de nouvelles configurations marquées par l'absence de toute rigidité, puisque le principe de ces configurations est toujours de s'adapter à une situation existante et de venir lui obéir pour mieux la transformer. Comme Chardon continue à penser que la peinture est un modèle pour la vision, pour l'action individuelle et pour l'organisation sociale, il y a là un mode très pragmatique d'utopie, particulièrement sensible aux inflexions et aux spécificités des conditions.

Since 1998, Nicolas Chardon has chosen an apparently rigid method that situates his work in the tradition of geometric abstraction: he paints simple shapes following the grid formed by the pattern on the Vichy check fabric that he buys. However, as this soft fabric is never completely taut, the geometry that forms the basis of his approach is deformed and lines constantly vary and take unexpected directions.

The choice to limit his use of shape and colour necessarily place him – but this is something he is more than happy to assume – amongst the great figures of a heroic, utopian form of modernism, from Malevich to Mondrian and from Stella to Kelly. The idea behind his fabric-based approach is not so much to undermine the authority of his illustrious forbears or contradict their visions of the world, but rather to implement these visions in new configurations marked by a certain looseness. After all, the principle of these configurations is that they adapt to and comply with an existing situation all the better to transform it. As Chardon continues to believe that painting is a model for individual action, vision and social organisation, his work represents a very pragmatic version of utopia, one that is particularly sensitive to the variations that arise from specific conditions.



Nicolas Chardon
Cible / Target, 2023,
 Peinture sur tissu / Acrylic on fabric
 120 x 120 cm
 Courtesy Galerie Oniris.art

Sonia Terk-Delaunay (1885-1979)

Galerie Bérès

Née à Odessa dans une famille juive, ayant passé son enfance et son adolescence à Saint-Petersbourg, puis étudié à l'école des Beaux-Arts de Karlsruhe, Sonia Terk s'installe à Paris en 1905 et y épouse le peintre Robert Delaunay en 1910. Si l'on ajoute qu'elle ne s'est pas contentée de peindre des tableaux mais qu'elle a aussi sans cesse conçu des objets utilitaires de toutes natures, on peut comprendre que son statut ait mis longtemps à être pleinement assuré, tant celui-ci a dépendu d'une multitude d'identités, pourtant toujours sous-tendues par la même personnalité déterminée et la même exigence artistique.

Ses œuvres des années 1910, quels qu'en soient le support et la destination, appliquent les principes du « simultanéisme », en mettant en mouvement par la couleur les formes abstraites ou figuratives. La vision du monde n'y est pas, comme chez Robert, l'expression d'une métaphysique de la lumière, mais plutôt d'un désir de rendre visible un sentiment d'allégresse et d'allègement et de le susciter chez les regardeuses et les regardeurs. Dans ce projet pour une affiche, elle fait d'une montagne de Suisse romande le support de ce sentiment, qui aboutit à la quasi-dématérialisation du motif, au profit du pur plaisir de la couleur.

Sonia Terk was born in Odessa into a Jewish family. She grew up in Saint Petersburg and studied at Karlsruhe Academy of Art, before settling in Paris in 1905 and marrying the painter Robert Delaunay in 1910. Her practice was not just limited to painting as she was constantly designing all sorts of functional objects - which probably explains why she was so long in being accepted. She always depended on a multitude of different identities, all of which were nonetheless underpinned by the same determined character and quest for artistic excellence.

Whatever their medium or intention, her works from the 1910s all applied the principles of "simultaneity", using colour to set their abstract or figurative forms in movement. Her vision of the world is not, as it is for Robert, an expression of the metaphysics of light, but rather the expression of a desire to show feelings of exultation and weightlessness and to give rise to these same feelings in the viewer. In this project for a poster, a mountain in French-speaking Switzerland is used to convey these feelings: as a result, the subject almost disappears as it gives way to the pure pleasure of colour.



Sonia Terk-Delaunay
Rochers de Montreux / Rocks in Montreux, 1914
 Huile sur papier / Oil on paper
 31,6 x 25,2 cm
 Courtesy Galerie Bérès

Mathilde Denize (1986)

Perrotin

Pendant longtemps, la peinture, sous la forme du tableau, n'a joué qu'un rôle secondaire dans le travail de Mathilde Denize. Celle-ci assemblait surtout des objets trouvés, souvent de rebut, qu'elle transformait à l'occasion, comme pour les sauver de la négligence avec laquelle on les traite généralement, les associant les uns avec les autres, ou avec des moulages de partie du corps, en configurations plus ou moins amples. Même si cela est en partie faux techniquement, il lui a fallu en passer par le vêtement pour pouvoir revenir au tableau.

Elle reprend en effet des fragments de toile où les différentes couches de peinture se superposent et se confondent pour en faire des costumes, qui peuvent à l'occasion, lors de performances, être portés, mais sont également présentés au mur, évoquant leurs possibles vies passées et futures. C'est le même principe de recomposition et d'assemblage de fragments picturaux qui gouverne l'exécution de tableaux d'apparence plus traditionnelle. Ils ne proposent jamais une forme stable mais évoquent des présences fantomatiques, ouvertes de l'intérieur et qui glissent l'une dans l'autre, avec une fausse tranquillité qui évite l'affirmation péremptoire et préfère toujours la suggestion et la fluidité.

For a long time, painting in the form of a picture in a frame has played a minor role in the work of Mathilde Denize. She has, above all, been assembling and transforming found and often discarded objects, as if saving them from the neglect with which they are usually treated. These objects are combined with each other, or with casts of body parts, in configurations of varying size. Even if it is partly incorrect from a technical point of view, you could say that she had to explore clothes as a way of getting back to painting.

