

An abstract collage artwork featuring torn pieces of white and brown paper layered over a background of blue and teal paint. The paint is applied in thick, expressive strokes, with black outlines defining the shapes. The overall composition is dynamic and textured.

FARAH ATASSI

FARAH ATASSI

analogues

<i>Barry Schwabsky</i>	
Un art sans appartenance	5
An Art that Doesn't Belong	11
<i>Marjolaine Lévy</i>	
Les utopies picturales de Farah Atassi	123
Farah Atassi's Pictorial Utopias	131
<i>Biographie / Biography</i>	139
<i>Bibliographie / Bibliography</i>	140
<i>Table des œuvres reproduites /</i>	<i>141</i>
<i>Table of reproduced works</i>	

UN ART SANS APPARTENANCE

Barry Schwabsky

Il y a trente ans, quand j'ai commencé mon travail de critique d'art, le mot « postmodernisme » était sur toutes les lèvres. Personne ne savait vraiment de quoi il s'agissait, mais chacun se devait d'en parler au risque sinon d'être considéré comme hors du coup – ou tout simplement comme moderniste. Le postmodernisme était-il une chose ou plusieurs? Où et quand commençait-il? Y avait-il un bon et un mauvais postmodernisme, ou tout était-il bon? (On aurait aussi pu affirmer que tout était mauvais, mais cela aurait été difficile sans se condamner soi-même, là encore, au purgatoire du pur modernisme.) Et la possibilité que ce qui venait après le modernisme n'ait pas d'identité affirmée en soi – comme semblait l'indiquer l'étiquette « postmodernisme » – signifiait-elle que nous étions arrivés à la fin de l'histoire, que nous avons atteint un état d'équilibre de la société, protégée de tout changement radical?

D'une manière ou d'une autre, à un moment ou à un autre, nous avons perdu le fil des discussions soulevées par ces questions. Elles ne nous sont plus apparues urgentes ni fertiles. Puis, peu à peu, les jeunes artistes ont commencé à trouver intéressant d'être associés au modernisme. Le mot ne semblait plus caduc. Le passé était-il en train de devenir plus fascinant que le présent? Peut-être – et tant pis alors pour le présent. En tout cas, partout les artistes semblaient en passe de s'improviser spécialistes des vieux modernismes – et notamment de ces courants dans lesquels le rapport controversé entre art et politique s'était singulièrement tendu. Farce ou tragédie? À l'époque, les artistes se disaient que l'art était porté par des rêves utopiques. Y avait-il moyen de rêver de nouveau ces rêves? Et sinon, le moins que l'on puisse tirer d'eux dans notre présent (plus facile à voir comme un sommeil vide, silencieux, sans rêve que comme un éveil lucide) n'était-il pas une méditation sur la beauté et l'absurdité de ce qu'avait laissé la désintégration des rêves?

Tout cela pour dire que, si l'art contemporain ne s'identifie plus au postmodernisme, son réinvestissement actuel du modernisme ne va pas sans conscience du fait qu'il ne peut se construire qu'en tenant compte de la distance qui l'en sépare. Plus post- et pourtant pas néomoderniste – autre chose, mais encore innommée. Il semble parfois enlisé dans la nostalgie, ou dans un bricolage alexandrin de fragments éparpillés de projets, dont l'attrait présent semble précisément résider dans la distance exotique qu'ils en sont venus à incarner. Il a pris de nombreuses formes différentes, certaines apparemment incompatibles les unes avec les autres en dépit de ce qu'elles avaient en commun. Ainsi, les résumés de la modernité dans l'œuvre d'artistes comme Tomma Abts, Liam Gillick ou Dominik Lang – pour prendre trois exemples très différents – ne dévoilent leurs affinités qu'après mûre réflexion. J'ai un jour proposé le terme de rétromodernisme pour désigner un sous-ensemble bien précis de pratiques artistiques contemporaines, s'étant emparé du modernisme : une forme de peinture qui divise la différence entre figuration et abstraction, comme dans l'espoir de trouver le point précis de bifurcation des deux¹. Mais la raison pour laquelle les artistes défendent cela aujourd'hui n'est probablement pas, comme j'ai pu le penser d'abord, une manière d'évacuer, pour ainsi dire, une foi moderniste en le progrès devenue indéfendable, mais, au contraire, afin de relancer de manière différente la progression – comme pour dire : « Ici, l'histoire des formes artistiques a pris un certain tournant, mais elle aurait pu en prendre d'autres ; voyons lesquelles. » Cela ne va pas sans rappeler certains récits de science-fiction, où une personne utilise une machine à voyager dans le temps pour remonter dans l'histoire et empêcher un événement dont les conséquences se sont révélées plus tard désastreuses. L'idée que cela pourrait se produire est peut-être une illusion : il ne s'agit pas de s'appesantir sur le passé, mais bien plutôt de revisiter le passé afin de refonder le présent.

