



ART INFORMEL:

**le signe
et le geste**

**1950
—
1970**

ART INFORMEL: **le signe et le geste**

OPERA GALLERY

**1950
—
1970**

PRÉFACE

ART INFORMEL : LE SIGNE ET LE GESTE, 1950 – 1970

GILLES DYAN
Fondateur et Président
Opera Gallery Group

MARION PETITDIDIER
Directrice
Opera Gallery Paris

Les années qui suivent la fin de la Seconde Guerre mondiale sont le théâtre de bouleversements profonds et d'une quête intense de renouveau dans tous les domaines de la société. L'art, en tant que reflet de son temps, n'échappe pas à cette métamorphose. Dès 1947, en Europe et ailleurs, une effervescence extraordinaire se répand autour de l'art abstrait, qui se démarque alors du surréalisme et de l'abstraction géométrique en vigueur. Cet élan artistique, que l'on qualifiera d'informel, est né de la nécessité intérieure des artistes de l'époque à explorer de nouveaux territoires d'expression. Proche de « l'improvisation psychique » dont parlait Paul Klee dans les années 1920, cette abstraction se distingue par la spontanéité de l'acte créatif et la volonté de transmettre des émotions brutes et universelles.

C'est dans ce contexte que différents mouvements émergent : l'abstraction lyrique en France, CoBrA en Europe du Nord, Zero-Kai puis Gutaï au Japon ou encore l'expressionnisme abstrait aux États-Unis. À la fin des années 1940 et pendant les années 1950, artistes, critiques et marchands d'art constituent un ensemble d'acteurs unis par une même ferveur. Au cours de cette époque en ébullition permanente, ils œuvrent ensemble pour promouvoir une forme d'expression qui renonce aux références préétablies, et permettent d'asseoir l'abstraction comme un monde aussi riche que celui de la figuration.

L'exposition intitulée « Art Informel : le signe et le geste 1950 – 1970 » propose un voyage au cœur de cette période unique d'expérimentations techniques et plastiques. L'accrochage souhaite également montrer en quoi cette aventure été libératrice pour les artistes et a redéfini leur rôle. L'acte même de créer était devenu aussi important que le résultat final. Les gestes et les signes laissés par le peintre sur la toile deviennent à cette époque des traces tangibles de son engagement émotionnel et intellectuel pendant le processus créatif. Ces peintures qui ne « représentent pas », ne sont pas pour autant « insignifiantes ». Les surfaces colorées et rythmées obéissent à une logique interne, personnelle, aux états d'âme du peintre et sont libérées de tout souci d'objectivité esthétique.

Parmi les représentants de l'art informel, Karel Appel et Jean-Michel Atlan ont déchaîné la force brute de l'expressionnisme abstrait, capturant l'instinct primitif et l'essence de la nature humaine dans des compositions audacieuses. Georges Mathieu, virtuose de la gestuelle, a fusionné la calligraphie avec des mouvements rapides, exprimant toute l'énergie de son temps et de la vie. Zao Wou-Ki, influencé par ses racines chinoises, a quant à lui créé des paysages abstraits intemporels d'une grande poésie, entre tradition et modernité. Pierre Soulages a su brillamment exploiter le potentiel expressif du noir, créant des toiles méditatives captivantes qui invitent à l'introspection. Hans Hartung a notamment donné vie à des espaces de liberté où les accidents du geste et de la matière ont transcendé la toile. Serge Poliakoff a équilibré harmonieusement forme et espace dans des compositions abstraites vibrantes.

L'art informel demeure un chapitre fascinant et un moment charnière de l'histoire de l'art du XX^e siècle. Cette révolution artistique initiée il y a 75 ans a su redéfinir les frontières de l'art. Au-delà de leurs origines et de leurs esthétiques diverses, ces artistes audacieux ont embrassé l'inconnu. Ils ont ainsi ouvert la voie à une exploration infinie de la créativité, laissant derrière eux un héritage d'innovation, de liberté et d'émotion.

Nous espérons que cette exposition vous transportera dans l'effervescence créative qui a marqué cette époque, et vous incitera à explorer les profondeurs de votre propre sensibilité artistique.

Opera Gallery tient à remercier tout particulièrement Madame Lydia Harambourg, historienne de l'art et critique, qui nous a apporté son soutien dès le début de ce projet et une aide précieuse dans l'élaboration de ce catalogue et la préparation de cette exposition.

FOREWORD

GILLES DYAN
Founder and Chairman
Opera Gallery Group

MARION PETITDIDIER
Director
Opera Gallery Paris

ART INFORMEL : SIGN AND GESTURE, 1950s – 1970s

The years following the end of the Second World War witnessed profound upheavals and an intense quest for renewal in all areas of society. As a reflection of its time, art also went through this metamorphosis. From 1947 onwards, in Europe and elsewhere, an extraordinary effervescence spread around abstract art, which at the time stood apart from Surrealism and the prevailing geometric abstraction. This “informal” artistic impulse was born from the inner need of the artists of the time to explore new territories of expression. This abstraction was close to the “psychic improvisation” Paul Klee had talked about in the 1920s; it was characterised by the spontaneity of the creative act and the desire to convey raw, universal emotions.

Various movements emerged in that context: Lyrical Abstraction in France, CoBrA in Northern Europe, Zero-Kai and then Gutai in Japan, and Abstract Expressionism in the United States.

At the end of the 1940s and throughout the 1950s, artists, critics and art dealers shared a common fervor. They worked together to promote a form of expression that renounced preestablished references and helped establish abstraction as a world that was as rich as that of figuration.

Entitled “Art Informel: Sign and Gesture, 1950s – 1970s”, this exhibition takes visitors on a journey to the heart of this unique period of technical and plastic experimentation. It also aims at showing how this adventure was liberating for artists and redefined their role. At that time, the very act of creating became as important as the end result. The gestures and signs left by painters on the canvas became tangible traces of their emotional and intellectual engagement during the creative process. Yet, these paintings that don’t “represent” anything are not “insignificant”. Their coloured, rhythmic surfaces obey an internal, personal logic, the painter’s states of mind, and are freed from any concern for aesthetic objectivity.

Among the representatives of Art Informel, Karel Appel and Jean-Michel Atlan unleashed the brute force of Abstract Expressionism, capturing primitive instinct and the essence of human nature in bold compositions. Georges Mathieu, a virtuoso of gesture, fused calligraphy with rapid movement, expressing all the energy of his time and life. Influenced by his Chinese roots, Zao Wou-Ki created timeless abstract landscapes that were imbued with great poetry, between tradition and modernity. Pierre Soulages brilliantly exploited the expressive potential of black, creating captivating meditative canvasses that invited introspection. Hans Hartung gave life to spaces of freedom where gestural and material accidents transcended the canvas. Serge Poliakoff harmoniously balanced form and space in vibrant abstract compositions.

Art Informel remains a fascinating chapter and a pivotal moment in twentieth-century art history. This artistic revolution, which began 75 years ago, redefined the boundaries of art. Beyond their diverse origins and aesthetics, these daring artists embraced the unknown. In doing so, they paved the way for an infinite exploration of creativity, leaving behind a legacy of innovation, freedom and emotion.

We hope this exhibition will transport you into the creative effervescence that marked this era and inspire you to explore the depths of your own artistic sensibility.

Opera Gallery would especially like to thank art historian and critic Lydia Harambourg, who has supported us from the outset of this project and provided invaluable assistance in the preparation of this catalogue and exhibition.

TEXTE CRITIQUE

CRITICAL TEXT

Art informel:
le signe et le geste
1950 – 1970

LYDIA HARAMBOURG
Historienne et Critique d’art

Correspondante de l’Institut
Académie des beaux-arts

GENÈSE ET DÉVELOPPEMENT

En préambule une question est posée. Comment certains mots ont-ils contribué à instrumentaliser l’histoire de l’art? Leur rôle est loin d’être négligeable en ce qu’ils participent aux conquêtes picturales dans le Paris de l’après-guerre et reconnaissons-leur d’être au centre des débats sur l’abstraction lyrique et l’informel. Lyrisme, informel, tachisme, «art autre», *action painting*, sont autant de termes pour désigner un art que chacun revendique et adopte au gré de ses convictions picturales et des fluctuations temporelles liées à l’actualité. Peintres et critiques se disputent une interprétation étymologique dans des confrontations. «Tous les peintres présents ont en commun : le désir de montrer un choc, un drame, une bataille, un mystère, un désir d’égaliser le mouvement psychologique de la pensée et non celui de montrer l’équilibre parfait de la beauté...», écrit le critique Pierre Descargues dans *Arts* (20 mars 1951). Plus de soixante-dix ans après ces événements, l’Histoire a parlé et témoigne.

L’émergence d’un langage hermétique pressenti par Paul Klee comme réponse à la période dramatique et de répression récente, prédispose à l’informel, «un art sous le boisseau» selon le mot de Henri Michaux.

Art Informel:
Sign and Gesture
1950s – 1970s

LYDIA HARAMBOURG
Historian and art critic

Correspondent of the Institut
Académie des beaux-arts

GENESIS AND DEVELOPMENT

An introductory question is asked: how have certain words contributed to the instrumentalisation of art history? The role words bear is far from negligible in that they played a part in the pictorial conquests of post-war Paris, and one must acknowledge that they were at the heart of the debates on Lyrical Abstraction and Art Informel. Lyricism, Informalism, Tachism, “Art of Another Kind” and Action Painting – these were just some of the terms used to describe an art form that each artist claimed and adopted according to their own pictorial convictions and the temporal fluctuations of the era they lived in. Painters and critics disputed etymological interpretations in confrontations. “All the painters present have in common: the desire to express a shock, drama, a battle, a mystery, a desire to equal the psychological movement of thought and not that of showing the perfect balance of beauty...” critic Pierre Descargues wrote in “Arts” (March 20th, 1951). More than seventy years after these events, history can now bear witness to what happened in these years.

The emergence of a hermetic language, foreseen by Paul Klee as a response to the period of drama and repression, predisposed to Art Informel, or “art under the bushel” in the words of Henri Michaux.



1.
Georges Mathieu présente sa nouvelle exposition
au Musée d'Art Moderne et plus particulièrement
son dernier tableau *La Victoire de Denain*
peint en 2 heures lors de l'exposition du 27 mars
1963, à Paris.
© Keystone-France / Getty Images

—
*Georges Mathieu presents his new exhibition at
Musée d'Art Moderne and especially his last painting
'La Victoire de Denain' painted within 2 hours
during the exhibition in March 27, 1963, in Paris.*
© Keystone-France / Getty Images

Sont dits abstraits des artistes aux avatars multiples. Dubuffet, révélé dès 1944 par René Drouin dont la Galerie Place Vendôme est le siège du foyer de l'art brut dans le sous-sol ; Fautrier avec *Les Otages* en 1945 présentés par Malraux, toujours Galerie Drouin qui, l'année suivante, montre la première exposition parisienne de Kandinsky décédé en décembre 1944 à Neuilly ; Matta surréaliste expose pour la première fois en France chez Drouin avec une rétrospective préfacée par André Breton en 1947, tandis qu'Atlan montre la même année «Vingt-sept toiles barbares» Galerie Maeght. Maeght, qui a organisé en 1947 l'exposition internationale du surréalisme avec André Breton et Marcel Duchamp. Le surréalisme qui a maille à partir avec les mouvements émergents où le geste, l'inconscient, ont leur part. C'est sans compter avec la peinture géométrique que promeut la Galerie Denise René qui révèle de jeunes peintres: Vasarely, Dewasne, Deyrolle, héritiers du groupe «Abstraction-Création», mais aussi Poliakoff.

1945, la scène parisienne est en ébullition. L'attitude du public envers l'art abstrait change et les polémiques intestines restent vives face à un art figuratif très présent et concurrent, héritier d'une tradition classique, voire académique qui remonte à la création du Prix de Rome en 1663. Alors que l'abstraction géométrique revendique la priorité d'une reconnaissance avec un rigorisme de règle issue du Bauhaus, l'abstraction dite lyrique pourfend cette doxa par des offensives répétées. L'une des premières a lieu en mai 1947 avec la première exposition personnelle de Wols, peintures et dessins, Galerie René Drouin. Mathieu¹ ressort bouleversé; «tout est à refaire», s'exclame-t-il.

Artists with multiple avatars were referred to as “abstract”: Dubuffet, who was revealed as early as 1944 by René Drouin, whose Place Vendôme Gallery hosted the Foyer de l'art brut in its basement; Fautrier with “Les Otages” in 1945, presented by Malraux, again at Galerie Drouin, which organised the following year the first Paris exhibition of Kandinsky, who died in December 1944 in Neuilly; Surrealist artist Matta exhibited for the first time in France at Drouin's with a retrospective prefaced by André Breton in 1947, while Atlan showed 27 “barbarian” paintings at Galerie Maeght the same year. Maeght organised the 1947 International Surrealist Exhibition with André Breton and Marcel Duchamp. Surrealism was at odds with emerging movements in which gestures and the unconscious played a part. This was without counting on the geometric painting promoted by Galerie Denise René, which revealed young painters such as Vasarely, Dewasne and Deyrolle, as well as Poliakoff, who were heirs to the “Abstraction-Création” group.

In 1945, the Parisian art scene was in turmoil. The public's attitude towards abstract art was changing, and internal polemics remained fierce in the face of a very present and competing figurative art. The latter was heir to a classical, even academic, tradition dating back to the creation of the Prix de Rome in 1663. While geometric abstraction claimed priority recognition with the rigorism of rules stemming from the Bauhaus, Lyrical Abstraction countered this doxa with repeated offensives. One of the first of these offensives came in May 1947 with Wols' first solo exhibition of paintings and drawings at Galerie René Drouin. Mathieu¹ felt quite upset upon visiting it: “Everything has to be redone!”, he exclaimed.



2.
Hans Hartung
© Bettmann / Getty Images
—
Hans Hartung
© Bettmann / Getty Images

En février de cette même année la Galerie Lydia Conti a organisé la première exposition personnelle de Hans Hartung² avec treize peintures réalisées entre 1935 et 1947. Revenu à Paris après des années de guerre au cours desquelles il a dû subir une amputation de la jambe, il se remet à peindre et retrouve la spontanéité de ses débuts avec une calligraphie qui se détache sur des fonds ou des aplats clairs, tout en s'efforçant de maîtriser le signe et la tache. Une œuvre foncièrement originale qui a démarré en 1921. Deux mois plus tard en avril 1947, c'est son aîné, le peintre suisse Gérard Schneider, qui expose pour la première fois des peintures informelles construites par de furieux coups de pinceaux. Autre découverte chez Lydia Conti en 1949, Pierre Soulages qui «objective le geste lyrique d'Hartung en l'agrandissant démesurément, en le noyant dans de la gélatine» (Pierre Restany, *Lyrisme et Abstraction*, Éditions Apollinaire, Milan, 1960).

1947 est une année qui signe l'offensive anti-géométrique. Mathieu se fait l'ardent défenseur de «l'abstraction lyrique» qu'il va incarner dans son identité absolue.

Un grand coup est asséné par l'exposition «L'Imaginaire» en 1947 qui met sur orbite le mouvement informel. Georges Mathieu s'est rapproché d'artistes chez lesquels il a reconnu une liberté et une indépendance totales en réaction aux théories aliénantes et éculées du cubisme, du constructivisme, du néo-plasticisme et du surréalisme. Ces mouvements ont vécu, il est temps de montrer un nouveau mode d'expression issu de l'abstraction régénérée par un lyrisme innovant. Répondent à son invitation Wols, le révolté, que Mathieu fréquentera désormais régulièrement jusqu'à son décès en 1951, Hartung, Atlan, Bryen qui invite Arp, Riopelle³ qui vient du groupe des automatistes à Montréal, courant de peinture

In February of the same year, Galerie Lydia Conti organised Hans Hartung's² first solo show, featuring 13 paintings the artist had made between 1935 and 1947. Returning to Paris after the war years, during which his leg had to be amputated, Hartung went back to painting, rediscovering the spontaneity of his early days with calligraphy that stood out against light backgrounds or solids, while striving to master signs and stains. He had begun this fundamentally original body of work in 1921. Two months later in April 1947, his elder brother, Swiss painter Gérard Schneider, exhibited his informal paintings created through furious brushstrokes for the first time. Another discovery at Lydia Conti's in 1949 was Pierre Soulages, who “objectified Hartung's lyrical gesture by enlarging it inordinately, drowning it in gelatin” (Pierre Restany, “Lyrisme et Abstraction”, Apollinaire Ed., Milan, 1960). 1947 was the year of the anti-geometric offensive. Mathieu became the ardent defender of “Lyrical Abstraction”, which he would embody in its absolute identity.

A major blow was struck by the “L'Imaginaire” exhibition in 1947, which launched Art Informel into orbit. Georges Mathieu had become close to artists in whom he identified total freedom and independence, in reaction to the alienating and outmoded theories of Cubism, Constructivism, Neoplasticism and Surrealism. Now that these movements had passed, it was time to showcase a new mode of expression that was born of abstraction and was regenerated by innovative lyricism. Those who responded to his invitation were the rebellious Wols, whom Mathieu would see regularly until his death in 1951, Hartung, Atlan, Bryen, who invited Arp, Riopelle³, who came from the Montreal Automatists, a movement of gestural painting, and his compatriot Leduc. It was through Bryen that Mathieu made the acquaintance of Eva Philippe, who ran Galerie du Luxembourg where the exhibition took place, joined by Ubac,



3.
Jean Paul Riopelle, atelier Durantin, 1952
© John Craven
—
Jean Paul Riopelle, Durantin studio, 1952
© John Craven

gestuelle, et son compatriote Leduc. C’est par Bryen que Mathieu fait la connaissance d’Eva Philippe qui dirige la Galerie du Luxembourg où a lieu l’exposition que rejoignent Ubac, Vulliamy, Brauner, Verroust, Solier et Picasso avec un dessin non figuratif. Le titre originel a été changé : «Vers l’abstraction lyrique» est devenu «L’imaginaire», trouvé plus joli, puis «L’Abstractivisme lyrique». J.J. Marchand signe le texte. Une partie de la critique (Clara Malraux, Pierre Descargues, C. Donell) reconnaît l’extrême nouveauté de cette peinture abstraite qui tend vers un lyrisme déclaré et empreint de poésie.

LES AMÉRICAINS À PARIS

Et Outre-Atlantique, que se passe-t-il ? Il revient à Georges Mathieu, jeune peintre autodidacte âgé de vingt-cinq ans de révéler à la France les artistes américains, très vite présentés par la critique new-yorkaise comme les pionniers d’une École de New York qui revendique l’antériorité d’une peinture libre et lyrique, dénommée l’*action painting*, face à une École de Paris qu’elle se refuse à reconnaître. Isolé dans le Nord de la France où il enseigne l’anglais dans un lycée, Georges Mathieu remarque un intense bouillonnement, hors du commun, qui agite la scène artistique et observe que des recherches concomitantes sont menées à New York, à Seattle et San Francisco. Il décide d’organiser une exposition à la Galerie du Montparnasse. Dans cette ancienne librairie dirigée par une femme, Gilberte Sollacaro, il invite Bryen, Hartung, Picabia, Wols, Sauer, face à Pollock, de Kooning dont lui a parlé le sculpteur américain Spaventa, et Tobey que lui a révélé Henri Francis Taylor, directeur du Metropolitan Museum de New York. Paris les ignore, tout comme Reinhardt, Rothko, Russell. Mathieu est présent en exposant pour la première fois dans une galerie.

Vulliamy, Brauner, Verroust, Solier and Picasso with a non-figurative drawing. The original title was changed from “Vers l’Abstraction Lyrique” to “L’Imaginaire”, which was considered more attractive, and then to “L’Abstractivisme lyrique”. J.J. Marchand wrote the exhibition’s text. Some of the critics of the time (Clara Malraux, Pierre Descargues, C. Donell) recognised the extreme novelty of this abstract painting, which leaned towards a declared lyricism imbued with poetry.

AMERICANS IN PARIS

What was happening across the pond? A self-taught painter, 25-year-old Georges Mathieu, revealed to France the American artists who had quickly been heralded by New York critics as the pioneers of the New York School. The latter claimed the pre-eminence of a free, lyrical style of painting, known as action painting, over L’École de Paris, which it refused to recognize. Isolated in Northern France, where he worked as a high school English teacher, Mathieu noticed an intense and unusual agitation on the art scene and observed that concomitant research was being carried out in New York, Seattle and San Francisco. He thus decided to organise an exhibition at Galerie du Montparnasse. In this former bookshop run by a woman, Gilberte Sollacaro, Mathieu invited Bryen, Hartung, Picabia, Wols and Sauer, alongside Pollock, de Kooning, whom the American sculptor Spaventa had told him about, and Tobey, whom he knew through Henri Francis Taylor, the director of New York’s Metropolitan Museum. Paris ignored them, just as Reinhardt, Rothko and Russell. Mathieu exhibited his work in a gallery for the first time on this occasion.



4.
Couverture du catalogue de l’exposition « H W P S M T B », 1948
© D.R.
—
Cover of the exhibition catalogue “H W P S M T B”, 1948
© All rights reserved

L’abstraction lyrique est née. Aucun critique parisien (Charles Estienne, Édouard Jaguer, René Guilly, Michel Tapié) n’a conscience alors de l’existence d’un autre courant abstrait lyrique hors de France.

Une confrontation que Mathieu renouvellera en mars 1951 à la Galerie Nina Dausset (encore une dame) avec «Véhémences confrontées», avec Pollock et de Kooning. Mais cette fois il ne s’agit pas seulement d’un groupe franco-américain mais international, avec Capogrossi (seul Italien à pratiquer une peinture libérée), associé à Bryen, Hartung, Riopelle, Russell, Wols (il décèdera six mois plus tard, le 1^{er} septembre 1951) et Mathieu qui expose à nouveau.

1945 – 1948 et jusqu’en 1951 sont des années cruciales pour la non-figuration «lyrique», et «informelle». Taxée aussi de «psychique» (terme inventé par Bryen ou Mathieu), elle a le vent en poupe. La critique de tout poil fourbit ses armes. L’abstraction géométrique dite «froide» fait face à l’abstraction lyrique dite «chaude» par le biais respectif du Salon des Réalités Nouvelles et du Salon de Mai, nés en 1945, qui participent avec des galeries récentes à la découverte de la nouvelle génération.

En 1948, troisième manifestation collective organisée par Mathieu, baptisée des initiales du nom de chacun des protagonistes, «H W P S M T B»⁴. Cette fois, sont présents Picabia, vétéran d’honneur, et les sculpteurs Stahly et Michel Tapié, critique sculpteur à ses heures. Colette Allendy, encore une femme, dont la galerie située rue de l’Assomption, à l’autre bout de Paris, est le rendez-vous des nouvelles avant-gardes. Les protagonistes sont tous issus de la querelle «abstraction-figuration». N’oublions pas que les débats ne cessent de renaître comme le phénix, et que les attaques ne faiblissent pas contre l’art «abstrait», terme indifféremment employé pour

Lyrical Abstraction was born. Back then, none of the Parisian critics (Charles Estienne, Édouard Jaguer, René Guilly, Michel Tapié) were aware of the existence of another lyrical abstract movement outside of France.

Mathieu repeated this confrontation in March 1951 at Galerie Nina Dausset (another lady) in the “Véhémences confrontées” exhibition with Pollock and de Kooning. Yet, this time it wasn’t just about a Franco-American group, but an international one, with Capogrossi (the only Italian artist who practiced liberated painting back then), associated with Bryen, Hartung, Riopelle, Russel, Wols (who died six months later, on September 1st, 1951) and Mathieu exhibiting again.

1945 – 1948 through to 1951 were crucial years for “lyrical” and “informal” non-figuration. Also dubbed “psychic” (a term coined by Bryen and Mathieu), it was getting really popular. Critics of all kinds were preparing for war. So-called “cold” geometric abstraction confronted “hot” Lyrical Abstraction through the Salon des Réalités Nouvelles and the Salon de Mai, which were both founded in 1945 and helped showcasing the new generation of artists, along with new galleries.

In 1948, Mathieu organised a third group show, which was called “H W P S M T B”⁴ after the initials of each of the protagonists’ names. This time, veteran artist Picabia exhibited his work, as well as sculptor Stahly and Michel Tapié, a sculptor in his own right. It was hosted by Colette Allendy, another woman, whose gallery on rue de l’Assomption (at the other end of Paris) was a meeting place for the new avant-gardes. The protagonists all stemmed from the “abstraction-figuration” quarrel. Let’s not forget that these debates never ceased to be reborn like a phoenix, and that attacks on “abstract” art, a term used indiscriminately to designate any painting that represented nothing identifiable or reassuring, never faltered.



5.
Michel Tapié
© Paolo Monti, Biblioteca Europea di Informazione e Cultura,
Fondo Paolo Monti

désigner sans distinction toute peinture ne représentant rien d'identifiable ni de rassurant. Michel Tapié⁵ signe la préface et donne un petit texte pour l'exposition «Black and White» qui se tient la même année dans une nouvelle galerie tenue aussi par une dame, Florence Bank, la Galerie des Deux-Iles. Une exposition de dessins, gravures et lithographies, exclusivement en noir et blanc. Sont de nouveau présents : Hartung, Wols, Arp, Tapié, Picabia, Ubac, Germain.

L'abstraction lyrique se meut en un mythe pour toute une génération qui, fascinée par le signe, l'écriture, la tache, le geste et la vitesse, va se couler dans le sillage de Wols, Mathieu, Pollock, Tobey, sans oublier Bryen, le premier à être associé par Mathieu à ses expositions pionnières. C'est à Bryen et à Wols dont il fait respectivement connaissance au Tabou (un des lieux incontournables de Saint-Germain-des-Prés pour le monde de l'art et des intellectuels) que Mathieu montre ses premières peintures. Durant les années à venir, les relations suivies entre ce jeune peintre et ses deux aînés participeront des conquêtes plastiques, confortant l'idée de révolte avec une peinture lyrique, informelle, totalement libre. Mathieu «a été certainement l'agitateur le plus évident dans cette mutation de la peinture», écrit Bryen.

1949, Mathieu publie *Anagogie de la non-figuration*. Manifeste d'une peinture abstraite libre, lyrique, dont il énonce les principaux caractères : Primauté de la vitesse d'exécution, Aucune préexistence des formes, Aucune préméditation du geste, État extatique. La démonstration ne se fait pas attendre.

Michel Tapié⁵ wrote the preface and a short text for the "Black and White" exhibition that was held the same year at a new gallery, Galerie des Deux-Îles, which was also run by a lady, Florence Bank. Drawings, etchings and lithographs, exclusively in black and white, were on display. Among the artists were Hartung, Wols, Arp, Tapié, Picabia, Ubac and Germain.

Lyrical Abstraction became a myth for a whole generation of artists who were fascinated by signs, writing, stains, gesture and speed, and followed in the wake of Wols, Mathieu, Pollock, Tobey and Bryen, the first artist Mathieu associated to his pioneering exhibitions. Mathieu showed his first paintings to Bryen and Wols, both of whom he had met at Tabou (one of Saint-Germain-des-Prés' most important venues for the art world and intellectuals). In the years to come, the close relationship between this young painter and his two elders would contribute to the former's plastic conquests, reinforcing the idea of revolt with lyrical, informal and totally free painting. Mathieu "was certainly the most obvious agitator in this mutation of painting", Bryen wrote.

In 1949, Mathieu published "Anagogie de la non-figuration", i.e. a manifesto for free, lyrical abstract painting, whose main characteristics he set out as follows:
Primacy of speed of execution,
No pre-existence of forms,
No premeditation of gesture,
Ecstatic state.
The proof was not long in coming.



6.
Michel Atlan, atelier de la Grande Chaumière, 1956
© D.R.

Michel Atlan, studio at Grande Chaumière, 1956
© All rights reserved

TRIOMPHE DE L'ABSTRACTION LYRIQUE
Le geste s'associe au signe

Mathieu est invité à faire sa première exposition personnelle en 1950, «Hiroshima place Vendôme» avec un texte de Jean Caillens, Galerie Drouin. Des peintures qui entérinent le propos de Malraux qui, quelques mois plus tôt, avait parlé à leur propos de «véhémences souffrées» et qui cette fois devant l'explosion graphique s'exclame : «Enfin un calligraphe occidental!». Si, comme Hartung, Mathieu manie de larges brosses, il recourt au pinceau avec une fureur qui le caractérisera avant de faire jaillir directement la couleur du tube devenu le pinceau lui-même.

C'est après «H W P S M T B» que Mathieu impose ses idées contre Bryen qui pratique un «impressionnisme abstrait» à partir des années cinquante, et Tapié qui ouvrira toutes grandes les portes de «l'anarchie informelle», ce à quoi Mathieu réagira par un texte fondateur, *Esquisse d'une embryologie des signes* (1951).

Le jeune homme fougueux, qui passe de longs moments à discuter avec Wols et des nuits entières à parler peinture avec Atlan⁶, s'affirme progressivement, et franchement dans son combat en faveur d'une «abstraction libre», opposée au géométrisme, au profit d'un lyrisme qui le fait se jeter sur une toile «sans dessin ni dessein préétabli».

Sa réponse à l'aphorisme de Malraux. Mathieu invente des signes dont l'origine précède toute signifiante à contrario de la calligraphie chinoise qui se réfère à des réalités préexistantes et invariables. Tout en décelant et reconnaissant «certains aspects de la peinture non figurative lyrique et de la calligraphie chinoise», dont Zao Wou-ki et Chu Teh-Chun seront les interprètes d'un langage très singulier et identitaire de leur art respectif.

THE TRIUMPH OF LYRICAL ABSTRACTION
Gestures were associated with signs

Mathieu was invited to have his first solo show, entitled "Hiroshima place Vendôme", in 1950, with a text by Jean Caillens, at Galerie Drouin. Mathieu's paintings confirmed the comments Malraux had made a few months earlier, referring to them as "sulphurous vehemences". This time, while he was standing before the graphic explosion, he exclaimed "A Western calligrapher, at last!". If, like Hartung, Mathieu wielded broad brushes, he resorted to the paintbrush with a fury that would come to characterise him, before spurting colour directly from the tube that had become the brush itself.

After "H.W.P.S.M.T.B.", Mathieu asserted his ideas against Bryen, who practiced "abstract impressionism" from the 1950s onwards, and Tapié, who opened wide the doors to "informal anarchy", to which Mathieu responded with a seminal text, "Esquisse d'une embryologie des signes" (1951).

The spirited young man, who spent long hours talking with Wols and whole nights speaking about painting with Atlan⁶, gradually and frankly asserted himself in his fight for a "free abstraction" that was opposed to Geometrism, in favour of a lyricism that made him throw himself onto a canvas "without drawing or pre-established design".

That was his response to Malraux's aphorism. Mathieu invented signs whose origin preceded any meaning, in contrast to Chinese calligraphy, which referred to pre-existing, unchanging realities. At the same time, the artist recognised "certain aspects of lyrical non-figurative painting and Chinese calligraphy", of which Zao Wou-ki and Chu Teh-Chun would be the interpreters of, certain aspects of a highly singular language that identified their respective art forms.



7.
Michel Ragon au Salon
du Livre de Paris, 2011
© Hesupermat
—
*Michel Ragon
at the Salon du Livre
de Paris, 2011*
© Hesupermat

Si la calligraphie est l'art du signe par excellence à partir d'un geste spontané, Mathieu remarque qu'elle « vient de se libérer du contenu signifiant littéral de l'écriture pour n'être plus que pouvoir direct de signifiante, l'écriture devant sa propre valeur fondamentale » avec l'abstraction lyrique.

Pour Mathieu, un seul mot d'ordre : le signe précède le sens.

En 1951, avec la publication de son *Esquisse d'une embryologie des signes*, l'ère du signe est intronisée, indissociable du geste.

L'exposition « Véhémences confrontées » sanctionne la radicalité de Mathieu. Organisée avec Michel Tapié, Galerie Nina Dausset, l'exposition marque un tournant en préparant la rupture entre Tapié, dont la position est confuse envers la non-figuration et Mathieu qui a répondu dès 1949 avec son texte *Anagogie de la non-figuration*.

De cette exposition va dépendre l'issue de ces manifestations pour le combat bientôt solitaire de Mathieu qui se démarquera de plus en plus des actions menées par des critiques (Michel Ragon⁷, Charles Estienne, Herta Wescher, Pierre Restany), attachés à défendre de jeunes peintres de plus en plus attirés par l'abstraction lyrique avec laquelle ils s'identifient. Pierre Restany reconnaît dans les trois expositions, « L'Imaginaire », « H W P S M T B », « White and Black », les étapes décisives de la lutte en faveur de l'abstraction lyrique.

FULGURANCE ET RAYONNEMENT De l'abstraction lyrique à l'art informel

C'est « la guerre des galeries », selon les mots du jeune peintre Claude Bellegarde, pour évoquer

If calligraphy is the art of the sign par excellence, as it is based on a spontaneous gesture, Mathieu noted that it “has just freed itself from the literal signifying content of writing to become nothing more than the direct power of signification, writing anticipating its own fundamental value” with Lyrical Abstraction.

For Mathieu, there was only one watchword: the sign preceded meaning.

In 1951, with Mathieu's publication of his “Esquisse d'une embryologie des signes”, the era of signs was enthroned, and the latter was now inseparable from gestures.

The “Véhémences confrontées” exhibition sanctioned Mathieu's radicalism. Organised with Michel Tapié at Galerie Nina Dausset, the exhibition marked a turning point, paving the way for a break between Tapié, with his confused position towards non-figuration, and Mathieu, who had responded as early as 1949 with his text “Anagogie de la non-figuration”.

The outcome of these events depended on Mathieu's soon-to-be solitary struggle, as he increasingly distanced himself from the actions of critics (Michel Ragon, Charles Estienne, Herta Wescher, Pierre Restany), who defended young painters who were increasingly drawn to Lyrical Abstraction, with which they identified. Pierre Restany recognised the three exhibitions, “L'Imaginaire”, “H W P S M T B” and “White and Black”, as decisive stages in the fight for Lyrical Abstraction.