Taking fragments from her old canvases on which the different superposed layers of paint blend into each other, she makes costumes that are worn for performances or displayed on the wall, where they remind us of their past existences and call forth images of lives to come. This same principle of assembly and reuse governs the production of paintings with a more traditional aspect. Refusing stable forms, they evoke ghostly presences that are open from the inside and which slide into each other, displaying a false tranquillity that avoids categorical assertions in favour of suggestion and fluidity.



Mathilde Denize
Figure, 2023
 Peinture / Painting
 195 x 130 cm
 Courtesy Perrotin

Nathalie Du Pasquier (1957)

Galerie Yvon Lambert

Pendant longtemps, les motifs abstraits, souvent ludiques, de Nathalie Du Pasquier ont trouvé leur terrain d'application dans des objets de design, ceux notamment du groupe Memphis de Milan, auquel elle participa de sa création en 1981 jusqu'à 1986. Ils existent désormais pour eux-mêmes, peints sur des toiles souvent combinées, comme ici, avec des constructions en bois.

Ces motifs, auxquels sont souvent associés des éléments de nature morte ou des suggestions de fragments d'architecture, peuvent apparaître comme des dérivés vernacularisés, comme on en trouve dans les jeux de construction, du grand répertoire de formes géométriques avec lesquels les pionniers de l'abstraction entendaient, au début du xx^e siècle, changer le monde. Ils sont surtout les éléments premiers d'une infinie combinatoire, qui fait surgir dans chaque peinture un nouveau monde, à la spatialité complexe, illogique si on les tient pour les représentations géométrisées d'éléments existant dans le monde réel, à partir de surfaces strictement bidimensionnelles dont les couleurs ne sont pas celles de la perfection mais de la nuance, joyeuse ou mélancolique.

For a long time, the abstract and often playful motifs employed by Nathalie Du Pasquier were applied in the field of design, notably with the Memphis Group with which she was active from its creation in 1981 to 1986. Now these motifs have a life of their own and appear on canvases (often augmented, as here, with a construction made of wood) associated with elements taken from still lifes or which suggest fragments of architecture.

It is as if these motifs were vernacular derivatives of the vast repertoire of shapes – like those seen in a set of children's building blocks – with which the pioneers of abstraction at the start of the 20th century intended to change the world. These shapes are above all the basic elements that allow an infinite number of combinations. Thanks to them, a new, spatially complex world (that is illogical if we consider these shapes to be geometrical representations of elements that exist in the real world) bursts forth from every painting, generated by strictly two-dimensional surfaces whose colours are not those of perfection, but shades of joy and melancholy.



Nathalie Du Pasquier
Sans titre / Untitled, 2021,
 Huile sur toile et éléments en bois peint
 Oil on canvas and painted wood elements
 100 x 100 cm (Toile / Canvas)
 120 x 100 cm (Ensemble)
 Courtesy Galerie Yvon Lambert
 Photo © Aurélien Mole / Centre des monuments nationaux

Philippe Favier (1957)

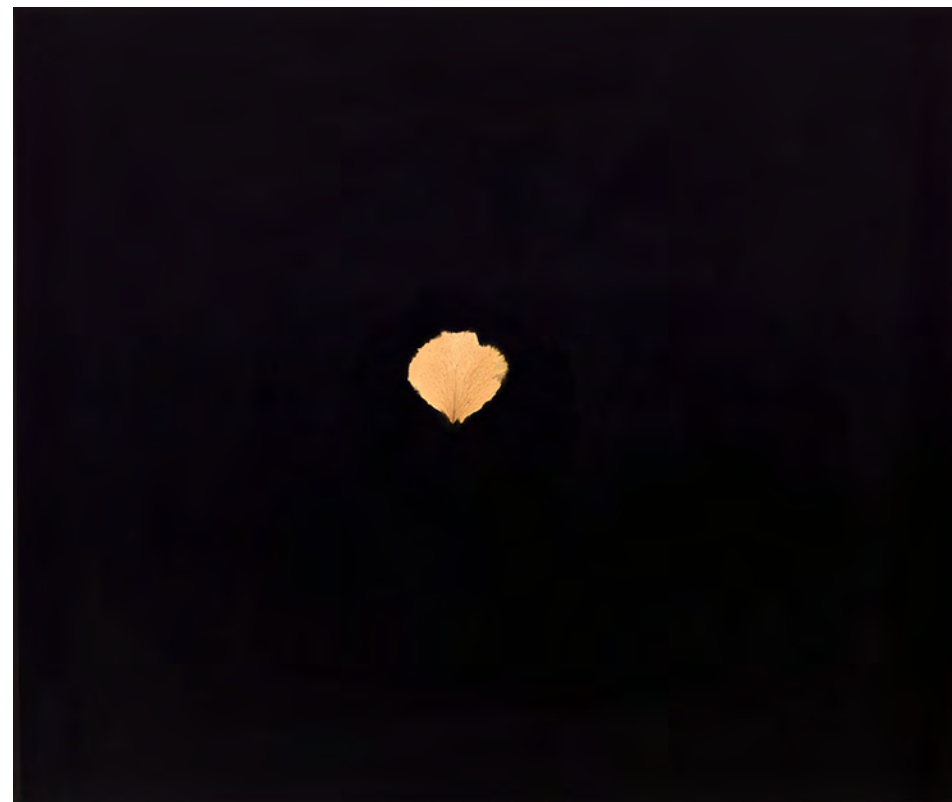
Galerie 8+4

Depuis son origine, au début des années 1980, l'œuvre de Philippe Favier est marquée par la question de l'utopie et celle de l'hétérotopie : il ne cesse en effet de créer, à des échelles qui vont du minuscule au monumental, des mondes qui n'existent pas mais pourraient ou devraient exister, et des mondes qui n'existent qu'ailleurs (c'est-à-dire dans ses œuvres et dans notre imagination lorsque nous les regardons ou nous en souvenons), et sont souvent partiellement soustraits à l'appréhension directe.