Quant à Farah Atassi, dont les peintures affichent clairement leur allégeance à la modernité, je ne suis pas certain qu'elle ferait de déclarations si prononcées au nom de son travail. Dans une interview, elle donne des raisons aussi simples que désarmantes à sa fascination

pour la modernité : « *J'aime les peintures directes et efficaces. J'aime l'idée de peindre de manière très simple en utilisant des formes simples. Le modèle de fonctionnalité moderne est très proche de ma façon de travailler – cette façon dont les images apparaissent épurées, tandis que rien n'est dissimulé. J'aime les formes simples, géométriques ; j'aime les lignes droites*². » Quant à moi, j'aime la façon qu'a Atassi de parler de son travail, et qui ressemble à ce à quoi elle dit aspirer en lui. Ses paroles sont efficaces, directes, simples. Et pourtant cette artiste n'est pas aussi naïve qu'elle semble vouloir le laisser croire. Elle nous joue un tour : la beauté de sa déclaration réside dans le fait qu'elle semble plus simple qu'elle ne l'est vraiment. La simplicité qu'elle vise dans ses peintures lui permet de bâtir quelque chose de très complexe. Je ne peux m'empêcher de penser à un passage, que j'ai récemment découvert, du grand poète italien du xix^e siècle, Giacomo Leopardi, dans lequel il réfléchit ainsi : « *La complexité peut s'avérer limpide ; le manque de complexité obscur. La complexité peut provenir de l'auteur ou de l'objet, lorsque l'auteur a des difficultés à être clair et que le passage peut, alors, s'avérer difficile pour le lecteur, même s'il est limpide. Mais très souvent, on confond complexité et obscurité, et l'on dit de telle chose qu'elle est obscure quand elle n'est que complexe, et complexe quand elle n'est qu'obscur. Appliquez cette observation aux écrivains du xvi^e siècle, qui étaient très souvent complexes, mais néanmoins limpides, et à ceux du xiv^e siècle, qui dans l'ensemble ne sont pas du tout compliqués, mais souvent obscurs*³. »

Il me semble qu'en tant que peintre, Atassi s'est toujours efforcée, comme les auteurs du xvi^e siècle chez Leopardi, de développer sa capacité à être à la fois complexe et limpide. Lorsque l'on connaît les œuvres actuelles d'Atassi, regarder les tableaux qu'elle présentait lors de sa première exposition personnelle à la galerie Xippas en 2011, il y a seulement trois ans, n'est pas loin de constituer un choc. On pourrait dire que les peintures qu'elle faisait à cette époque étaient limpides, mais peu complexes. Leur limpidité vient en partie de leur rapport à la représentation – c'est-à-dire au fait qu'elles forment des représentations d'espaces réels ou potentiellement réels et que ces représentations sont suffisamment schématiques pour être facilement « lisibles » (leurs traits les plus saillants étant mis en avant

et l'essentiel du reste supprimé), mais jamais schématisées radicalement au point de menacer la lisibilité de l'image. Et pourtant, les peintures (quoique clairement construites à partir d'éléments simples, quasi géométriques) sont déjà moins simples qu'il n'y paraît. L'esprit pictural d'Atassi et son jeu de références sont parfaitement opératoires.

Considérons ainsi *Bathroom II*, 2010. Cette peinture trahit sa filiation à Matisse, et n'aurait pu le faire plus explicitement que si, en l'honneur de *L'Atelier rouge*, elle l'avait intitulée *La Pièce bleue*. Quoi qu'il en soit, on ne dirait pas une salle de bains, et l'on n'en distingue aucun des accessoires habituels. D'ailleurs, n'est-ce pas la *Croix noire* de Malevitch, accrochée sur le mur à gauche ? Une véritable icône du modernisme. Qui mettrait cela dans sa salle de bains ? Un peu plus loin, juste au-delà du pilastre, un tube fluorescent blanc est fixé verticalement au mur. Une œuvre de Dan Flavin ? Peut-être, même si je ne pense pas qu'il en existe précisément une comme celle-ci. D'ailleurs, que dire des deux tubes fluorescents horizontaux sur le soffite et des trois autres décrochés, posés contre le mur du fond ? Une supposition : une personne, guère amatrice d'art, s'est servie des éléments de *the nominal three (to William of Ockham)* de Flavin de manière aussi personnelle qu'arbitraire – en sortes de *ready-unnades**. Quant aux néons rouges, blancs et bleus descendant du plafond, je ne ferai pas d'hypothèse. Le fait est que tout est limpide, presque trop limpide, avec des éléments aux contours presque tous soulignés de noir. Tout, pourtant, reste énigmatique. Je devrais sans doute corriger ce que j'ai dit précédemment sur l'évidente relation à Matisse et préciser qu'il s'agit là de moyens à la Matisse soumis à des fins à la Chirico. La représentation du sol, avec son quadrillage en lattes de plancher bleues séparées par des lignes bleues, est ce qui se rapproche le plus d'un détail précis dans le tableau – la façon dont les contours se font plus sombres au premier plan que les rectangles qu'ils délimitent et finissent plus clairs vers le fond forme un effet de lumière remarquablement raffiné.