FULGURANCE AND INFLUENCE From Lyrical Abstraction to Art Informel

Young painter Claude Bellegarde called this era “the war of galleries”. He was referring to the different



8.
Constant, Corneille et Appel
dans l'atelier de Karel Appel, 1948
© Ru Melchers / D.R
—
*Constant, Corneille and Appel
in Karel Appel's studio, 1948*
© Ru Melchers / All rights reserved

9.
Portrait de Sam Francis dans son atelier, 1984
© Jim McHugh
—
Sam Francis portrait in his studio, 1984
© Jim McHugh

les « écuries » défendues par des critiques d'art qui s'invectivent par tribunes interposées dans la presse quotidienne (*Combat* et les revues spécialisées *Art d'Aujourd'hui* et *Cimaise*, fondée par le marchand Jean-Robert Arnaud qui ouvre une galerie éponyme, rendez-vous des jeunes adeptes de l'abstraction lyrique). De nouvelles galeries répondent aux orientations divergentes qui confirment le bouleversement d'une sensibilité artistique éclore après la guerre. Galerie Craven (Olivier Debré), Galerie Rive Droite (dirigée par Tapié de 1954 à 1956), Galerie Pierre Loeb (Riopelle, Vieira da Silva, Mathieu, Hartung, Bryen), Galerie de Beaune (Degottex et Galerie Kléber (Loubchansky). Le Studio Facchetti situé rue de Lille (Laubiès) porte l'enseigne éponyme du photographe Paul Facchetti dont Michel Tapié devient le conseiller artistique. Le critique acquiert un pouvoir auprès d'artistes qu'il réunit sous le terme d'informel. Mais la confusion est à son comble lorsque Tapié réunit trois figuratifs (Fautrier, Dubuffet, Michaux) et trois non-figuratifs (Mathieu, Riopelle, Serpan) sous le titre « Signifiants de l'informel I ». Pour Mathieu, l'alliance des deux mots est un non-sens, l'informel étant par définition non signifiant.

En juin 1952, Tapié récidive avec « Signifiants de l'informel II » en invitant cette fois huit abstraits lyriques : Bryen, Donati, Gillet, Philippe Martin, Mathieu, Pollock, Riopelle, Serpan. Tandis que Tapié se démarque de la conception gestuelle de Mathieu, il s'intéresse à des formes d'expression différentes, qu'il baptise en 1952 « Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel » mêlant art brut et expressionnisme, CoBrA (Appel)⁸, figuratifs et abstraits (Poliakoff), surréalistes (Matta). C'est aussi une exposition qui s'ouvre au Studio Facchetti en décembre 1952 avec la publication de son ouvrage qui promeut l'art informel qu'il entend international. Une profusion d'artistes où les Américains Pollock, Tobey, de Kooning, Rothko, Sam Francis⁹,

teams art critics defended, shouting at each other in the daily press (in “Combat” and specialised magazines “Art d'aujourd'hui” and “Cimaise”, which was founded by art dealer Jean-Robert Arnaud, who opened an eponymous gallery that stood as a meeting place for young followers of Lyrical Abstraction). New galleries responded to the divergent orientations that confirmed the upheaval of an artistic sensibility that burst forth after the war: Galerie Craven (Olivier Debré), Galerie Rive Droite (directed by Tapié from 1954 to 1956), Galerie Pierre Loeb (Riopelle, Vieira da Silva, Mathieu, Hartung, Bryen), Galerie de Beaune (Degottex) and Galerie Kléber (Loubchansky). The Studio Facchetti, on rue de Lille (Laubiès), bore the name of Paul Facchetti, a photographer Michel Tapié had become the artistic advisor of. The latter was acquiring power among artists, whom he united under the term “informal”. Yet, Tapié triggered quite a lot of confusion when he brought together three figurative artists (Fautrier, Dubuffet, Michaux) and three non-figurative artists (Mathieu, Riopelle, Serpan) under the title “Signifiants de l'informel I”. For Mathieu, the combination of the two words was nonsense, as whatever was informal was by definition non-meaningful.

In June 1952, Tapié followed up with “Signifiants de l'informel II”, this time inviting eight lyrical abstract artists: Bryen, Donati, Gillet, Philippe Martin, Mathieu, Pollock, Riopelle and Serpan. While Tapié distanced himself from Mathieu's gestural conception, he was interested in different forms of expression, which in 1952 he dubbed “Un art autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel” (i.e. “Art of Another Kind that features new recounting of reality”), combining art brut and expressionism, CoBrA (Appel), figurative and abstract artists (Poliakoff) and surrealist artists (Matta). An exhibition also opened at Studio Facchetti in December 1952 with the publication of Tapié's book promoting Art Informel, which he intended to be international. A profusion of artists, including American



10.
Portrait de groupe à la Galerie Pierre
(Jean Paul Riopelle, Jacques Germain,
Maria Elena, Vieira da Silva, Pierre Loeb,
Georges Mathieu & Zao Wou-ki), 1953
© Ministère de la Culture – Médiathèque du
patrimoine et de la photographie, Grand Palais
Denise Colomb

—
*Group picture at la Galerie Pierre,
(Jean Paul Riopelle, Jacques Germain,
Maria Elena, Vieira da Silva, Pierre Loeb,
Georges Mathieu & Zao Wou-ki), 1953*
© Ministère de la Culture – Médiathèque du
patrimoine et de la photographie, Grand Palais
Denise Colomb

Ruth Francken, côtoient les Français, Dubuffet, Bryen, Fautrier, Michaux, Mathieu, Soulages, Ubac, Germaine Richier, Etienne-Martin, Arnal, les Allemands Hartung, Wols, le Tchèque Serpan, le Sud-Américain Matta, l'Espagnol Saura, le Roumain Brauner, les Italiens Capogrossi, Dova, Marino Marini, les Anglais Sutherland, Butler et le Philippin Ossorio.

Les pistes sont brouillées. Toujours plus divers et variés, les artistes s'éloignent de l'orthodoxie originelle.

D'autant que Charles Estienne, critique à *Terre des Hommes*, *Combat*, *France-Observateur* relance la polémique en créant le Salon d'Octobre (1952 et 1953) avec un hommage à Marcel Duchamp qui réunit tout ce que la scène parisienne offre d'abstraits lyriques, informels, tachistes, un brassage explosif dont témoigne l'exposition présentée en 1953 par Charles Estienne à « L'Étoile scellée », qui va recevoir l'appellation erronée de « Tachiste » dont il se veut le père. Y figurent Degottex, Loubchansky, Duvillier et Messagier.

ENTRE ART INFORMEL ET TACHISME¹⁰

L'art informel pour Michel Tapié, se devait d'être la synthèse de plusieurs expressions qu'il interprète comme une idéologie artistique, à savoir sa défiance envers la forme qui se traduit par une totale liberté dans sa réalisation. Selon lui il faut, comme Fautrier, « user d'épaisses tartines », ou de « ténues projections de poudre », ou encore comme Dubuffet, recourir aux « graffitis », à des « matières inhabituelles ». Les œuvres seront « d'indolence, de provocation, de défi ».

Cette histoire n'est plus celle de Mathieu. Il construit la sienne en réalisant en public des œuvres

artists Pollock, Tobey, de Kooning, Rothko, Sam Francis⁹, Ruth Francken, alongside French artists Dubuffet, Bryen, Fautrier, Michaux, Mathieu, Soulages, Ubac, Germaine Richier, Etienne-Martin, Arnal, German artists Hartung, Wols, Czechoslovakian artist Serpan, South American artist Matta, Spaniard artist Saura, Romanian artist Brauner, Italian artists Capogrossi, Dova, Marino Marini, English artist Sutherland, Butler, and Filipino artist Ossorio.

Tracks were blurred. Artists were ever more diverse and varied, and they were moving away from the original orthodoxy.

Charles Estienne, who was a critic for “Terre des Hommes”, “Combat” and “France-Observateur”, rekindled the controversy by creating the Salon d'Octobre (1952 and 1953) with a tribute to Marcel Duchamp that brought together all the Lyrical, Informal and Tachist abstract artists on the Paris scene, creating an explosive mix that was reflected in Charles Estienne's 1953 exhibition at “L'Étoile scellée”, which was to receive the misnomer “Tachist”, of which he claimed to be the father. Degottex, Loubchansky, Duvillier and Messagier all participated in it.

BETWEEN ART INFORMEL AND TACHISM

For Michel Tapié, “Art Informel” was a synthesis of several expressions that he interpreted as an artistic ideology: his defiance of form translated into a total freedom in his execution. Like Fautrier, he believed that one should “use thick spreads” or “tenuous powder projections”, or, like Dubuffet, resort to “graffiti” and “unusual materials”. The works were to be “indolent, provocative and defiant”.

This no longer was Mathieu's story. He wrote his own by creating monumental works



11.
La Bataille de Bouvines,
Georges Mathieu, 25 avril 1954
© Centre Pompidou, MNAM-CCI
RMN-Grand Palais
Bertrand Prévost

—
La Bataille de Bouvines
Georges Mathieu, 25 April 1954
© Centre Pompidou, MNAM-CCI
RMN-Grand Palais
Bertrand Prévost

monumentales, une particularité inaugurée en 1954 avec *Les Capétiens partout* et *La Bataille de Bouvines*¹¹. La série des batailles se réalise lors de ses nombreux voyages et notamment au Japon en 1957 où il découvre les artistes du futur mouvement Gutai que Michel Tapié, auquel il les fait découvrir, exposera à partir de 1955 à la Galerie Stadler, notamment Shiraga. Après l'informel, l'ultime avatar de l'abstraction lyrique sera, à partir de 1954, le tachisme. Les combats épistolaires font rage, opposant les critiques Charles Estienne et Pierre Guéguen. Chacun dit tout et son contraire. Pierre Guéguen serait à l'origine du terme « tachisme » ; qu'il a utilisé pour la première fois en 1951 dans une conférence sur l'art abstrait à Menton, avant de le reprendre dans un article d'*Art Aujourd'hui* (mars – avril 1954). L'article de Charles Estienne dans *Combat-Art* en mars 1954 n'est pas en reste.

Pour Mathieu, l'adjectif « tachiste » a au moins la clarté de signifier peinture directe. Mathieu l'a pratiquée dès 1951, tout comme Wols avec ses coulures, Pollock et son *dripping*, le tubisme (usage direct du tube) que d'aucuns exercent naturellement comme exigence d'une expression spontanée.

Tout se vit dans la ferveur, les controverses. Une création en constante évolution. Après les combats victorieux, les défrichements pionniers, des champs entiers ont été fécondés et essaient en Europe et aux États-Unis. La liberté intérieure de l'abstraction lyrique, comme de l'art informel, quel que soit le nom qui est donné, l'esthétique du geste et la prégnance du signe ont fait leur chemin. Les expositions particulières, notamment à New York, tout comme les expositions de groupe, témoignent de l'intérêt grandissant que l'on porte à ces mouvements révolutionnaires et à leurs acteurs, conquérants qui ont écrit un chapitre décisif, entrés aujourd'hui dans l'histoire de l'art français.

in public, a particularity he inaugurated in 1954 with “Capetians Everywhere” and “La Bataille de Bouvines”¹¹. The Battles series came to fruition during Mathieu's many travels, notably to Japan in 1957, where he discovered the artists of the upcoming Gutai movement – and most notably Shiraga – who were exhibited at Galerie Stadler from 1955 onwards by Michel Tapié, whom he had introduced to them. After Art Informel, the ultimate avatar of Lyrical Abstraction would be Tachism from 1954 onwards. Epistolary battles raged between critics Charles Estienne and Pierre Guéguen. Each said everything and its opposite. Pierre Guéguen was said to be the originator of the term “Tachism”, which he first used in 1951 in a conference on Abstract Art in Menton, before using it again in an article in “Art Aujourd'hui”, in March – April 1954. Charles Estienne's article in “Combat-Art” in March 1954 was not to be outdone.

For Mathieu, the adjective “Tachist” at least had the clarity of meaning direct painting. Mathieu practiced it as early as 1951, as did Wols, with his drips, Pollock and his dripping and tubism (direct use of the tube) that some naturally exercised as a requirement for spontaneous expression.

It was all about fervor and controversy. Creation was ever-evolving. After the victorious battles, the pioneering clearings, whole fields had been fertilised and were now spreading throughout Europe and the United States. The inner freedom of Lyrical Abstraction, Art Informel or whatever you want to call it, the aesthetics of gestures and the significance of signs had made their mark. Private exhibitions, notably in New York, and group shows alike, testified to the growing interest in these revolutionary movements and their protagonists, i.e. conquerors who wrote a decisive chapter in the history of French art.

ARTISTES
PRÉSENTÉS
—
FEATURED
ARTISTS

22 – 37	KAREL APPEL
38 – 51	JEAN-MICHEL ATLAN
52 – 65	CHU TEH-CHUN
66 – 71	JEAN FAUTRIER
72 – 81	SAM FRANCIS
82 – 93	HANS HARTUNG
94 – 111	GEORGES MATHIEU
112 – 123	ROBERTO MATTA
124 – 133	SERGE POLIAKOFF
134 – 145	JEAN PAUL RIOPELLE
146 – 153	ANTONIO SAURA
154 – 165	PIERRE SOULAGES
166 – 171	ZAO WOU-KI

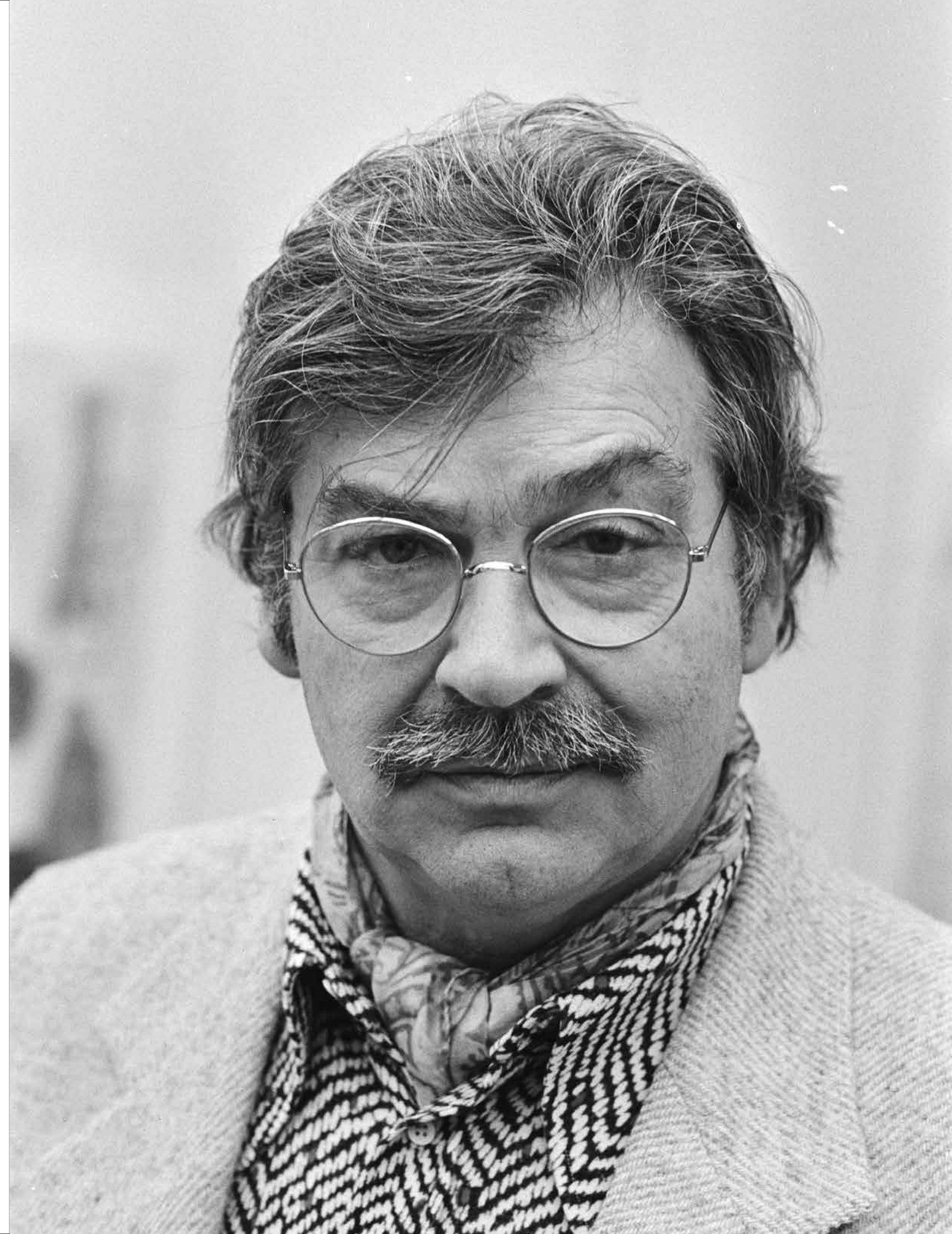
KAREL APPEL

1921
AMSTERDAM
THE NETHERLANDS

—
2006
ZURICH
SWITZERLAND

Karel Appel lors de son exposition
au Musée municipal de La Haye, 1982
© Marcel Antonisse / Anefo

—
*Karel Appel during his exhibition
at The Gemeentemuseum Den Haag, 1982*
© Marcel Antonisse / Anefo



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

Co-fondateur du mouvement CoBrA, Karel Appel est le premier de ses représentants à connaître une carrière internationale.

Tout commence en 1948, le 8 novembre, dans un café de l'Hôtel Notre-Dame à Paris. Dès juillet de cette même année, Appel et Corneille, qui ont fait connaissance à l'Académie royale des beaux-arts d'Amsterdam, avec leur compatriote Constant, créent le « Groupe Expérimental Hollandais » et la revue *Reflex*. Ils cosignent un manifeste, *La cause est entendue*, en réaction contre tous les académismes, aussi bien abstraits que figuratifs. De leurs affinités partagées avec le groupe « abstrait surréaliste danois », qu'anime Asger Jorn, et une « Internationale d'Art Expérimental », sous l'autorité de Christian Dotremont et Alechinsky, naissent le groupe CoBrA et sa revue dont l'existence sera brève (1948 – 1951).

Qu'est-ce que CoBrA ? Quelle activité créatrice se cache derrière le nom d'un serpent pour identifier un groupe qui entend saper l'École de Paris ? Cet acronyme est composé de l'initiale des trois capitales dont sont originaires les fondateurs : (CO)penhague -Jorn-, (BR)uxelles -Dotremont et Noiret, (A)msterdam -Appel, Constant et Corneille.

Karel Appel incarne pleinement ce que Michel Tapié qualifiera en 1952 « d'Un art autre ». Nourri d'art populaire, de légendes vikings et d'animaux fabuleux, privilégiant l'imaginaire, la peinture d'Appel incarne le groupe CoBrA, iconoclaste, en réponse à une abstraction absolutiste. À Paris, où il s'établit en 1950, Karel Appel s'impose rapidement. Les peintures qu'il expose chez Colette Allendy aux côtés de celles de Corneille et de Constant, et aussi de Jacques Doucet (seul CoBrA français), frappent par une exubérance matiériste, une spontanéité avec l'emploi de couleurs vives, pures (Appel parle alors de « ribotes de peinture ») pour un baroquisme figuratif, volontiers rabelaisien, entre agressivité et naïveté, un désir féroce de choquer adouci par une tendresse enfantine.

Karel Appel s'est donné un langage. Un bestiaire mythique, des personnages puissamment construits dans la couleur, éclaboussés de taches, de signes, qui l'orientent après 1960 vers un expressionnisme lyrique au-delà des notions d'abstraction et de figuration montrées comme entités antagonistes. Tout le champ pictural futur s'en trouvera métamorphosé. Pour Appel, le choix d'un répertoire d'animaux fantastiques avec le symbole récurrent du serpent qui s'enroule et se déroule, préside à un vocabulaire dominé par des arabesques déliées pour un univers formel issu de la mémoire et de l'imagination. Cet anthropomorphisme né d'un délire narratif impulsé par l'art primitif et le dessin d'enfants, incorpore graphisme abstraits et graffiti où le dessin s'identifie à la couleur. Il se réapproprie ces images qu'il métamorphose dans un répertoire sériel : *Têtes volantes, Fantômes, Oiseaux*.

L'aventure d'Appel mêle l'expérimentation à une polyvalence, à l'exemple de ses portraits de jazzmen peints lors d'un premier voyage aux États-Unis. D'autres séjours suivront, renouvelant une expression populaire porteuse d'une libre expression, développant des rapports avec la poésie, la littérature et le folklore.

Sa désinvolture, son audace, son humour saugrenu, acide et tendre, constituent les éléments d'une peinture panthéiste, dionysiaque, ludique. Son goût du scandale, sa revendication aiguë de liberté, liberté du geste, de la touche par le recours au tubisme, de la matière jetée à pleines mains ou à la truelle, liberté des médiums et des supports, identifient la peinture de Karel Appel qui reste d'une merveilleuse actualité.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

A co-founder of the CoBrA movement, Karel Appel was the first of its representatives to enjoy an international career.

It all began in 1948, on November 8th, in a café at the Hotel Notre-Dame in Paris. In July of that year, Appel and Corneille, who had met at Amsterdam's State Academy of Fine Arts, and their compatriot Constant, founded the "Experimentele Groep in Holland" and a magazine called "Reflex". They co-signed a manifesto, "La cause est entendue", in reaction against all academicism, whether abstract or figurative. Their shared affinities with the Danish Abstract Surrealist group led by Asger Jorn and an "Internationale d'Art Expérimental", under the authority of Christian Dotremont and Alechinsky, gave birth to the CoBrA group and its magazine, whose existence was brief (1948 – 1951).

What is CoBrA? What creative activity lies behind the snake-like name of a group that was intent on undermining L'École de Paris? The acronym is made up of the initials of the three capital cities from which the founders hailed: (CO)penhague -Jorn-, (BR)ussels -Dotremont and Noiret, (A)msterdam -Appel, Constant and Corneille.

Karel Appel fully embodies what Michel Tapié described in 1952 as "Another Kind of Art". Inspired by folk art, Viking legends and fabulous animals, thus favouring imagination, Appel's painting embodied the iconoclastic CoBrA group's response to absolutist abstraction. In Paris, where he settled in 1950, he quickly made a name for himself. The paintings he exhibited at Colette Allendy's, alongside those by Corneille and Constant, and also by Jacques Doucet (the only French CoBrA), were striking for their materialist exuberance and spontaneity. They used vivid and pure colours (Appel spoke of "paint carousing") that created a figurative and deliberately Rabelaisian baroque, which travelled between aggressiveness and naivety, and expressed a ferocious desire to shock while being softened by childlike tenderness.

Karel Appel gave himself a language. He created a mythical bestiary, alongside characters who were powerfully constructed in colour, splashed with stains and signs. After 1960, he steered towards a Lyrical Expressionism beyond the notions of abstraction and figuration shown as antagonistic entities. The whole future pictorial field was to be transformed by this approach. For Appel, the choice of a repertoire of fabulous animals, with the recurring symbol of the snake that coils and uncoils, presided over a vocabulary dominated by loose arabesques to reach a formal universe born of memory and imagination. This anthropomorphism, which stemmed from a narrative delirium inspired by primitive art and children's drawing, incorporated abstract graphics and graffiti, where drawing was identified with colour. The artist reappropriated these images and transformed them into a serial repertoire: "Flying Heads", "Ghosts", "Birds".

Appel's adventure blended experimentation with versatility, as illustrated by the jazz portraits he painted during his first trip to the United States. Other trips followed, renewing a popular form of self-expression and developing links with poetry, literature and folklore.

His flippancy, audacity and wacky, acidic yet tender sense of humour are the hallmarks of a pantheistic, Dionysian, playful painting style. Appel's taste for scandal, his acute demand for freedom – freedom of gesture, of touch through the use of tubism, of material thrown in with his hands or with a trowel, freedom of mediums and supports – characterise his painting, which remains wonderfully topical.

KAREL
APPEL

Untitled
1950

Technique mixte sur papier brun
Mixed media on brown paper
Signed and dated 'k. appel 50' on the lower right

64 x 49.5 cm | 25.2 x 19.5 in

—
PROVENANCE

Galerie Spiegel, Cologne, Germany
Private collection, Germany
Dorotheum, Vienna, 17 May 2018, lot 365
Private collection, The Netherlands

—
EXHIBITED

Hamburg, Kunstverein Hamburg, *CoBrA*,
25 September – 7 November 1982, ill. p. 62, No. 17

—
CERTIFICATE

Jan Nieuwenhuizen Segaar has confirmed
the authenticity of this work



**KAREL
APPEL**

Woman and Bird on Beach
1956

Huile sur toile
Oil on canvas
Signed and dated 'ck. appel 56' on the lower right

96 x 129,5 cm | 37.8 x 51 in

—
PROVENANCE
Martha Jackson Gallery, New York, United States
Private collection

—
EXHIBITED
New York, Martha Jackson Gallery, *Karel Appel:*
Painting and Creative Portraits, 1957



**KAREL
APPEL**

**Nu abstrait
1957**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed and dated 'k appel 57' on the lower left

116 x 80,5 cm | 45.7 x 31.7 in

—

PROVENANCE

Martha Jackson Gallery, New York, United States

Il Prisma Galleria d'Arte, Cuneo, Italy

Contempo Modern Art Gallery, Eindhoven, The Netherlands

Gallery Triade, Knokke-le-Zoute, Belgium

Vecchiato Art Galleries, Forte dei Marmi, Italy

Private collection, 2001



**KAREL
APPEL**

**Cri Tournant
1959**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed and dated 'appel 59' on the lower left

130 x 195 cm | 51.2 x 76.8 in

—

PROVENANCE

Esther Robles Gallery, Los Angeles, United States

Samuel Schulman collection, Beverly Hills, United States

Perrin-Royère-Lajeunesse, Versailles, 26 June 2005

Private collection, Cannes, France

—

EXHIBITED

Los Angeles, Esther Robles Gallery, *Karel Appel*, 1959

—

CERTIFICATE

Jan Nieuwenhuizen Segaar has confirmed
the authenticity of this work





apr 66 59

**KAREL
APPEL**

**Composition
1963**

Technique mixte sur panneau
Mixed media on panel
Signed and dated 'appel 63' on the lower right

69 x 98 cm | 27.2 x 38.6 in

—
PROVENANCE
Private collection
Artcurial, Paris, 3 April 2007, lot 395
Opera Gallery
Private collection

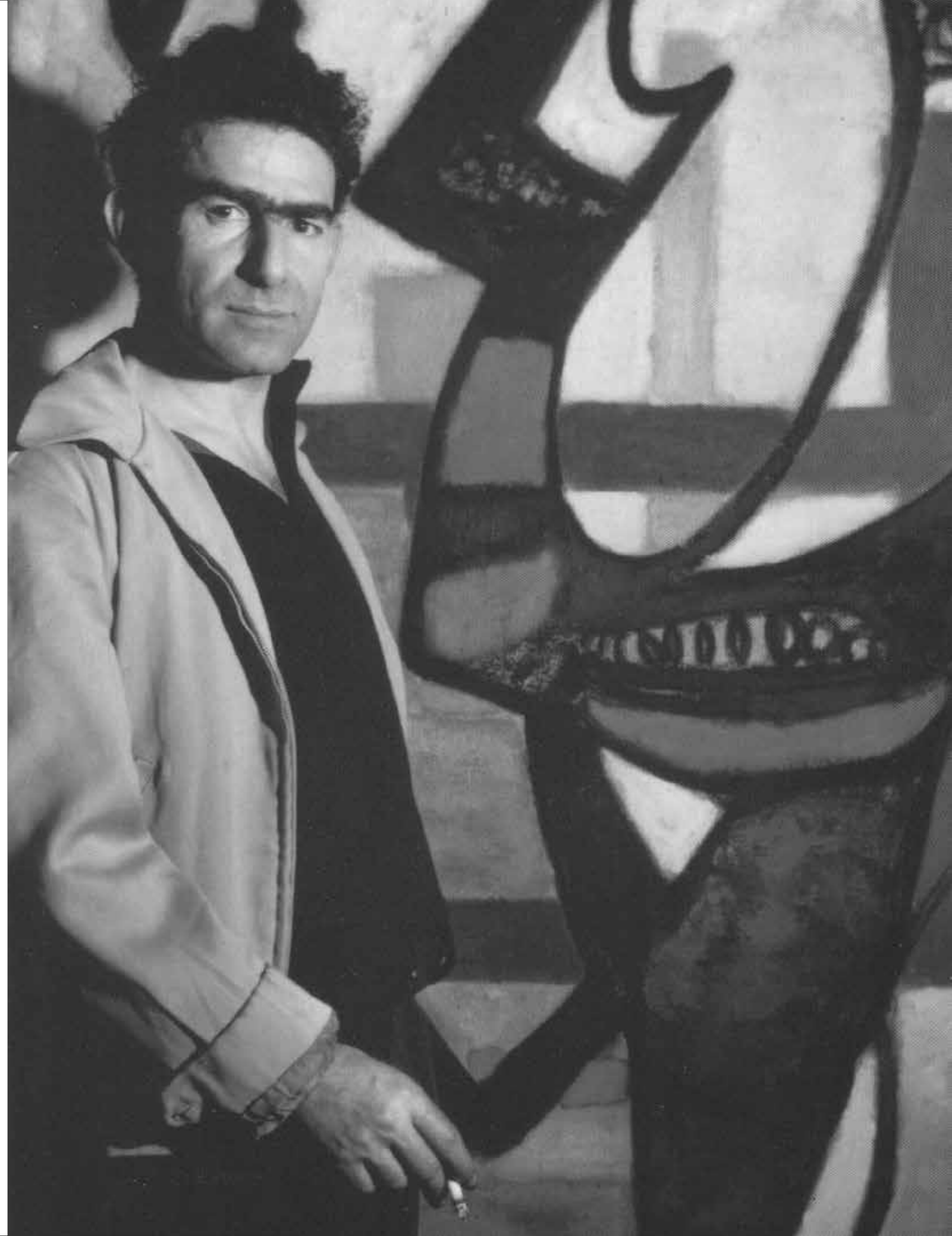


JEAN-MICHEL ATLAN

1913
CONSTANTINE
ALGERIA

—
1960
PARIS
FRANCE

Michel Atlan, atelier de la Grande Chaumière, 1956
© D.R.
—
Michel Atlan, studio at Grande Chaumière, 1956
© All rights reserved



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

En 1959, un an avant qu’il ne décède le 12 février 1960, Jean-Michel Atlan présente trois expositions : à la Kaplan Gallery de Londres, à la Galerie Malaval à Lyon et à la Galerie Bing à Paris, laquelle lui avait organisé une première exposition particulière en 1956. Ces expositions marquent un regain d’intérêt pour le peintre qui n’avait plus exposé depuis ses débuts en 1947, Galerie Maeght. Son succès est désormais international.

Autodidacte, pionnier venu à la peinture sur le tard après des études à la Sorbonne, il est licencié de philosophie, discipline qu’il enseigne au lycée de Laval, puis à Condorcet.

Son rôle de précurseur de l’art informel avec Hartung, Schneider, Wols et Mathieu lui confère aujourd’hui une première place. À cet égard, il a exercé une influence prépondérante sur toute une génération. Engagé dans la Résistance, Atlan se révèle à la Libération, en faisant le choix de se consacrer à la peinture. Il publie en novembre un livre de poèmes, *Le Sang profond*, accompagné d’illustrations, comme un adieu à la poésie. Il se sait peintre et fait sa première exposition en décembre 1944 – janvier 1945 à la Librairie-Galerie de l’Arc-en-Ciel, rue de Sèvres. Surpris, le public découvre et accueille favorablement une figuration expressionniste peinte dans une matière épaisse d’où surgissent des figures et des oiseaux. La critique relève un lyrisme, un sens dramatique et des qualités de vrai primitif. Des aspects que confirment les trois *Peintures* montrées en 1945 à la Galerie Ariel (alors dirigée par Geo Dupin), suivies par six autres au 12^e Salon des Surindépendants. La même année, il participe à des accrochages Galerie de l’Esquisse, aux côtés de Staël, Poliakoff, Deyrolle et Dewasne. Suivent en 1946 le Salon des Réalités Nouvelles, la Galerie Maeght, « Le noir est une couleur » avec Braque, Bonnard, Matisse, Rouault ainsi que des débutants comme Manessier et André Marchand.

La peinture de Jean-Michel Atlan est inclassable. Ni figurative, ni abstraite, elle s’inscrit dans le double héritage judéo-chrétien et berbère. L’artiste met en place un code symbolique dont il renouvellera pendant quinze années la combinatoire à partir d’une gestuelle ordonnatrice d’un grand rythme entraînant des rythmes secondaires. Dans un espace pictural réinventé, Atlan donne naissance à des formes nodales, à une topologie foisonnante d’ambiguïté. Cette polyvalence s’enrichit des souvenirs de son Afrique du Nord natale, avec l’évocation des étoffes bariolées, des terres brunes et des ocres du sable, mais aussi des rouges des masques noirs, des Ouled-Nâïls comme des danses des chamans associées aux signes de la Kabbale pour « une autre figuration » (Michel Ragon). Cette abstraction magique le rapproche momentanément en 1946 du mouvement CoBrA et de Jorn. Mystique, son abstraction s’écrit dans un recours à des signes anthropomorphiques aux formes cernées de noir qui s’entrelacent en courbes hérissées de pointes à l’écoute des forces occultes. Ce chaos primitif et charbonneux fait de lui un visionnaire. Le succès est au rendez-vous. Il expose en 1946 Galerie Denise René, en 1947 Galerie Maeght – où il montre 27 toiles accompagnées de l’ouvrage de Kafka, *Description d’un combat*, qu’il a illustré. Une plasticité aboutie s’allie à une poésie de l’absolu. Il entre dans les collections de Gertrude Stein et Jean Paulhan. Des textes de Clara Malraux, Jacques Kober, André Verdet, Jean Grenier, Gaston Diehl, Frank Elgar, Marcel Arland et Michel Ragon, son ami, célèbrent sa peinture. Comment dès lors expliquer l’éclipse qu’il connaît entre 1947 et 1956 ? Il n’a plus de marchand. Il a rompu avec Maeght, mais expose à l’étranger et participe au Salon de Mai. Dans cette période aux pires difficultés matérielles, il ne ralentit pas son activité créatrice et peint avec passion.