Cette création foisonnante, et qui n'a jamais cessé de l'être, procède toujours avec tendresse et humour, apparemment inoffensifs, même quand le propos est grinçant voire funèbre, qui nous attirent sentimentalement pour nous montrer petit à petit, sans jamais de certitude, que l'utopie ou l'hétérotopie sont notre condition. Les pétales de rose séchés sertis sous verre, isolés comme une île ou multipliés comme un archipel, placés dans des cadres à pollen, sont les uniques éléments qui composent les petits mondes fragiles, particulièrement épurés et élégiaques, des œuvres de la série « Rose cousin », de 2011, avec l'émail dans lequel ils sont pris, « un trait de peinture de deux millimètres de large en cernant le pourtour ».

From its beginnings at the start of the 1980s, the art of Philippe Favier has been marked by questions of utopia and heterotopia. He is continually creating worlds in sizes that vary from minuscule to monumental. These worlds do not, but could or should exist, or only exist elsewhere (in his works or in our imagination when we are looking at or remembering them) and often cannot be perceived directly.

In his abundant production, Favier always adopts an approach full of tenderness and humour that makes his works seem innocuous even when the subject matter is dark or even funereal. They tug at our emotions, gradually showing us, but without any certainty, that utopia or heterotopia are our condition. In the 2011 series "Rose cousin", dried rose petals are set in enamel and mounted under glass within a pollen frame. Either single and isolated like an island or multiple like an archipelago, these petals, "their contours surrounded by a two-millimetre wide line of paint", form small, fragile, austere and sorrowful worlds.



Philippe Favier

Série Rose cousin / Rose cousin series, 2011

Technique mixte / Mixed media

45 x 50 cm

Courtesy Galerie 8+4

Elika Hedayat (1979)

Galerie Aline Vidal

S'étant installée en France en 2004, après avoir quitté l'Iran, Elika Hedayat « met en scène, selon ses propres mots, un monde imaginaire tel que le souhaite un système de pouvoir idéologique en quête d'utopie », qui devient « difforme, mutilé ». Depuis 2022, elle s'inspire en outre d'un livre de science-fiction d'Ursula K. Le Guin, *Les dépossédés*, qui donne son titre à une profuse série de dessins, de tableaux, de films et d'installations murales.

Les êtres humains ou humanoïdes y sont représentés dans des environnements qui apparaissent comme autant de dystopies, car ils ont tous les attributs de la contrainte et de la régulation violente. Ils s'en échappent parfois, ou tentent au moins d'y échapper en produisant leurs propres utopies locales et ouvertes, par leur organicité indomptable et par des gestes de résistance, souvent très prosaïques, qui évoquent les stratégies de lutte contre le pouvoir théocratique totalitaire adoptées ces dernières années par la jeunesse iranienne, où les cheveux libres sont devenus le symbole et l'acte d'une liberté plus globale, en particulier pour les femmes que le régime veut asservir.

After leaving Iran, Elika Hedayat settled in France in 2004 and began, in her own words, to "portray an imaginary world, such as desired by an ideological power system in search of utopia", but one which becomes "deformed and mutilated". Since 2022, she has also found inspiration in a science fiction novel by Ursula K. Le Guin, *The Dispossessed*, whose title she has given to a rich series of drawings, paintings, films and wall installations.

In these works, human beings or humanoids appear in what would seem to be dystopian environments, i.e. which have all the attributes of the use of violence to control and constrain. Sometimes the humans escape, or at least try to escape, by creating local utopias. Other means of escape include their stubborn organicity and acts of resistance - albeit very prosaic - that evoke the strategies adopted in recent years by Iranian youth in their struggle against a totalitarian theocratic regime. For these young people, in particular the women that the regime wants to subjugate, not covering their hair has become a symbol of their aspirations for freedom.



Elika Hedayat

Les dépossédés #14 / The Dispossessed #14, 2023

Huile sur toile / Oil on canvas

163 x 114 cm

Courtesy Galerie Aline Vidal

Sarah Jérôme (1979)

