

MAZE / ART GSTAAD



HELENE BAILLY MARCILHAC

19.02 - 22.02.2026

Festival-Zelt

GALERIE

Fondée en 2007, la Galerie HELENE BAILLY MARCILHAC est spécialisée dans l'art Impressionniste, Moderne et d'Après-Guerre. Reconnue pour son approche érudite et son engagement à présenter des œuvres de qualité muséale, elle favorise les dialogues entre les mouvements artistiques et les époques. Avec un accent particulier sur des artistes tels qu'Edgar Degas, Albert Marquet, Kees van Dongen, Pablo Picasso, Francis Picabia, Joan Miró, Alexander Calder, Victor Brauner, Alberto et Diego Giacometti, Maria Helena Vieira da Silva, Claude et François-Xavier Lalanne, Françoise Gilot, et Manuel Cargaleiro, entre autres, elle propose une sélection soigneusement choisie d'œuvres majeures.

Située au 71, rue du Faubourg Saint-Honoré, la galerie publie des catalogues académiques pour chacune de ses expositions, avec des contributions d'historiens de l'art de premier plan. Elle joue également un rôle actif dans la recherche et la documentation des grands artistes, contribuant aux Catalogues Raisonnés, notamment ceux de Léon Pourtau et Henri Delavallée, et mène actuellement des recherches sur Francis Picabia.

Profondément ancrée dans le monde institutionnel et académique de l'art, la galerie collabore avec des musées et des fondations afin de faciliter des acquisitions, des prêts et des initiatives de recherche. Parmi ses partenariats récents figurent le Musée d'Orsay et le Musée du Quai Branly à Paris, la Fondation de l'Hermitage, le Museum of Modern Art de New York, la National Gallery of Victoria à Melbourne et le Museum Singer Laren aux Pays-Bas.

Hélène Bailly Marcilhac est membre du Comité Professionnel des Galeries d'Art et du Syndicat National des Antiquaires. Elle est experte agréée auprès de la Chambre Européenne des Experts-Conseils en Œuvres d'Art. En 2024, elle a cofondé l'Association Matignon Saint-Honoré, dédiée au renforcement de la scène artistique du 8^e arrondissement de Paris.

GALLERY

Founded in 2007, the HELENE BAILLY MARCILHAC Gallery specializes in Impressionist, Modern, and Post-War art. Recognized for its scholarly approach and commitment to presenting museum-quality works, the gallery fosters dialogues between artistic movements and eras. With a particular focus on artists such as Edgar Degas, Albert Marquet, Kees van Dongen, Pablo Picasso, Francis Picabia, Joan Miró, Alexander Calder, Victor Brauner, Alberto and Diego Giacometti, Maria Helena Vieira da Silva, Claude and François-Xavier Lalanne, Françoise Gilot, and Manuel Cargaleiro, among others, it offers a carefully curated selection of major works.

Located at 71 rue du Faubourg Saint-Honoré, the gallery publishes academic catalogs for each of its exhibitions, featuring contributions from leading art historians. It also plays an active role in research and documentation on major artists, contributing to Catalogues Raisonnés, including those of Léon Pourtau and Henri Delavallée, and is currently conducting research on Francis Picabia.

Deeply rooted in the institutional and academic art world, the gallery collaborates with museums and foundations to facilitate acquisitions, loans, and research initiatives. Recent partnerships include the Musée d'Orsay and the Musée du Quai Branly in Paris, the Fondation de l'Hermitage, the Museum of Modern Art in New York, the National Gallery of Victoria in Melbourne, and the Museum Singer Laren in the Netherlands.

Hélène Bailly Marcilhac is a member of the Comité Professionnel des Galeries d'Art and the Syndicat National des Antiquaires. She is an accredited expert with the Chambre Européenne des Experts-Conseils en Œuvres d'Art. In 2024, she co-founded the Association Matignon Saint-Honoré, dedicated to strengthening the artistic scene of Paris's 8th arrondissement.

PROJET D'EXPOSITION

DU 19 AU 22 FÉVRIER 2026

À l'occasion de la troisième édition de MAZE Art Gstaad, la GALERIE HELENE BAILLY MARCILHAC participe pour la seconde fois à cette foire consacrée à l'art Moderne et d'Après-guerre.