Ce que démontre magistralement son exposition chez Bing en 1956 et la présentation de ses tableaux au Musée d’Antibes l’année suivante. Le style s’est affermi et est devenu identitaire de son langage. Un univers crépusculaire où l’humus des âges archaïques et le minéral se mêlent à un bestiaire orchestré par de grandes arabesques enveloppantes, des zigzags cernés de noir. Un cloisonnisme qui n’endigue pas le rythme incantatoire. L’automatisme des premières peintures, un tachisme provisoire ont cédé devant une volonté de construire dans une matière âpre et avec une palette restreinte à base d’ocres jaunes et de brun, de rouge. Une peinture puissamment élaborée qui s’impose dans les années d’après-guerre aux côtés de Dubuffet avec ses *Hautes Pâtes*, Pollock et Fautrier.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

In 1959, a year before his death on February 12th, 1960, Jean-Michel Atlan presented three exhibitions of his work: in London at the Kaplan Gallery, in Lyon at Galerie Malaval, and in Paris at Galerie Bing, which had organised a first solo show in 1956. These exhibitions marked a revival of interest in the painter, who had not exhibited his work since his debut in 1947 at Galerie Maeght. His success was now international.

A self-taught artist and a pioneer, Jean-Michel Atlan started painting late in life after studying at the Sorbonne; he held a degree in philosophy, which he taught at the Lycée de Laval, then at Condorcet.

His role as a precursor of Art Informel, with Hartung, Schneider, Wols and Mathieu, places him in the forefront today. In this respect, he exerted a major influence on an entire generation. Atlan was involved in the Resistance and revealed his talent at the Liberation, choosing to devote himself to painting. In November, he published a book of poems, “The Deep Blood”, that was accompanied by his own illustrations, as a farewell to poetry. He knew he was a painter and held his first exhibition in December 1944 – January 1945 at the Librairie-Galerie de l’Arc-en-Ciel, on rue de Sèvres. A surprised public discovered and welcomed Atlan’s expressionist figuration that was painted in thick matter from which figures and birds emerged. Critics noted his lyricism, his sense of drama and his truly primitive qualities. This was confirmed by the three “Peintures” shown in 1945 at Galerie Ariel (which was then directed by Geo Dupin), followed by six more at the 12th Salon des Surindépendants. The same year, Atlan took part in a number of exhibitions at Galerie de l’Esquisse, alongside de Staël, Poliakoff, Deyrolle and Dewasne. This was followed in 1946 by the Salon des Réalités Nouvelles and Galerie Maeght’s “Le noir est une couleur” with Braque, Bonnard, Matisse, Rouault, and beginners such as Manessier and André Marchand.

Atlan’s painting is unclassifiable. Neither figurative nor abstract, it is rooted in a dual Judeo-Christian and Berber heritage. For fifteen years, Atlan developed a symbolic code whose combinatorial structure he would renew, and which was based on a gestural ordering of a grand rhythm leading to secondary rhythms. In a reinvented pictorial space, Atlan gave birth to nodal forms and a topology teeming with ambiguity. This versatility was enriched by memories of his native North Africa, with evocations of variegated fabrics, brown earths and sandy ochres, as well as the reds of black masks, Ouled-Nail and shaman dances, combined with Kabbalah signs for “another figuration” (Michel Ragon). This magical abstraction brought him momentarily closer to the CoBrA movement and Jorn in 1946. His mystical abstraction used anthropomorphic signs in black-rimmed forms that intertwined in spiky curves, which were in tune with occult forces. This primitive, smoky chaos made him a visionary. Success followed. Atlan exhibited his work in 1946 at the Galerie Denise René, and in 1947 at the Galerie Maeght, where he showed 27 canvasses accompanied by Kafka’s “Description of a Struggle”, which he had illustrated. His accomplished plasticity was combined with a poetry of the absolute. He entered the collections of Gertrude Stein and Jean Paulhan. Texts by Clara Malraux, Jacques Kober, André Verdet, Jean Grenier, Gaston Diehl, Frank Elgar, Marcel Arland and his friend Michel Ragon celebrated his painting. What could explain the eclipse he experienced between 1947 and 1956? He no longer had a dealer. He broke with Maeght but he exhibited abroad and took part in the Salon de Mai. In this period of great material hardship, Atlan did not slow down his creative activity and painted with passion.

His exhibition at Bing’s in 1956 and the presentation of his paintings at the Musée d’Antibes the following year were masterly proof of this. His style had become stronger and more distinctive. It developed a crepuscular universe where the humus of archaic ages and the mineral mingled with a bestiary orchestrated by large, enveloping arabesques and zigzags framed in black. It was a cloisonnism that did not hinder the incantatory rhythm. The automatism of Atlan’s early paintings, a provisional Tachism, gave way to a determination to build on a harsh material and a restricted palette of yellow, brown and red ochres. In the post-war years, this powerfully elaborate painting made its mark alongside Dubuffet’s “Hautes Pâtes”, Pollock and Fautrier.

**JEAN-MICHEL
ATLAN**

**Sans titre
1946**

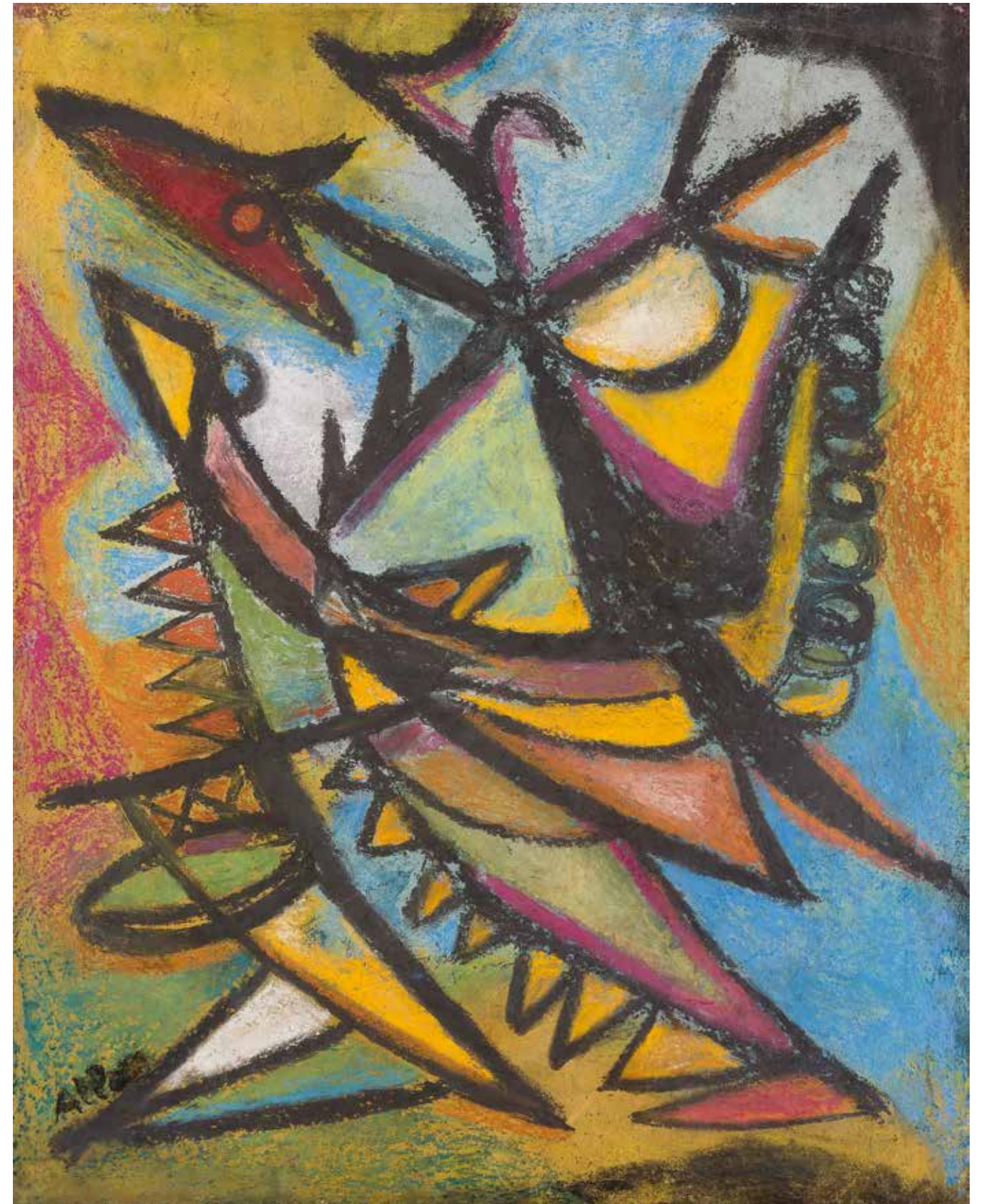
Huile sur toile
Oil on canvas
Signed 'Atlan' on the lower left

81 x 65 cm | 31.9 x 25.6 in

—
PROVENANCE
Artist's studio
Private collection, Paris, France

—
EXHIBITED
Paris, Galerie Denise René, *Atlan*, 2–25 February 1946
Nantes, Musée des beaux-arts, *Rétrospective Atlan*,
premières périodes, 1940–1954, 11 April–31 May 1986,
ill. in colours p. 67

—
LITERATURE
Jacques Polieri, *Atlan, Catalogue raisonné
de l'œuvre complet*, Gallimard (Publisher), Paris,
1996, ill. in colours p. 178, No. 56
Atlan, premières périodes, 1940–1954, Adam Biro
(Publisher), Paris, 1989, ill. in colours p. 67



**JEAN-MICHEL
ATLAN**

**Sans titre
1957**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed 'Atlan' on the lower right

130 x 81 cm | 51.2 x 31.9 in

—

PROVENANCE

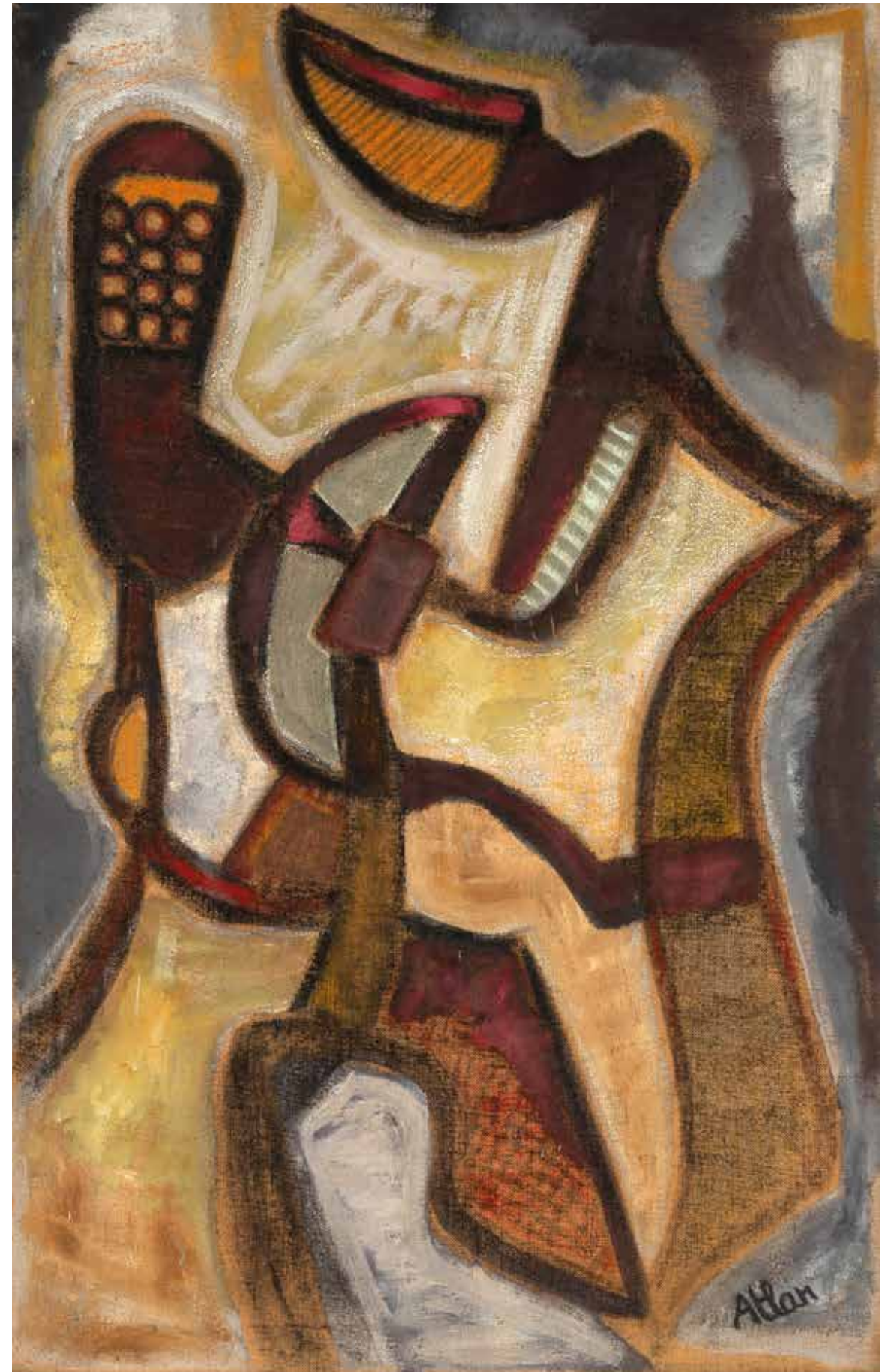
Camille Atlan & Jacques Polieri collection, Paris, France

Private collection, Paris, France

—

LITERATURE

Jacques Polieri, *Atlan, Catalogue raisonné de l'œuvre complet*, Gallimard (Publisher), Paris, 1996,
ill. in colours p. 303, No. 486



**JEAN-MICHEL
ATLAN**

**Sans titre
1959**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed and dated 'Atlan 59' on the lower right;
signed and dated 'Atlan 59' on the stretcher

54 x 81 cm | 21.3 x 31.9 in

—
PROVENANCE

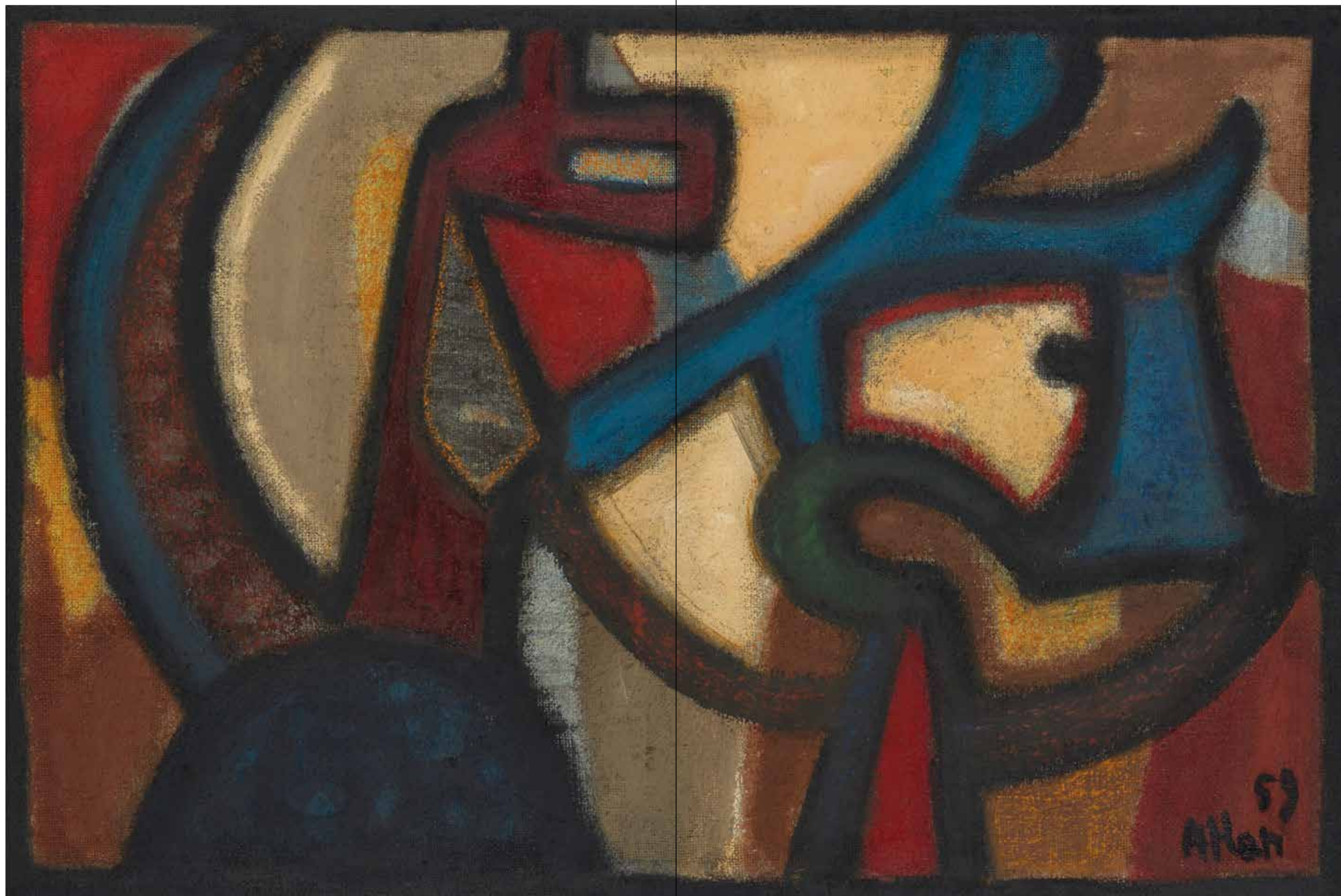
Galerie Applicat-Prazan, Paris, France

Private collection, 1998

—
LITERATURE

Jacques Polieri, *Atlan, Catalogue raisonné de l'œuvre
complet*, Gallimard (Publisher), Paris, 1996,
ill. in colours p. 376, No. 771





**JEAN-MICHEL
ATLAN**

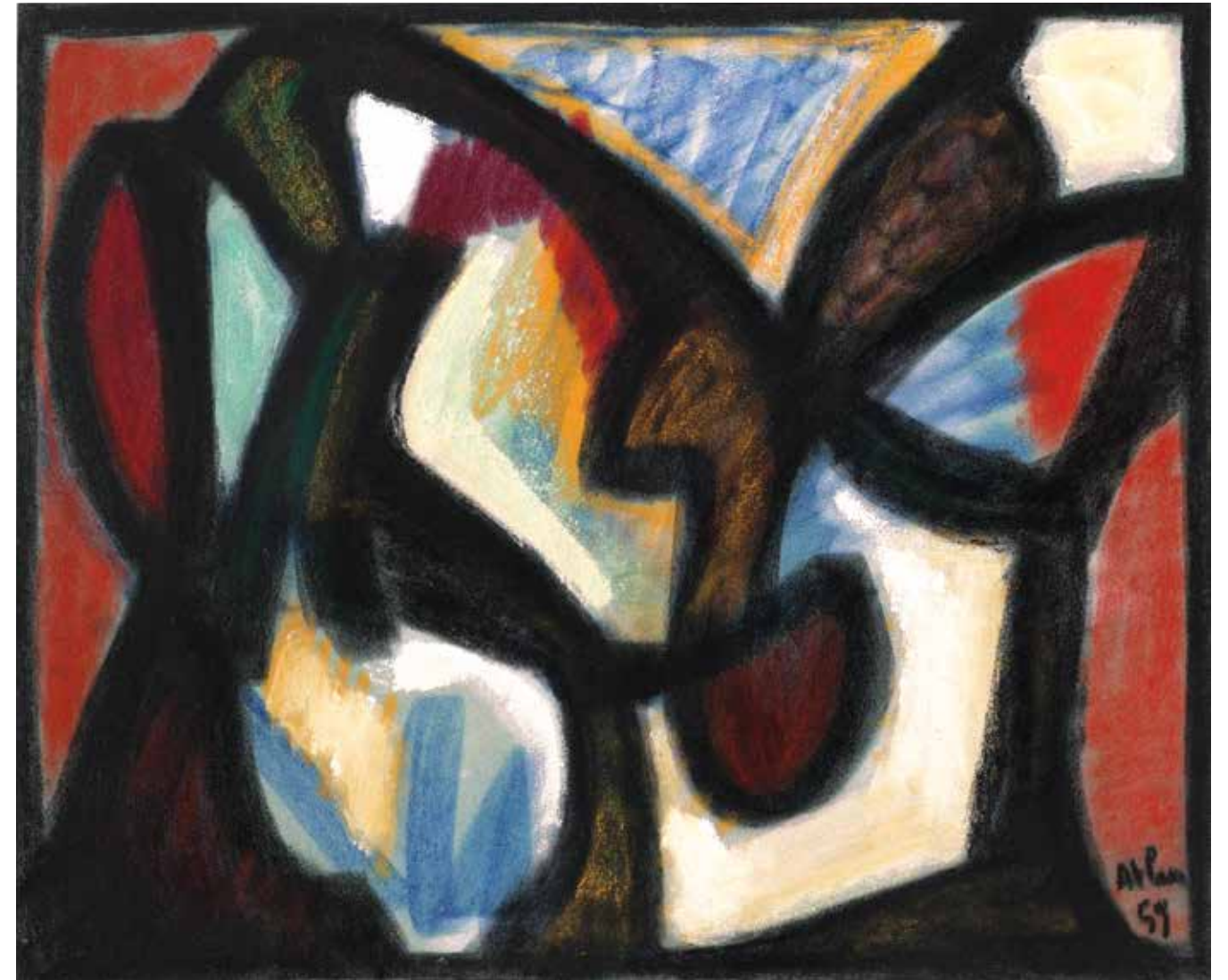
**Untitled
1959**

Pastel sur carton
Pastel on cardboard
Signed and dated 'Atlan 59' on the lower right

45 x 54,9 cm | 17.7 x 21.6 in

—
PROVENANCE
Private collection, France

—
CERTIFICATE
The Estate of Jean-Michel Atlan has confirmed
the authenticity of this work



CHU TEH-CHUN

1920
BAITU ZHEN
CHINA

—
2014
PARIS
FRANCE

Portrait assis de Chu Teh-Chun, Vitry, 1995
© Jeff Hargrove

—
Portrait of Chu Teh-Chun while seated, Vitry, 1995
© Jeff Hargrove



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

Lorsque Chu Teh-Chun et son épouse Ching-Chao arrivent à Paris en 1955, l'abstraction lyrique est à son apogée. Diplômé de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Hangzhou, Chu Teh-Chun maîtrise parfaitement les arcanes d'un métier accompli dans le style traditionnel chinois autant qu'occidental par le biais de revues d'art dans lesquelles il a découvert Renoir, Matisse, Picasso et surtout Cézanne qu'il s'empresse, à peine débarqué, d'aller voir au Musée du Jeu de Paume où un hommage lui est rendu. Pour ce jeune professeur qui a enseigné à Taipei puis à Taiwan, où il expose des paysages dans l'héritage de l'école du paysage des dynasties Tang et Song, représenté par Fan Kuan qu'il admire, la confrontation avec le maître d'Aix révèle une autre réalité plastique et les moyens par lesquels Cézanne « domine le motif » : ceux de la construction de la forme par l'espace-lumière.

Chu Teh-Chun partage son temps entre des visites assidues au Louvre et les cours à l'Académie de la Grande Chaumière où il dessine d'après le modèle vivant. Très vite, il participe à la vie culturelle parisienne. Le Père Vallée, un dominicain responsable de la programmation de la Galerie du Haut-Pavé, créée en 1954, organise en 1958 sa première exposition. Elle est suivie par des participations de groupe Galerie de Beaune, Galerie Legendre, où il expose personnellement en 1960, et en 1962 des gouaches. Il compte désormais parmi cette génération de peintres venus de tous les horizons qui trouvent à Paris un ancrage unique en stimulant une création révélée par de nouvelles galeries. Les différentes abstractions s'y affrontent, arbitrées par des critiques (Michel Ragon, Michel Tapié, Charles Estienne, Hubert Juin, Denys Chevalier) qui s'accordent pour reconnaître une Nouvelle École de Paris. Chu Teh-Chun est invité régulièrement aux Salons de Mai et Réalités nouvelles. Il compte parmi les peintres regroupés indifféremment sous les termes de tachisme, d'informel, un « Art Autre », « paysagisme lyrique ».

Son évolution est progressive, s'enrichit de conquêtes suite à un premier choc qu'il ressent devant les peintures de Nicolas de Staël lors de la rétrospective que lui consacre en 1956 le Musée national d'art moderne, un an après son suicide. Il prend conscience d'un réel transitoire qui porte sa propre énergie. La même année, il découvre au Prado Goya et ses noirs, Greco à Tolède. En 1970, les toiles de Rembrandt à Amsterdam lui révèlent la coexistence des deux principes de la cosmologie chinoise, le yang et le yin, la lumière et l'obscurité. Le vide et le plein participent du langage qui est désormais le sien.

Une mutation profonde bouleverse sa peinture. Sa maîtrise de l'huile lui permet de réinventer un espace multidimensionnel. La surface picturale devient le réceptacle de la lumière et de ses vibrations sous l'injonction d'un riche chromatisme aux tons heurtés, de pourpre, jaune, verts émeraude et celadon, jade. Chu Teh-Chun peint les éléments d'une nature intériorisée, les éléments de l'air, le feu, l'eau, transmis par les peintres taoïstes et confucéens. Le peintre chinois s'immerge dans la nature à l'inverse du peintre français qui la transcrit selon son émotion. Une nature réveillée par une mémoire qui a gardé les paysages mythiques des cinq provinces parcourues deux ans durant au cours d'un périple de 4000 kilomètres pendant l'exode vécu par les étudiants de l'école de Hangzou pour rejoindre la capitale repliée de la Chine dans le Sichuan pendant la guerre sino-japonaise. Ces montagnes et vallées, cascades, forêts et lacs resurgissent, transposés sur des fonds travaillés d'un pinceau preste ou avec une brosse. Chu fait siens les préceptes du moine Citrouille Amère qui écrit dans son traité (fin XVII^e siècle) : « les monts et les fleuves... Ils sont re-nés en moi et moi en eux ».

Toujours au service de sa pensée, le geste est réfléchi selon l'héritage de la calligraphie que Chu pratique depuis son plus jeune âge. Aucun hasard dans une impulsion organique qui retrouve la cadence originelle. Le signe intègre le fond et la forme, par des mouvements contradictoires, dilatés en vagues, tandis que la couleur construit son sujet en réintroduisant spatialité et expression.

Le peintre atteint à une scansion du temps. Des masses et des taches, des signes, des plans, des pleins et des déliés naissent des métamorphoses imprévues pour une dynamique proche du vertige. Avec les années, la surface s'anime de formes plus souples, le graphisme subtil joue avec les transparences. Sa liberté est devenue totale. Peinture et poésie ne font plus qu'un. La plénitude picturale est atteinte.

La peinture de Chu Teh-Chun est internationalement célébrée. Il a été élu membre de l'Institut, Académie des beaux-arts en 1997.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

When Chu Teh-Chun and his wife Ching-Chao arrived in Paris in 1955, Lyrical Abstraction was at its height. A graduate of the China Academy of Art in Hangzhou, Chu Teh-Chun mastered the arcana of a craft that was performed both in the traditional Chinese as well as in the Western style, through art magazines in which he had discovered Renoir, Matisse, Picasso and specifically Cézanne. Upon his arrival, he rushed to see the tribute that the Musée du Jeu de Paume was paying to Cézanne at the time. Chu Teh-Chun had taught in Taipei and then in Taiwan, where he had exhibited landscapes in the heritage of the landscape school of the Tang and Song dynasties, represented by Fan Kuan whom he admired. He got to discover another plastic reality when he encountered the work of the "Aix-en-Provence Master" and the means by which Cézanne "dominated the motif", i.e. how he constructed form through light-space.

Chu Teh-Chun divided his time between assiduous visits to the Louvre and classes at the Académie de la Grande Chaumière, where he drew from live models. He soon became involved in Parisian cultural life. Père Vallée, a Dominican who was in charge of programming at the Galerie du Haut-Pavé – which was founded in 1954 –, set up Chu Teh-Chun's first exhibition in 1958. This was followed by group shows at Galerie de Beaune and Galerie Legendre, where he had a solo exhibition in 1960 as well as a gouache exhibition in 1962. From then on, Chu Teh-Chun became part of a generation of painters who came from all horizons and who found a unique foothold in Paris, thus stimulating creative activity enhanced by new galleries. Different types of abstractions opposed each other and were refereed by critics (Michel Ragon, Michel Tapié, Charles Estienne, Hubert Juin, Denys Chevalier) who agreed that a Nouvelle École de Paris was born. Chu Teh-Chun took part in groups and was regularly invited to the Salons de Mai and Réalités Nouvelles. Chu Teh-Chun belonged to a number of painters who were grouped interchangeably under the terms "Tachism", "Informal Art", "Art of Another Kind" and "Lyrical Landscapism".

His evolution was gradual and enriched by the conquests he made following his first shock before Nicolas de Staël's paintings while he was visiting the retrospective devoted to him by the Musée national d'art moderne in 1956, that is a year after the latter's suicide. Chu Teh-Chun then became aware of a transient reality that carried its own energy. The same year, at the Prado, he discovered Goya and his Black Paintings, as well as El Greco in Toledo. Upon seeing Rembrandt's paintings in Amsterdam in 1970, he got to experience the coexistence of the two principles of Chinese cosmology, i.e. yang and yin, light and darkness. Emptiness and fullness became part of his language.

A profound change overturned Chu Teh-Chun's painting. His mastery of oil enabled him to reinvent a multidimensional space. The pictorial surface became the receptacle of light and its vibrations under the injunction of a rich chromaticism that featured jagged tones of purple, yellow, emerald and celadon greens, jade... He painted the elements of an internalised nature – air, fire and water –, which had been transmitted by Taoist and Confucian painters. Chinese painters immersed themselves in nature, unlike French painters who transcribed nature according to their emotions. Nature was awakened by Chu Teh-Chun's souvenirs of the mythical landscapes of the five provinces he had travelled through for two years during a 4000-kilometer-journey. He still had in mind the exodus the students from the China Academy of Art in Hangzhou had gone through to reach China's retreating capital in Sichuan during the Sino-Japanese war. These mountains and valleys, waterfalls and forests and lakes resurfaced and were transposed onto backgrounds the artist worked on with a quick brush or a brush. Chu adopted the precepts of the Chinese Buddhist monk Shitao who wrote in his treatise (late 17th century): "Mountains and rivers... They are reborn in me and I in them".

Chu Teh-Chun's gesture was always at the service of his thoughts and reflected according to the heritage of calligraphy, which he had practiced since he was a child. His organic impulse was in no way influenced by chance when it rediscovered its original cadence. Signs integrated substance and form, in contradictory, wave-like movements, while colour built its subject by reintroducing spatiality and expression to the canvas.

The painter achieved a scansion of time. Masses and stains, signs and planes, full and loose, gave rise to unforeseen metamorphoses, thus creating a vertiginous dynamic. Over the years, the surface came alive with supplier forms, while subtle graphics played with transparencies. Chu Teh-Chun's freedom had become total. Painting and poetry had become one. Pictorial plenitude had finally been achieved.

Chu Teh-Chun's painting is internationally celebrated. He was elected member of the Institut, Académie des beaux-arts in 1997.

**CHU
TEH-CHUN**

**Composition No. 133
1962**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed 'CHU TEH-CHUN' in Chinese and in English
on the lower right; signed 'CHU TEH-CHUN'
in Chinese and in English, titled 'No. 133'
and dated '1962' on the reverse

65 x 81 cm | 25.6 x 31.9 in

—

PROVENANCE

Private collection

Christie's, Hong Kong, 27 November 2005, lot 221

Private collection

—

EXHIBITED

Tokyo, The Ueno Royal Museum, *Solo Exhibition
of Chu Teh-Chun*, 23 June–10 July 2007

Taipei, Thin Chang Corporation, 2007,
ill. in colours p. 128

—

LITERATURE

This work will be included in the forthcoming
Catalogue raisonné being prepared by
Mrs. Ching-Chao Chu, spouse of the artist
and United States co-writer

—

CERTIFICATE

The Fondation Chu Teh-Chun has confirmed
the authenticity of this work



**CHU
TEH-CHUN**

**No. 174
Le repos de l'heure
1964**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed and dated 'CHU TEH-CHUN 64' in Chinese and Pinyin, on the lower left; signed and dated 'CHU TEH-CHUN / 1964' in Chinese and Pinyin, numbered 'No. 174' and titled in Chinese and French 'Le repos de l'heure' on the reverse

60 x 92 cm | 23.6 x 36.2 in

—
PROVENANCE

Artist's studio

Private collection, France (acquired directly from the artist)

Private collection

—
EXHIBITED

Saint-Jeoire en Faucigny, *L'art au village*, 1965

Paris, Galerie Cimaïse, *Chu Teh-Chun*, 1967

—
LITERATURE

Enrico Navarra, *Chu Teh-Chun*, 2000, Paris, ill. p. 62

This work will be included in the forthcoming Catalogue raisonné being prepared by Mrs. Ching-Chao Chu, spouse of the artist and United States co-writer

—
CERTIFICATE

The Fondation Chu Teh-Chun has confirmed the authenticity of this work





10.10.64
64

**CHU
TEH-CHUN**

**No. 437
1972**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed and dated 'CHU TEH-CHUN 72' in Chinese
and in English on the lower right; signed
'CHU TEH-CHUN' in Chinese and in English,
dated '1972' and titled 'No. 437' on the reverse

61,6 x 81 cm | 24.3 x 31.9 in

—

PROVENANCE

Galería Mikeldi, Bilbao, Spain

Private collection, Spain, 1970s

Private collection, Spain (by descent from the above)

—

EXHIBITED

Bilbao, Galería Mikeldi, *Chu Teh-Chun*, 4–8 May 1972

—

LITERATURE

This work will be included in the forthcoming
Catalogue raisonné being prepared by
Mrs. Ching-Chao Chu, spouse of the artist
and United States co-writer

—

CERTIFICATE

The Fondation Chu Teh-Chun has confirmed
the authenticity of this work



**CHU
TEH-CHUN**

**Sans titre
1974**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed 'CHU TEH-CHUN' in English and in Chinese
on the lower right

92 x 72 cm | 36.2 x 28.3 in

—

PROVENANCE

Private collection, France

Tajan, Paris, 10 March 2015, lot 54

Opera Gallery, Hong Kong

Private collection, United States

—

LITERATURE

This work will be included in the forthcoming
Catalogue raisonné being prepared by
Mrs. Ching-Chao Chu, spouse of the artist
and United States co-writer

—

CERTIFICATE

The Fondation Chu Teh-Chun has confirmed
the authenticity of this work



JEAN FAUTRIER

1898
PARIS
FRANCE

—
1964
CHÂTENAY-MALABRY
FRANCE

Jean Fautrier, 1957
© Imagno / Roger-Viollet
—
Jean Fautrier, 1957
© Imagno / Roger-Viollet



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

Défendu par de grands écrivains et poètes comme Francis Ponge, André Malraux, René Char, ou Paul Éluard, *Fautrier l'enragé*, ainsi baptisé par Jean Paulhan, est le peintre des expériences multiples, solitaire, exigeant, dont l'œuvre se développe selon des périodes et des thématiques précises. Il est le précurseur avec Wols et Dubuffet du courant dénommé « art informel » et de l'abstraction lyrique à laquelle il apporte une contribution singulière. En marge des grands courants picturaux du XX^e siècle, il rompt avec un réalisme expressionniste pour une peinture âpre, matiériste, d'une puissance chromatique servie par une technique très personnelle où la préparation des supports, l'emploi des pigments et des poudres de couleurs, d'outils spécifiques, le recours aux empâtements comme aux glacis, témoignent d'une maîtrise rare dans sa quête picturale.