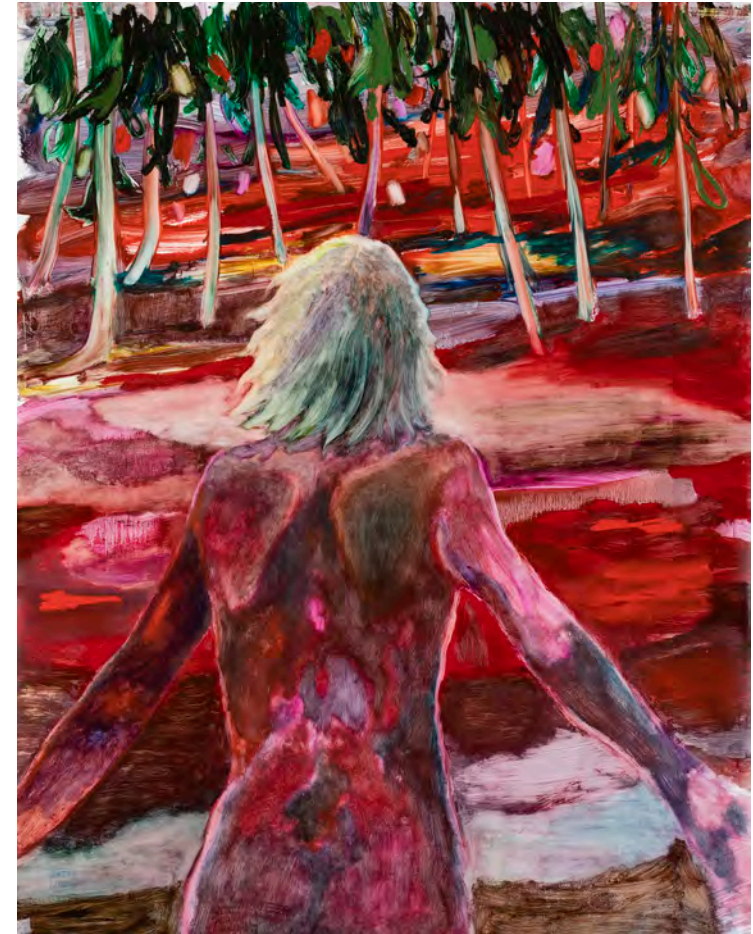
H Gallery

Il y a, dans les œuvres de Sarah Jérôme, une très forte concentration sur le corps et sur les gestes qui en émanent ou s'en saisissent. Elle provient sans doute de ses nombreuses années de pratique de la danse, qui ont précédé son passage aux arts visuels et l'ont rendue particulièrement sensible à la façon dont les postures signifient en soi des rapports spécifiques au monde.

Dans les tableaux de la série « L'Éveil », ce qui est donné à voir est un corps nu féminin de dos, qui se tient au bord d'un paysage en même temps que de la toile, comme une figure d'intercession pour les regardeuses et les regardeurs que nous sommes. En haut de la composition, dans un lointain qui est pourtant également assez proche, des arbres indiquent une forêt, c'est-à-dire un espace indéterminé, où la figure semble hésiter à avancer ou se projeter. La liquidité de la peinture, qui dissout une grande partie des éléments du tableau, et l'aigreur du chromatisme, qui situe la scène dans un environnement plus mental que réaliste, évoquent des états limites qui sont peut-être l'une des conditions de possibilité de l'éveil invoqué par le titre.

There is, in the works of Sarah Jérôme, a very strong focus on the body and the gestures to which it gives rise. This is undoubtedly the result of the fact that she was a dancer for many years (before turning to the visual arts) and is therefore particularly aware of the way in which postures can signify a specific relationship with the world.

In the paintings from her series "L'Éveil" (The Awakening), a naked female body is seen from behind. The woman is standing both on the edge of a landscape and at the edge of the canvas, as if ready to intercede on behalf of the observer. In the distance - but not so far after all - trees indicate the presence of a forest, an indeterminate space that the figure seems to be hesitating to explore. The fluid nature of the paint has dissolved many of the details and the garish colours situate the scene in an environment that is more imagined than real, thereby evoking the borderline states that are perhaps one of the conditions for reaching the state of awareness alluded to in the title.



Sarah Jérôme

L'Éveil V / The Awakening V, 2022

Peinture à l'huile sur papier calque / Oil on tracing paper

152 x 120 cm

Courtesy H Gallery, Paris

Benoît Maire (1978)

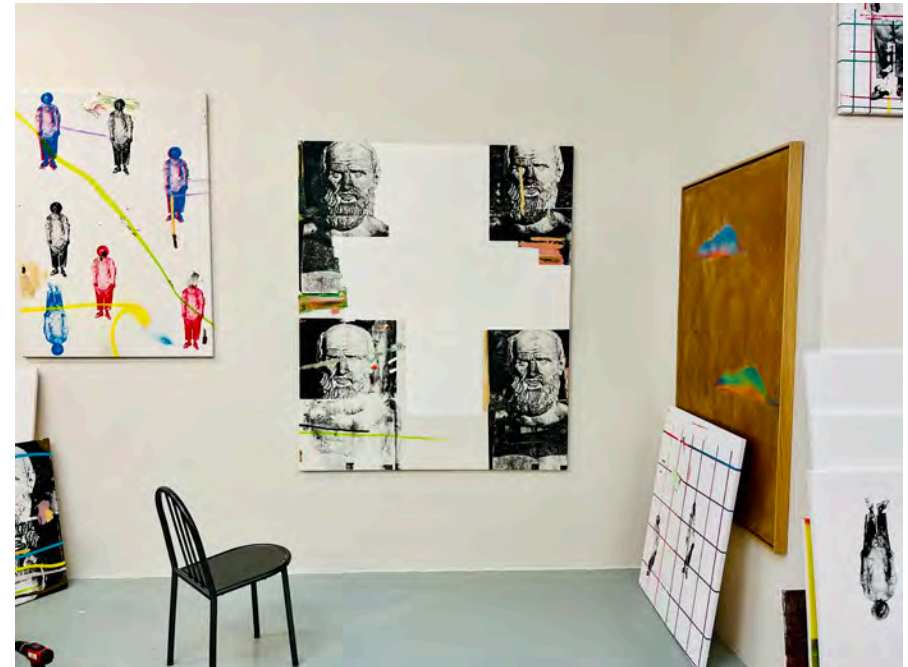
Galerie Nathalie Obadia

Comme nombre d'artistes de sa génération, Benoît Maire a été marqué par l'art conceptuel mais il en a très tôt proposé une version passant par la création d'objets, notamment assemblés sur des plateaux et parfois accompagnés de textes qui en explicitent les protocoles d'usage. Depuis une dizaine d'années, il a également ouvert la série des « Peintures de nuages », exécutées avec les moyens traditionnels de la peinture à l'huile sur toile. On se souvient qu'au début de la Renaissance italienne, le nuage était à la fois un élément résistant à la représentation, à cause de son caractère instable, et ce qui pouvait servir de support à la projection de toutes sortes d'images inspirées par des analogies formelles et subjectives.