La continuité entre une peinture comme *Bathroom II* et une des œuvres plus récentes d'Atassi, comme *Building the City*, 2013, est évidente ; mais les différences sont

plus frappantes encore. Commençons par les similitudes : tout d'abord, les deux peintures forment un espace intérieur en perspective, tout en soulignant précisément la construction au sens moderniste. S'ajoute à cela la schématisation de la couleur : tout comme la peinture antérieure est dominée par un bleu qui n'a rien à voir avec une quelconque vision naturaliste de l'espace représenté (un plancher bleu, franchement ?), la plus récente est essentiellement blanche (avec un fort contrepoint noir). La linéarité, la géométrie – voilà, dans les deux cas, qui confère à la peinture beaucoup de sa force.

Ce qui diffère dans *Building the City* est que, plutôt que de travailler essentiellement à simplifier l'image implique en quelques grandes formes, elle la décompose en une multitude de petites formes. Assez clairement, il s'agit d'un tableau bien plus complexe que ce qu'Atassi aurait fait à peine deux ou trois ans auparavant. Et la complexité de l'organisation des minuscules quadrilatères noirs – perceptibles comme des carrés en perspective, mais aussi toujours et encore visibles comme des parallélogrammes éparpillés sur une surface plane plutôt que comme des carrés disparaissant dans l'espace en perspective – permet de dissimuler plutôt que de souligner la complexité de l'espace représenté. On peut ainsi prendre énormément de temps à remarquer la marche en plein milieu du premier plan, puis les blocs ou bases au centre évoquant des plates-formes sur lesquelles reposent tous les jeux de construction architecturale, qui donnent son nom au tableau, mais représentent les seules exceptions à son choix systématique de couleurs noir et blanc. Le titre rappelle, sans le citer complètement, celui d'un jeu de construction conçu par le designer tchèque Ladislav Sutnar après qu'il eut émigré aux États-Unis au début de la Seconde Guerre mondiale : Sutnar appela son invention (qui ne fut jamais manufacturée avec succès, même si elle devint par la suite une sorte d'icône du design) : « Build the Town/Construis la ville⁴ ». De même, les jeux de construction de ses peintures semblent rappeler ceux de Sutnar sans les reproduire exactement. « *La forme lapidaire* » des jouets de Sutnar est, selon Iva Knobloch, « *dépourvue de détails – détails laissés à l'imagination de l'enfant*⁵. » On pourrait dire de même de la

conception qu'a Atassi de la peinture – une conception qui laisse toute latitude aux ressources perceptuelles du spectateur, à ceci près qu'ici, la nuée de formes sans détail devient elle-même masse de détails. Le spectateur ne peut deviner librement les détails à partir de la structure schématique ; il peut deviner la structure spatiale globale de la peinture à partir des détails.

Bien qu'ils forment les « figures » rassemblées dans l'espace pictural (non sans rappeler, étrangement, les saints réunis en une conversation sacrée de la Renaissance), ces blocs et cônes à la Sutnar ne sont pas l'objet de *Building the City*, pas plus que Malevitch ou Flavin ne font l'objet de *Bathroom II* : c'est que, dans les deux cas, il semble que la nature de l'espace dans lequel apparaissent les figures prime sur ce qui s'y trouve. On pourrait donc dire que les citations plus ou moins précises d'œuvres tirées de l'histoire du modernisme dans ces tableaux y sont au service d'une exploration plus large de la phénoménologie de l'espace pictural. Quoique séduisant, c'est un espace absolument artificiel (un des tableaux les plus récents qu'ait fait Atassi en 2014 s'intitule d'ailleurs *Artificial Setting*). Quoiqu'éclairé inégalement, il ne contient aucune ombre sinistre. Il obéit aux lois de la gravité – avec un haut et un bas –, mais sinon, dans sa modularité, ses éléments peuvent se recombiner flexiblement selon les désirs de son créateur. En ce sens, Atassi n'a pas abandonné le rêve utopique de la modernité des débuts.