Ses débuts dans les années vingt sont marqués par un réalisme sarcastique qui caractérisent des sujets de la vie ordinaire. En 1925, Fautrier aborde le nu, suivi par une *période noire* (1926 – 1927) selon ses termes, sans équivalent. Les marchands Paul Guillaume et Léopold Zborowski contribuent à ses premiers succès commerciaux avec ses peintures monochromes sombres relevées de brun cuivré, de vert où le noir énigmatique transfigure ses sujets : lapin, sanglier écorché, nus, thème qu'il développera dans des dessins et pastels, techniques avec lesquelles il renoue en 1930 et pratiquera jusqu'en 1960.

L'année 1928 marque une césure dans son œuvre avec des paysages peints dans des gris plus doux à la suite d'un séjour à Port-Cros et des nus aux formes plus suggestives. Il entreprend une série de petites sculptures, bustes et statues, et réalise des lithographies en vue de la publication d'une édition illustrée de *L'Enfer* de Dante.

1930 – 1940 est une période de transition. La crise économique internationale contraint Fautrier à devenir moniteur de ski dans des stations savoyardes. Il ne se remet au dessin et au pastel qu'en 1942 avec la commande d'ouvrages de Georges Bataille. À la fin des années trente il reprend la peinture qui évolue vers un graphisme développant l'arabesque.

1945 est une année décisive avec la série *Les Otages* exposée galerie René Drouin : 46 peintures, trois sculptures, des têtes et des corps de prisonniers de la Gestapo, voisine de son domicile. Peints entre 1943 – 1944 dans des empâtements qui retiennent les signes de l'effacement de leur humanité, ces profils, ces faces vibrants d'une actualité barbare, sont réalisés comme une construction. Sur un enduit blanc épais à base de blanc d'Espagne et de colle, Fautrier appose d'autres couches de pâte à l'aide d'une spatule auxquelles il mêle des pigments de couleurs, avant d'esquisser à la pointe du pinceau les contours qui encerclent la forme sculptée, absorbée par le fond. Malraux qui préface l'exposition s'interroge : « Ne sommes-nous pas gênés par certains de ces roses et de ces verts presque tendres ... () » ? Incompréhension du public, scandale. (Donations Fautrier au Musée de Sceaux et au MAM Ville de Paris en 1964 avec la première rétrospective officielle).

En 1946 – 1955 nouveau corpus d'œuvres avec les *Objets* (verre, pot, boîtes de conserve, canettes, cartons, bobines, flacons). Leur évidente beauté est un hommage à peine déguisé à Chardin que Fautrier admire depuis ses débuts.

Le travail sériel de Fautrier lui fait inventer un nouveau procédé de reproduction, les *Originaux multiples*. En 1956 – 57 apparaissent les *Buvards*, peintures à l'huile sur un support buvard. Ses expositions se multiplient à l'étranger.

Face au succès de la peinture abstraite, il revendique avec véhémence la réalité, fondamentale pour lui. Il reprend les têtes de ses *Otages* qu'il transforme en visages asexués auxquels il donne des titres. Paradoxalement, Michel Tapié l'a intégré dans son livre « Un art autre » (1952).

À l'automne 1956, l'invasion de la Hongrie par les troupes soviétiques lui inspire une nouvelle série, *Têtes de Partisans*, dans une matérialisation picturale pour une défiguration aussi violente. À partir de 1958 il cesse d'exposer. En 1960 Fautrier est invité d'honneur à la Biennale de Venise. Ses œuvres sont conservées dans de nombreux musées.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

Championed by great writers and poets such as Francis Ponge, André Malraux, René Char and Paul Éluard, "Furious Fautrier", as Jean Paulhan called him, was a painter who experienced many things, a solitary, demanding artist whose work developed according to precise periods and themes. Alongside Wols and Dubuffet, he was the precursor of the "art informel" movement and Lyrical Abstraction, to which he made a singular contribution. On the bangs of the 20th century's major pictorial movements, Fautrier broke with expressionist realism for a harsh, "matterist" style of painting, whose chromatic power was imbued with a highly personal technique in which the preparation of supports, the use of pigments and coloured powders, specific tools, impastos and glazes, all bear witness to a period of exceptional mastery in his pictorial quest.

His early work in the twenties was marked by a sarcastic realism that characterised subjects from ordinary life. In 1925, Fautrier worked on nudes, before getting immersed in a black period (1926 – 1927), which he deemed "without equal". Dealers Paul Guillaume and Léopold Zborowski contributed to Fautrier's first commercial successes with his dark monochrome paintings in coppery browns and greens, in which enigmatic black transfigured his subjects: rabbits, skinned boars, nudes, a theme he developed in drawings and pastels, and techniques he returned to in 1930 and practiced until 1960.

In 1928, his work took another direction, with landscapes painted in softer grays following a stay in Port-Cros, and nudes that showcased more suggestive forms. Fautrier began a series of small sculptures, busts and statues, and produced lithographs for an illustrated edition of Dante's "Inferno".

1930 – 1940 was a period of transition. The international economic crisis forced Fautrier to become a ski instructor in Savoyard resorts. He did not return to drawing and pastels until 1942, when he was commissioned by Georges Bataille. At the end of the thirties, he returned to painting, which evolved into a graphic style developing arabesques.

1945 was a decisive year, with the "Hostages" series exhibited at Galerie René Drouin: 46 paintings, three sculptures, heads and bodies of prisoners from the Gestapo, which was next door to his home. Painted between 1943 – 1944 in impastos that retain the signs of the erasure of their humanity, these profiles and faces vibrate with a barbaric actuality, and were produced as a construction. On a thick white coating of Spanish white paint and glue, Fautrier applied further layers of paste with a spatula, mixing in coloured pigments before sketching, with the tip of a brush, the contours that encircled the sculpted form, which was absorbed by the background. Malraux, who prefaced the exhibition, asked: "Aren't we embarrassed by some of these almost tender pinks and greens... ()"? Public incomprehension and scandal ensued. (Fautrier donated some of his works to the Musée de Sceaux and the Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris in 1964, with his first official retrospective).

1946 – 1955 saw a new body of work appear with "Objects" (glass, jars, tins, cans, cardboard, spools, bottles...). Their obvious beauty was a thinly disguised homage to Chardin, whom Fautrier had admired from the start.

Fautrier's serial work led him to invent a new reproduction process: "Multiple originals". In 1956 – 57, he created "Buvards", oil paintings on blotting paper.

His exhibitions multiplied abroad. Faced with the success of abstract painting, Fautrier vehemently asserted his fundamental claim to reality. He transformed the heads of his "Hostages" into asexual faces to which he gave titles. Paradoxically, Michel Tapié included Fautrier's work in his book "Art of Another Kind" (1952).

In autumn 1956, the invasion of Hungary by Soviet troops inspired Fautrier to create a new series, "Partisan Heads", a pictorial materialisation of an equally violent disfigurement. He stopped exhibiting in 1958. In 1960, Fautrier was guest of honour at the Venice Biennale. His works are kept in numerous museums.

Technique mixte sur papier marouflé sur toile
Mixed media on paper laid down on canvas
Signed 'Fautrier' on the lower right

44,5 x 58 cm | 17.5 x 22.8 in

—

PROVENANCE

Galerie Sami Tarica, Paris, France
Private collection, Paris, France
Brerarte, Milan, 27 May 1985, lot 145
Break Club, Rome, Italy
Galerie Bernard Cats, Brussels, Belgium
Private collection, Belgium
Christie's, Paris, 4–5 December 2013, lot 43
Private collection, France

EXHIBITED

Bergen, Bergens Kunstforening; Stockholm,
Moderna Museet; Oslo, Kunstneren Hus;
Göteborg, Konstforening Konsthallen,
Jean Fautrier, September – October 1963, No. 26
Paris, Galerie Di Meo, *Jean Fautrier*, October –
December 1990, exh. cat., ill. pp. 48–49, No. 9
Hertogenbosch, Noordbrabants Museum, May –
August 1993, exh. cat., ill. in colours p. 69, No. 28
Antibes, Musée Picasso; Villeneuve d'Ascq, LaM –
Musée d'art moderne, *L'envolée, l'enfouissement.*
Histoire et imaginaire aux temps précaires du XX^e
siècle, 30 June – 30 September 1995, exh. cat.,
ill. in colours p. 76
Remagen, Arp Museum-Bahnhof Rolandseck,
Jean Fautrier. Retrospektive, 18 April – 22 June
1997, exh. cat., ill. in colours p. 36

—

LITERATURE

Palma Bucarelli, *Jean Fautrier, Pittura e materia*,
Il Saggiatore (Publisher), Milan, 1960, ill. p. 18
and p. 331, No. 232
Yves Peyré, *Fautrier ou les Outrages de l'impossible*,
Editions du Regard (Publisher), Paris, 1990,
ill. in colours p. 277

This work will be included in the catalogue raisonné
currently in preparation by Madame Marie-José
Lefort

—

CERTIFICATE

The Comité Jean Fautrier has confirmed
the authenticity of this work



SAM FRANCIS

1923
SAN MATEO
UNITED STATES

—
1994
SANTA MONICA
UNITED STATES

Sam Francis lors de son exposition
au Stedelijk Museum, Amsterdam, 1968
© Anefo, National Archief, CCO
Photographe inconnu

—
*Sam Francis during his exhibition
at the Stedelijk Museum, Amsterdam, 1968*
© Anefo, National Archief, CCO
Unknown photographer



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

C'est à Paris que Sam Francis a d'abord été connu et estimé. En 1950, il arrive dans la capitale en pleine effervescence alors que les rivalités abstraites s'affrontent dans un climat de créativité artistique ouverte à tous les talents, dans un esprit de curiosité et d'inventivité soutenu par un milieu culturel et littéraire dynamique qu'aucune autre ville ne peut offrir. Il rêvait de voir « de la vraie peinture » et donc de venir à Paris, comme d'autres de ses compatriotes grâce à une bourse du G.I. Bill (John-Franklin Koenig, Joe Downing, John Levee). Il se lie avec Shirley Jaffe, et surtout Riopelle qui restera un grand ami, et Joan Mitchell. Il se précipite au Jeu de Paume, au Louvre, fréquente l'atelier de Léger... Il connaît Mathieu, Bram Van Velde, Giacometti, les Japonais Imaï et Domoto, venus comme lui à Paris pour peindre.

La Nouvelle École de Paris a tout son sens.

Ses débuts sont marqués par Monet dont il aime les nuances de lumière à partir de formes libres posées en touches vives, blanches et grises. Il admire Matisse et se tourne alors vers la couleur – les rouges, l'orange et les bleus – pas tant pour elle-même que pour ses possibilités d'expansion, car selon lui « la couleur est la vraie substance, le point de départ que ne sont ni le dessin, ni la ligne ». Une première exposition en 1952 Galerie Nina Dausset, est suivie par deux autres Galerie Rive Gauche, en 1955 préfacée par Georges Duthiut (son premier soutien) et en 1956 sous l'égide de Michel Tapié, qui dans un « Art Autre », situe déjà Sam Francis parmi les « signifiants de l'informel » auxquels il apportait, après Pollock (décédé accidentellement en 1956), une nouvelle dimension spatiale à l'échelle américaine. Sam Francis affirme son langage par un monochromatisme, même si les tons primaires s'y fondent. Il interrompt brutalement un parcours prometteur en entreprenant un tour du monde qui le mène au Mexique, en Inde, en Thaïlande et au Japon, dont les effets ne tarderont pas à se faire sentir. Il entreprend de voyager dans sa toile avec un geste créateur spontané, irrationnel, dans des grands formats en recourant à la technique du *all-over*. De grandes taches de couleurs vives se pressent vers les bords du châssis comme pour en sortir. Une obsession l'habite : « Rendre la substance même dont la lumière est faite ». Dans un univers évanescent, sans frontières, des flaques rouges, jaunes, vertes creusent un espace lacté, saturé de blanc qui refoule la matière picturale. De ce chromatisme centrifuge se détachent des couleurs, surtout le bleu, dans un éternel conflit entre un centre blanc et un environnement chatoyant.

Dans les années soixante, Sam Francis laisse le blanc occuper tout l'espace pictural dans lequel des bulles bleues semblent suspendues, entre apaisement et dynamisme : « Je vis dans un paradis de boules bleues diaboliques, qui flottent, flottent, tout flotte... » au gré de ses sentiments et de ses émotions. Son épisode parisien s'achève. En 1962, il retourne s'installer dans sa Californie natale à Santa Monica où il décèdera.

À la fin des années soixante, sur des formats qui sont de plus en plus grands, les couleurs acryliques se réfugient le long des quatre côtés. Dix ans plus tard, il quadrille sa toile où il reporte, agrandies ou réduites, des figures dessinées antérieurement. Afin d'enrayer la progression du blanc, il resserre autour du centre un réseau de perpendiculaires afin d'endiguer les entrelacs de couleurs. Poussant plus loin ses recherches picturales, il infuse à ses projections colorées un mouvement tourbillonnant en contradiction avec l'énergie centrifuge de la toile.

D'où des éclaboussures multicolores dont on ressent d'autant plus la liberté que la toile n'est plus fixée à son châssis mais flotte librement. Sam Francis appartient à cette seconde génération du mouvement expressionniste abstrait dont la voie avait été préparée par Pollock et l'*Action Painting*. Avant de découvrir sa vocation, il avait suivi des études de médecine, de biologie et de botanique, lu Melville, Pound, Shakespeare, Blake. Alors qu'il avait été engagé pendant la guerre comme pilote dans l'US Air Force (1943 et 1945), un accident « providentiel » est venu dévier, ce parcours originel vers l'art.

À cet égard, sa peinture crée un espace pictural aux résonances cosmogoniques où la couleur dispense toutes ses richesses sonores et dynamiques.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

Sam Francis first became known and esteemed in Paris. He set foot in the bustling capital in 1950. Back then, abstract rivalries met in a climate of artistic creativity that was open to all talents. This spirit of curiosity and inventiveness was supported by a dynamic cultural and literary milieu that no other city could offer. Sam Francis dreamed of seeing "real painting" and decided to come to Paris to do so on a G.I. Bill scholarship, like some of his compatriots (John-Franklin Koenig, Joe Downing, John Levee) had done. He made friends with Shirley Jaffe, and above all Riopelle, who was to remain a great friend, as well as Joan Mitchell. He rushed to the Jeu de Paume and the Louvre, and frequented Léger's studio. He met Mathieu, Bram van Velde, Giacometti, and Japanese artists Imaï and Domoto, who had also come to Paris to paint.

La Nouvelle École de Paris came into its own.

Sam Francis' beginnings were influenced by Monet, whose nuances of light he loved, as they were based on free-form shapes in bright white and gray strokes. He admired Matisse, and turned to colour – reds, oranges and blues – not so much for its own sake, but for its potential to expand, for "colour is the real substance, the point of departure that neither drawing nor line are". A first exhibition in 1952 at Galerie Nina Dausset was followed by two more at Galerie Rive Gauche: in 1955 with a preface by Georges Duthiut (his first supporter) and in 1956 under the aegis of Michel Tapié, who in "Art of Another Kind", had already placed Sam Francis among the "Signifiers of the Informal" to whom, after Pollock (who died accidentally in 1956), he brought a new spatial dimension on an American scale. Sam Francis asserted his language through monochromatism, even if primary tones blended in. He abruptly interrupted a promising career as an artist by embarking on a world tour that took him to Mexico, India, Thailand and Japan, the effects of which were soon to be felt in his work. With a spontaneous, irrational creative gesture, Sam Francis "travelled" through his canvas in large formats, using the all-over technique. Large patches of vivid colour rushed to the edges of the stretcher as if to escape it. The artist's obsession was "to render the very substance of which light is made". In an evanescent, borderless universe, puddles of red, yellow and green carved out a milky, white-saturated space that repressed pictorial matter. From this centrifugal chromaticism, colours – especially blue – stood out, in an eternal conflict between a white center and shimmering chromaticism.

In the sixties, Sam Francis let white occupy all the pictorial space, in which blue bubbles seemed to hang, between appeasement and dynamism: "I live in a paradise of diabolical blue balls, which float, float, everything floats..." according to [his] feelings and emotions. His Paris episode then came to an end. In 1962, he moved back to his native California, to Santa Monica, where he would later die. At the end of the sixties, he worked on increasingly larger formats, and acrylic colours took refuge along the four sides of his canvas. Ten years later, Sam Francis squared his canvas, transferring onto it enlarged or reduced figures that he had drawn earlier on. To halt the progression of white, he tightened a network of perpendicular lines around the center to stem the flow of intertwining colours. Taking his pictorial research a step further, he infused his coloured projections with a swirling movement that contradicted the centrifugal energy of the canvas.

This resulted in multicoloured splashes whose freedom was felt all the more because the canvas was no longer fixed to its frame, but rather floated freely.

Sam Francis belongs to the second generation of the Abstract Expressionist movement, whose path had been paved by Pollock and Action Painting. Before discovering his vocation, Francis had studied medicine, biology and botany, and read Melville, Pound, Shakespeare and Blake. Even though he had been enlisted as a pilot in the US Air Force during the war (1943 and 1945), a "providential" accident diverted this original path and he started making art.

In this respect, his work creates a pictorial space with cosmogonic resonances, where colour dispenses all its sonic and dynamic richness.

Aquarelle sur papier
Watercolour on paper
Signed and dated on the reverse
'Sam Francis 1953'; notated by unknown inscriber
on the reverse

48,2 x 63,5 cm | 19 x 25 in

—
PROVENANCE

Private collection, Geneva, Switzerland
Galerie Kornfeld, Bern, 1994, lot 29
Galerie Kornfeld, Bern, 2015, lot 37
Private collection

—
EXHIBITED

Houston, Museum of Fine Arts, *Sam Francis:
A Retrospective Exhibition*, 12 October–26 November
1967, exhibition catalogue: Sweeney 1967–68,
ill. p. 26, No. 44
Travelled to Berkeley, California, University Art
Museum, University of California (temporary space),
15 January–18 February 1968
Basel, Kunsthalle Basel, *Sam Francis*,
20 April–3 June 1968, exhibition catalogue: Schmied
1968; exhibition catalogue: Suter-Lang 1968, No. 78
Badischer Kunstverein, Karlsruhe, *Sam Francis*,
30 June–11 August 1968, exhibition catalogue:
Suter-Lang 1968, No. 46
Amsterdam, Stedelijk Museum, *Sam Francis*,
13 September–3 November 1968,
exhibition catalogue: Schmied 1968, No. 61
Bern, Galerie Kornfeld, *Sam Francis:
40 Years of Friendship–Werke 1945–1990*,
6 March–30 April 1991, exhibition catalogue,
ill. No.10
Mendrisio, Museo d'Arte, *Sam Francis*,
17 May–27 July 1997, exhibition catalogue:
Bärmann 1997, ill. p. 95

—
LITERATURE

This work is identified with the archive number
SF53-005 in the Sam Francis Online Catalogue
Raisonné Project





Encre sur papier

Ink on paper

Signed and dated 'Sam Francis 1954' on the reverse

35 x 27,5 cm | 13.8 x 10.8 in

—

PROVENANCE

Galerie Proarta, Zurich, Switzerland

Private collection, Brussels, Belgium

Dorotheum, Vienna, 2012, lot 1503

Artcurial, Paris, 1 April 2014, lot 241

Private collection

—

EXHIBITED

Los Angeles, Armand Hammer Museum of Art, UCLA,
Constellations of Light and Dark:

Black and White on Paper (1947–1954)

by Sam Francis, 14 February–2 April 1995

Ludwigsburg, Kunstverein Ludwigsburg,

Sam Francis, The Shadow of Colours 1948–1984,

30 April–18 June 1995, exhibition catalogue:

Mössinger et. al, ill. in colours pp. 72–73

Travelled to Humlebaek, Louisiana Museum of

Modern Art, 3 August–29 October 1995;

Chemnitz, Städtische Kunstsammlungen Chemnitz,

7 January–29 February 1996

Zurich, Galerie Proarta, *Sam Francis:*

Bilder 1949 bis 1968, 26 May–23 July 2004,

exhibition catalogue: Pirovano Malmberg,

ill. in colours p. 8

—

CERTIFICATE

This work is identified with the archive number

SF54-071 in the Sam Francis Online Catalogue

raisonné project



HANS HARTUNG

1904
LEIPZIG
GERMANY

—
1989
ANTIBES
FRANCE

Hans Hartung assis à son chevalet, fumant
une cigarette, atelier de la rue Gauguet, 1954
© Ministère de la Culture
Médiathèque du patrimoine et de la photographie,
Dist. RMN-Grand Palais
Denise Colomb

—
*Hans Hartung sitting at his easel, smoking a cigarette
in his studio rue Gauguet, 1954*
© Ministère de la Culture
Médiathèque du patrimoine et de la photographie,
Dist. RMN-Grand Palais
Denise Colomb



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

Figure pionnière de l'abstraction lyrique, Hans Hartung expose pour la première fois ses peintures à Paris, en 1947, Galerie Lydia Conti, qui présente l'année suivante ses dessins. Le peintre est âgé de quarante-trois ans, et est alors inconnu du grand public. Sa vocation précoce s'enracine dans l'instinct, la fulgurance graphique et le signe. Il a raconté comment « sur un de mes cahiers d'écolier, j'attrapais au vol les éclairs dès qu'ils apparaissaient. Il fallait que j'aie achevé de tracer leurs zigzags sur la page avant que n'éclate le tonnerre », malgré sa frayeur. La passion du dessin ne le quittera plus. Séduit par les propositions abstraites de Kandinsky et de Malevitch, il réinvente leurs découvertes plastiques par une intuition native et une capacité à ouvrir des champs d'investigation nouveaux dans la recherche d'une mystérieuse unité face à tous les courants de son temps.

Ses premiers tracés noirs et ses taches colorées sont constitutifs d'une pratique dont il développera tous les arcanes à partir d'expérimentations picturales, d'outils inventés pour répondre à ses attentes plastiques et émotionnelles. Ses aquarelles informelles (1920 – 1930) portent les prémices de la spontanéité de son geste sous l'influence des expressionnistes allemands. Engagé dans la Légion pendant la guerre d'où il revient amputé d'une jambe, il arrive à Paris en 1945. Ses œuvres le mettent de plein pied avec celles de Fautrier, Wols et celles de ses cadets Mathieu, Soulages.

La phase d'apprentissage terminée, Hartung peint et dessine avec une fougue, une aisance dans l'assaut du geste instinctif mû par un tempérament novateur qui rejette toutes limites. Les audaces de ce génie graphique font appel aux craies, pastels, encres et plume confrontés dans des contrastes jamais explorés pour des variations graphiques toujours renouvelées. Son abstraction préfigure le tachisme. Il n'y a plus ni repère, ni identification, mais une écriture constituée de taches et de lignes de force, de tracés aléatoires et fulgurants, de spirales tourbillonnaires jouant la surprise avec des dessins en écheveau et en boucles. Ce qu'il peint est sans équivalent. La critique loue le peintre, devenu une figure emblématique de la Nouvelle École de Paris, chef de file de l'art informel.

De 1947 à 1953, il privilégie le pastel.

En 1956, sa double exposition à la Galerie de France et à la Galerie Carven révèle les étapes d'une évolution artistique qui refuse de s'enfermer dans ses acquis. Ses hardiesses ont décuplé son geste, renouvelé sa calligraphie raffinée et toujours rageuse. Hartung ose et se met en danger en permanence dans sa volonté d'improviser avec un métier parfaitement maîtrisé. Son lyrisme évolue avec des couleurs discontinues pour des ponctuations prises avec les zébrures d'un premier jet graphique. Des barres noires épaisses apparaissent et ferment un espace devenu l'enjeu existentiel d'une humanité qui s'interroge.

Entre 1956 et 1959, Hartung réalise pas moins de 3000 dessins à l'encre. Une technique qu'il avait pratiquée à ses débuts. Il restreint son vocabulaire de formes avec l'emploi d'un outil unique : un pinceau chinois. De ce répertoire, il sélectionne les plus réussis qu'il transcrit sur toile. Au début des années soixante, l'effusion lyrique se modifie. L'artiste abandonne les reports et expérimente les couleurs vinyliques dont le séchage rapide donne un effet immédiat. Hartung peint directement ses signes structurants qui rayent la couche picturale avec un geste devenu le sismographe à l'écoute de ses pulsions immédiates. Aux barres puissantes qui avaient installé une dialectique entre fond et forme, il ajoute des faisceaux sur des fonds monochromes préparés, des couleurs froides, acides. Un bleu particulier introduit une rupture dramatique avec la gravité des lignes. Avec les années, le geste toujours libéré est retenu grâce aux nouveaux outils qu'il s'invente : des balais faits de genêts encrés avec lesquels il fouette la toile ; des griffures pulvérisées par un pistolet à peinture ; une sulfateuse pour projeter la peinture ; un tuyau d'arrosage.

Son œuvre refuse toute référence au monde extérieur. « Nous entrons dans l'inconnu, dans la zone du pas-encore créé », dit-il.

En 1949, Hartung se donne un moyen pour dater ses œuvres. Une lettre pour chaque technique, suivi de l'année :
A aquarelle
C charbon (fusain)
D dessin
G gouache
P pastel
T peinture sur toile

En 1960, la Biennale de Venise décerne son Grand Prix International de Peinture à l'unanimité du jury à Hans Hartung.

En 1977, Hans Hartung est élu membre de l'Institut, Académie des beaux-arts.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

A pioneering figure of Lyrical Abstraction, Hans Hartung first exhibited his paintings in Paris in 1947, at Galerie Lydia Conti, which also presented his drawings the following year. The painter was 47 years old back then, and at the time he was still unknown to the general public. His precocious vocation was rooted in instinct, graphic outburst and signs. He recounted how "in one of [my] school notebooks, I used to catch lightning bolts as soon as they appeared. I had to finish tracing their zigzags on the page before the thunder burst", despite his fright. His passion for drawing never left him. Hartung was attracted by the abstract proposals of Kandinsky and Malevitch, and he reinvented their plastic discoveries with a native intuition and an ability to open up new fields of investigation in the search for a mysterious unity in the face of all the currents of his time.

His first black tracings and coloured patches were the building blocks of a practice whose arcana he would develop through pictorial experimentation, using tools he had invented to meet his plastic and emotional expectations. Hartung's informal watercolours (1920 – 1930) show the beginnings of his spontaneous gesture, which was influenced by the German Expressionists. He was enlisted in the Legion during the war and he had his leg amputated before arriving in Paris in 1945. His work put him on a par with that of Fautrier, Wols and his cadets Mathieu and Soulages.

Once the apprenticeship phase was over, Hartung painted and drew with ardour and ease. He was pushed by his instinctive gestures which were driven by an innovative temperament that rejected all limits. This creative genius worked with bold strokes and used chalk, pastel, ink and pen to create never-before-explored contrasts and ever-renewed graphic variations. His abstraction prefigured Tachism. There no longer was any reference point or identification, but rather a script made up of stains and lines of force, random and dazzling tracings, swirling spirals that played on surprise with drawings in skeins and loops. What Hartung painted was without equal. Critics praised the painter who had become an emblematic figure of the Nouvelle École de Paris and the leader of art informel.

From 1947 to 1953, Hartung concentrated on pastels.

In 1956, his double exhibition at Galerie de France and at Galerie Carven revealed the stages of an artistic evolution that refused to be confined by its achievements. Hartung's boldness increased his gesture tenfold, renewing his refined yet raging calligraphy. He dared and constantly put himself at risk in his desire to improvise with a perfectly-mastered craft. His lyricism evolved with discontinuous colours for punctuations taken with the welts of a first graphic draft. Thick black bars appeared and closed a space that had become the existential stake of a humanity that questioned itself.

Between 1956 and 1959, Hartung produced no less than 3000 ink drawings. He had practiced this technique in his early years. He then restricted his vocabulary of forms, using a single tool: a Chinese brush. From this repertoire, he selected the most successful forms and transcribed them onto canvas. At the beginning of the sixties, the lyrical effusion changed. The artist abandoned transfers and experimented with quick-drying vinyl colours for an immediate effect. Hartung painted his structuring signs directly, scratching the pictorial layer with a gesture that had become a seismograph listening to his immediate impulses. To the powerful bars that had established a dialectic between substance and form, he added beams on prepared monochrome backgrounds, in cold, acid colours. A particular blue introduced a dramatic break with the gravity of the lines. As years went by, his ever-free gesture was retained thanks to the new tools he invented for himself: brooms made of inked broom with which he whipped the canvas; scratches sprayed by a paint gun; a sulfate machine to spray the paint; the garden hose.

Hartung's work refused all reference to the outside world. "We enter the unknown, the zone of what is yet to be created."

In 1949, Hartung found a way to date his works. He attributed a letter to each technique, followed by the year: A for aquarelle ("watercolour")
C for charcoal
D for drawing
G for gouache
P for pastel
T for toile ("canvas painting")

In 1960, the Venice Biennale unanimously awarded its Grand Prix International de Peinture to Hans Hartung.

In 1977, Hans Hartung was elected member of the Institut, Académie des beaux-arts.