Dans les tableaux de Maire, il est un élément récurrent et structurant de la composition, qui vient jouer avec des suggestions d'architectures ou de figures animales, arrachées à l'histoire de l'art ou à des textes philosophiques ou littéraires qui ont retenu l'attention de l'artiste. Les variations techniques et iconographiques dont il fait l'objet sont fondées sur son double caractère d'indétermination et de surdétermination, qui a fait écrire à l'artiste que, lorsque « vient le temps de la signification », alors « l'éternité est gâchée. »

Like many artists of his generation, Benoît Maire was influenced by conceptual art, but from early on, he proposed a version of it that involved creating objects assembled on trays, sometimes completed by texts explaining in detail the protocols for their use. For around ten years, he has been working on his series of "Cloud Paintings", which are painted using the traditional medium of oil on canvas. Let's not forget that at the beginning of the Italian Renaissance, clouds were both a feature whose changing aspect meant they resisted representation and something onto which all sorts of images inspired by formal and subjective analogies could be projected.

In Maire's paintings, the cloud is a recurrent element that brings structure to the composition. It interacts with suggested architectural or animal forms that have been borrowed from the history of art or the pages of philosophical and literary texts that caught the artist's eye. The technical and iconographic variations to which the cloud is subjected are based on its dual aspects of indeterminacy and overdetermination - aspects that inspired the artist to write that when "the time of meaning comes [...] eternity is ruined".



Benoît Maire

Vue d'atelier (œuvres en cours de réalisation)

Studio view (works in progress), 2024

Courtesy Galerie Nathalie Obadia, Paris / Bruxelles

Vera Molnár (1924-2023)

Verart Véronique Smagghe

Dans l'histoire de l'abstraction de la seconde moitié du xx^e siècle, le recours à l'ordinateur a souvent signifié la volonté de concevoir des œuvres qui seraient plus parfaites que celles élaborées à la main, préfigurant un monde où la mécanisation et la rationalisation s'imposeraient à l'ensemble de l'humanité de façon prescriptive pour la guider impérieusement vers un bonheur qu'elle serait incapable d'atteindre par elle-même.

Vera Molnár, artiste d'origine hongroise installée en France à partir de 1947 et qui vient de disparaître à presque cent ans, a toujours fait le contraire, depuis qu'elle s'est mise à utiliser l'ordinateur, à la fin des années 1960. Celui-ci lui permet avant tout d'explorer les possibilités presque illimitées de principes mis en œuvre de façon systématique sur lesquels reposait déjà son travail antérieur de géométrie abstraite, de pousser la règle jusqu'au moment où celle-ci produit du dérèglement. Cette *Structure de quadrilatères* part ainsi d'une figure stable et censément parfaite, le carré, répétée avec des variations systématiques qui finissent par la faire basculer dans un désordre apparent, qui n'est en réalité qu'une sorte d'ordre de niveau supérieur, jubilatoire et libérant.

In the history of abstraction in the second half of the 20th century, the use of a computer often implied a desire to produce works that would be more perfect than those made by hand. This prefigured a world in which mechanisation and rationalisation would be imposed on all humankind in an authoritarian manner to guide it as quickly as possible towards a state of happiness that it would have been incapable of reaching on its own.

Since she began using a computer at the end of the 1960s, the Hungarian born artist Vera Molnár - who settled in France in 1947 and who died recently not long before her 100th birthday - has always done the exact opposite. Above all, this device allowed her to explore the almost boundless possibilities of systematically implemented rules (on which her earlier works of geometric abstraction were already grounded) and to push these rules to the point when they become a source of disorder. For example, the starting point for this *Structure de quadrilatères* (*Structure of quadrilaterals*) is the square, a stable and supposedly perfect figure that is repeated with systematic variations. These variations eventually push it over into an apparent state of disorder, which is in reality a sort of exhilarating and liberating superior order.



Vera Molnár

Structure de quadrilatères / Structure of quadrilaterals, 1986

Dessin ordinateur au plotter / Computer plotter drawing

42 x 283 cm

Courtesy Verart Véronique Smagghe

Michel Parmentier (1938-2000)

Loevenbruck

Entre 1965 et 1968, Michel Parmentier a volontairement limité sa peinture au recouvrement par une seule couleur (bleu en 1966, gris en 1967, rouge en 1968) d'une toile pliée, dont le dépliage produit une surface rayée horizontalement. Se joue ici la fin de la peinture – après 1968, Parmentier va d'ailleurs suspendre toute pratique artistique jusqu'en 1983 – en même temps que s'affirme la possibilité de se tenir au plus près du principe de sa naissance.

En 1967, l'artiste affirme avoir voulu produire « une trace [...] vide de message, d'image, vide de cette communication qui rend complices, habituellement, artistes et spectateurs ». Il y a là une dimension d'absolu qui fait de lui le frère des pionniers révolutionnaires de l'abstraction, mais qui relève plutôt d'une position éthique négative, qui ne peut être émulée sans inventer par et pour soi-même sa propre voie, que d'une proposition positive. En même temps, cette position s'incarne dans un objet dont on ne peut que voir aujourd'hui les qualités picturales, qui tiennent autant au caractère systématique de son exécution qu'aux aléas acceptés des opérations de dépose du bleu, de dépliage qui a produit des bavures et de découpe irrégulière du support.

Between 1965 and 1968, Michel Parmentier deliberately limited his practice of painting to a single colour (blue in 1966, grey in 1967, red in 1968) applied on a folded canvas, which when unfolded produced a surface with horizontal stripes. What was at stake here was the end of painting itself as well as the possibility to stay as close as possible to the conditions that prevailed at its birth. Consequently, in 1968, Parmentier marked a pause in his artistic activity and would only resume painting in 1983.