Pour cette édition, la galerie présente une sélection d'œuvres du vingtième siècle, réunies autour d'une curation attentive aux résonances surréalistes. Celles-ci sont envisagées comme un fil de lecture, libre et transversal, plutôt que comme une appartenance à un mouvement défini.

Peintures, œuvres sur papier, sculptures et céramiques sont réunies dans une présentation ouverte. Elles couvrent différentes périodes et techniques. Des artistes tels que Francis Picabia, Max Ernst, Victor Brauner, René Magritte, Óscar Domínguez ou Jean Paul Riopelle dialoguent avec Pablo Picasso, Jean Dubuffet, Henri Matisse, Fernand Léger ou Henri Laurens. L'ensemble privilégie la cohérence des correspondances plutôt que l'effet de démonstration.

Parmi les œuvres présentées, *Simplicity* de Max Ernst occupe une place centrale. Réalisée en 1960, cette peinture témoigne d'une période de l'artiste marquée par une grande liberté formelle et par l'usage du grattage. L'œuvre condense plusieurs thèmes essentiels de son travail, notamment le rôle du hasard, le rapport à la matière et la présence récurrente de l'oiseau, figure intime de son imaginaire. Par sa densité et sa retenue, *Simplicity* s'impose comme un point d'ancrage de la présentation.

La sélection repose sur des œuvres choisies pour leur place dans le parcours de chaque artiste et pour la clarté de leurs dialogues. Elle reflète l'approche de la galerie HELENE BAILLY MARCILHAC, fondée sur une lecture précise de l'histoire de l'art et sur une attention constante portée aux œuvres.

EXHIBITION PROJECT

FROM FEBRUARY 19 TO 22, 2026

For the third edition of MAZE Art Gstaad, GALERIE HELENE BAILLY MARCILHAC is participating for the second time in this fair dedicated to modern and post-war art.

For this edition, the gallery is presenting a selection of 20th-century works, curated with a focus on surrealist influences. These works are viewed as a free and cross-disciplinary narrative rather than as belonging to a specific movement.

Paintings, works on paper, sculptures, and ceramics are brought together in an open presentation. They cover different periods and techniques. Artists such as Francis Picabia, Max Ernst, Victor Brauner, René Magritte, Óscar Domínguez, and Jean Paul Riopelle engage in dialogue with Pablo Picasso, Jean Dubuffet, Henri Matisse, Fernand Léger, and Henri Laurens. The collection emphasizes the coherence of the connections rather than the effect of demonstration.

Among the works on display, Max Ernst's *Simplicity* occupies a central place. Created in 1960, this painting reflects a period in the artist's career marked by great formal freedom and the use of scraping. The work condenses several essential themes of his work, notably the role of chance, the relationship to matter, and the recurring presence of the bird, an intimate figure in his imagination. Through its density and restraint, *Simplicity* stands out as a focal point of the presentation.

The selection is based on works chosen for their place in each artist's career and for the clarity of their dialogues. It reflects the approach of the HELENE BAILLY MARCILHAC gallery, founded on a precise reading of art history and constant attention to the works.

VICTOR BRAUNER (1903-1966)

L'œuvre de Brauner s'inscrit dans plusieurs mouvements à la croisée du cubisme, constructivisme et de l'esprit dada. Son style commence à évoluer considérablement lors de la Deuxième Guerre Mondiale. En effet, de confession juive, Brauner est obligé de fuir et se réfugie dans le Sud de la France. Cette période devient pour lui un moment d'expérimentations techniques, durant laquelle il explore la peinture à la cire et le dessin à la bougie. Il se tourne également vers les sciences occultes, l'alchimie, les tarots, et des arts primitifs et archaïques, comme ceux d'Afrique, d'Océanie, de l'Égypte ancienne ou encore des Aborigènes d'Australie. L'artiste adopte ainsi une figuration possédant une résonance mythique et sacrée.

L'histoire influence tout au long de sa vie son œuvre. Ainsi, dans les années 1950, le climat politique européen affecte l'esthétique de ses œuvres, tandis que la dictature stalinienne prend place en Roumanie, dont il est originaire. Sa peinture s'assombrit jusqu'à devenir presque monochrome.