**HANS
HARTUNG**

**T1946-32
1946**

Huile sur papier montée sur panneau
Oil on paper mounted on panel
Signed and dated 'Hartung 46' on the lower right

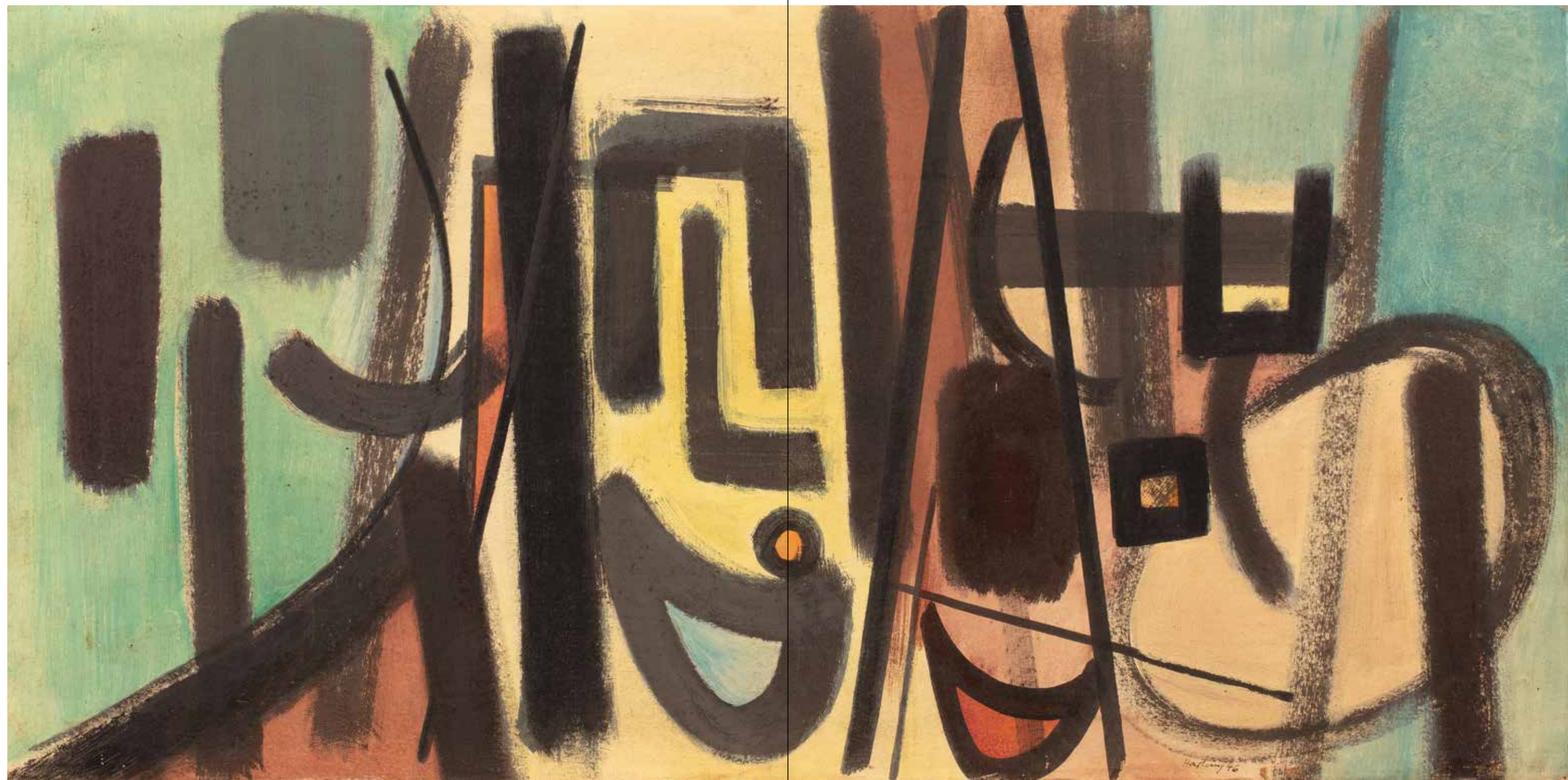
32,5 x 65 cm | 12.8 x 25.6 in

—
PROVENANCE
Gift from the artist, December 1956
David M. Solinger collection

—
EXHIBITED
Ithaca, New York, Herbert F. Johnson Museum of Art,
*The David M. Solinger collection: Masterworks of
Twentieth-Century Art*, 12 October 2002–12 January
2004, p. 71, ill. in colours

—
LITERATURE
Betty Ann Besch Solinger and Robert Rosenblum,
*The David M. Solinger collection: Masterworks of
Twentieth-Century Art*, Herbert F. Johnson Museum
of Art, Cornell University, 2002
This work is registered in the archives of the
Fondation Hartung Bergman and will be included in
the forthcoming Catalogue raisonné being prepared
by the Fondation Hartung Bergman





**HANS
HARTUNG**

**P1947-26-PAS-56
1947**

Pastel sur papier

Pastel on paper

Signed and dated three times 'Hartung 47'
on the lower left, lower right and on the reverse

48 x 65 cm | 18.9 x 25.6 in

—
PROVENANCE

Philippe Guimiot collection, France

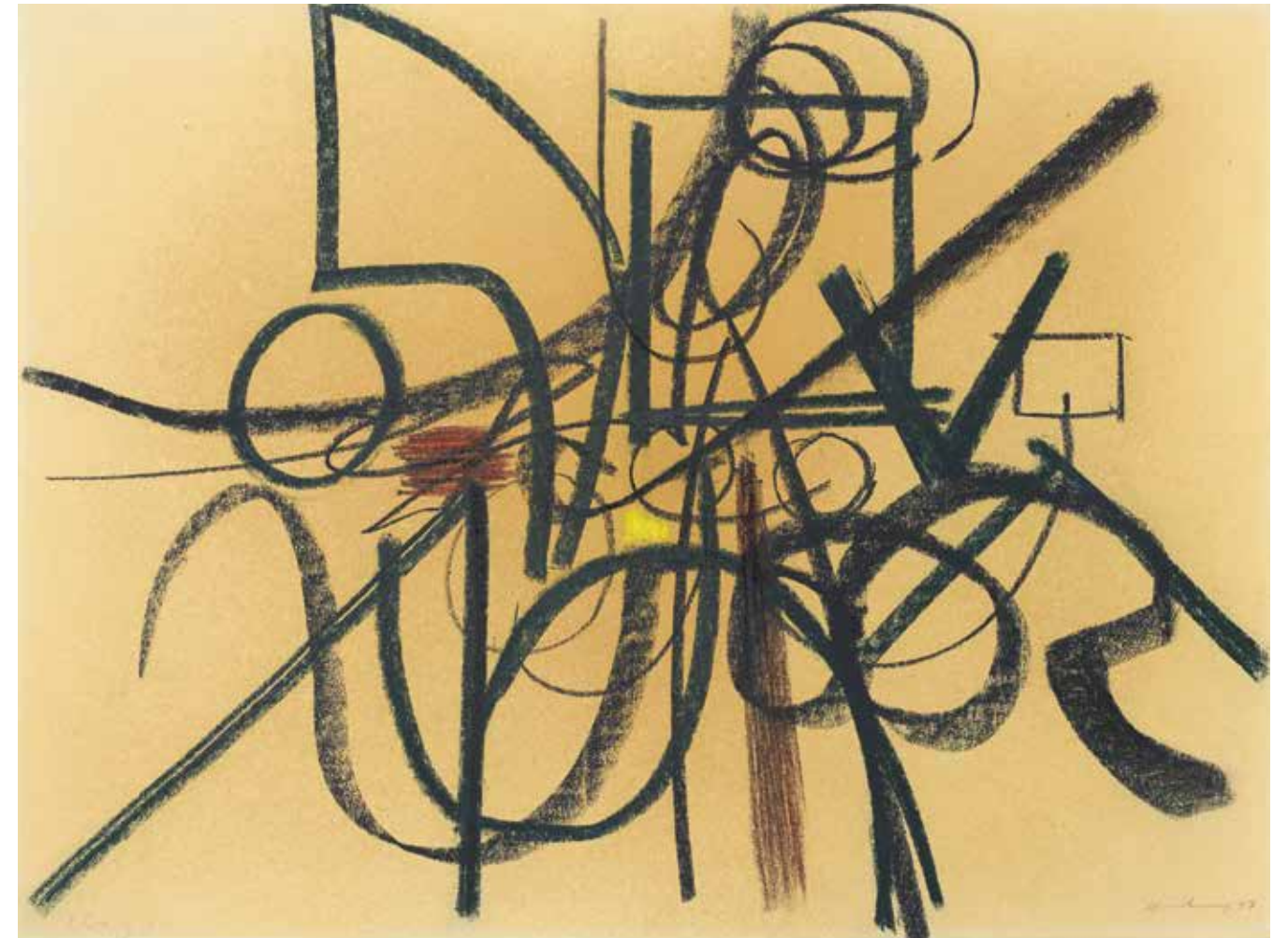
—
EXHIBITED

Berlin, Galerie Michael Haas, September–October 1988

Cologne, Galerie Rudolf Zwirner, *Hans Hartung Arbeiten
auf Papier 1947–1960*, October–December 1988

—
LITERATURE

This work is registered in the archives of the
Fondation Hartung Bergman and will be included
in the forthcoming Catalogue raisonné being
prepared by the Fondation Hartung Bergman



**HANS
HARTUNG**

**P1948-16
1948**

Pastel sur papier

Pastel on paper

Signed and dated 'Hartung I-48' on the lower right

48,4 x 72,5 cm | 19.1 x 28.5 in

—

PROVENANCE

Galerie Daniel Gervis, Paris, France

Hauswedell & Nolte, Hamburg, 8 June 2000, lot 675

Private collection, Geneva, Switzerland

Rambaud collection, Paris, France

—

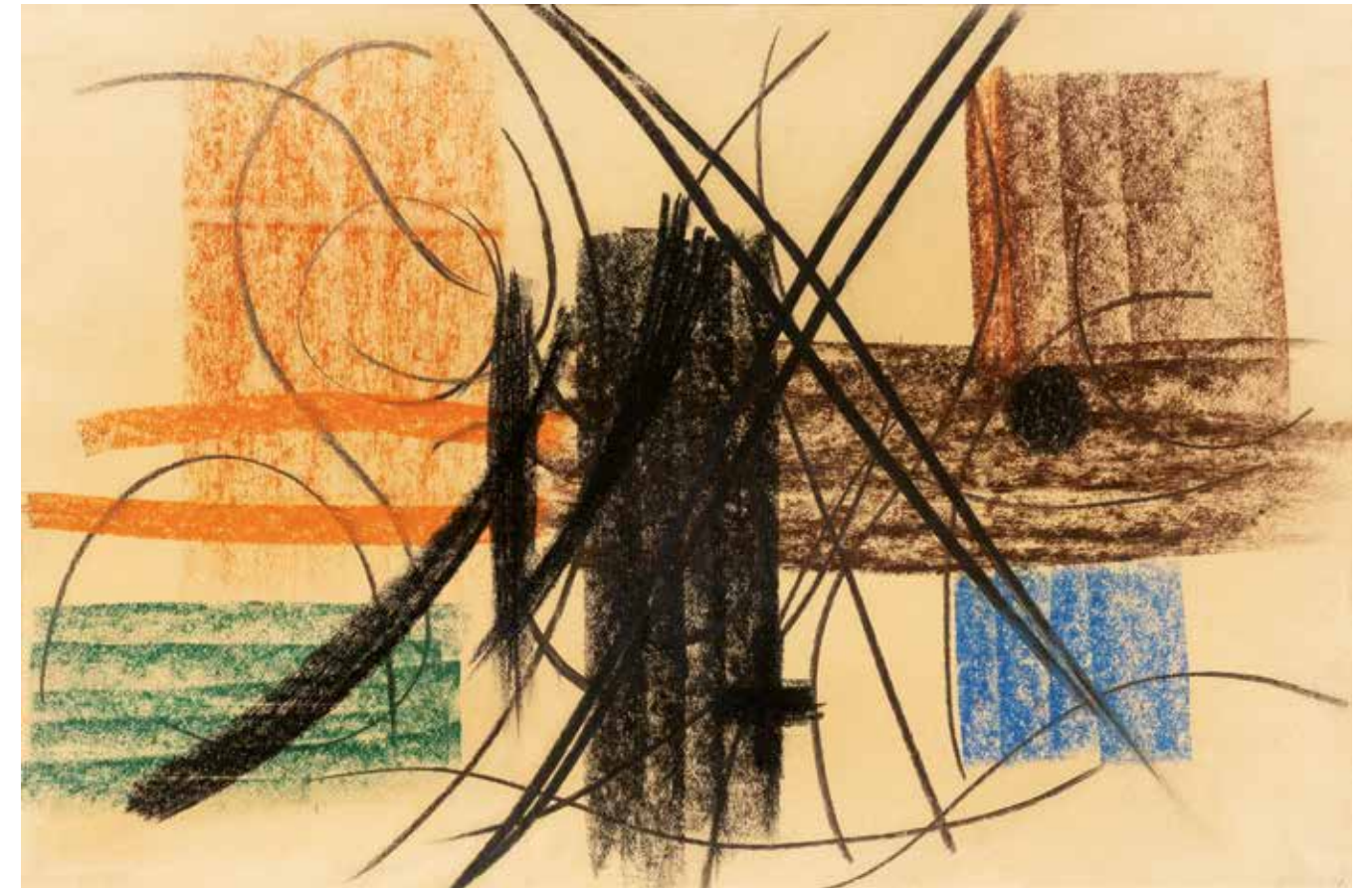
EXHIBITED

Paris, Galerie Daniel Gervis, *Hans Hartung œuvres sur papier*, November–December 1986

—

LITERATURE

This work is registered in the archives of the Fondation Hartung Bergman and will be included in the forthcoming Catalogue raisonné being prepared by the Fondation Hartung Bergman



GEORGES MATHIEU

1921
BOULOGNE-SUR-MER
FRANCE

—
2012
BOULOGNE-BILLANCOURT
FRANCE

Georges Mathieu, 1961
© Barbara Niggli Radloff
—
Georges Mathieu, 1961
© Barbara Niggli Radloff



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

Maître de l'abstraction lyrique, Georges Mathieu est l'initiateur de ce mouvement pictural novateur qui a influencé toute une lignée d'artistes à la fin des années quarante.

Autodidacte, ses premières expériences picturales le rapprochent de Hartung, de Wols et de l'art informel qu'il découvre. À la trop influente abstraction géométrique, il oppose un «abstractivisme lyrique» qui privilégie le signe, la vitesse et la spontanéité. Avec ses premières œuvres tachistes peintes dans la solitude la plus totale (1945 – 1948), il érige le signe comme acte fondateur d'une inversion sémantique qui fait table rase de toute la pensée de Platon à Heidegger. Mathieu affirme la primauté du geste sur la pensée. Désormais le signe précède le sens. Il publie en 1951 *Esquisse d'une embryologie des signes*. Pionnier, visionnaire d'un nouveau langage, il impose l'abstraction lyrique avec plusieurs expositions de groupe qu'il organise, notamment en confrontant des artistes français à l'avant-garde américaine (Gorky, de Kooning, Pollock, Riopelle).

En 1950 a lieu sa première exposition personnelle, intitulée «Hiroshima place Vendôme», à la Galerie Drouin. Des peintures qui revendiquent l'improvisation d'un geste rageur. Des paraphes à forte valeur expressive sont identitaires d'une esthétique enracinée dans la fulgurance et le risque. Malraux s'exclame «Enfin un calligraphe occidental !». La pratique de Mathieu n'a cependant aucune relation avec celle des Orientaux. Sa gestuelle juggle la conscience du peintre pour libérer la peinture. Démonstration perpétuée à partir de 1954 où il inaugure le principe de peindre face au public auquel il accorde un rôle médiumnique qui équivaut à un saut dans le vide et qu'il rapproche des exercices spirituels des grands mystiques.

Mathieu pose les fondements d'une «re-naissance». «L'incarnation des signes» est au service des mythes. Il ouvre l'ère des *Batailles* en 1954 avec *La Bataille de Bouvines* (MNAM Centre Pompidou). La surface souvent monochrome se couvre d'une déflagration de lignes et de courbes, de taches, de biffures, d'un éclatement de couleurs pures parti d'un noyau central. Des forces centrifuges et centripètes génératrices de pulsions s'emparent de l'espace de la toile.

Son acte de peindre s'inscrit dans la fureur paroxystique, comme le montrent le film de Robert Descharnes (1954) et celui de Frédéric Rossif, *Georges Mathieu ou la fureur d'être* (1971). Les formats sont de plus en plus grands pour la démonstration d'un rituel qui renoue avec le sacré. La déferlante des signes est concomitante à l'évanescence de l'instant vécu par Mathieu comme une transgression. Ses œuvres monumentales sont exposées en 1978 dans les Galeries du Grand Palais et le seront à nouveau en 2006 à la Petite Écurie du Château de Versailles.

Sans relation avec les faits évoqués, les titres sont donnés par Mathieu une fois la peinture terminée. Le signe convoque l'histoire et non l'inverse. Tubisme et *dripping* cohabitent pour inscrire ce signe, empreinte tangible, héroïque, sacrificielle, pour une cérémonie immortalisant les pompes régaliennes et guerrières.

De l'abstraction lyrique qu'il partage avec ses contemporains (Debré, Degottex, Lansky, Zao Wou-Ki, Chu Teh-Chun, Hantai), il a fait une expression totale, le fer de lance d'une éthique qui redonne aux arts appliqués leur place dans une société qui a oublié le sens de la beauté. D'*Au-delà du Tachisme* (1963) au *Privilège d'être* (1967), de la période *Orthogonale* (1965) à *De la révolte à la renaissance* (1973), de la période *Royale* (1970) à *La Réponse de l'abstraction lyrique* (1975), la période *Stellaire* (1979), l'*Ère cosmique* jusqu'à la période *Barbare* (1990), Mathieu a traversé son siècle et atteint l'*Abstraction prophétique* (1984) jusqu'au constat crépusculaire en 1994, avec *Le Massacre de la sensibilité*, qui le mène *Désormais seul en face de Dieu* (1998).

Son langage fonde une écriture immédiatement identifiable : flamboyante, baroque, elle est une explosion de signes brutalement interrompus, d'énergies primitives libérées dans un écheveau linéaire improvisé et toujours maîtrisé, de flux jubilatoires, ou encore un graphisme exsangue dans un érémitisme qui convient à ce lecteur de Saint Jean de la Croix.

Pendant des années, son geste prométhéen a fasciné des milliers de spectateurs qui ont partagé une aventure créatrice que l'artiste menait à travers le monde, peignant devant un public hypnotisé : au Japon, en Amérique du sud, au Liban, en Italie, au Canada. Une chorégraphie qui se transposait sur la toile, relevant le défi d'accomplir son acte pictural dans l'espace.

Mathieu vit sa peinture comme un acte fondateur qui l'enracine dans la plénitude du signe.

Peintre, artiste pluridisciplinaire à l'image des artistes de la Renaissance, penseur, philosophe, écrivain, Georges Mathieu a opéré une rupture avec la beauté platonicienne qu'aucun peintre avant lui n'avait osé. Sa révolution sémantique enjoint une insolence, une provocation d'ordre métaphysique et spirituel.

Georges Mathieu a été élu membre de l'Institut, Académie des beaux-arts en 1975.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

A master of Lyrical Abstraction, Georges Mathieu initiated this innovative pictorial movement that influenced a whole line of artists in the late 1940s.

The early pictorial experiments of this self-taught artist brought him closer to Hartung, Wols and the "Art Informel" movement he was discovering. To the overly influential geometric abstraction, Mathieu opposed a "Lyrical Abstractivism" that favoured signs, speed and spontaneity. With his first Tachist works, which he painted in the outmost loneliness (1945 – 1948), the artist established the sign as the founding act of a semantic inversion that wiped the slate clean of all thought from Plato to Heidegger. Mathieu asserted the primacy of gesture over thought. Henceforth, the sign preceded meaning. In 1951, he published "Esquisse d'une embryologie des signes". A pioneer and a visionary of a new language, Mathieu imposed Lyrical Abstraction with a number of group exhibitions he organised, notably confronting French artists with the American avant-garde (Gorky, de Kooning, Pollock, Riopelle).

In 1950, Mathieu held his first solo exhibition, which was entitled *Hiroshima place Vendôme*, at Galerie Drouin. He presented paintings that asserted the improvisation of a furious gesture. His highly expressive paraphrases marked an aesthetic approach rooted in brilliance and risk. Malraux exclaimed "At last, a Western calligrapher!". Mathieu's practice, however, bore no relation to that of the Orientals. His gestural style suppressed the painter's consciousness so as to liberate the painting. This demonstration was perpetuated from 1954 onwards, when he inaugurated the principle of painting in front of the public, to whom he granted a mediumistic role that was equivalent to leaping into the void, and which he likened to the spiritual exercises of the great mystics.

Mathieu laid the foundations for a "re-birth". The "incarnation of signs" served myths. He ushered in the era of "Batailles" in 1954 with "La Bataille de Bouvines" (MNAM Centre Pompidou). The often-monochrome surface was covered by a deflagration of lines and curves, stains and stripes, and a burst of pure colours from a central core. Centrifugal and centripetal forces that generated impulses took over the canvas.

Mathieu's act of painting was part of a paroxysmal fury, as shown in Robert Descharnes' film (1954) and Frédéric Rossif's "Georges Mathieu ou la fureur d'être" (1971). The formats he worked on were ever larger, demonstrating a ritual that reconnected with the sacred. The surge of signs was concomitant with the evanescence of the moment experienced by Mathieu as a transgression.

His monumental works were exhibited in 1978 at the Galeries du Grand Palais, and again in 2006 at the Petite Écurie du Château de Versailles. The titles were unrelated to the events evoked and were given by Mathieu once the paintings were finished. The sign summoned the story, not the other way round. Tubism and dripping coexisted to inscribe this sign, which was a tangible, heroic, sacrificial imprint, culminating in a ceremony that immortalised regal and warlike pomp.

Out of the Lyrical Abstraction Mathieu shared with his contemporaries (Debré, Degottex, Lansky, Zao Wou-Ki, Chu Teh-Chun, Hantai), he created a total expression, the spearhead of an ethical approach that restored the applied arts to their rightful place in a society that had forgotten the meaning of beauty. From "Au-delà du Tachisme" (1963) to "Privilège d'être" (1967), from the "Orthogonale" period (1965) to "De la révolte à la renaissance" (1973), from the "Royale" period (1970) to "La Réponse de l'abstraction lyrique" (1975), the "Stellaire" period (1979), the "Ère cosmique" to the "Barbare" period (1990), Mathieu traversed his century and reached "Abstraction prophétique" (1984), culminating in the twilight of 1994 with "Le Massacre de la sensibilité", which led him to "Désormais seul en face de Dieu" (1998).

His language stood as the basis of an immediately identifiable style of writing. It was flamboyant and baroque, and it represented a surge of brutally-interrupted signs, primitive energies that were released in an improvised and always mastered linear skein, jubilant flows, or a bloodless style in an eremitism that suited this reader of Saint John of the Cross.

For years, Mathieu's Promethean gesture fascinated thousands of spectators, who shared the creative adventure the artist led around the world, painting in front of hypnotised audiences: in Japan, South America, Lebanon, Italy, Canada... This choreography was transposed onto the canvas, with Mathieu taking up the challenge of accomplishing his pictorial act in space.

Mathieu saw painting as a founding act that rooted him in the fullness of the sign.

A painter, a multidisciplinary artist, a thinker, a philosopher and a writer, Georges Mathieu broke with Platonic beauty in a way that no painter before him had dared to do. His semantic revolution is an insolence, as well as a metaphysical and spiritual provocation. Georges Mathieu was elected member of the Institut, Académie des beaux-arts in 1975.

GEORGES
MATHIEU

Déformation de fonction
variable convexe
1957

Huile sur toile
Oil on canvas
Titled on the stretcher

97 x 162 cm | 38.2 x 63.8 in

—
PROVENANCE
Betty Barman collection, Brussels, Belgium
Galerie Michel Couturier, Paris, France
Dolf Selbach, Düsseldorf, Germany
Grisebach GmbH, Berlin, 27 May 2011, lot 108
Private collection
Christie's, Shanghai, 21 September 2018, lot 326
Private collection

—
EXHIBITED
Brussels, Musée d'Ixelles, *L'École de Paris
dans les collections belges*, 1961, No. 110
Brussels, Palais des beaux-arts, *50 œuvres
particulièrement choisies parmi les collections belges*,
1963, No. 6a

—
CERTIFICATE
The Comité Georges Mathieu has confirmed
the authenticity of this work



GEORGES
MATHIEU

La Plainte de la Sainte
Mère l'Église
1958

Huile sur toile
Oil on canvas
Signed and dated 'Mathieu 58' on the lower right

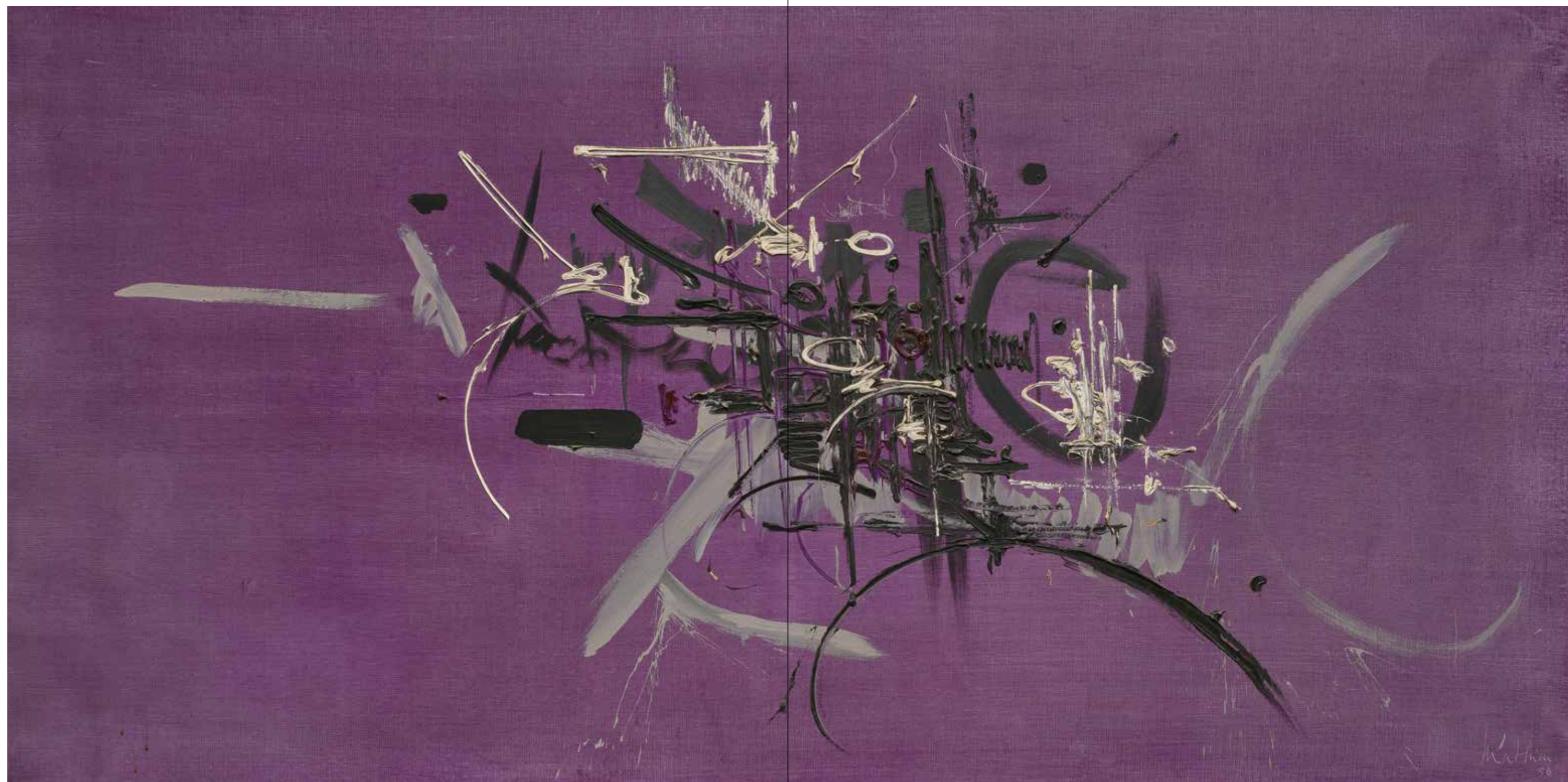
97 x 195,2 cm | 38.2 x 76.9 in

—
PROVENANCE
Maurice d'Arquian collection, Brussels, Belgium
Galerie Helios, Brussels, Belgium
Private collection

—
EXHIBITED
Cologne, Kölnischer Kunstverein, *Georges Mathieu. Ölbilder, Gouachen, Lithographien*, January–February 1959, No. 14

—
CERTIFICATE
The Comité Georges Mathieu has confirmed the authenticity of this work





GEORGES
MATHIEU

Victoire de Navas
de Tolosa
1960

Huile sur toile
Oil on canvas
Signed and dated 'Mathieu 60' on the lower right;
titled on the stretcher

200 x 92 cm | 78.7 x 36.3 in

—
PROVENANCE
Estate of the artist
Private collection

—
EXHIBITED
Madrid, Ateneo de Madrid, *Georges Mathieu*, 1960
New York, Galerie Perrotin, *Georges Mathieu*,
September – October 2021

—
CERTIFICATE
The Comité Georges Mathieu has confirmed
the authenticity of this work



GEORGES
MATHIEU

Le Fort Gaston
tombe en la puissance
du Roy d'Arménie
obligé de le restituer
aux Templiers
1960

Huile sur toile
Oil on canvas
Signed and dated 'Mathieu 60' on the lower right;
titled on the stretcher

114,5 x 185 cm | 45.1 x 72.8 in

—

PROVENANCE
Solange de Turenne collection, France
Galerie Bérès, Paris, France
Private collection

—

CERTIFICATE
The artist has confirmed the authenticity of this work



GEORGES
MATHIEU

Sans titre
1960

Huile sur bois, en huit parties
Oil on wood; in eight parts
Signed and dated 'Mathieu 60' on a panel
on the lower right

Each panel:
174 x 60 cm | 68.5 x 23.6 in

—
PROVENANCE
Artist's studio
Private collection





ROBERTO MATTA

1911
SANTIAGO DE CHILE
CHILE

—
2002
CIVITAVECCHIA
ITALY

Portrait de Roberto Matta assis, France, 1957
© Ministère de la Culture
Médiathèque du patrimoine et de la photographie,
Dist. RMN-Grand Palais
Denise Colomb

—
Portrait of Roberto Matta seated, France, 1957
© Ministère de la Culture
Médiathèque du patrimoine et de la photographie,
Dist. RMN-Grand Palais
Denise Colomb



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

Considéré par beaucoup comme le chef de file de la deuxième génération surréaliste, Matta renouvelle la cause surréaliste et apporte un souffle nouveau aux théories d'André Breton. C'est en 1937 qu'il rencontre Breton et Dalí lors de son second séjour à Paris. Il assiste alors Picasso pour la réalisation du pavillon espagnol de l'Exposition Universelle. L'année suivante, il expose avec les surréalistes à la Galerie Beaux-Arts. En 1939, il met au point les principes des « morphologies psychologiques » décrites par Breton dans un article du *Minotaure* de 1939 au sujet des « tendances les plus récentes du surréalisme ».

Matta est vite en possession d'un langage dans lequel l'architecture dynamique et la transposition sensible des mathématiques réinventent un espace fantastique où évoluent des formes figurales en métamorphose. Dans un champ spatial où il n'existe ni dehors ni dedans, les morphologies ludiques et cruelles sont soumises à une réversibilité du monde qu'accompagne très vite l'expérience du langage des mots.

L'univers de Matta est polymorphe. Il convoque la littérature, la transversalité des mots, l'inconscient et l'automatisme dans une œuvre peinte marquée par une formation d'architecte, à laquelle il est redevable de sa perception métaphysique du temps et de l'espace. Les problèmes techniques sont prioritaires dans un univers d'humanoïdes frêles dessinés sur un même modèle. La toile est préparée avec de grandes plages de couleur pure étendue instinctivement au couteau. Cette peinture est ensuite essuyée avec un chiffon jusqu'à obtenir un fond gris particulier duquel naîtront des formes allusives précisées par le dessin. Cette démarche rappelle celle de Léonard de Vinci qui décelait sur les murs des formes anthropomorphiques. Dans cet espace irréel, la ligne improvise un graphisme rehaussé d'un jeu subtil de glacis, de jus qui contribuent à augmenter l'effet illusionniste de la surface dans sa profondeur supposée.

Matta séjourne à New York où il fait une première exposition personnelle en 1940 chez Julien Lévy, suivie en 1945 par celle à la Galerie Pierre Matisse préfacée par Breton qui écrit une phrase souvent reprise pour résumer la peinture de Matta comme expérimentation d'un animisme, révélatrice de l'imagination de la nature : « Matta s'est jeté à l'agate... », avec comme sous-entendu « Matta s'est jeté à l'eau et depuis rien ne l'arrête ». De retour à Paris, Matta est exposé par Daniel Cordier avec Dubuffet et Dewasne et, en 1959 – 1960, il réintègre le groupe surréaliste et participe à « l'Exposition internationale du surréalisme » (8^e du nom), Galerie Daniel Cordier. Sa matière s'est épaissie et incorpore d'autres matériaux comme le sable, la résine, parfois des allumettes, ce qui le rapproche des *matériologies* de Dubuffet. Cela l'ouvre à la sculpture qu'il présente Galerie du Dragon.

Avec le dessin, l'œuvre graphique prend une place plus importante dans son œuvre. Il démarre avec des pastels à la cire, mats et veloutés, pour une intervention quasi alchimiste en travaillant les poudres en frottis sur le grain épais d'un papier Arches avant de parachever par un graphisme incisif, aigu, du crayon. Michel Tapié décèle « cette violence devenue la vraie matière de son espace, un espace d'une densité vertigineuse » qui n'a qu'une équivalence, celle du monde poétique d'Henri Michaux. Ces œuvres sur papier doivent être perçues comme des œuvres à part entière et non comme des recherches ou des esquisses.

Tout au long de son riche parcours, l'univers de Matta s'est réinventé en gardant une identité picturale immédiatement reconnaissable. Certains l'ont assimilé à la science-fiction, ainsi de Julien Alvard qui parle « d'une imagination fiévreuse, hallucinée et quelque peu dévergondée du futur ». L'architecte n'est jamais loin chez Matta, lequel n'a pas oublié ses collaborations à ses débuts avec Le Corbusier, Moholy-Nagy et Gropius.

En 1985, le Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, organise une rétrospective. L'œuvre de Roberto Matta est particulièrement présente dans les donations Daniel Cordier, au Centre Georges Pompidou.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

Considered by many as the leader of the second Surrealist generation, Roberto Matta renewed the Surrealist cause and breathed new life into André Breton's theories. He actually met Breton and Dalí in 1937 during his second stay in Paris. He assisted Picasso with the design of the Spanish Pavilion at the Exposition Universelle. The following year, he exhibited some of his work with the Surrealists at the Galerie Beaux-Arts. In 1939, he perfected the principles of "psychological morphologies" that were described by Breton in a 1939 "Minotaure" article when tackling "the most recent trends in Surrealism".

Matta soon came into possession of a language in which dynamic architecture and the sensitive transposition of mathematics reinvented a fantastic space in which figurative forms evolved in metamorphosis. In a spatial field where there was neither outside nor inside, the playful and cruel morphologies were subject to a reversibility of the world that was soon accompanied by the experience of the language of words.

Matta's universe proved polymorphous. It invokes literature, the transversality of words, the unconscious and automatism, in a body of work marked by the artist's training as an architect, to which he owed his metaphysical perception of time and space. Technical problems took priority in a world of frail humanoids that were drawn on the same model. Matta prepared his canvas with large patches of pure colour that he instinctively applied with a knife. He then wiped off the paint using a cloth until a particular gray background was obtained, from which allusive shapes were born, as specified by the drawing. This approach was reminiscent of Leonardo da Vinci's anthropomorphic shapes on walls. In this unreal space, the line improvised a graphic design that was enhanced by a subtle play of glazes and juices which reinforced the illusionist effect of the surface in its supposed depth.

Matta stayed in New York, where he had his first solo exhibition in 1940 at Julien Lévy's, followed in 1945 by a show at Galerie Pierre Matisse, prefaced by Breton, who wrote a phrase that is often used to sum up Matta's painting as an experiment in animism, revealing the imagination of nature: "Matta threw himself into agate...", by which he meant "Matta threw himself into water, and nothing stopped him after that". Upon his return to Paris, Matta was exhibited by Daniel Cordier with Dubuffet and Dewasne, and in 1959 – 1960, he rejoined the Surrealist group and took part in the *Exposition internationale du surréalisme* (8th edition) at Galerie Daniel Cordier. His material became thicker, incorporating other materials such as sand, resin and sometimes matches, bringing him closer to Dubuffet's "materiologies". This opened him up to sculpture, which he presented at Galerie du Dragon.

Through drawing, graphic work took on a more important place in Roberto Matta's œuvre. He began with matte, velvety wax pastels in an intervention that resembled that of an alchemist, working the powders in smears on the thick grain of Arches paper before finishing with incisive, acute pencil graphics. Michel Tapié revealed "this violence that has become the true matter of his space, a space of vertiginous density" that had only one equivalent, that of Henri Michaux's poetic world. These works on paper should be seen as works in their own right, not as research or sketches.