In 1967, the artist had asserted that he wanted to produce “a trace [...] empty of messages, of images and devoid of this communication that usually creates complicity between the artist and the observer”. There is an absolute dimension to this intention that makes him a brother to the revolutionary pioneers of abstraction, but which has more to do with a negative ethical position than a positive proposition, one that cannot be emulated without inventing one's own path. And yet, this position is embodied in an object whose pictorial qualities are self-evident for the contemporary observer, qualities that result both from the standardised character of its execution and the artist's acceptance of the random aspects that arise from how the colour is applied, how the unfolding of the canvas causes the paint to run and the irregularly cut painting surface.



Michel Parmentier

11 novembre 1966 (11 November 1966), 1966

Peinture sur toile libre / Paint on unstretched canvas

246 × 240,5 cm

Courtesy Loevenbruck

Juliette Roche (1884-1980)

Galerie Pauline Pavec

Juliette Roche, quoiqu'ayant fait partie successivement des cercles cubistes et dadaïstes, est restée largement ignorée par l'histoire de l'art. Pendant les années 1910, entre Barcelone, New York et Paris, elle a cependant peint et dessiné des œuvres très intrigantes et singulières, avant de revenir à une veine plus commune.

Datant de la fin de son séjour étatsunien ou des premiers moments de son retour en France, à la fin de la Première Guerre mondiale, comme la composition monumentale *American Picnic* qui traite d'un thème similaire (aujourd'hui conservée au Musée national d'art moderne), *Femmes et oiseaux dans un parc* imagine, sur un format modeste, un monde paradisiaque, marqué par la stylisation, la profusion répétitive des motifs et l'harmonie entre les figures féminines et la nature, sans pesanteur ni gravité mais au contraire avec de nombreux traits d'humour. Quelques années plus tard, l'utopie deviendra concrète lorsque Roche créera, avec son mari Albert Gleizes, la résidence d'artistes de Moly-Sabata, centrée sur le renouveau des pratiques artisanales.

Although Juliette Roche was successively a member of the cubist and dadaist circles, she has been more or less overlooked by the history of art. And yet, in the 1910s in Barcelona, New York and Paris she produced some unique and intriguing paintings and drawings, before returning to a more traditional practice.

Works dating from the end of her stay in the United States or the first months of her return to France at the end of WWI, such as the monumental *American Picnic* (part of the collection at the Musée National d'Art Moderne / Centre Pompidou) or *Femmes et oiseaux dans un parc* (*Women and Birds in a Park*), in a more modest format, address a similar theme: an idyllic world. They are characterised by their stylisation, a profusion of repetitive motifs and the harmonious relationship between female figures and nature. There is no undue weight or gravity and, on the contrary, numerous touches of humour are present. A few years later, the utopia would become a reality when, together with her husband Albert Gleizes, Roche would create Moly-Sabata, an artist-in-residence programme focussing on the revival of craft practices.



Juliette Roche

Femmes et oiseaux dans un parc / Women and Birds in a Park, circa 1918

Huile sur carton / Oil on cardboard

40.3 x 54 cm

Courtesy Galerie Pauline Pavec

Edgar Sarin (1989)

Galerie Michel Rein

Les œuvres d'Edgar Sarin se caractérisent par leur archaïsme : archaïsme de leurs procédés, archaïsme de leurs formes, archaïsme de leurs références. Il ne faudrait pas penser cependant que cet archaïsme serait un retour à un sol primitif stable, que les évolutions historiques nous auraient fait malencontreusement quitter, comme cela avait pu être le cas pour nombre d'artistes des années 1970, notamment ceux qu'on associa au sein de l'*arte povera*. Il s'agit plutôt pour lui de partir de gestes simples, volontairement frustes, et d'un ensemble d'images qui peuvent faire culture commune, dans la mesure même où ils ont relevé, au moment de leur première apparition, d'une pratique collective ou individuelle, mais toujours auto-organisée, qui devient un modèle de pensée.

Les petites figurines de terre cuite dites *haniwa* de la période kofun, découvertes au Japon, aussi bien que le badigeon sommaire d'une toile avec des couleurs terreuses, suggérant parfois des figures, font partie de ces gestes et de ces images que l'artiste prélève et transporte, qu'il « récolte » comme il le dit lui-même, les reprenant à son compte pour les faire participer à de possibles nouvelles récoltes, édifiant l'une après l'autre une société à la fois parallèle, quelque peu secrète, et ambitieuse.

The works of Edgar Sarin are characterised by their archaic nature. They are archaic in terms of their procedures, their forms and their references, however this archaism does not represent a return to the stable, original foundations from which the evolution of history has inadvertently distanced us. This was true for a large number of artists in the 1970s, in particular those we associate with *arte povera*, but, for Sarin, the idea is more to start from simple and deliberately unsophisticated actions and an ensemble of images that establish a common culture, insofar as they are indicative of a self-organised collective or individual practice that has become a way of thinking.

Haniwa (terracotta figures used as funerary objects during the Kofun period in Japan) or the application of a perfunctory ground of earth colours on the canvas (which sometimes evokes figures) are some of these actions and images that the artist collects, conveys, or "harvests" as he says himself. He makes these actions his own so that they can take part in new harvests, building one after another a somewhat secret and ambitious parallel society.