Brauner se détache également peu à peu des principes de la perspective, privilégiant une figuration plane, où les corps et les formes sont stylisés, géométriques et plus abstraits. *Mathématicienne* montre ainsi des formes colorées se superposant et sur lesquelles, les seuls éléments permettant d'identifier un visage sont les yeux. Ce tableau témoigne d'une synthèse entre géométrie et poésie symbolique.

Victor Brauner's work is part of several movements at the crossroads of Cubism, Constructivism, and Dadaism. His style began to evolve considerably during World War II. As a Jew, Victor Brauner was forced to flee and took refuge in the south of France. This period became a time of technical experimentation for him, during which he explored wax painting and candle drawing. He also turned to the occult sciences, alchemy, tarot cards, and primitive and archaic arts, such as those of Africa, Oceania, ancient Egypt, and the Aborigines of Australia. The artist thus adopted a figurative style with mythical and sacred resonance.

History influenced his work throughout his life. In the 1950s, for example, the political climate in Europe affected the aesthetics of his works, while the Stalinist dictatorship took hold in Romania, his country of origin. His painting became darker, almost monochrome.

Brauner also gradually moved away from the principles of perspective, favoring a flat figurative style in which bodies and forms were stylized, geometric, and more abstract. *Mathématicienne* shows colorful shapes superimposed on each other, with the eyes being the only elements that allow us to identify a face. This painting reflects a synthesis between geometry and symbolic poetry.



VICTOR BRAUNER (1903-1966)

La Mathématicienne, 1957

Monogrammé et daté en bas à droite: VB; XII 1957

Huile sur toile d'origine

55 x 46 cm / 21 5/8 x 18 1/8 in.

MAX ERNST (1891-1967)

En 1960, à soixante-neuf ans, Max Ernst vit à Huismes (Touraine) auprès de Dorothea Tanning, à distance des querelles surréalistes qui ont suivi son exclusion de 1954. Il revendique alors une pratique de liberté absolue, fondée sur l'expérimentation technique et la réflexion sur le hasard comme opérateur de forme. *Simplicity* (1960) s'inscrit dans le prolongement de cette recherche, par le grattage, prolongement pictural du frottage mis au point en 1925 : après des couches d'huile bleue et jaune, Ernst applique la toile sur un support texturé (type trame kraft), puis retire la matière pour faire surgir reliefs, lignes et motifs fortuits. Ce dialogue réglé entre geste et hasard rejoint directement les principes surréalistes de l'écriture automatique.

La couleur joue un rôle structurant : un champ bleu, modulé du vert profond au cobalt, est ponctué de passages jaunes et verts qui ouvrent des « fenêtres » lumineuses. L'ensemble installe une atmosphère méditative et invite à lire l'œuvre comme un espace mental plutôt que comme un paysage descriptif.

Au cœur de cette logique apparaît Loplop, figure-totem et double de l'artiste, attestée dès les années 30. L'intérêt d'Ernst pour l'imaginaire totemique (notamment amérindien) est issu d'un épisode biographique fondateur : la mort de son perroquet le 5 janvier 1906, jour de la naissance de sa sœur Loni, événement qui charge l'oiseau d'une valeur de cycle (perte/renaissance).

Dans *Simplicity*, plusieurs oiseaux se laissent deviner à des angles différents : certains lisibles, d'autres absorbés par les strates de bleu, selon une logique de métamorphose qui parcourt toute l'œuvre d'Ernst et fonde son anthropomorphisme déclaré : « *Si l'on trouve rarement une représentation fidèle de l'homme dans mes peintures, on peut constater que tout y est anthropomorphe : les oiseaux, les arbres [...]* » (1959).

Enfin, le titre relève chez Ernst d'une poétique de l'après-coup : « *Jamais je n'impose un titre au tableau [...] l'obsession cesse au moment où le titre apparaît comme par magie.* » *Simplicity* ne renvoie pas au dépouillement vide, mais à l'essentiel : condensation d'une méthode (hasard dirigé, primat de la matière), d'un vocabulaire (grattage, strates colorées) et d'un mythe personnel (Loplop) qui articulent l'œuvre entre expérience formelle et imaginaire surréaliste.