Throughout his rich career, Matta's universe reinvented itself, while retaining an immediately recognisable pictorial identity. Some have likened it to science fiction, such as Julien Alvard, who speaks of "a feverish, hallucinated and somewhat wanton imagination of the future". Architecture is never far away for Matta, who never forgot his early collaborations with Le Corbusier, Moholy-Nagy and Gropius. In 1985, the Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, organised a retrospective of his work. His work is particularly represented in the Daniel Cordier donations to the Centre Georges Pompidou.

**ROBERTO
MATTA**

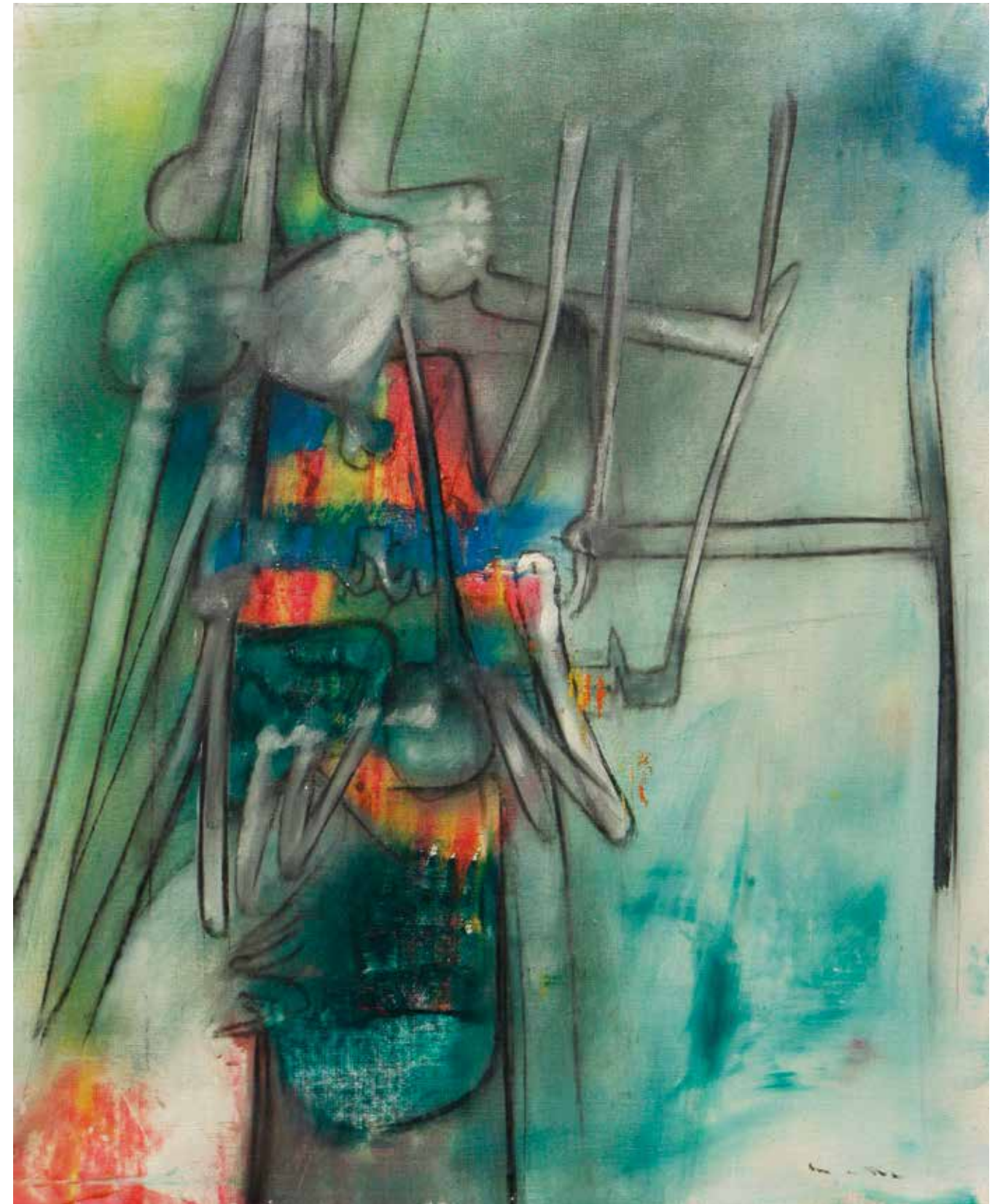
**Sans titre
1956**

Huile sur toile
Oil on canvas
Signed 'Matta' on the lower right

73 x 60 cm | 28.7 x 23.6 in

—
PROVENANCE
Private collection, New York, United States
Sotheby's, New York, United States, 2003
Private collection

—
CERTIFICATE
Germana Matta Ferrari from the Archives de l'œuvre
de Matta has confirmed the authenticity of this work



**ROBERTO
MATTÀ**

**Untitled
1958**

Huile sur toile
Oil on canvas

114 x 146 cm | 44.9 x 57.5 in

—
PROVENANCE

René Withofs collection, Brussels, Belgium
Gil Weiss collection, Brussels, Belgium
Private collection, Europe

—
CERTIFICATE

Germana Matta Ferrari from the Archives
de l'œuvre de Matta has confirmed the authenticity
of this work





**ROBERTO
MATTÀ**

**Untitled
1959**

Huile sur toile
Oil on canvas
Signed with the artist's monogram on the lower right

113 x 145 cm | 44.5 x 57.1 in

—
PROVENANCE
J.L. Hudson Gallery, Detroit, United States
Private collection
Private collection, 1992

—
CERTIFICATE
Alisée Matta from the Archives de l'œuvre
de Matta has confirmed the authenticity of this work



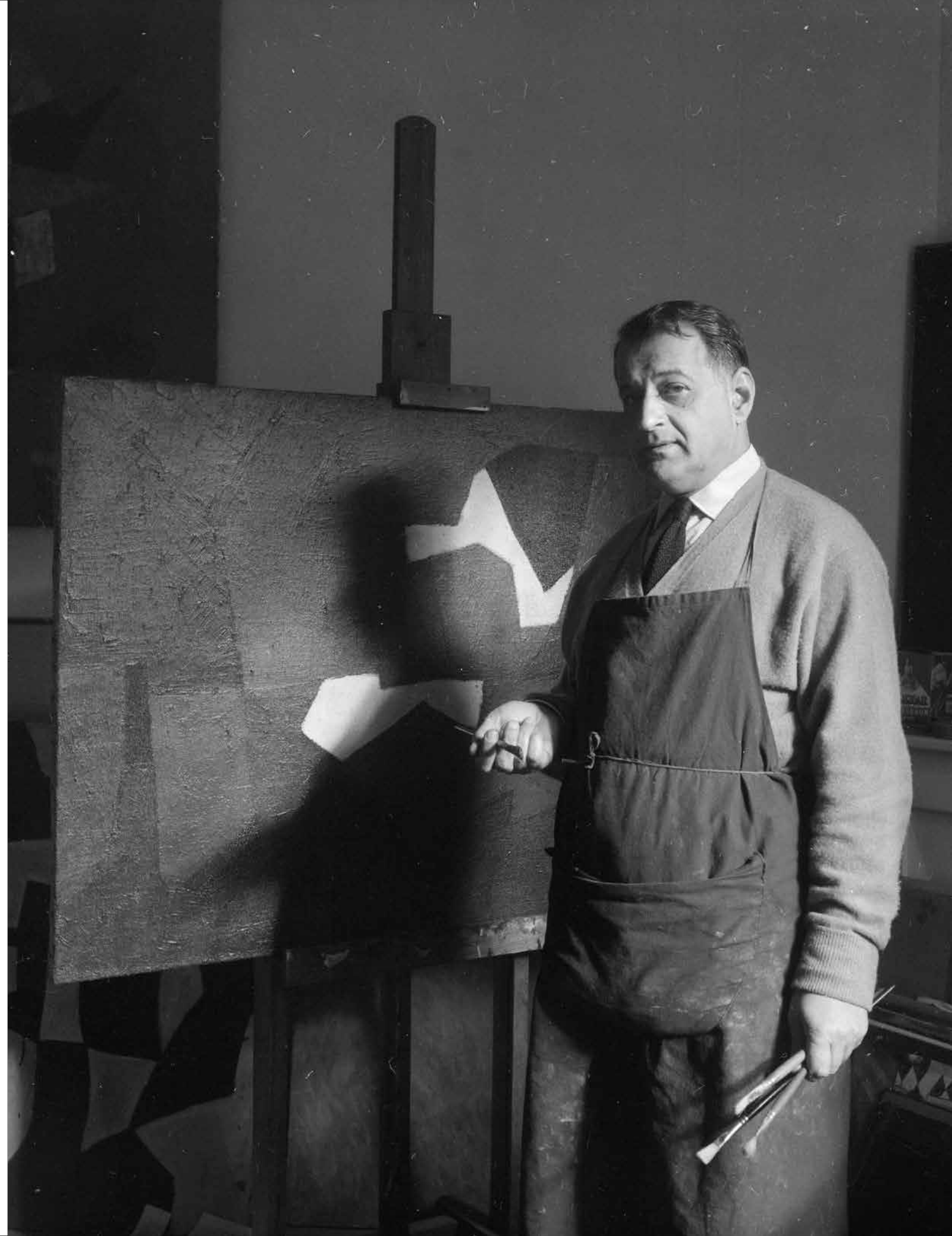
SERGE POLIAKOFF

1900
MOSCOW
RUSSIA

—
1969
PARIS
FRANCE

Portrait de Serge Poliakoff dans son atelier, 1952
© Ministère de la Culture
Médiathèque du patrimoine et de la photographie,
Dist. RMN-Grand Palais
Denise Colomb

—
Serge Poliakoff in his studio, 1952
© Ministère de la Culture
Médiathèque du patrimoine et de la photographie,
Dist. RMN-Grand Palais
Denise Colomb



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

Reconnu comme l'un des maîtres de la Nouvelle École de Paris, Serge Poliakoff est l'un des artistes abstraits les plus personnels, avec une peinture qui vaut comme signature et qui « semble aller de soi », selon l'expression du critique Charles Estienne. Lauréat du Prix Kandinsky en 1947, il est alors en possession de tous ses moyens picturaux. Il est présent dans toutes les expositions d'art abstrait, soutenu par Denise René qui l'expose aux côtés de Duthoo, Marie Raymond, Reth. Passée une phase d'incertitude dans laquelle la couleur joue déjà un rôle prioritaire – avec des peintures bariolées qui évoquent des tapis orientaux dont il va assourdir les tons –, Poliakoff délaisse une gestualité au profit de plans colorés qui s'imbriquent les uns dans les autres. C'est cette structure qui prévaudra dans des variations formelles à partir de l'emboîtement des volumes et la création d'un espace non illusionniste, sous la double action du rythme et de la lumière. Un « poème plastique », selon l'expression du peintre.

Poliakoff est arrivé à Paris en avril 1923 après un long périple qui l'a mené, lui et sa famille, de sa Russie natale en passant par Constantinople, Sofia, Cologne, Belgrade, Berlin, jusqu'à la capitale qu'il adopte. Excellent musicien, il vivra pendant vingt-huit ans presque uniquement grâce à sa guitare, jouant dans les cabarets les plus célèbres. Période initiatique durant laquelle il suit les cours de peinture à l'Académie Frochot, l'enseignement d'Othon Friesz et découvre les Primitifs italiens à l'exposition du Petit Palais en 1935.

Il passe deux années à Londres, où il fréquente la Slade School of Art, et se passionne pour les sarcophages égyptiens du British Museum. De retour à Paris, il fait la connaissance de Kandinsky, Freundlich, et expose pour la première fois en 1938 grâce au soutien de Sonia et Robert Delaunay. C'est en 1945 qu'il montre pour la première fois des tableaux abstraits, Galerie L'Esquisse. Et c'est seulement en 1952 qu'il se consacre entièrement à la peinture grâce à un contrat avec la Galerie Bing. Suivront les Galeries Berggruen, Knodler, les Cahiers d'art, XX^e Siècle, Le Divan, la Galerie de France et, à partir de 1965, Dina Vierny. Très tôt, la critique le remarque et l'adoue dans l'avant-garde abstraite. Il participe à des Salons (Mai, Réalités Nouvelles, Octobre), à des expositions de groupe qui réunissent tous les grands noms de l'abstraction à Paris, dans les manifestations internationales – la Biennale de Venise lui consacre une salle en 1962, année de sa naturalisation française. Il expose au Danemark, en Suède, à Bruxelles, à New York, ou encore à Zurich. Le Musée de Grenoble lui achète un tableau, le premier à entrer dans les collections nationales.

Poliakoff est d'abord un coloriste et, conséquemment, est attentif à la vibration de la matière. Il étudie Giotto, Cimabue, dans l'héritage de l'esthétique byzantine. Ses recherches le conduisent à fabriquer lui-même ses poudres pour une couleur qui possèdent les qualités de la peinture égyptienne des sarcophages et des icônes russes. Il porte un soin particulier à la réceptivité rétinienne et à la qualité énergétique qui caractérisent ses rouges, ses orangés et ses jaunes éclatants. Avec la superposition de tons à la manière d'un peintre d'icônes, il contribue à la vie sous-jacente de la peinture. Les pigments purs, qu'il a broyés au préalable sur une plaque de verre et dont le dosage est resté son secret, sont posés en couches successives de pâte mince à travers l'aplat, dans le jeu subtil d'une vibration tactile et de la sonorité des couleurs. Du travail des valeurs dépend une effusion colorée lumineuse. La matité ne doit pas endiguer les transparences et les nuances s'interpénètrent sur une surface vibrante, éclairée d'une lumière intérieure qui donne tout son mystère à l'œuvre. Rien n'est plus éloigné de Poliakoff que le monochrome.

La simplicité de son répertoire géométrique – demi-cercles, trapèzes, triangles, ovales dont les contours ondulent, éclatent à la façon de collages – est architecturée, sans sécheresse.

L'agencement des formes est pensé selon le nombre d'or. Lorsqu'il entreprend sa toile, Poliakoff dessine directement un réseau de lignes. La composition repose souvent sur des figures binaires qui se répondent dans un équilibre dynamique en tension. Il n'y a plus d'opposition entre fond et forme mais une interpénétration de plans colorés. Des résonances traversent le champ pictural. Avec l'expérience de la gouache qu'il pratique régulièrement apparaît une liberté de la forme qui, dans les dernières années, devient unique, emblématique, ouverte par une incision. « Quand un tableau est silencieux, cela signifie qu'il est réussi », a-t-il confié à Michel Ragon.

La peinture de Poliakoff mûrit avec une dimension mystique. Ni symboliques, ni narratives, ni référentielles, les formes colorées sont des signes visuels. Elles flambaient, s'ordonnent en mosaïques qui s'épurent progressivement.

Poliakoff est parvenu à l'harmonie architecturale, à la vibration de la couleur et au rythme sensible.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

Recognised as one of the masters of the Nouvelle École de Paris, Serge Poliakoff is one of the most intimacy-driven abstract artists, with a signature style of painting that “seems to go without saying”, in the words of critic Charles Estienne. The winner of the Prix Kandinsky in 1947, the artist was then in full possession of his pictorial means. He participated in all the abstract art exhibitions and could count on the support of Denise René, who exhibited his work alongside Duthoo, Marie Raymond and Reth. After a phase of uncertainty, in which colour already played a key role, with his variegated paintings evoking oriental carpets and muted tones, Poliakoff abandoned gestures in favour of interlocking coloured planes.

This very structure would prevail in formal variations that were based on the interlocking of volumes, creating a non-illusionistic space under the dual action of rhythm and light. The painter called it a “plastic poem”.

Poliakoff arrived in Paris in April 1923 after a long journey that took him and his family from his native Russia via Constantinople, Sofia, Cologne, Belgrade and Berlin, to the capital city of France that he adopted. An excellent musician, he lived almost entirely thanks to his guitar for 28 years, as he played in the most famous cabarets. During this initiatory period, he took painting classes at the Académie Frochot, studied under Othon Friesz and discovered the Italian Primitives at the Petit Palais exhibition in 1935.

He spent two years in London, where he frequented the Slade School of Art and became fascinated by the Egyptian sarcophagi exhibited in the British Museum. Upon his return to Paris, Poliakoff met Kandinsky and Freundlich, and exhibited his work for the first time in 1938 with the support of Sonia and Robert Delaunay. In 1945, he showed his first abstract paintings at Galerie L'Esquisse. It wasn't until 1952 that he devoted himself entirely to painting, thanks to a contract with Galerie Bing. This was followed by the Berggruen, Knodler, Cahiers d'art, XX^e Siècle, Le Divan and Galerie de France galleries, and from 1965 by Dina Vierny. Poliakoff was soon noticed by critics and acclaimed in the abstract avant-garde. He took part in Salons (Mai, Réalités Nouvelles, Octobre...), in group exhibitions that brought together all the big names of abstraction in Paris, and in international events – the Venice Biennale devoted a room to him in 1962, the same year he became a French citizen. The artist exhibited his work in Denmark, Sweden, Brussels, New York and Zurich. The Musée de Grenoble bought a painting from him, which was his first piece to enter the national collections.

Poliakoff was first and foremost a colourist, and he was thus consequently attentive to the vibration of matter. He studied Giotto and Cimabue, in the heritage of Byzantine aesthetics. His research led him to create his own colour powders, which possessed the qualities of Egyptian sarcophagus painting and Russian icons. He paid particular attention to retinal receptivity and the energetic quality that characterises his brilliant reds, oranges and yellows. By superimposing tones in the manner of an icon painter, Poliakoff contributed to the underlying life of the painting. The pure pigments, that he ground beforehand on a glass plate and whose dosage remains his secret, were applied in successive layers of thin paste across the flat surface, in a subtle interplay of tactile vibration and colour sonority. Luminous outpourings of colour depended on the way values were balanced. Dullness mustn't impede transparency, and the interplay of nuances intermingled on a vibrant surface, that was illuminated by an inner light that gave his work its mysterious aspect. Nothing could be further from Poliakoff than monochrome.

The simplicity of his geometric repertoire – semicircles, trapeziums, triangles, ovals whose contours undulated, bursting out like collages – was architectural, without dryness.

Poliakoff arranged the shapes according to the golden ratio. Upon beginning a painting, he directly drew a network of lines. The composition was often based on binary figures that responded to each other in a dynamic balance of tension. There no longer was any opposition between form and content, but rather an interpenetration of coloured planes. Resonances permeated the pictorial field. Thanks to his experience of gouache, which he used regularly, a freedom of form emerged, which in later years became unique, emblematic, opened by an incision. “When a painting is silent, it means it's a success”, Poliakoff once said to Michel Ragon.

Poliakoff's painting matures with a mystical dimension. Coloured forms are neither symbolic, narrative nor referential; they are visual signs. They blaze as they are arranged in mosaics that gradually purify themselves.

Poliakoff has achieved architectural harmony, colour vibration and sensitive rhythm.

**SERGE
POLIAKOFF**

**Composition abstraite
1958**

Huile sur panneau

Oil on panel

Signed 'SERGE POLIAKOFF' on the lower right

60 x 73 cm | 23.6 x 28.7 in

—

PROVENANCE

A. J. Levin collection, California, United States

Galerie Ariel, Paris, France

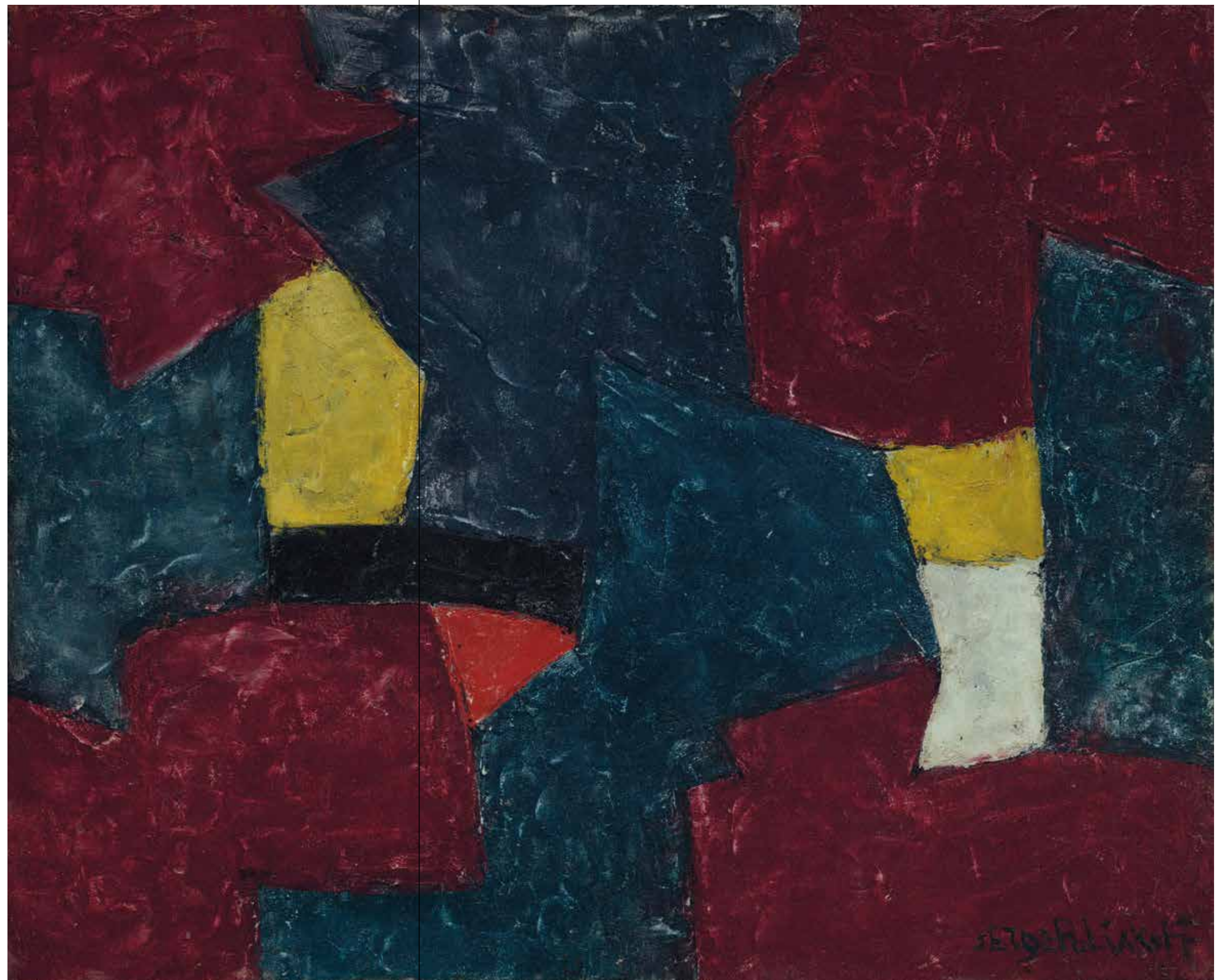
Private collection, Paris, France

—

LITERATURE

Alexis Poliakoff, *Serge Poliakoff, Catalogue raisonné, Volume II, 1955–1958*, Éditions Galerie Française (Publisher), Munich, 2010, ill. in colours p. 229, No. 58-20





**SERGE
POLIAKOFF**

**Composition abstraite
1959**

Huile sur panneau
Oil on panel
Signed 'Serge Poliakoff' on the lower right

100 x 81 cm | 39.4 x 31.9 in

—
PROVENANCE
Private collection, New York, United States
Galerie & Edition Schlégl, Zürich, Switzerland
Private collection, 1981

—
LITERATURE
Alexis Poliakoff, *Serge Poliakoff, Catalogue raisonné, Volume III, 1959–1962*, Éditions Galerie Française (Publisher), Munich, 2011, ill. in colours p. 82, No. 59-46

—
CERTIFICATE
Marcelle Poliakoff has confirmed the authenticity of this work



JEAN PAUL RIOPELLE

1923
MONTREAL
CANADA

—
2002
SAINT-ANTOINE-DE-L'ISLE-
AUX-GRUES
CANADA

Jean Paul Riopelle dans son atelier de la rue
Durantin, 1953
© Ministère de la Culture
Médiathèque du patrimoine et de la photographie,
Dist. RMN-Grand Palais
Denise Colomb

—
Jean Paul Riopelle in his studio rue Durantin, 1953
© Ministère de la Culture
Médiathèque du patrimoine et de la photographie,
Dist. RMN-Grand Palais
Denise Colomb



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

D'origine canadienne, Riopelle incarne le mouvement abstrait par une tension lyrique très personnelle qui en fait une des figures pionnières dès son installation à Paris en 1947. La nature fusionne en lui et c'est précisément cette nécessité de rejoindre l'harmonie cosmique qui le fait rompre avec la figuration, les conventions traditionnelles et qu'il s'invente un langage. Après ses études à Polytechnique Montréal et à l'École des beaux-arts de Montréal, il quitte le Canada et s'engage comme palefrenier à bord d'un cargo. Cette transplantation a valeur de symbole. Son évolution résume les tendances majeures de la peinture moderne et l'aboutissement logique de la spécificité qui définit l'École de Paris.

Après un court ralliement à l'Automatisme québécois, sa découverte en 1946 des œuvres de Wols, Bryen et Mathieu qui l'invite à participer à l'exposition « L'Imaginaire », radicalise sa touche en l'éloignant du surréalisme. À une figuration allusive succède le tachisme, ce qu'il appelle « l'égoutture dirigée » avec la couleur appliquée telle quelle à la sortie du tube sur la toile. Bientôt il lui préfère le couteau qui transforme, à la façon cézannienne, la surface peinte en un jeu de facettes colorées, mosaïquées, d'un puissant lyrisme. Son langage devient iconique et l'identifie à l'avant-garde abstraite parisienne et américaine des années cinquante. À la suite de sa première exposition chez Nina Dausset, Galerie du Dragon, en 1948, il est adoubé l'année suivante avec sa participation à l'exposition collective organisée par Michel Tapié « Véhémences confrontées ». La polémique est à son comble avec les termes employés par les critiques. Riopelle refuse ce jeu qui consiste à cloisonner et enfermer des écritures selon des interprétations factuelles. Il détourne le problème et s'en explique : « Peintre abstrait, cela veut dire quoi ? À mon avis, le plus grand peintre abstrait, c'est Turner. Mais c'est pourtant aussi le meilleur paysagiste de l'histoire de la peinture. Abstrait, cela veut dire venir de. Moi, je vais vers la nature. » (*Libération*, 13 septembre 1993). Il transpose sur la toile la nature toujours omniprésente – celle du Grand Nord, des plaines du territoire indien, des paysages du Val-d'Oise, près de Vétheuil où il vécut plusieurs années avec sa compagne Joan Mitchell – dans des compositions monumentales peintes au couteau qui lui permet d'étager et de stratifier les plans chromatiques, imbriqués selon les principes de l'horizontalité. Il adopte la technique du *all-over* en éliminant la perspective au moyen de l'éclatement des fragments de peinture en couches superposées. Tout est suggéré, laissé à notre imaginaire qui voyage.

En 1967, il réintroduira la calligraphie à partir de lignes serpentine avec des réseaux de veines bleues, mauves, noires. De violents contrastes s'invitent. À la fin des années cinquante, sous l'influence de la sculpture qu'il pratique, les matières pigmentées gagnent en épaisseur. Ce goût pour la matière, il l'expérimente très tôt, notamment avec le collage. Dans une alchimie personnelle, il mélange ses couleurs, puis introduit le pastel, recourt à la lithographie, au niellage, et dans les années quatre-vingt-dix à la peinture au pochoir avec des bombes en aérosol, et s'adonne à la céramique. Il expose Galeries Pierre, Kléber, Jacques Dubourg, au décès de Nicolas de Staël, à New York Pierre Matisse Gallery. En 1962, il représente le Canada à la Biennale de Venise. Puis ce sont les Galeries Pierre Fournier et Maeght à partir de 1966.

À partir de 1970, il retourne régulièrement au Canada pour des séjours de plus en plus longs, se partageant entre un atelier qu'il se construit à Sainte-Marguerite-du-Lac-Masson dans les Laurentides et celui de Saint-Cyr-en-Arthies. Son imprégnation de la nature se précise lors de ses séjours à Sainte-Marguerite. Une série de toiles en noir et blanc est consacrée au Grand Nord : *Iceberg*. En 1980, apparaît un bestiaire avec des oies sauvages, thème récurrent jusqu'en 1992, des hiboux, des silhouettes mystérieuses. Définitivement revenu au Québec, sa production est abondante. Il acquiert un manoir, le Domaine seigneurial de l'Île-aux-grues sur Saint-Antoine-de-l'Isle-aux-Grues où il résidera jusqu'à sa mort. La proximité d'une nature vierge influence ses ultimes créations. Mais il confie : « Je n'ai jamais voulu dissocier le pouvoir d'évocation de mes toiles, plus ou moins ressemblantes, du monde visible... ».

Riopelle peint avec exubérance, rage, mais aussi fraîcheur, suggérant des arborescences, des éclosions d'un geste libre. Il nous fait pénétrer dans la forêt, nous en murmure les secrets, les richesses. Les jets de couleurs renouvellent des dissonances, cherchent à établir des liens, installent des rythmes.

Le Québec lui organise des obsèques nationales.

En octobre 2019, la Fondation Jean Paul Riopelle est créée.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

Canadian-born Riopelle embodies the abstract movement with a highly personal lyrical tension that made him a pioneering figure from the moment he moved to Paris in 1947. Nature merged with him, and the very need he had to reach cosmic harmony made him break with figuration and traditional conventions, and invent his own language. After studying at Polytechnique Montréal and the École des beaux-arts de Montréal, he left Canada and joined a cargo ship as a groom. This resettlement had symbolic value. The artist's evolution sums up the major trends in modern painting and the logical culmination of the specificity that defines l'École de Paris.

After a brief rallying to Automatisme québécois, Jean Paul Riopelle discovered in 1946 the works of Wols, Bryen and Mathieu, who invited him to take part in the "L'Imaginaire" exhibition, and radicalised his style, distancing himself from Surrealism. Allusive figuration gave way to Tachism, i.e. a technique Riopelle called "directed dripping", with colour applied as it came out of the tube onto the canvas. He soon preferred the knife, which transformed the painted surface into a Cézanne-like play of mosaic-like facets that conveyed powerful lyricism. The artist's language became iconic, linking him with the Parisian and American abstract avant-garde of the 1950s. Following his first exhibition at Nina Dausset's, Galerie du Dragon, in 1948, Jean Paul Riopelle was acclaimed the following year with his participation in Michel Tapié's group show "Véhémences confrontées". The controversy reached a height with the terms the critics used to describe the show back then. Riopelle refused to play the game of compartmentalising and confining writing according to factual interpretations. He hijacked the problem and explained: "What does 'abstract painter' mean? In my opinion, the greatest abstract painter is Turner. But he also is the best landscape painter in the history of painting. Abstract means 'coming from'. I go towards nature." (*Libération*, September 13th, 1993). Jean Paul Riopelle transposed the ever-present nature onto canvas – that of the Far North, the plains of the indigenous peoples' territories, the landscapes of Val-d'Oise, near Vétheuil, where he lived for several years with his partner Joan Mitchell – in monumental compositions that he painted with a palette knife. It enabled him to layer and stratify chromatic planes that were interwoven according to the principles of horizontality. Riopelle adopted the all-over technique, eliminating perspective by breaking up fragments of paint into superimposed layers. Everything was suggested and left to the viewer's imagination as the former looked at the painting. In 1967, Riopelle reintroduced calligraphy into his work, using serpentine lines with networks of blue,

mauve and black veins. Violent contrasts took center stage in his paintings. In the late fifties, under the influence of his practice of sculpture, pigmented materials gained in thickness. Jean Paul Riopelle experimented early on with collage, following his interest in materials. He developed a personal alchemy: he mixed his colours, then introduced pastel, resorted to lithography, niello, and to stencil painting with aerosol cans in the nineties, before devoting himself to ceramics. He exhibited his works at the Pierre, Kléber and Jacques Dubourg galleries and at the Pierre Matisse Gallery in New York after the death of Nicolas de Staël. In 1962, he represented Canada at the Venice Biennale. In 1966, he moved on to the Pierre Fournier and Maeght galleries.

From 1970 onwards, he returned regularly to Canada for longer and longer periods, dividing his time between a studio he had built for himself in Sainte-Marguerite-du-Lac-Masson in the Laurentians and one in Saint-Cyr-en-Arthies. His fascination with nature became more pronounced during his stays in Sainte-Marguerite. A series of black-and-white canvasses, "Iceberg", is devoted to the Far North. In 1980, he created a bestiary featuring wild geese (a recurring theme of his until 1992), owls and mysterious silhouettes. Riopelle then returned to Quebec once and for all and painted abundantly there. He acquired a manor house, the Domaine seigneurial de l'Île-aux-Grues on Saint-Antoine-de-l'Isle-aux-Grues, where he lived until his death. The proximity of untouched nature influenced his final creations. Yet, he said: "I never wanted to dissociate the evocative power of my canvasses, that more or less resemble one another, from the visible world..."

Riopelle painted with exuberance, rage but also freshness, suggesting arborescence and the blossoming of a free gesture. He takes us into the forest, whispering its secrets and richness. The jets of colour renew dissonances, seek to establish links and set up rhythms.

Quebec organised a national funeral upon the artist's death.

The Fondation Jean Paul Riopelle was created in October 2019.