Mais, précisons-le tout de suite, les grands modernistes ne rêvaient pas seulement leurs mondes sur la toile. Leurs utopies étaient destinées à servir de modèles à un vrai monde, ici et maintenant, à être des utopies du quotidien. Et cette utopie devait être universelle, une utopie pour chacun sans exception. Mais, après tant de défaites et de désillusions, Atassi ne peut pas encore espérer une chose pareille ? Je n'en suis pas certain. En fait, je pense qu'Atassi envisage encore la possibilité lointaine, si ce n'est d'une identité humaine commune, du moins d'un langage de formes universellement compréhensible – un fondement du rêve moderniste, et notamment la dimension qui, à l'âge des politiques identitaires et de tous les fondamentalismes qui exigent la soumission de l'individu aux liens du sang, du sol

* Contraire du *ready-made*, le *ready-unnade* est un objet trouvé manufacturé, déjà-défait.

et de l’héritage religieux, est devenue la plus difficile à défendre. Interrogée sur l’influence de son vécu sur son travail et sur sa réception, Atassi – née en Belgique de parents syriens, mais élevée et vivant en France – répondait ceci : « *Je ne me sens pas peintre française. Je n’appartiens pas à l’école française. Je ne suis pas française, je ne suis pas belge et je ne suis pas syrienne. Certains ont besoin d’appartenir pour se forger une identité. Ce n’est pas mon cas, je n’appartiens à rien, ce qui me procure une certaine liberté. Je n’appartiens à aucun pays et je ne crois pas que ma peinture appartienne à aucune école*⁶. » Peu de gens aujourd’hui ont le courage d’affirmer leur indépendance par rapport aux identités préconçues, politiques ou artistiques, que nous impose la vie. Faire cette déclaration de non-allégeance ne signifie pas adopter un individualisme intransigeant, qui rejetterait toute identification avec quiconque, mais implique au contraire une conscience que l’identification mutuelle de tous avec tous est à la fois le moyen et la fin de la réalisation – et nous ne pouvons pas ne pas citer Marx ici – « *d’un être universel et donc libre*⁷ ». Seul un art sans appartenance peut être un art qui touche chacun.

Une autre source d’inspiration importante de l’œuvre d’Atassi, relevant pourtant de l’héritage moderniste, peut sembler contraire à sa revendication d’un universalisme moderniste. Je pense à son intérêt pour le folklore, qui semble prendre une place importante dans certains de ses tableaux les plus récents, comme *Theatre Objects* ou *Sculptures for Painting*, tous deux de 2014, et qui incluent des formes évoquant celles de tapis. Nous savons tous comment les modernistes se sont inspirés dans leurs recherches de formes géométriques claires et de constructions spatiales schématiques tirées de nombreuses formes d’expressions folkloriques – les Russes ne s’inspirant ainsi pas seulement des icônes, mais des *loubki* ou gravures populaires, afin de contourner la tradition de la représentation occidentale classique. Or cette immersion dans le folklore menace toujours de virer au particularisme réactionnaire, à l’affirmation de la force de la tradition contre la construction du nouveau et d’une fiction de l’identité nationale à l’opposé des aspirations à l’égalité universelle. Mais la force de l’art d’Atassi réside dans sa capacité à assumer les contradictions. Elle utilise les ornements afin

d’accroître la complexité de son travail, et (comme elle me le confiait dans un mail récent en mai) à « *faire des peintures plus denses, avec une attention singulière aux objets, qui prennent plus de place dans la composition. [Elle] essaie de les faire rimer avec les motifs, de faire surgir une sensation de confusion et de complexité dans l’image* ».