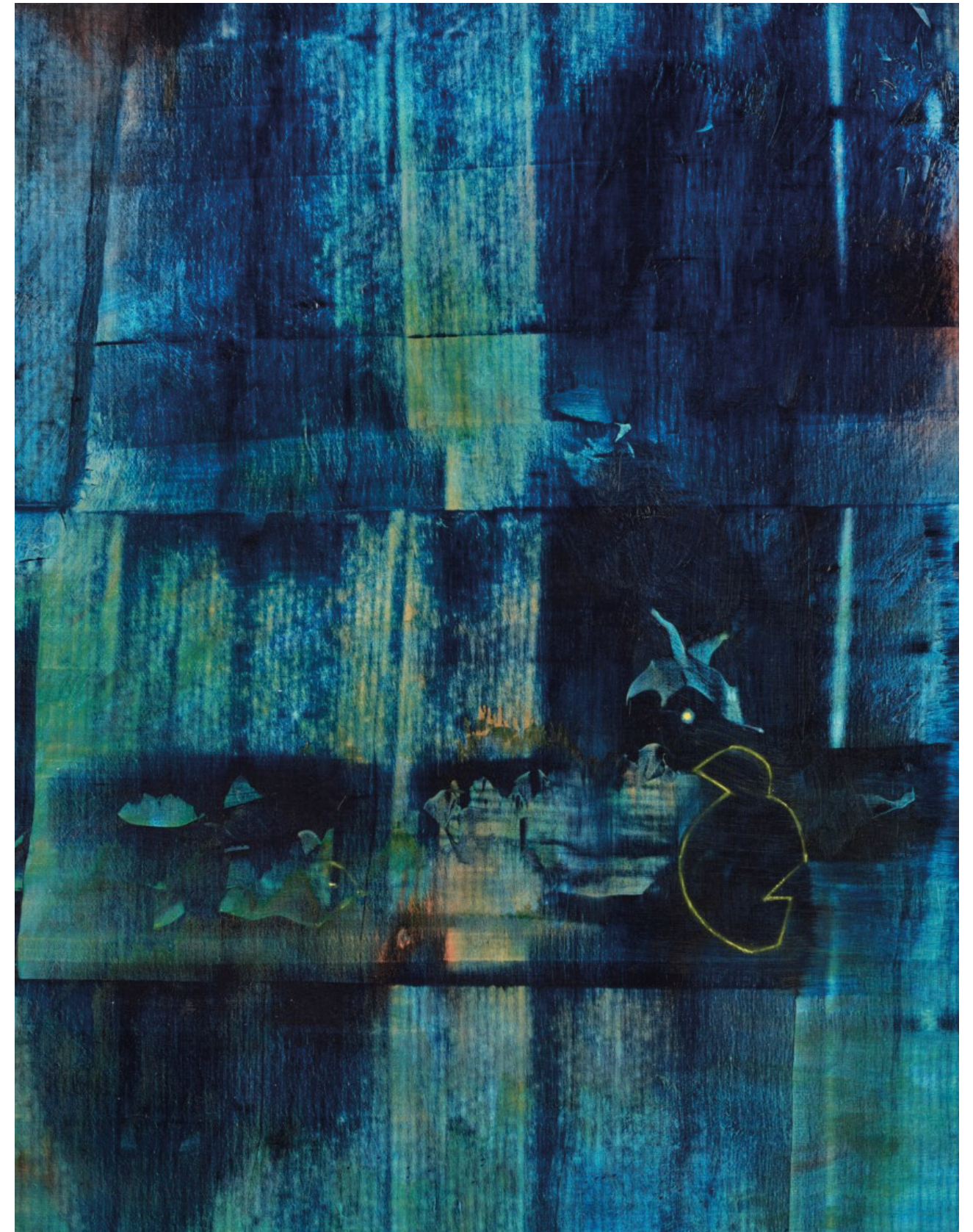
In 1960, at the age of sixty-nine, Max Ernst was living in Huismes (Touraine) with Dorothea Tanning, removed from the Surrealist disputes that followed his exclusion in 1954. He then asserted a practice of absolute freedom, grounded in technical experiment and in reflection on chance as a generator of form. *Simplicity* (1960) is a continuation of this research, using scraping, a pictorial extension of the frottage technique developed in 1925: after applying layers of blue and yellow oil paint, Ernst placed the canvas on a textured support (such as kraft paper), then removed the material to reveal reliefs, lines, and random patterns. This controlled dialogue between gesture and chance directly echoes the surrealist principles of automatic writing.