JEAN PAUL
RIOPELLE

Sans titre
1953

Huile sur toile
Oil on canvas
Signed and dated 'Riopelle 53' on the lower left

89 x 146 cm | 35 x 57.5 in

—
PROVENANCE
Galerie Pierre, Paris, France
Private collection, France
Private collection (by descent from the above)

—
LITERATURE
Yseult et Tanguy Riopelle, *Jean Paul Riopelle, Catalogue raisonné, Tome II, 1954–1959*, Hibou (Publisher), Montreal, 2004, ill. in colours p. 428, No. 1953.009H. 1953



**JEAN PAUL
RIOPELLE**

**Untitled
1958**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed 'riopelle' on the lower right

114 x 146 cm | 44.9 x 57.5 in

—
PROVENANCE

Galerie Stadler, Paris, France

Cavellini collection, Brescia, Italy

Private collection, Europe

—
EXHIBITED

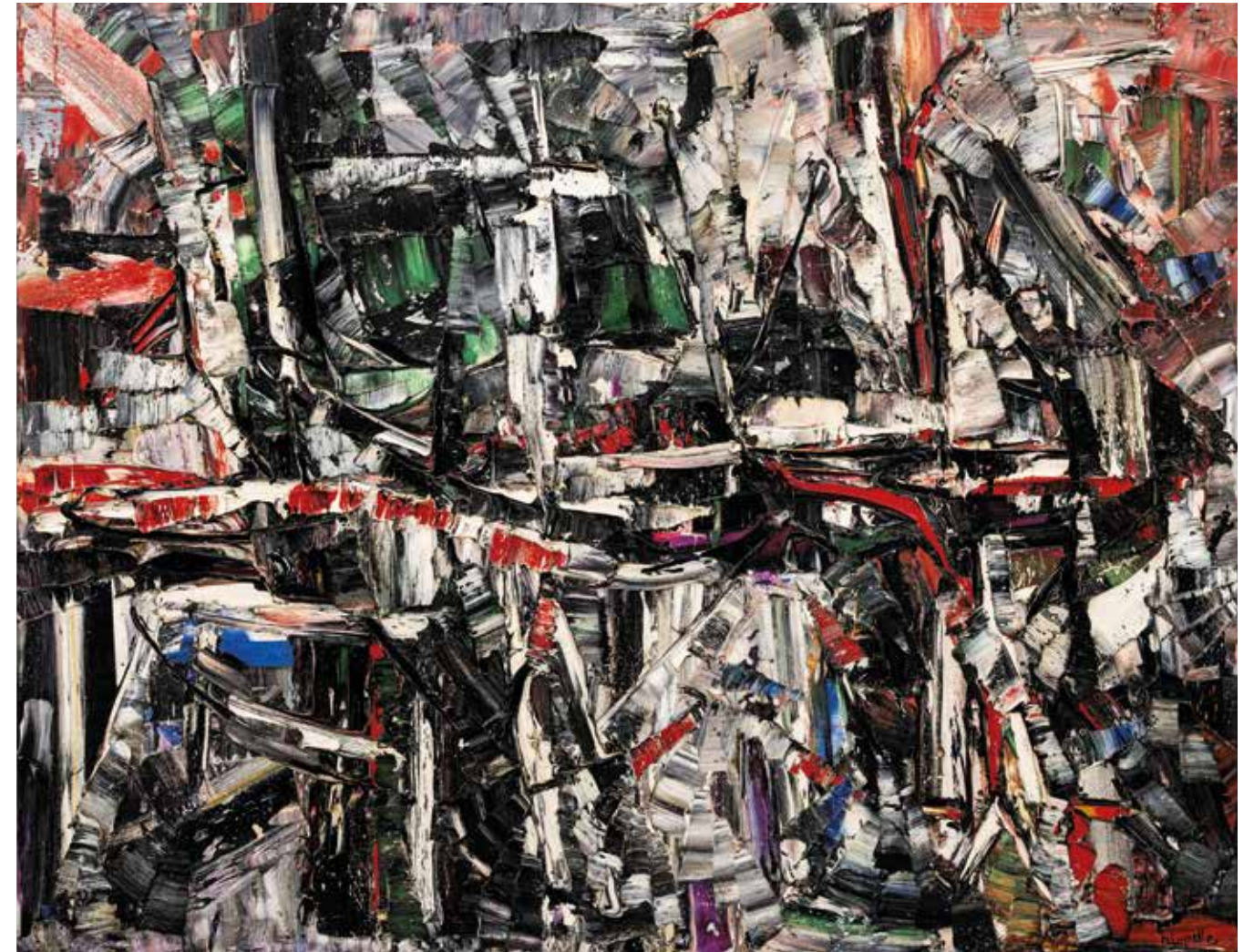
Torino, Palazzo Graneri, *Arte Nuova*, 1959, pp. 73, 108

Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino,
*La Pittura Moderna Straniera nelle Collezioni Private
Italiane*, 4 March – 9 April 1961, np., pl. 198, ill.

—
LITERATURE

Franco Russoli & Alberto Martini, *L'Arte Moderna.
Volume XII : Correnti Contemporanee I – (Naturalismo
astratto, Informale, Arte gestuale, Arte materica ecc.)*,
Fratelli Fabbri Editori (Publisher), Milan, 1967,
ill. in colours p. 60

Yseult et Tanguy Riopelle, *Jean Paul Riopelle,
Catalogue raisonné, Tome II, 1954 – 1959*, Hibou
(Publisher), Montreal, 2004, ill. in colours p. 297



**JEAN PAUL
RIOPELLE**

**Vérone
1962**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed and dated 'riopelle 62' on the lower right;
titled 'Vérone' on the stretcher

49,5 x 72,4 cm | 19.5 x 28.5 in

—

PROVENANCE

Galerie Bonnier, Lausanne, Switzerland
Private collection

—

EXHIBITED

Lausanne, Galerie Bonnier, *Jean Paul Riopelle*,
1963, No. 15

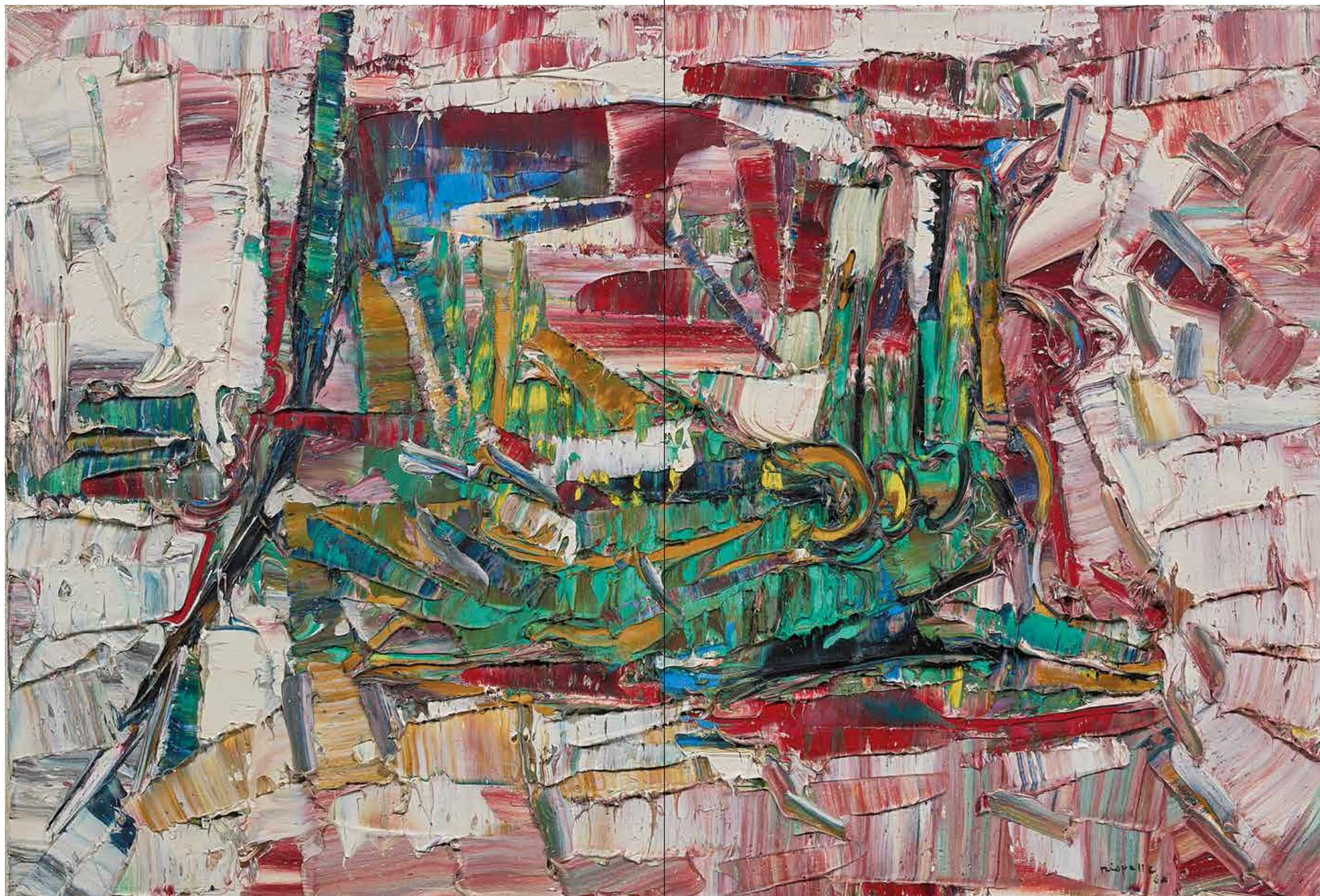
Stockholm, Svensk-Franska Konstgalleriet,
Riopelle, September 1963

—

LITERATURE

Yseult et Tanguy Riopelle, *Jean Paul Riopelle*,
Catalogue raisonné, Tome III, 1960–1965,
Hibou (Publisher), Montréal, 2009, p. 161,
No. 1962.036H.1962



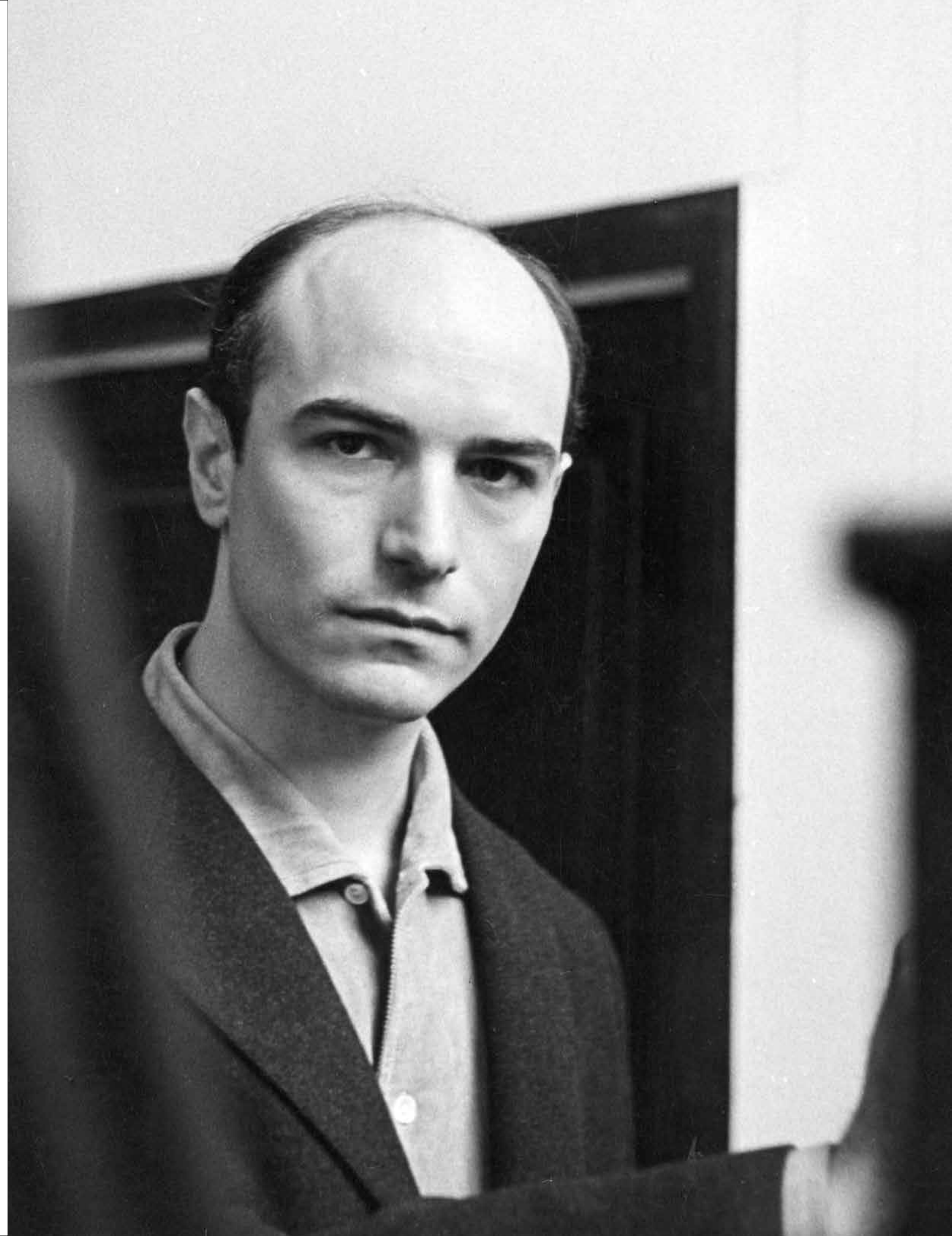


ANTONIO SAURA

1930
HUESCA
SPAIN

—
1998
CUENCA
SPAIN

Antonio Saura, Paris 1960
© Anthony Denney
—
Antonio Saura, Paris 1960
© Anthony Denney



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

Autodidacte, Antonio Saura commence à peindre en 1947. Issu d'une famille cultivée, installée à Barcelone, il traverse la guerre civile et vit les exactions de l'armée franquiste qui le marquent à jamais. À partir de 1943, une tuberculose osseuse l'oblige à rester immobile pendant cinq ans. Un temps qu'il consacre au dessin, à l'écriture et à la poésie. Il dessine sous l'influence des maîtres qu'il découvre et qu'il admire (Picasso, Max Ernst, Chagall, Klee, Mondrian) dans les revues françaises, les *Cahiers d'art* et *Minotaure*. De ses débuts, il ne conserve qu'une toile. Dès 1951, il prend part à des manifestations artistiques madrilènes. Il définit ses tableaux comme des *Pinturas surréalistes*, ce que confirment ses activités au sein du groupe surréaliste à Paris, où il séjourne entre 1953 et 1955. Il libère dans la peinture des images dont sa mémoire a gardé le souvenir : la photographie de reportage qui le passionne autant que les peintures du Siècle d'Or, de Vélasquez et de Goya.

Ses premières peintures s'inspirent du corps féminin : séries *Phénomènes* et *Grattages*. C'est en 1956 qu'il peint ses premières peintures exclusivement en noir et blanc. Série des *Dames* et *Autoportraits*. Bien que résidant à Madrid, il expose régulièrement Galerie Stadler à Paris à partir de 1957. Michel Tapié, qui en est le directeur artistique, le soutient avec des textes. C'est aussi à cette époque que Saura peint ses premières *Crucifixions*, dans une non-figuration et dans une palette de noir, gris bleuté et bleu pour transgresser l'insoutenable violence qui puisse créer « une image convulsive, une bourrasque protestataire », dit-il. Parallèlement, il réalise des séries satiriques sur papier. En 1958–1959, ce sont les premiers *Portraits imaginaires*, en particulier une série consacrée à Brigitte Bardot. Des visages plus tout à fait vrais, du côté du masque et de l'exorcisme. L'image, sous la pression de tout un réseau d'énergies et d'inflexions, devient alors l'arène où se déchaînent et s'affrontent l'amour et la haine.

S'il se sent proche de Wols et de Masson, Saura se garde d'un automatisme et d'une vision fantastique véhiculées par le groupe d'André Breton. Plus proche de l'*Abstract Expressionism* de Pollock et de Kline, il s'éloigne d'un surréalisme aléatoire au profit à la fois d'une audace du geste et d'une retenue d'exécution (il recourt au *dripping* avec de larges coups de brosse) dans un espace informel totalement ouvert par un *all-over*, sans rechercher la moindre narration. Mais le souvenir des images le hante. Le *Christ* de Vélasquez l'obsède, tout comme le *Tres de mayo* de Goya et le chien de la *Quinta del Sordo* qui appartiennent à des suites de grands formats : *Suaires*, *Portraits imaginaires de Goya*, *Nus-Paysages*, *Foules* dans une dynamique nouvelle qui concilie des formes sans formes dont Saura tente de maintenir malgré tout le signifié. Mais son désir est ailleurs, il est dans une inscription de la culture hispanique, comme il le développe avec son œuvre taurine à partir de 1980, d'un expressionnisme violent qui voit son apogée. Dix lithographies (technique qu'il pratique depuis 1960) illustrent l'essai de José Bergamin, *L'Art de Bilibirloque*.

Saura avance par séquences aiguës et retraits qui correspondent à des événements, comme la dislocation du groupe *El Paso* en 1960, qu'il avait rejoint dès sa création en 1957.

L'aventure picturale d'Antonio Saura est singulière et ne se rattache à aucun courant. Presque marginalisé, il a vécu un relatif oubli après avoir reçu les plus hautes distinctions. Isolé dans ses dernières années sur une scène artistique qui défend désormais le nouveau réalisme, Antonio Saura est aujourd'hui reconnu et son œuvre témoigne d'une rare autorité, d'une vision nourrie de son temps et renouvelant un héritage pictural d'une justesse perfectible.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

Antonio Saura began painting in 1947 as a self-taught artist. Born into a cultured Barcelona family, he lived through the Civil War and Franco army's abuses, which left a lasting impression on him. From 1943 onwards, tuberculosis forced him to remain immobile for five years. Saura devoted this time to drawing, writing and poetry. He was greatly inspired by the masters he had discovered and admired (Picasso, Max Ernst, Chagall, Klee, Mondrian) in French magazines "Cahiers d'art" and "Minotaure". He retained only one canvas from his early works. He started taking part in art events in Madrid in 1951. Saura defined his paintings as "Surrealist Pinturas" back then. This was confirmed by his activities with the Surrealist group in Paris between 1953 and 1955. In his painting, the artist released images that his memory had retained: reportage photography, which fascinated him as much as the paintings of the Golden Age, Velázquez and Goya.

His first paintings were inspired by the female body, as it can be seen in the "Phenomenon" and "Grattages" series. In 1956, he painted his first pictures exclusively in black and white; these were the "Ladies" and "Self-portraits" series. Although living in Madrid, Saura regularly exhibited at Galerie Stadler in Paris from 1957 onwards. Michel Tapié, the gallery's artistic director, supported his work through the texts he wrote. It was also at this time that Saura painted his first "Crucifixions" in a non-figurative style and a palette of black, bluish-grey and blue, in order to transgress the unbearable violence "a convulsive image, a protesting gust of wind" could create, he explained. At the same time, he produced a number of satirical series on paper. In 1958–1959, he painted his first "Imaginary Portraits", in particular a series devoted to Brigitte Bardot. These portraits featured faces that were no longer quite real and flirted with masks and exorcism. Under the pressure of a whole network of energies and inflections, the image became the arena where love and hate were unleashed and confronted each other.

Although he felt close to Wols and Masson, Saura eschewed the automatism and fantastic vision conveyed by André Breton's group. He stood closer to Pollock and Kline's "Abstract Expressionism". He moved away from random surrealism to embrace both bold gestures and restrained execution (he resorted to dripping with broad brushstrokes) in an informal space that was totally opened up by the all-over technique, without seeking the slightest narrative. Yet, the memory of images haunted him. Velázquez's "Christ" obsessed him, as did Goya's "Tres de mayo" and the dog from the "Quinta del Sordo", which belonged to large-format suites such as "Shroud", "Imaginary Portrait of Goya", "Nude-Landscape" and "Crowds". They were part of a new dynamic that reconciled formless shapes whose signified Saura nevertheless tried to maintain. But his desire lied elsewhere: he wanted to belong to the Hispanic culture – as seen with his bullfighting work, from 1980 onwards –, and to a violent expressionism that reached its apogee back then. Ten of his lithographs (a technique he had been using since 1960) illustrated the essay "L'Art de Bilibirloque" by José Bergamin.

Saura moved forward in sharp sequences and withdrawals that corresponded to specific events such as the break-up of the "El Paso" group in 1960. He had been a member of this group since its creation in 1957.

Antonio Saura's pictorial adventure is a singular one, one that is unaffiliated with any particular movement. Almost marginalised, the artist went on living in relative obscurity after having received the highest distinctions. Even though, in his last years, he was isolated on an artistic scene that now defended New Realism, Antonio Saura is now recognised, and his work bears witness to a rare authority, a vision nourished by his time that renews a pictorial heritage of perfectible accuracy.

**ANTONIO
SAURA**

**Nule
1958**

Huile sur toile
Oil on canvas

162 x 130 cm | 63.8 x 51.2 in

—
PROVENANCE

Pierre Matisse Gallery, New York, United States
Edward Tyler Nahem Gallery, New York, United States
Private collection, Asturias, Spain, 2005

—
EXHIBITED

Barcelona, Sala Gaspar, *Exposicion de 4 pintores del grupo El Paso*, 1959, n.n.

Paris, Galeria Mayoral, *Saura. Brigitte Bardot et autres dames*, 22 November 2019 – 1 February 2020, n.n.,
ill. in the catalogue

—
LITERATURE

This work is registered in the Archives Antonio Saura and will be included in the forthcoming Catalogue raisonné being prepared by the Archives Antonio Saura

—
CERTIFICATE

The Archives Antonio Saura has confirmed the authenticity of this work



**ANTONIO
SAURA**

**Infante
1962**

Huile sur toile
Oil on canvas

162,5 x 130 cm | 64 x 51.2 in

—
PROVENANCE

Galerie Stadler, Paris, France
Pierre Matisse Gallery, New York, United States
Sotheby's, London, 6 February 2003, lot 27
Private collection

—
EXHIBITED

New York, Pierre Matisse Gallery, *Antonio Saura, 1964*
Lugano, Villa Malpensata, Museum of Modern Art,
Antonio Saura, 1994, ill. in colours p. 57, p.133, No. 24

—
LITERATURE

Gérard de Cortanze, *Antonio Saura, La Différence*
(Publisher), Paris, 1994, ill. in colours p. 125



PIERRE SOULAGES

1919
RODEZ
FRANCE

—
2022
NÎMES
FRANCE

Portrait de Pierre Soulages dans son atelier
de la rue Victor Schoelscher, 1954
© Ministère de la Culture
Médiathèque du patrimoine et de la photographie,
Dist. RMN-Grand Palais
Denise Colomb

—
*Portrait of Pierre Soulages in his studio rue Victor
Schoelscher, 1954*
© Ministère de la Culture
Médiathèque du patrimoine et de la photographie,
Dist. RMN-Grand Palais
Denise Colomb



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

Pierre Soulages est internationalement reconnu et s’est imposé comme l’un des peintres les plus célèbres de sa génération après la Seconde Guerre mondiale. Résolument abstraite, sa peinture informelle ne fait aucune référence à la nature et refuse toute narration. Une économie de moyens servie par une sobriété de la palette l’amènera à exploiter exclusivement le noir à partir de 1979. Son emploi est lié à la réflexion de la lumière sur les couches de peinture et aboutit à l’*outrenoir* à partir de 1990. Sa peinture est un tout, univers et langage.

Dès ses premiers envois aux Salons des Surindépendants et des Réalités Nouvelles en 1947 – 1948, sa peinture s’affirme comme l’une des plus profondément originales, à égalité avec ses aînés, Hartung, Vieira da Silva, Schneider, Bazaine, dont le public découvre les œuvres à la même époque. Avec Mathieu et Debré, il partage une actualité artistique incarnant la Nouvelle École de Paris.

C’est en 1949 qu’a lieu sa première exposition personnelle, Galerie Lydia Conti, succédant à Hartung et précédant Schneider. La peinture de Soulages met en place des archétypes. Le pinceau juxtapose de larges traces sommaires pour un signe identitaire. Il s’agit de formes-signes qui le hantent depuis l’enfance : les arbres, les vieilles pierres du Rouergue, les menhirs néolithiques conservés au musée de sa ville natale, qui le fascinent et qu’il transpose. Entre 1949 et 1956, le signe tend à disparaître, la lumière crée l’espace. Le brou de noix pour le papier et l’huile concentrent son intérêt pour une expression plus forte. Il pratique la gravure, dès 1949, puis dans les années soixante-dix aborde la lithographie et la sérigraphie.

Une mutation s’amorce en 1955. Le « signe » (poutrelles, barres) est remplacé par des coups de brosse juxtaposés, installant des rapports entre les formes qui s’élargissent pour donner naissance à une rythmique de l’espace. Soulages fait l’expérience de la spatialité et de son morcellement. Dans ce questionnement, le dilemme figuration-abstraction ne se pose plus. Ne compte que la rythmique des formes, de leur découpe dans l’espace par le temps.

Sa peinture acquiert une densité, un poids physique qui s’explique par l’importance de la matière qu’il travaille avec des instruments peu communs au peintre : outils de tanneur, de brocheur, de menuisier. Il se fabrique des racloirs et des couteaux à enduire, et de larges brosses voisinent avec de minces pinceaux chinois. Il recourt à des pinceaux à longs manches afin de pouvoir peindre debout.

Soulages participe à de très nombreuses expositions et contribue à faire rayonner en Europe, aux États-Unis,

le mouvement abstrait français. Il est invité à l’étranger pour des expositions personnelles. Il séjourne au Japon en 1958, participe à des biennales. À partir de 1956, il expose régulièrement à la Galerie de France.

Au début des années 1960, il rompt avec les grands segments de barres noires entrecoupées de bleu. La couleur (le blanc, le rouge, le bleu) est posée en premier sur la toile avant d’être recouverte d’un noir épais. Au cours d’une troisième intervention, Soulages pratique un raclage à l’aide d’une spatule à lame souple dans la peinture fraîche qui fait remonter une partie de la couche de couleur originelle. Cette couleur-fond ravive la lumière. En 1963, l’apparition d’une tache noire envahit la toile et laisse transpercer les plages sombres en monochromie, rouges, bleues, ocres dans un jeu d’opacité et de transparences. Les contrastes d’ombre et de lumière dramatiques qui prévalaient se dissipent.

À partir de 1968, le noir (travaillé avec le blanc) s’impose. Il exprime toutes les nuances par un travail de l’huile qui permet un jeu toujours rythmé des matités et des brillances. Les formes s’ordonnent selon une lecture horizontale dont la scansion introduit la notion de temps. À partir de 1979, la toile montre des entailles, des sillons qui accrochent la lumière pour une animation de la surface désormais prioritaire dans la peinture de Soulages. Sur une planéité revendiquée, il s’agit d’atteindre un au-delà de la peinture. La plénitude de l’*outrenoir* est atteinte.

Ses premières rétrospectives sont organisées dès 1960. En 1967, a lieu celle au Musée national d’art moderne de Paris avec un catalogue et des textes de Bernard Dorival.

Dans la continuité de ses recherches sur la lumière, Soulages répond à la commande du ministère de la Culture et de Jack Lang des 104 vitraux pour l’abbatiale de Sainte-Foy de Conques (1986 – 1994). En 2004, Soulages abandonne l’huile pour l’acrylique, riche de nouvelles possibilités visuelles et expressives avec la réflexion de la lumière à partir d’effets de matière et de contrastes plus accentués entre matité et brillance.

Construite par cycles, l’Œuvre de Soulages procède de techniques et de matières qui ont leur logique dans une démarche rigoureusement pensée. Ses 100 ans ont été célébrés au Musée du Louvre, dans le Salon Carré, haut lieu symbolique de l’histoire de la peinture française. Un hommage se renouvellera avec ses obsèques nationales le 2 novembre 2022 organisées par le gouvernement français dans la Cour Carrée du Louvre.

De nombreux grands prix internationaux couronnent une œuvre emblématique de l’histoire de l’art du XX^e siècle.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

Pierre Soulages is internationally recognised as one of the most famous painters of the post-World War II generation. His informal painting is resolutely abstract, makes no reference to nature and refuses any narrative whatsoever. Sparse resources and a sober palette led him to use black exclusively from 1979 onwards. This choice was linked to the reflection of light on the layers of paint, culminating in “outrenoir” from 1990 onwards. His painting is a whole, a universe and a language.

From his first entries at the Salons des Surindépendants and Salons des Réalités Nouvelles in 1947 – 1948, Soulages’ painting painting established itself as one of the most profoundly original ones, on a par with his predecessors Hartung, Vieira da Silva, Schneider and Bazaine, whose work the public discovered at the same time. With Mathieu and Debré, Soulages shared an artistic zeitgeist that epitomised the Nouvelle École de Paris.

In 1949, Soulages had his first solo show at Galerie Lydia Conti, following in the footsteps of Hartung and before Schneider exhibited his work. Soulages’ painting set up archetypes. The paintbrush juxtaposed large, sketchy marks for an identifying sign. These are signs-forms that had haunted him since childhood: trees, the old stones of Rouergue, the Neolithic standing stones that were preserved in the museum of his native town, which fascinated him and which he transposed in his work. Between 1949 and 1956, the sign tended to disappear, while light created space. Walnut stain for paper and oil concentrated the artist’s interest for a stronger expression. He began engraving in 1949, and turned to lithography and serigraphy in the 1970s.

A mutation began in 1955. The “sign” (beams, bars) was replaced by juxtaposed brushstrokes, establishing relationships between shapes that expanded to create a rhythmic space. Soulages experimented with spatiality and its fragmentation. The dilemma between figuration and abstraction no longer arose; all that mattered was the rhythm of the forms, the way they were cut into space by time.

Soulages’ painting acquired a density, a physical weight that could be explained by the importance of the material, which he worked on thanks to instruments that were uncommon for painters: tanner’s, spitmaker’s and carpenter’s tools. The scrapers, coating knives, and broad brushes he created could be found next to thin Chinese brushes. Soulages used long-handled brushes so he could paint standing up. The artist took part in numerous exhibitions, helping to promote the French abstract movement in Europe and the United States. He was invited abroad for solo exhibitions. Soulages visited Japan in 1958. He participated in biennials. From 1956 onwards, he exhibited regularly at the Galerie de France.

In the early 1960s, he broke away from large segments of black bars interspersed with blue. Colour (white, red, blue) was laid down on the canvas first before being covered with thick black. In a third intervention, Soulages scraped the fresh paint with a soft-bladed spatula, bringing up part of the original colour layer. This background colour revived the light. In 1963, the appearance of a black spot invaded the canvas, revealing the dark monochrome areas of red, blue and ochre in a play of opacity and transparency. The dramatic contrasts of light and shadow that once prevailed faded away.

From 1968 onwards, black (that he worked with white) became the dominant colour of the artist’s art pieces. Soulages expressed all the nuances using oil through an ever rhythmic interplay of opacity and transparency. Shapes were arranged in a horizontal reading whose scansion introduced the notion of time. From 1979 onwards, his canvasses featured notches and grooves that caught the light, creating an animated surface that was now a priority in his painting. On a claimed flatness, the aim was to reach beyond painting. The fullness of “outrenoir” was achieved.

Soulages’ first retrospectives were organised in 1960. In 1967, a retrospective was held at the Musée national d’art moderne in Paris, with a catalogue and texts by Bernard Dorival.

Continuing his research into light, Soulages was commissioned by the Ministry of Culture and Jack Lang to create 104 stained-glass windows for the Abbey Church of Sainte-Foy de Conques (1986 – 1994).

In 2004, he abandoned oil for acrylic, opening up new visual and expressive possibilities with the reflection of light through material effects and more accentuated contrasts between matte and gloss.

Soulages’ work is constructed in cycles and uses techniques and materials that have their logic in a rigorously thought-out approach. His 100th birthday was celebrated in the Salon Carré at the Musée du Louvre, a landmark in the history of French painting. This tribute was renewed with his state funeral on November 2, 2022, that was organised by the French government in the Cour Carrée of the Louvre. Numerous major international prizes have crowned a work that is emblematic of twentieth-century art history.