Edgar Sarin
Haniwa, 2023
 Céramique émaillée, socle d'artiste en chêne
 Glazed ceramic, artist's oak base
 58 x 45 x 15 cm
 Courtesy Galerie Michel Rein

Daniel Schlier (1960)

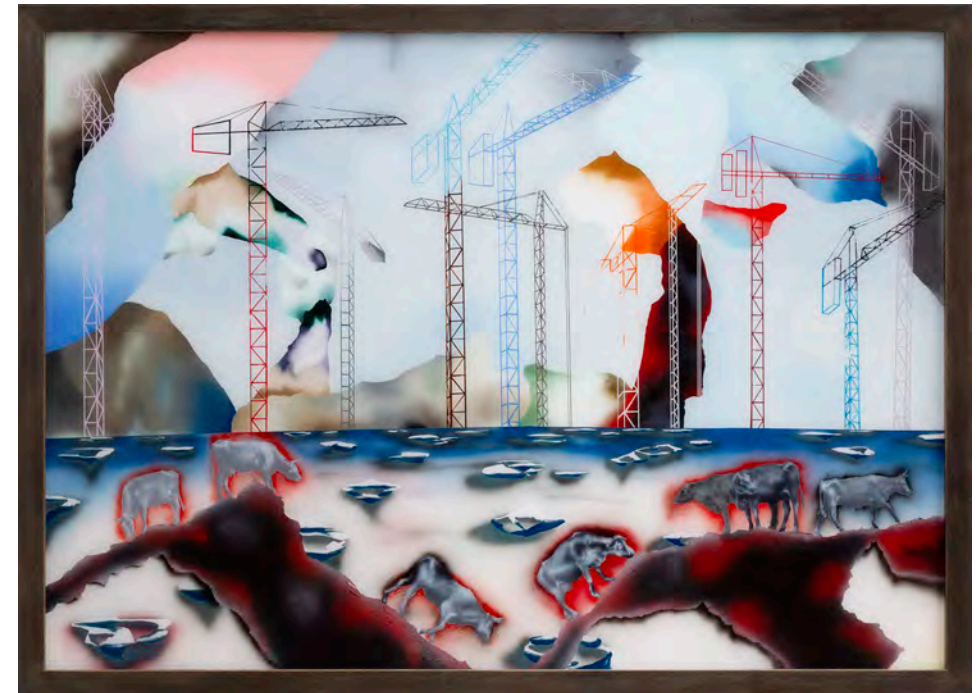
Galerie East

Travaillant sur des supports très différents, de la toile traditionnelle au verre, en passant par le marbre, Daniel Schlier compose ses images par assemblage de fragments hétérogènes, liés par des zones de couleur ou de matière, qui construisent des scènes complexes, à la manière de rêves ou de cauchemars.

En 2023, il a exécuté une série de peintures sur le thème des saisons en utilisant la technique ancestrale du fixé sous verre (présente notamment en Alsace, où il vit) adaptée à un matériau plus récent : le Plexiglass. Ce dernier est peint sur son revers et la matérialité en reste donc inaccessible, dans un ailleurs proprement artistique. Chacune de ces peintures donne à voir un paysage composite, mêlant bouts de nature, figures animales et humaines, et artefacts industriels, entre arcadies, utopies et dystopies. Les éléments de *Printemps* renvoient à des thèmes fréquents depuis les années 1920 dans la peinture et la pensée urbaine du monde germanique, valorisés par tous les bords politiques et toutes les esthétiques : l'harmonie avec la nature aussi bien sublime (les montagnes ou les étendues d'eau gelée) que prosaïque (les vaches paissant paisiblement) et l'édification de villes nouvelles. Le sens n'y est pas prescrit mais laissé à l'appréciation de chacun.

Daniel Schlier works on a variety of completely different surfaces, from the traditional canvas to glass and marble, composing his images by assembling heterogenous fragments linked together by areas of colour or materials that construct complex, dream or nightmare-like scenes.

In 2023, he produced a series of paintings on the theme of the seasons using the age-old technique of reverse glass painting (a tradition in the region of Alsace where he lives) but adapted for a more recent material: Plexiglass. As the artist paints on the reverse side of the glass, the painting's physical reality is inaccessible, as if located in an artistic elsewhere. Each painting portrays a composite landscape, a mix of natural elements, animal and human figures and industrial artefacts that is part Arcadia, part utopia, and part dystopia. The elements in *Printemps (Spring)* refer to common themes in the German-speaking world since the 1920s, which have often been the subjects of paintings and thinking about the urban environment. These themes - a harmonious relationship with a sublime (mountains and stretches of frozen waters) or more prosaic vision of nature (cows grazing peacefully) and the construction of new towns - have been valued by political thinkers of every persuasion and various aesthetic movements. Their meaning is not ordained but left up to the individual to decide.



Daniel Schlier
Printemps (Wir bauen eine neue Stadt), 2023
 Peinture, Plexiglass / Paint, Plexiglass
 156 x 216 cm
 Courtesy Galerie East

Assan Smati (1972)

Nosbaum Reding

Par la sculpture et par la peinture, Assan Smati donne corps à des préoccupations artistiques qui vont du dialogue avec les artistes qu'il admire à la mise en résonance des événements du monde qui l'affectent. Ces corps ont le plus souvent pris chez lui des formes figuratives, fondées sur l'observation autant que sur l'imagination.

Depuis peu, ces formes ont été rejointes par des abstractions. Celles-ci sont moins différentes qu'il n'y paraît de ces portraits d'Algériens que Smati peint depuis des années : bustes isolés de figures à la fois génériques et spécifiques, qui s'ancrent dans l'espace pictural à défaut de trouver leur juste place dans la société. Elles sont en effet des corps de couleur, surgis dans le cours du travail ou trouvés ailleurs (les trois cercles bleus et rouges de *Anxiété, Phobie, Obsession* transcrivent par exemple un schéma explicatif utilisé par le penseur postcolonial Frantz Fanon dans sa pratique psychanalytique). Elles trouvent leur densité propre, leur lieu adéquat et leurs rapports réciproques à travers un processus d'ajustements visible dans le résultat final, qui peut prendre des dimensions monumentales et s'affirmer comme une solution, plastique mais aussi politique.