Color is structurally decisive: a blue field, modulated from deep green to luminous cobalt, is punctuated by yellow and green passages that open luminous “windows.” The whole sustains a meditative atmosphere and invites us to read the work as a mental space rather than a descriptive landscape.

At the core of this logic appears Loplop, the artist's totemic alter ego, documented since the 1930s. Ernst's interest in a totemic imaginary (including Native American sources) intersects with a formative biographical episode: the death of his beloved parrot on 5 January 1906, the day his sister Loni was born, an event that invests the bird with a cyclical value (loss/renewal).

In *Simplicity*, several birds can be discerned from shifting viewpoints, some legible, others absorbed into the blue strata, according to a logic of metamorphosis that runs through Ernst's oeuvre and underwrites his stated anthropomorphism: “*If one rarely finds a faithful representation of man in my paintings, one can observe that everything in them is anthropomorphic: birds, trees [...]*” (1959).

Finally, titling for Ernst belongs to a poetics of the after-image: “*I never impose a title on a painting [...] the obsession ends when the title appears as if by magic.*” *Simplicity* thus names not emptiness but the essential: a condensation of method (directed chance, the primacy of matter), vocabulary (scraping, chromatic stratification), and personal myth (Loplop) that articulates the late work between formal experimentation and Surrealist imaginary.



Simplicity, 1960
Signé et daté en bas à droite: max ernst; 60
Signé, daté et inscrit au dos: Simplicity; max ernst; 1960
Huile et grattage sur toile d'origine
116 x 89,2 cm / 45 5/8 x 35 1/8 in.

FRANCIS PICABIA (1879-1953)

Harmas, créée en 1928, est une œuvre de Picabia faisant partie de sa série des *Transparences*, à laquelle il aimait donner des noms énigmatiques.

Cette série mystérieuse cherche à créer une troisième dimension, sans recourir à la perspective. C'est peut-être l'un des ensembles thématiques les plus intrigants et les plus aboutis de cet "artiste de tous genres", comme il se définissait lui-même. Après avoir exploré les mouvements impressionniste, dadaïste, abstrait, surréaliste et figuratif, Picabia s'attaque à ces fameuses *Transparences* qui n'ont pas perduré longtemps. Peu après 1930, il deviendra un précurseur de la culture pop en utilisant des photos de magazines pour ses peintures. Ce tableau, réalisé en technique mixte, a été acquis auprès de la Galerie Théophile Briant au début des années 30 et est resté dans la même famille.

"L'Harma" ? Il s'agit d'une espèce de papillon. Picabia possédait dans sa bibliothèque un Atlas de poche des papillons de France, de Suisse et de Belgique, rédigé en 1912 par Paul Girod, qu'il consultait régulièrement. "Harmas" désigne également en provençal une étendue caillouteuse et stérile laissée à l'abandon. Un terme utilisé par l'entomologiste Jean-Henri Fabre pour nommer sa propriété à Sérignan-du-Comtat en 1879, autre référence.

En plus de la signification anthropologique Picabia, ajoute dans ce tableau une allusion aux maîtres anciens qui l'inspirèrent grandement pour ses compositions de transparences. Ici, il reprend deux œuvres de Sandro Botticelli : Le visage situé au centre de la composition se réfère au Portrait de jeune homme conservé à la National Gallery de Londres et les mains dessinées au crayon graphite du Jeune Homme tenant une médaille de la Galerie des Offices de Florence.

Dans cette œuvre, des formes, des mains et des visages se superposent sur un fond bleu, avec des éléments végétaux verts s'entremêlant à des formes géométriques noires énigmatiques. Une observation attentive révèle la présence d'une tête de chat aux yeux verts. Grand amoureux des animaux, Picabia introduit le chat dans ses œuvres dès les années 1920 et persiste dans les années 30 avec des représentations du félin de plus en plus réalistes, renouant avec le plaisir du dessin pur et la tradition classique de la ligne ingresque.