**PIERRE
SOULAGES**

Peinture 81 x 54 cm,
16 juin 1951
1951

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed 'Soulages' on the lower right, signed
with location 'Soulages, 11 bis rue Schoelcher
Paris 14' on the reverse

81 x 54 cm | 31.9 x 21.3 in

—

PROVENANCE

Artist's studio

George David Thompson collection, Pittsburgh,
United States, 1953

Private collection (by descent), United Kingdom, 1960

Christie's, Paris, 19 October 2017, lot 18

Private collection

—

EXHIBITED

Copenhagen, Galerie Birch, *Soulages*,
August–September 1951

—

LITERATURE

Pierre Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet, Peintures*,
Vol. I : 1946–1959, Seuil (Publisher), Paris, 1994,
ill. p. 128, No. 80

—

CERTIFICATE

The artist has confirmed the authenticity
of this work



**PIERRE
SOULAGES**

**Gouache sur papier,
65 x 50 cm, 1952
1952**

Gouache sur papier
Gouache on paper
Signed and dated on the lower left

65 x 50 cm | 25.6 x 19.7 in

—
PROVENANCE

Galerie Der Spiegel, Cologne, Germany
Klaus Gebhard collection, Wuppertal / Munich
Germany, 1954

Peter Carsten Lempelius, Munich, Germany
Private collection, France

—
CERTIFICATE

The artist has confirmed the authenticity of this work



**PIERRE
SOULAGES**

Peinture 92 x 65 cm,
3 août 1954
1954

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed and dated 'Soulages 54' on the lower right;
signed and dated 'SOULAGES 3 août 54'
on the reverse

92 x 65 cm | 36.2 x 25.6 in

—
PROVENANCE

Galerie Otto Stangl, Munich, Germany

Private collection, Germany, 1954

Private collection (by descent from the above)

—
EXHIBITED

Krefeld, Museum Haus Lange, *Krefelder*

Privatsammlungen nach 1945, 9 May–26 July 1964

—
LITERATURE

Pierre Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet*,
Peintures, Vol. I : 1946–1959, Seuil (Publisher),
Paris, 1994, ill. p. 180, No. 151



**PIERRE
SOULAGES**

Peinture 195 x 130 cm,
3 décembre 1956
1956

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed 'Soulages' on the lower right

195 x 130 cm | 76.8 x 51.2 in

—
PROVENANCE

Charles and Peter Gimpel, London, United Kingdom
Gimpel Fils Gallery, London, United Kingdom, 1957
Gimpel and Weitzenhoffer Gallery, New York,
United States, 1957
Mr Siegwald Graf Pilati and Mrs Margit Gräfin Pilati,
Munich, Germany, 1980
Sotheby's, Paris, 7 December 2011, lot 9
Applicat Prazan, Paris, France
Private collection

—
EXHIBITED

Kassel, Documenta II, *Kunst nach 1945 internationale
Ausstellung*, 1959, p. 368, No. 5
London, The Redfern Gallery, *Pierre Soulages –
Paul Feiler*, 1959
London, The Redfern Gallery, *La Galerie de France
à Londres*, 1962, ill.
New York, Gimpel and Weitzenhoffer Gallery,
Pierre Soulages, 1977, ill.
Berlin, Berlinische Galerie, Museum für Moderne
Kunst, Photographie und Architektur, *Stationen der
Moderne*, 1988, ill. p. 454, No. 16/47

—
LITERATURE

Pierre Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet,
Peintures, Vol. I : 1946 – 1959*, Seuil (Publisher),
Paris, 1994, ill. p. 259, p. 240



**PIERRE
SOULAGES**

Peinture 130 x 89 cm,
8 juin 1959
1959

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed 'Soulages' on the lower right;
signed on the reverse and on the stretcher

130 x 89 cm | 51.2 x 35 in

—
PROVENANCE

Galerie Raymonde Cazenave, Paris, France, 1960
Sonja Henie collection, Oslo, Norway, 1960
Astrid Onstad-Talley collection, New York,
United States, 1960
Sotheby's Parke Bernet, London, 28 June 1984, lot 533
Galerie de France, Paris, France, 1984
Fernandez Cabezas collection, 1986
Sotheby's, London, 29 June 1989, lot 552
Galerie Applicat-Prazan, Paris, France, 1989
Private collection, France, 1989
Galerie Protée, Paris, France, 1989
Private collection, Toulouse, France, 1989
Private collection, Belgium, 1994
Private collection, Europe

—
EXHIBITED

Paris, Galerie Raymonde Cazenave, *Permanence et
actualité de la peinture*, 25 March–29 April 1960
Oslo, Kunstnernes Hus; Copenhague, Louisiana
Museum; Göteborg, Konstmuseum; Stockholm, Moderna
Museet; Hambourg, Kunsthalle; Essen, Museum
Folkwang; Stuttgart, Württembergischer Kunstverein;
Frankfurt, Kunstverein; Basel, Kunsthalle; London,
Tate Gallery; Paris, Musée de la Ville de Paris; Vienna,
Künstlerhaus; Edinburgh, Festival d'Edimbourg;
Liverpool, Walker Art Gallery; The Hague, Gemeente
Museum; Geneva, Musée d'Art et d'histoire, collection
Sonja Henie-Niels Onstad, 12 November 1960–
24 February 1963
Hovikodden, Kunstsentret, *collection Sonja Henie Niels
Onstad*, 1968, exhibition catalogue, ill.
Paris, Musée National d'Art Moderne, *Passions Privées*,
December 1995–March 1996, exhibition catalogue,
ill. pp. 428–431, No. 6
New York, Lévy Gorvy Gallery, *Pierre Soulages*,
27 April–27 June 2014

—
LITERATURE

Pierre Encrevé, *Soulages, L'œuvre complet, Peintures*,
Vol. I : 1946–1959, Seuil (Publisher), Paris, 1994,
ill. p. 274, No. 371



ZAO WOU-KI

1920
BEIJING
CHINA

—
2013
NYON
SWITZERLAND

Zao Wou-ki dans son atelier, 1972
© Jean-Régis Roustan / Roger-Viollet
—
Zao Wou-ki in his studio, 1972
© Jean-Régis Roustan / Roger-Viollet



BIOGRAPHIE

écrit par
Lydia Harambourg

Un des maîtres de l'abstraction lyrique. Tsao Wou-Ki, devenu Zao Wou-Ki, francise son identité chinoise en débarquant à Marseille en 1948. Un compromis, une cicatrice, garants d'un héritage mémoriel chez celui qui a su mêler sa culture extrême-orientale, transmise par une famille de lettrés aristocratique qui remonte à la dynastie Song, à l'abstraction lyrique naissante à la fin de la Seconde Guerre mondiale. Initié enfant à la calligraphie, qui ne sépare pas l'écriture de la forme et le signe du sens, dans une semi-abstraction qui le met déjà sur le chemin de l'abstraction occidentale, il entre dans la célèbre École des beaux-arts de Hangzhou (il y côtoiera son compatriote Chu Teh-Chun) avant d'y obtenir un poste d'assistant. Ses premières œuvres sont influencées par Picasso, surtout Matisse, et Cézanne, découverts dans des revues rapportées de ses voyages par son oncle. Arrivé à Paris, il se précipite au Louvre, fréquente les ateliers libres à Montparnasse, l'Académie de la Grande Chaumière où il parfait son enseignement académique, le dessin d'après modèle, la copie et la perspective. Il rencontre Giacometti, Soulages, Mathieu, Hartung, Kallos, Dufour. Période initiatique et premières expositions : 1949 Galerie Creuze, 1951 Galerie Pierre où il rejoint Riopelle, Vieira da Silva, tandis qu'il est invité au Salon de Mai auquel il restera fidèle. Parallèlement, il expérimente les techniques de l'estampe avec ses premières lithographies. Ses sismographies lyriques et lumineuses inspirent à Henri Michaux des poèmes (1950). Il peint des paysages emprunts d'un naturalisme sous l'influence de Klee dont la découverte au cours d'un voyage en Suisse est un choc. Il observe des correspondances dans un univers parallèle, intériorisé et poétique. Jusqu'en 1953, l'influence de Klee sera sensible dans ses villes ensevelies, ses vues de Venise, ses oiseaux, perçus en signes orientalisants transcrits par un pinceau qui renoue avec l'aquarelliste chinois. Durant ces années, des voyages (États-Unis avec ses amis les Soulages, la Hollande pour voir Rembrandt, Vienne, le Canada, le Mexique) – et des rencontres – fortifient un langage en phase de s'accomplir.

Zao Wou-ki devient abstrait. En 1957, il se lie par contrat à la Galerie de France où il exposera jusqu'en 1986. Il troque les pincesaux ronds pour des pincesaux rectangulaires, plats. Parallèlement, il revient à l'encre de Chine. Les signes se multiplient dans une écriture qui nous donne à voir le monde différemment.

« Une grande peinture sans image », selon les préceptes picturaux de Lao Tseu, voilà qui définit l'univers de Zao Wou-Ki avec lequel compte désormais la scène parisienne, nationale et internationale. Les formats augmentent pour accueillir son geste ample, brassant des rapports harmoniques qui traversent la surface de la toile. La vitesse d'exécution, contrairement à Mathieu, n'est pas sa priorité. Il veut retrouver la respiration qui participe de la méditation pour une vision originelle du monde. La configuration des signes dépasse la forme prise dans un flux et reflux d'une énergie décuplée par une palette flamboyante. Moins dramatique que dans ses premières peintures abstraites, les couleurs gagnent en éclat, s'éclaircissent de rouges carmin et rosés, de bleus qui s'invitent en intégrant de larges interruptions de blanc. « Le vide se saisit à l'intérieur de toutes choses », toujours selon Lao Tseu. Des tensions s'accroissent. L'huile s'allège sous l'influence de sa reprise du travail de l'encre qu'il pratique avec une liberté qui réintroduit la calligraphie dans sa peinture.

Ses toiles sont devenues un espace flottant en perpétuelle métamorphose. À partir de 1980, l'huile expérimente les vertus de l'encre dans de grands diptyques et triptyques.

Depuis 1958, les titres ont disparu. La peinture est à l'unisson du souffle cosmique. Elle est une scansion du temps. Les écritures qui la traversent sont absorbées par un fond qui respire, systole en alliance avec la nature. Il entend revenir aux origines, à la genèse dans une épiphanie renouvelée à l'image de celui dont le prénom signifie « sans limite ». L'ambivalence des élans participe des coulées et des retenues de pigments, les magmas colorés soudainement vaporeux, des couleurs volatiles qui fusent et se résorbent dans l'espace. Toutes ces sensations tactiles et sensibles sont de l'ordre de l'intime et de l'expérience. En toutes circonstances, quelles que furent ses joies et ses douleurs, dans une vie marquée par des séparations brutales (la perte de ses deux premières épouses), les humiliations du régime communiste qui l'invitera seulement en 1983 pour une exposition à Pékin, Zao Wou-Ki ne s'est jamais départi d'un sourire bienveillant. Cumulant honneurs et distinctions (naturalisé français en 1964 par Malraux), il est élu membre de l'Académie des beaux-arts en 2002. Il s'installe en Suisse en 2011, ne travaillant plus que l'aquarelle.

BIOGRAPHY

written by
Lydia Harambourg

He stands as one of the masters of Lyrical Abstraction. Tsao Wou-Ki took the name of Zao Wou-Ki, thus Frenchifying his Chinese identity, when he arrived in Marseille in 1948. The compromise it represented and the scar it consequently created in him became part of his legacy. He proved able to blend his Far Eastern heritage, which had been handed down to him by a family of scholars and aristocrats that dated back to the Song dynasty, with Lyrical Abstraction in its early years (i.e. at the end of WWII). As a child, he was introduced to calligraphy, which does not separate writing from form, and sign from meaning, in a semi-abstract style that already set him on the path to Western abstraction. Zao Wou-Ki then entered the renowned China Academy of Art (where he rubbed shoulders with his compatriot Chu Teh-Chun) before obtaining a position as an assistant professor there. His early works were influenced by Picasso, Cézanne and particularly by Matisse, whom he had discovered in magazines his uncle had brought back from his travels. When he first arrived in Paris, Zao Wou-Ki rushed to the Louvre, and then frequently went to free studios in Montparnasse and the Académie de la Grande Chaumière, where he perfected his academic training in model drawing, copying and perspective. He met Giacometti, Soulages, Mathieu, Hartung, Kallos and Dufour at that time. This was the start of his initiatory period and first exhibitions: in 1949 at Galerie Creuze, and in 1951 at Galerie Pierre where he joined Riopelle and Vieira da Silva, while he was also invited to the Salon de Mai, to which he was to remain faithful. At the same time, he experimented with printmaking techniques and produced his first lithographs. His lyrical, luminous seismographs were an inspiration for some of Henri Michaux's poems (1950). Zao Wou-Ki painted naturalistic landscapes under the influence of Klee, whom he had discovered during a trip to Switzerland and whose work had been a real shock to him. He observed correspondences in a parallel, interiorised and poetic universe. Until 1953, Klee's influence could be noted in Zao Wou-Ki's buried cities, his views of Venice and his birds, which were perceived as orientalizing signs transcribed by a brush that revived the Chinese watercolour artist. During these years, Zao Wou-Ki fortified his language, which was on the verge of completion, through his numerous travels (the United States with the Soulages, Holland to see Rembrandt, Vienna, Canada, Mexico...).

Zao Wou-Ki's work then became abstract. In 1957, he signed a contract with Galerie de France, where he exhibited until 1986. He got rid of round brushes and chose to work with rectangular, flat ones. He went back to working with Indian ink at the same period. Signs multiplied in his work in a style that made the viewer see the world differently.

According to the pictorial precepts of Lao Tzu, "A great painting without an image" defines Zao Wou-Ki's universe, with which the Parisian, national and international scene was now familiar. The formats the artist worked on progressively increased to accommodate the artist's ample gesture, stirring harmonic relationships that cut across the surface of the canvas. Unlike Mathieu, speed of execution was not Zao Wou-Ki's priority. The latter wanted to rediscover the breathing that is part and parcel of meditation so as to reach an original vision of the world. The configuration of signs went beyond form, as it was caught up in an ebb and flow of energy that was multiplied tenfold by a flamboyant palette. The colours then became less dramatic than in the artist's early abstract paintings; they gained in brilliance, brightening with carmine and pinkish reds, and blues that invited themselves in by integrating broad interruptions of white. "Emptiness is grasped within all things", according to Lao Tzu. Tensions were accentuated. The oil became lighter as it was influenced by Zao Wou-Ki's return to working with ink, which he practiced with a freedom that reintroduced calligraphy into his painting.

His canvasses became a floating space in perpetual metamorphosis. From 1980 onwards, Zao Wou-Ki experimented blending oil with the virtues of ink in large diptychs and triptychs.

From 1958 onwards, titles disappeared from his work. His painting was in unison with cosmic breath. It was a scansion of time. The writings that ran through it were absorbed by a background that breathed, a systole in alliance with nature. Zao Wou-Ki intended to return to origins, to genesis, in a renewed epiphany in the image of the man whose first name meant "limitless". His work now featured the ambivalence of his impulses, involved in the flowing and withholding of pigments, the suddenly vaporous magmas of colour, volatile colours that fused and dissolved in space. All his tactile and sensory sensations were intimate and experiential. Zao Wou-Ki never lost his benevolent smile, whatever the joys or sorrows of a life that was marked by brutal separations (the loss of his first two wives) and the humiliations of the Communist regime, which only invited him to exhibit his work in Beijing in 1983.

In 2002, Zao Wou-Ki was elected a member of the French Academy of Fine Arts, having been naturalized as a French citizen by Malraux in 1964. He settled in Switzerland in 2011 and worked exclusively in watercolour.

**ZAO
WOU-KI**

**12.12.68
1968**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed in Chinese on the lower right; signed,
dated, titled and inscribed on the reverse

95 x 105 cm | 37.4 x 41.3 in

—
PROVENANCE

Galerie de France, Paris, France

Galerie Diprove, Lisbon, Portugal

Private collection, Portugal, 1974

—
EXHIBITED

Lisbon, Porto, Galeria Diprove, *Obras de Zao Wou-Ki*,
16 February – 30 April 1974, exhibition catalogue, No. 6

—
CERTIFICATE

The Fondation Zao Wou-ki has confirmed
the authenticity of this work



**ZAO
WOU-KI**

**18.12.69
1969**

Huile sur toile

Oil on canvas

Signed 'ZAO' and signed in Chinese on the lower right;
signed, titled and dated 'ZAO WOU-KI / 18.12.69'
on the reverse

116 x 89 cm | 45.7 x 35 in

—
PROVENANCE

Collection of the artist

Private collection, Paris (acquired directly from
the artist in 2011)

—
EXHIBITED

Paris, Galerie de France, *Œuvres récentes de Zao
Wou-Ki*, 1970

Chécy, Château du Croc (likely exhibited), *Zao Wou-Ki*,
catalogue, ill. in colour p. 4

—
LITTERATURE

Jean Leymarie, *Zao Wou-Ki*, Éditions Cercle d'Art,
Paris, 1986, ill. in colour p. 194, No. 144

Jean Leymarie, *Zao Wou-Ki*, New York, 1979, ill. in
colour p. 194, No. 144

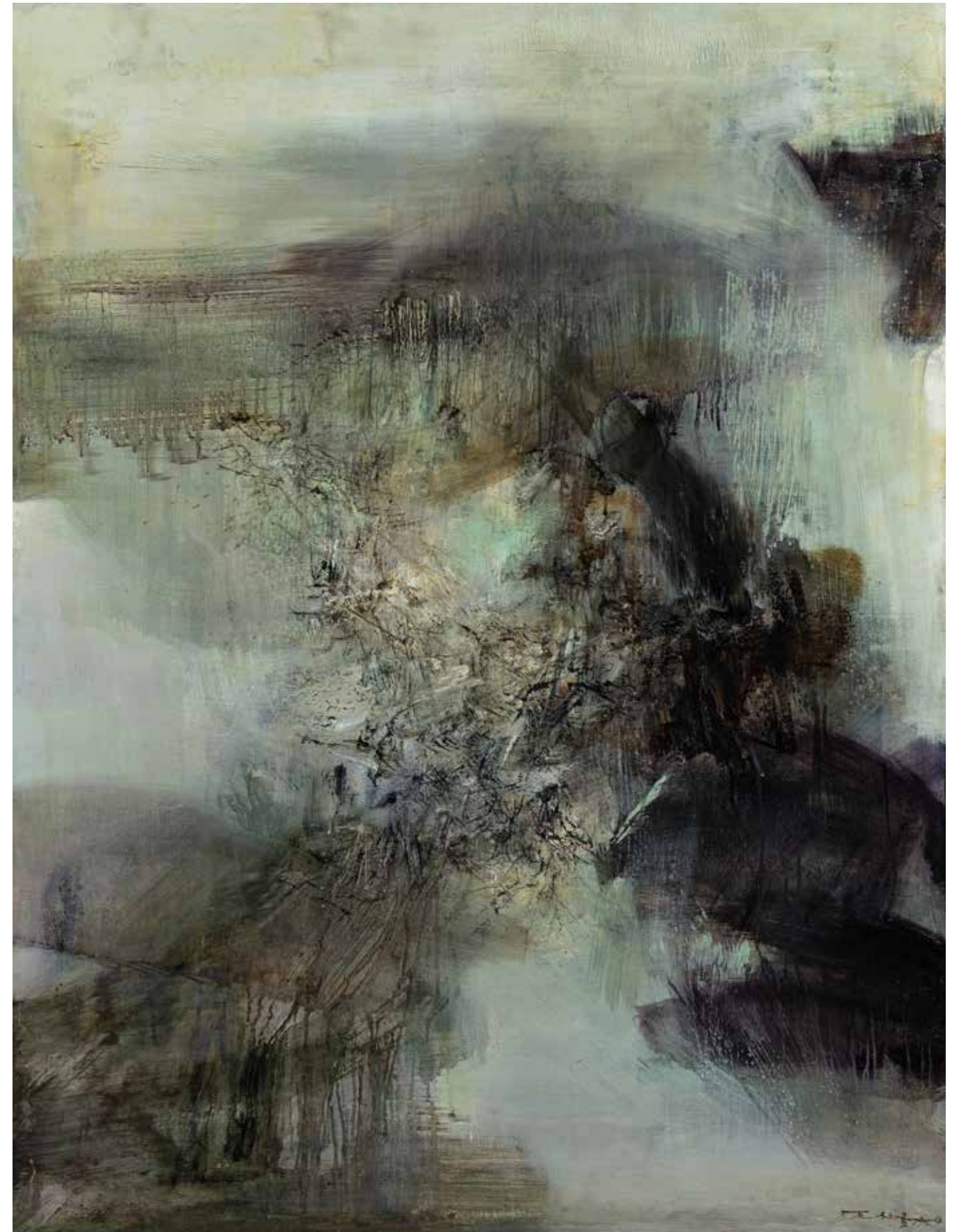
Jean Leymarie, *Zao Wou-Ki*, Paris, 1986, ill. in colour
p. 194, No. 144

Jing Feng Yu, François Cheng, *Zao Wou-Ki*,
Overseas artists series, Lignan Art Publishing House,
Guangzhou, 1988, ill. in colour p. 26

Daniel Abadie, Martine Contensou, *Zao Wou-Ki*,
Ars Mundi, Gennevilliers, 1988, No. 32, ill. in colour
The Lecture notes of Zao Wou-Ki in China,
Guangxi Fine Arts Publishing House, Nanning, 2000,
ill. in colour p. 111

—
CERTIFICATE

The Fondation Zao Wou-ki has confirmed
the authenticity of this work



CHRONOLOGIE

1945 – 1960

écrit par
Lydia Harambourg

1945

Galerie René Drouin, Paris
« Jean Fautrier, Les Otages ».

1947

Naissance de l'abstraction lyrique.

Galerie du Luxembourg, Paris
Exposition « L'Imaginaire », naissance du mouvement informel. Initialement titrée « Vers l'abstraction lyrique » par Georges Mathieu qui invite parmi quatorze artistes Hartung, Atlan, Wols, Riopelle, Bryen.

Galerie René Drouin, Paris
« Wols, peintures et dessins informels », première exposition personnelle.

Galerie Lydia Conti, Paris
« Hans Hartung », première exposition personnelle avec 13 peintures (1935 – 1947) qui mettent en lumière le signe et la tâche.
« Gérard Schneider », première exposition personnelle avec des peintures informelles.

Galerie René Drouin, Paris
« Roberto Matta », première rétrospective en France, préface d'André Breton.

Galerie Maeght, Paris
« Jean-Michel Atlan, vingt-sept toiles barbares ».

1948

Galerie Colette Allendy, Paris
« H W P S M T B » des initiales des protagonistes (Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen). L'exposition est organisée par Mathieu qui publie dans le catalogue *La liberté, c'est le vide*.

Galerie du Montparnasse, Paris
Première confrontation avec la peinture américaine. Mathieu, qui organise l'exposition, révèle au public et à la critique parisienne Pollock, de Kooning, Tobey. Parmi les autres peintres abstraits lyriques figurent Gorky, Reinhardt, Rothko, Russell, Sauer, Picabia, et toujours Hartung, Wols, Bryen et Mathieu.

Galerie des Deux-Iles, Paris
« Black and White » : exposition de dessins, gravures, lithographies en noir et blanc, organisée par Mathieu qui invite à nouveau Hartung, Wols.

1949 – 1951

Pour toute une nouvelle génération, l'abstraction lyrique devient un mythe, codifiée par le signe, l'écriture, la tache, le geste et la vitesse.
Camille Bryen : « Mathieu a été certainement l'agitateur le plus évident dans cette mutation de la peinture » .

1949

Mathieu publie *Anagogie de la non-figuration*. Manifeste d'une peinture abstraite libre, lyrique, qui revendique la vitesse d'exécution et l'improvisation, aucune préméditation du geste pour des formes inventées.

1950

Galerie Drouin, « *Hiroshima place Vendôme* ». Première exposition personnelle de Georges Mathieu. Texte de Jean Caillens. Face à l'explosion graphique, Malraux s'exclame « Enfin un calligraphe occidental ! ».

Triomphe de l'abstraction lyrique.
Le signe précède le sens.
Le monde des signes se suffit à lui-même.

1950 – 1951

Charles Estienne publie en 1950 *L'art abstrait est-il un académisme ?* et Michel Ragon *Expression et non-Figuration* en 1951.

1951

Mort de Wols.

Querelle des mots
De l'abstraction lyrique à l'art informel.

L'ère du signe est indissociable du geste.
Mathieu publie *Esquisse d'une embryologie des signes* dans lequel il emploie pour la première fois le mot *informel* « pour désigner des formes sans significations ».
De l'abstraction lyrique à l'art informel
Fulgurance et rayonnement.

Les expositions de groupe, moins cohérentes, se dispersent hors de France. Les confrontations se multiplient dans des musées et galeries en Italie, en Angleterre, aux États-Unis avec les représentants de l'abstraction lyrique, symboles éclatants de l'universalité de ce nouveau langage.

Au cœur des polémiques, le mot *informel* est différemment interprété.

1951 – 1952

Michel Tapié organise les expositions « Signifiants de l'informel » Studio Facchetti, Paris. Le critique confond les peintres figuratifs et les abstraits.
Pour Mathieu, la réunion des deux mots est un non-sens, l'informel étant par définition non-signifiant.

1952

Michel Tapié publie *Un art autre*.

1954

Le tachisme : ultime avatar de l'abstraction lyrique. Le mot tachisme est inventé par Pierre Gueguen en 1951, repris par Charles Estienne. Le mot est l'enjeu de joutes épistolaires entre les critiques Charles Estienne et Michel Tapié dans le journal *Combat-Art*.
Pour Mathieu, l'adjectif « tachiste » a au moins l'avantage de signifier « peinture directe ». Aucun mot ne peut satisfaire pour associer une technique et une expression. *Dripping*, tubisme.

Avec sa liberté intérieure et sa liberté extérieure, l'abstraction lyrique est entrée dans l'Histoire.

CHRONOLOGY

1945 – 1960

written by
Lydia Harambourg

1945

Galerie René Drouin, Paris
"Jean Fautrier, Les Otages".

1947

Birth of Lyrical Abstraction.

Galerie du Luxembourg, Paris
"L'Imaginaire" exhibition marked the birth of the "Art Informel" movement. It had initially been titled "Towards Lyrical Abstraction" by Georges Mathieu, who invited fourteen artists, including Hartung, Atlan, Wols, Riopelle and Bryen, to participate in it.

Galerie René Drouin, Paris
Wols' first solo show featuring informal paintings and drawings.

Galerie Lydia Conti, Paris
"Hans Hartung", first solo show with 13 paintings (1935 – 1947) that highlighted signs and stains.
"Gérard Schneider", first solo exhibition featuring informal paintings.

Galerie René Drouin, Paris
"Roberto Matta", first retrospective in France, with a preface by André Breton.

Galerie Maeght, Paris
"Jean-Michel Atlan, Twenty-seven barbarian paintings".

1948

Galerie Colette Allendy, Paris
"H W P S M T B", based on the initials of the protagonists (Hartung, Wols, Picabia, Stahly, Mathieu, Tapié, Bryen). The exhibition was organised by Mathieu, who wrote *La liberté, c'est le vide* in the catalogue.

Galerie du Montparnasse, Paris
First encounter with American painting. Mathieu, who organised the exhibition, revealed the names of Pollock, de Kooning and Tobey to the Parisian public and critics. Other Lyrical Abstract painters included Gorky, Reinhardt, Rothko, Russell, Sauer, Picabia, as well as Hartung, Wols, Bryen and Mathieu.

Galerie des Deux-Îles, Paris
Mathieu organised the "Black and White" exhibition featuring black-and-white drawings, etchings and lithographs. Hartung and Wols were invited again.

1949 – 1951

For a whole new generation, Lyrical Abstraction became a myth which was codified by signs, writing, stains, gesture and speed.
"Mathieu was certainly the most obvious agitator in this mutation of painting", Camille Bryen said.

1949

Mathieu published "Analogie de la non-figuration". This manifesto for free, Lyrical Abstract painting, called for speed of execution and improvisation, without any premeditation of gesture so as to achieved invented forms.

1950

Galerie Drouin, "Hiroshima place Vendôme".
Georges Mathieu's first solo exhibition with a text written by Jean Caillens. Faced with this graphic explosion, Malraux exclaimed "At last, a Western calligrapher!".

Triumph of Lyrical Abstraction.
The sign preceded meaning.
The world of signs now was self-sufficient.

1950 – 1951

Charles Estienne published "L'art abstrait est-il un académisme?" and Michel Ragon wrote "Expression et non-Figuration".

1951

Death of Wols.

Quarrel of words
From Lyrical Abstraction to Art Informel.

The era of the sign was inseparable from that of gesture.
Mathieu published "Esquisse d'une embryologie des signes", in which he used the word "informel" for the first time "to designate forms without meaning".
From Lyrical Abstraction to Art Informel
Fulgurance and radiance.

Group exhibitions, which were less coherent, were scattered outside France. Confrontations multiplied in museums and galleries in Italy, England and the United States with representatives of Lyrical Abstraction, a dazzling symbol of the universality of this new language.

The word "informal" was at the heart of the controversy as it was interpreted in different manners.

1951 – 1952

Michel Tapié organised the "Signifiants de l'informel" exhibitions at Studio Facchetti, Paris.
The critic confused figurative and abstract painters. For Mathieu, the combination of the two words was nonsense, "informel" being by definition non-significant.

1952

Michel Tapié published "Art of Another Kind".

1954

Tachism: the ultimate avatar of Lyrical Abstraction
The word "Tachism" was coined by Pierre Guéguen in 1951, and taken up by Charles Estienne. The word became the subject of epistolary jousts between critics Charles Estienne and Michel Tapié in "Combat-Art".
For Mathieu, the adjective "Tachist" at least had the advantage of meaning "direct painting". No single word could satisfy the need to associate technique and expression. Dripping, tubism.

With its inner and outer freedom, Lyrical Abstraction had made history.

INDEX



pp. 26–27
KAREL APPEL
Untitled, 1950



pp. 28–29
KAREL APPEL
Woman and Bird on Beach, 1956



pp. 30–31
KAREL APPEL
Nu abstrait, 1957



pp. 32–35
KAREL APPEL
Cri Tournant, 1959



pp. 36–37
KAREL APPEL
Composition, 1963



pp. 42–43
JEAN-MICHEL ATLAN
Sans titre, 1946



pp. 44–45
JEAN-MICHEL ATLAN
Sans titre, 1957



pp. 46–49
JEAN-MICHEL ATLAN
Sans titre, 1959



pp. 50–51
JEAN-MICHEL ATLAN
Untitled, 1959



pp. 56–57
CHU TEH-CHUN
Composition No. 133, 1962



pp. 64–65
CHU TEH-CHUN
Sans titre, 1974



pp. 80–81
SAM FRANCIS
Untitled SF54-071, 1954



pp. 58–61
CHU TEH-CHUN
No. 174 Le repos de l'heure, 1964



pp. 70–71
JEAN FAUTRIER
Le Petit casier, 1955



pp. 86–89
HANS HARTUNG
T1946-32, 1946



pp. 62–63
CHU TEH-CHUN
No. 437, 1972



pp. 76–79
SAM FRANCIS
Light Blue, 1953



pp. 90–91
HANS HARTUNG
P1947-26-PAS-56, 1947



pp. 92–93
HANS HARTUNG
P1948-16, 1948



pp. 98–99
GEORGES MATHIEU
Déformation de fonction variable convexe, 1957



pp. 100–103
GEORGES MATHIEU
La Plainte de la Sainte Mère l'Église, 1958



pp. 104–105
GEORGES MATHIEU
Victoire de Navas de Tolosa, 1960



pp. 106–107
GEORGES MATHIEU
Le Fort Gaston tombe en la puissance du Roy d'Arménie obligé de le restituer aux Templiers, 1960



pp. 108–111
GEORGES MATHIEU
Sans titre, 1960



pp. 116–117
ROBERTO MATTA
Sans titre, 1956



pp. 118–121
ROBERTO MATTA
Untitled, 1958



pp. 122–123
ROBERTO MATTA
Untitled, 1959



pp. 128–131
SERGE POLIAKOFF
Composition abstraite, 1958



pp. 132–133
SERGE POLIAKOFF
Composition abstraite, 1959



pp. 138–139
JEAN PAUL RIOPELLE
Sans titre, 1953



pp. 140–141
JEAN PAUL RIOPELLE
Untitled, 1958



pp. 152–153
ANTONIO SAURA
Infante, 1962



pp. 142–145
JEAN PAUL RIOPELLE
Vérone, 1962



pp. 150–151
ANTONIO SAURA
Nule, 1958



pp. 158–159
PIERRE SOULAGES
Peinture 81 x 54 cm, 16 juin 1951, 1951



pp. 160–161
PIERRE SOULAGES
Gouache sur papier, 65 x 50 cm, 1952, 1952



pp. 164–165
PIERRE SOULAGES
Peinture 195 x 130 cm, 3 décembre 1956, 1956



pp. 166–167
PIERRE SOULAGES
Peinture 130 x 89 cm, 8 juin 1959, 1959



pp. 172–173
ZAO WOU-KI
12.12.68, 1968



pp. 174–175
ZAO WOU-KI
18.12.69, 1969

Cet ouvrage accompagne l'exposition «Art Informel: le signe et le geste, 1950 – 1970», présentée à Opera Gallery Paris, du 19 octobre au 28 novembre 2023.	This publication was created for the exhibition "Art Informel: le signe et le geste, 1950 – 1970", presented by Opera Gallery Paris from 19 October to 28 November 2023.
REMERCIEMENTS Nous tenons à remercier Lydia Harambourg pour son texte critique et son aide tout au long de ce projet, nos collectionneurs et prêteurs, sans qui une telle aventure ne serait possible, nos équipes et intervenants qui ont tout mis en œuvre pour que cette exposition puisse voir le jour.	ACKNOWLEDGMENTS Lydia Harambourg, for her enlightening critical text, our collectors and loaners, without whom an adventure of this kind would not have been possible, our teams and contributors, who have done their best to bring this exhibition to life.
COMMISSAIRES Lydia Harambourg & Marion Petitdidier	CURATORS Lydia Harambourg & Marion Petitdidier
COORDINATRICES Aurélie Heuzard & Marion Petitdidier	COORDINATORS Aurélie Heuzard & Marion Petitdidier
CATALOGUE	CATALOGUE
AUTRICES © Lydia Harambourg (texte critique, biographies et chronologie) & Marion Petitdidier (préface)	AUTHORS © Lydia Harambourg (critical text, biographies and chronology) & Marion Petitdidier (foreword)
TRADUCTRICE Laura Pertuy	TRANSLATOR Laura Pertuy
GRAPHISTE Marine Duroselle	GRAPHIC DESIGNER Marine Duroselle
CORRECTIONS Anaïs Chombar, Colombe Derouin, Aurélie Heuzard, Marion Petitdidier & Francesca Rovati	PROOFREADERS Anaïs Chombar, Colombe Derouin, Aurélie Heuzard, Marion Petitdidier & Francesca Rovati
PHOTOGRAPHIES DES ŒUVRES © Karel Appel Foundation / Adagp, Paris, 2023 © 2023 Sam Francis Foundation, California / Adagp, Paris © Hans Hartung / Adagp, Paris, 2023 © Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org / ADAGP, Paris, 2023 © Adagp, Paris, 2023	PICTURES OF THE ARTWORKS © Karel Appel Foundation / Adagp, Paris, 2023 © 2023 Sam Francis Foundation, California / Adagp, Paris © Hans Hartung / Adagp, Paris, 2023 © Succession Antonio Saura / www.antoniosaura.org / ADAGP, Paris, 2023 © Adagp, Paris, 2023
RECHERCHES ICONOGRAPHIQUES Anaïs Chombar	ICONOGRAPHIC RESEARCH Anaïs Chombar
IMPRIMEUR Albe De Coker	PRINTER Albe De Coker
COUVERTURE Sam Francis, <i>Light Blue</i>, 1953	COVER Sam Francis, <i>Light Blue</i>, 1953
Tous droits réservés. Sauf pour but d'un compte-rendu, aucune partie de ce livre ne pourra être reproduite, enregistrée dans un système numérique, ou transmise, par tous moyens et toutes méthodes, dont électronique, mécanique, reprographique, enregistrement ou autre sans la permission préalable de l'éditeur.	All rights reserved. Except for the purpose of review, no part of this book may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise, without the prior permission of the publishers.

OPERA GALLERY

62 rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris | T. 33 (0)1 42 96 39 00 | paris@operagallery.com | operagallery.com

New York Miami Bal Harbour Aspen London Paris Madrid Monaco Geneva Dubai Beirut Hong Kong Singapore Seoul