Working across sculpture and painting, Assan Smati gives form to artistic concerns, whether he is establishing a dialogue with the artists he admires or echoing events from around the world that affect him. This has usually given rise to figurative works based equally on observation and imagination, however they have more recently been joined by abstract paintings.

Although abstract, the latter are not as different as they seem to the portraits of Algerians that Smati has been painting for years - isolated busts separated from figures that are both specific and generic and which find their place in the pictorial space for want of being able to do so in society. These abstract works are in fact bodies made of colour that either come into existence during the painting process, or which he finds elsewhere (for example, the three red and blue circles of *Anxiété, Phobie, Obsession (Anxiety, Phobia, Obsession)* render a diagram used by the post-colonial thinker Frantz Fanon in his practice of psychoanalysis). They find their own density, suitable location and reciprocal relationships by means of a process of adjustments seen in finished paintings that can reach monumental dimensions and which assert themselves as both artistic and political solutions.



Assan Smati
Gravité / Gravity, 2023
 Huile sur toile / Oil on canvas
 395 x 371 cm
 Courtesy Galerie Nosbaum Reding

Maria Helena Vieira Da Silva (1908-1992)

Galerie Jeanne Bucher Jaeger

Le monde tel que le peint Maria Helena Vieira da Silva dans les années 1940, sans relever à strictement parler ni d'une figuration ni d'une abstraction, est un monde marqué par l'incertitude mais aussi par l'unité paradoxale qui naît du fractionnement infini de l'espace. Forcée de s'exiler au Brésil par la Seconde Guerre mondiale, l'artiste rentre en 1947 à Paris, pour laquelle elle avait quitté son Portugal natal deux décennies plus tôt. Elle poursuit, d'une ville à l'autre, une esthétique similaire, qui la conduit à une abstraction plus ou moins complète, faisant d'elle l'une des protagonistes de l'expressionnisme abstrait international, et de sa version parisienne, l'abstraction lyrique.

Les trois compositions ici rassemblées traitent toutes d'espaces intérieurs, qui sont l'un de ses thèmes de prédilection, mais la mise en forme de ces espaces par une grille souple composée d'une myriade d'unités de couleurs en dégradé, avec quelques effets de contrastes plus vifs, les ouvre à des dimensions infinies, qui absorbent les figures ou les objets qui s'y meuvent ou y sont posés, comme des traces ou des restes. Elle nous invite à percevoir à notre tour le monde comme un espace de potentialités illimitées.

Strictly speaking, the world as it was painted by Maria Helena Vieira da Silva in the 1940s was neither figurative nor abstract. It was a world marked by uncertainty, as well as a paradoxical unity born out of the infinite division of space. Forced to seek exile in Brazil during WWII, Vieira da Silva returned to Paris in 1947, to the city to where she had settled after leaving her native Portugal some two decades before. From one city to another, she continued working in the same vein, an aesthetic that led her to a more or less complete form of abstraction and which made her one of the protagonists of lyrical abstraction, the Parisian version of abstract expressionism.

The three compositions brought together here are all interiors, which was one of her favourite themes. However, the use of a grid made up of a gradient of multiple colours to organise these spaces opens them to infinity. The figures that move within them and the objects placed there are absorbed, leaving only traces and remains. Vieira da Silva thus invites us to perceive in turn the world as a place of unlimited potential.



Maria Helena Vieira Da Silva

Figure de ballet, 1948

Peinture, huile et mine de plomb sur toile /

Painting, oil and graphite on canvas

66 x 84,5 cm (encadré / framed)

Courtesy Galerie Jeanne Bucher Jaeger

Raphaël Zarka (1977)

Galerie Mitterrand

Depuis une vingtaine d'années, Raphaël Zarka recherche et répertorie les occurrences dans l'histoire humaine des polyèdres complexes et en fait des œuvres qui relèvent aussi bien de la sculpture que du dessin, de la peinture, de la photographie ou de l'installation. Il est en particulier fasciné par les solides de Platon, où l'astronome romain Johannes Kepler voyait au début du XVII^e siècle les éléments fondamentaux du cosmos, et par leur déclinaison en des objets de nature diverse, notamment des cadrans solaires aux formes à la fois logiques (car fonctionnelles) et exubérantes. Il fait en quelque sorte l'archéologie d'un futur possible et jamais advenu, à laquelle il donne une nouvelle existence.

Sa découverte d'un extraordinaire instrument astronomique provenant du château écossais de Woodhouselee l'a conduit à en proposer différentes versions, dont une sculpture en bronze posée sur un socle en calcaire, réinterprétation de l'objet d'origine qui devient une sculpture, une abstraction contemporaine dont la source historique est indiquée par le titre et qui suggère des utilisations inattendues, pré et post-scientifiques à la fois.

For around twenty years, Raphaël Zarka has been searching through human history for complex polyhedrons, making an inventory of their occurrences and then using them to produce works that take the form of sculptures, drawings, photographs or installations. He is especially fascinated by Platonic solids that, at the beginning of the 17th century, the German astronomer Johannes Kepler considered to be the fundamental elements of the cosmos. By transforming them into objects of various sorts, in particular sundials that are both logical (because they are functional) and exuberant, he becomes an archaeologist of a possible future that never happened, and to which he gives a new existence.

After discovering an extraordinary astronomical instrument (originally from Old Woodhouselee Castle in Scotland) he began creating different versions. These include an abstract bronze sculpture on a limestone plinth whose title indicates its historical source and which revisits the original device, while hinting at unexpected, pre and post-scientific uses.



Raphaël Zarka
Woodhouselee, 2022
 Bronze patiné et pierre calcaire / Bronze and limestone
 176 x 38 x 38 cm
 Courtesy Galerie Mitterrand