Les *Transparences*, initiées par Picabia en 1927, sont propices à la contemplation, fonctionnant comme des encyclopédies qui puisent leur inspiration dans la Bible, la mythologie, associant l'Antiquité et la modernité dans un univers onirique qui séduit les surréalistes. Harmas a été exposé à la galerie Théophile Briant en 1928 et a été acquis au début des années 1930 auprès de ce marchand. Il est resté dans la descendance de son premier et unique propriétaire pendant presque 100 ans.

Cette transparence a également été exposée chez un ami du peintre, Léonce Rosenberg, en décembre 1930 dans sa galerie de L'Effort moderne pour une rétrospective « Francis Picabia - Trente ans de peinture ». L'appartement de ce promoteur du cubisme et de l'abstraction, au 75, rue de Longchamp dans le 16^e, fut en partie décoré par Picabia qui a recouvert les murs de la chambre à coucher de Madame d'une dizaine de toiles, l'une des plus belles expressions de ses *Transparences*, dans un ensemble pictural au mystérieux et séduisant ésotérisme. Le décor de l'appartement de Rosenberg, poussé à déménager dès 1932 en raison de la crise financière, fut aussi éphémère que les *Transparences* dans la carrière de Picabia. En effet, dès les années 1930, le peintre se tourne vers des portraits et des nus féminins, des pin-up des magazines de l'époque.

Harmas, circa 1928
Signé en bas à droite : Francis Picabia
Huile et crayon sur carton
106 x 75,5 cm / 41 3/4 x 29 3/4 in.



Harmas, created in 1928, is a work by Francis Picabia in his *Transparencies* series, to which he liked to give enigmatic names.

This mysterious series seeks to create a third dimension, without recourse to perspective. It is perhaps one of the most intriguing and accomplished thematic ensembles by this “artist of all kinds”, as he defined himself. After exploring the Impressionist, Dadaist, Abstract, Surrealist and Figurative movements, Picabia tackled these famous *Transparencies*, which did not last long. Shortly after 1930, he became a precursor of pop culture, using magazine photos for his paintings. This mixed-media painting was acquired from Galerie Théophile Briant in the early 1930s and has remained in the same family ever since.

“L'Harma”? It's a species of butterfly. Picabia had in his library a pocket-sized Atlas of butterflies in France, Switzerland and Belgium, written in 1912 by Paul Girod, which he consulted regularly. In Provençal, “Harmas” also refers to a stony, barren stretch of land that has been abandoned. A term used by entomologist Jean-Henri Fabre to name his property in Sérignan-du-Comtat in 1879, another reference.

In addition to its anthropological significance, Picabia adds in this painting an allusion to the old masters who greatly inspired his compositions of transparencies. The face at the center of the composition refers to the Portrait of a Young Man in the National Gallery in London, while the hands are drawn in graphite from The Young Man Holding a Medal in the Uffizi Gallery in Florence.

In this work, shapes, hands and faces are superimposed on a blue background, with green vegetal elements intermingling with enigmatic black geometric shapes. Close observation reveals a cat's head with green eyes. A great animal lover, Picabia introduced the cat into his work as early as the 1920s, and continued in the 30s with increasingly realistic representations of the feline, returning to the pleasure of pure drawing and the classical tradition of the Ingresque line.

The *Transparencies*, initiated by Picabia in 1927, are conducive to contemplation, functioning like encyclopedias that draw their inspiration from the Bible and mythology, combining Antiquity and modernity in a dreamlike universe that appealed to the Surrealists. Harmas was exhibited at the Théophile Briant

gallery in 1928 and acquired from this dealer in the early 1930s. It remained in the family of its first and only owner for almost 100 years.

This transparency was also exhibited by one of the painter's friends, Léonce Rosenberg, in December 1930 at his L'Effort moderne gallery, for a retrospective entitled “Francis Picabia - Trente ans de peinture” (“Francis Picabia - Thirty Years of Painting”). The apartment of this promoter of cubism and abstraction - at 75, rue de Longchamp in the 16th arrondissement - was partly decorated by Picabia, who covered the walls of Madame's bedroom with a dozen canvases, one of the finest expressions of his *Transparencies*, in a pictorial ensemble of mysterious and seductive esotericism. The décor of the Rosenberg apartment, which was forced to move in 1932 due to the financial crisis, was as ephemeral as the *Transparencies* in Picabia's career. Indeed, from the 1930s onwards, the painter turned to portraits and female nudes, the pin-ups of the magazines of the day.



JEAN-PAUL RIOPELLE (1923-2002)

C'est à la fin de l'année 1952 que Riopelle élabore le style qui le propulse sur la scène internationale: ses mosaïques de couleurs vives exécutées par petites touches denses avec une spatule en pressant les tubes de peintures directement sur la toile, deviennent sa signature. Le peintre puise les sujets de ses toiles dans les voyages: "*La nature reste une énigme : on ne la perçoit jamais dans sa totalité. Elle est comme moi toujours en train de partir.*" Avec sa famille, il multiplie les déplacements en France, à motocyclette, en train, en moto ou en autocar "*peut-être que l'on voyage pour trouver les titres des tableaux que l'on fait*" dira-t-il.

A Field illustre cette idée d'abstraction liée à la représentation de la nature. La palette de couleurs rappelle celle du foin, du blé, de l'herbe et du ciel et dans la composition évoque la rêverie devant un champ de campagne française.

L'œuvre est un merveilleux exemple de mosaïque dont les touches s'entrechoquent en créant un subtil dégradé. *A Field* s'affirme d'autant plus comme une œuvre phare que son esthétique évoque les jeux de ficelles, auxquelles Riopelle se consacre à partir de 1971.

Cette pratique des Amérindiens du Grand Nord canadien et de certains peuples africains consiste, en nouant les deux extrémités d'une ficelle, à créer, avec les mains, poignets et doigts, des animaux, des formes humaines ou des gestes relatifs à des actions. Riopelle intègre ce jeu et ses boucles à son vocabulaire plastique, en excluant, en un second temps les formes figuratives pour promouvoir exclusivement la liberté de mouvement.

By the end of 1952, Riopelle had developed the signature style that propelled him onto the international scene with brightly coloured mosaics executed in small, dense touches with a spatula, pressing the tubes of paint directly on the canvas. The artist drew the subject of his paintings from his travels: "*Nature remains an enigma, one can never perceive it in its entirety. She is like me, always trying to leave.*" With his family, he took many trips throughout France by motorcycle, train and bus: "*Perhaps we journey to find the titles of the paintings we make*" as he put it.

A Field illustrates this idea of an abstraction related to the representation of nature. The colour recalls hay, wheat, grass and sky and the composition suggests daydreamings before a field in the French countryside.

The work is a wonderful example of a mosaics whose pieces collide, creating a subtle gradient. *A Field* asserts itself even more as seminal work that evokes the string game to which Riopelle devoted himself starting in 1971.

This practice, found among Canadian native Americans and certain African nations, consists in knotting together the two ends of string to create animals, human forms or gestures relating to actions with the hands, wrists and fingers. Riopelle integrates this game and its loops into his visual vocabulary by excluding the figurative forms during a second step to focus exclusively on freedom of movement.

Pierre Hebey



A Field, 1974
Signé en bas à droite: Riopelle
Huile sur toile
162 x 130 cm / 63 x 51 in.

TOM WESSELMANN (1934-2001)

Grande figure du Pop Art, Tom Wesselmann présente dans sa série *Bedroom Painting*, inaugurée en 1967, des corps majoritairement féminins fragmentés, ou du moins partiellement représentés. Cette série se caractérise par des gros plans, se concentrant sur des détails, des parties précises du corps. À l'instar des *Great American Nudes* inspirées par Matisse, on retrouve ces mêmes surfaces planes et colorées, ainsi que des peintures chargées d'érotisme. Wesselmann utilise également des toiles mises en forme, c'est-à-dire découpées pour ses *Bedroom Paintings*.

Sur cette œuvre, on reconnaît Danièle Thompson, muse de l'artiste, scénariste et réalisatrice française. Nommée pour plusieurs Césars, elle a notamment écrit pour des films français cultes, telle que *La Grande Vadrouille* ou encore *La Boom*. Après sa rencontre avec Wesselmann dans une galerie d'art new yorkaise, elle pose ensuite pour lui pendant deux ans. Elle dit à propos de lui: «*Il avait cet aspect direct, sans artifices, cette sincérité idéaliste qu'on peut trouver aux Etats-Unis. C'était un bûcheron qui avait décidé de faire de l'art.*»

Study for The Bedroom Painting (1974) est une étude réalisée en préparation de *Bedroom Painting #29*. De cette manière, on observe la même composition avec Danièle Thompson en premier plan tronqué, le même décor coloré. Son expression est sérieuse tandis que ses yeux fixe le spectateur. Elle confronte alors le regard du public, qui à travers les œuvres de *Bedroom Painting*, s'immisce dans des scènes d'intimité, revêtant presque une position de voyeur face à des corps exposés plus ou moins dévêtus.

A leading figure in Pop Art, Tom Wesselmann's *Bedroom Painting* series, launched in 1967, features fragmented, or at least partially represented, bodies, mostly female. This series is characterized by close-ups, focusing on details and specific parts of the body. Like the *Great American Nudes* inspired by Matisse, we find the same flat, colorful surfaces and paintings charged with eroticism. Wesselmann also uses shaped canvases, in other words, cut out for his *Bedroom Paintings*.

The model here is Danièle Thompson, the French screenwriter and director. Nominated for multiple Césars, she wrote such landmark films as *La Grande Vadrouille* and *La Boum*. After meeting Wesselmann in a New York gallery, she posed for him over a two-year period. Of the artist, she recalled: “*He had a direct, unadorned quality, an idealistic sincerity one often finds in the United States. He was a lumberjack who had decided to make art.*”

Study for The Bedroom Painting (1974) was made in preparation for *Bedroom Painting #29* (1971–1973). It reprises the same composition, Thompson's face tightly cropped in the foreground against a chromatic interior, serving as a formal calibration of colour relationships and contours. Her serious expression and direct gaze confront the viewer, underscoring the series' play with intimacy and looking, in which the audience adopts a near-voyeuristic position before partially revealed bodies.



Danièle Thompson.
© Tous Droits Réservés.



Study For The Bedroom Painting, circa 1974
Signé sur la tranche: Tom Wesselmann
Titre au dos: Study for the Bedroom Painting #29
Huile sur toile
14 x 21,5 cm / 5 1/2 x 8 1/2 in.

CONTACTS

HELENE BAILLY MARCILHAC
FOUNDER & DIRECTOR
T. +33 (0)6 60 82 45 03
HELENE@BAILLYMARCILHAC.COM

JOSEPHINE FERRAND
SALES & LOANS
T. +33 (0)6 71 86 31 66
JOSEPHINE@BAILLYMARCILHAC.COM

SALOMÉ DE BRYAS
SALES & FAIRS
T. +33 (0)6 82 60 39 58
SALOME@BAILLYMARCILHAC.COM

AURELIE FRANCIN
FINANCE & COMPLIANCE
T. +33 (0)1 44 51 51 53
AURELIE@BAILLYMARCILHAC.COM

LOU PELILLO
COMMUNICATIONS
T. +33 (0) 6 78 33 31 53
LOU@BAILLYMARCILHAC.COM

MARION NGUYEN
DESIGN
T. +33 (0)6 47 71 71 71
MARION@BAILLYMARCILHAC.COM

HELENE BAILLY MARCILHAC

DU LUNDI AU VENDREDI, DE 9H À 19H
LE SAMEDI, DE 10H À 19H
LE DIMANCHE SUR RENDEZ-VOUS

FROM MONDAY TO FRIDAY, FROM 9AM TO 7PM
ON SATURDAY, FROM 10AM TO 7PM
ON SUNDAY BY APPOINTMENT

71, RUE DU FAUBOURG-SAINT-HONORÉ
75008 PARIS
T. +33 (0)1 44 51 51 51

Crédits photographiques
Cécil Mathieu

Tous droits réservés.
© HELENE BAILLY MARCILHAC, Paris, France.

HELENE BAILLY MARCILHAC

71, rue du Faubourg Saint-Honoré, 75008 Paris, France

T. +33 (0)1 44 51 51 51 | gallery@baillymarcilhac.com | www.helenebaillymarcilhac.com