De fait, l’utilisation que fait Atassi des motifs folkloriques n’est pas sans lien avec un genre très différent de motif, plus présent dans son travail de 2012-2013. Là, la multiplication de petites unités, largement identiques – noir et blanc dans le cas de *Building the City*, mais avec des ajouts ou substitutions de couleurs primaires dans des peintures comme *Workshop II* et *Workshop III*, toutes deux de 2012, ou dans *Building the City II*, de 2013 – ne va pas sans évoquer la prolifération de notre compagnon contemporain devenu omniprésent, le pixel. La complexité de ces peintures est celle de l’âge de l’information, avec ses flux massifs de « méga-données » en lieu et place de la simplicité rêvée de l’ère industrielle, à l’origine de la modernité classique. Quand un artiste développe une œuvre aussi rapidement que le fait Atassi, il est risqué d’augurer de sa trajectoire future ; mais je ne peux m’empêcher de me demander si Atassi ne nous réserve pas une forme de synthèse entre les motifs de l’ère numérique et ceux du folklore. Cela me rappelle le constructiviste hongrois et artiste Op, Victor Vasarely, qui voulait que son travail appartienne à ce qu’il appelait le « *folklore planétaire* ». Il n’a peut-être pas pleinement réussi, mais l’aspiration reste pertinente. Peut-être Atassi y parviendra-t-elle.

¹ Barry Schwabsky, « Frieze Frame, On Art Fairs », *The Nation*, 18 juin 2012, www.thenation.com/article/168117/frieze-frame-art-fairs

² « Farah Atassi, for ZOO Magazine #39 », www.martagnyp.com/interviews/farahatassi.php

³ Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, sous la dir. de Michael Caesar, Franco D’Intino, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2013, p. 178-79 (manuscrit référent, p. 263).

⁴ Iva Knobloch, « Mental Vitamins for the Future, Ladislav Sutnar’s Toys », in *Toys of the Avant-Garde*, Málaga, Museo Picasso Málaga, 2010, et notamment p. 236-41 et 250-51; pour « Build the Town » dans la collection du Museum of Modern Art, New York, voir http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=101525

⁵ Knobloch, p. 225.

⁶ « Farah Atassi, for ZOO Magazine #39 ».

⁷ Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, tr. Martin Mulligan, Moscou, Progress Publishers, 1959, [XXIV], <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscripts/labour.htm>

AN ART THAT DOESN'T BELONG

Barry Schwabsky

Thirty years ago, when I began writing art criticism, “postmodernism” was the word on everyone’s lips. No one could be sure what it really was, but everyone had to discuss it or else be disdained as out of step with the times—merely modernist. Was postmodernism one thing or many? Where and when did it start? Was there a good postmodernism and a bad one, or was it all good? (One might also have argued that it was all bad, but this was hard to do without condemning oneself, again, to the purgatory of mere modernism.) And if what came after modernism had no positive identity of its own—as the label seemed to imply—did that mean we had come to the end of history and had reached a sort of steady-state society immune to fundamental change?

Somehow, somewhere along the way, we lost track of the discussions such questions generated. They no longer seemed urgent or productive. And then, gradually, to be identified with modernism began to seem interesting to young artists. The word no longer seemed to signify a closed book. Was the past becoming more intriguing than the present? Maybe—and if so, well then so much the worse for the present. In any case, artists everywhere seemed to be turning into something like amateur scholars of the old modernisms, especially of those tendencies in which the contested relation of art to politics had become most fraught. Tragedy or farce? In those days, artists were saying to themselves, art had been animated by utopian dreams. Might there be some way to dream those dreams again? Or if not, isn’t a meditation on the beauty and absurdity of the remnants left by the dreams’ disintegration the least we can take away from them into our present—a present that is hard to see as a lucid wakefulness but rather as an empty, silent, dreamless slumber?

All this is to say that while contemporary art may no longer identify itself with postmodernism, its present

re-engagement with modernism is one that knows it can only be constructed by taking account of our distance from it. No longer post-, it nevertheless not neo-modernist. It is something else, yet to be named. Sometimes it seems mired in nostalgia, or in an Alexandrian tinkering with the disjecta membra of projects whose present appeal might reside precisely in how exotically distant they have come to seem. It has taken on many very different forms, some of them seemingly incompatible with each other despite what they hold in common; thus the recapitulations of modernism in the work of such artists as Tomma Abts, Liam Gillick, or Dominik Lang—to take three very different examples—only show their affinities upon serious reflection. I once coined the term retromodernism for a very specific subset of contemporary art practices that engage with modernism: a form of painting that splits the difference between representation and abstraction, as if in the hope of finding the exact place where the two branched off¹. But the reason artists today are doing this is probably not, as I first thought, in order to drain off, as it were, the modernist faith in progress as no longer sustainable, but on the contrary, in order to restart the progression in a different way—as if to say, “Here, the history of artistic forms took a certain turn, but it might have taken others; let’s see what those might be.” It’s like the science fiction idea of someone using a time machine to travel back in history in order to prevent some event whose consequences later turned out to be calamitous. The idea that this could happen may be deluded, but the point is not to dwell in the past but to revisit the past in order to remake the present.

As for Farah Atassi, whose paintings clearly declare their allegiance to modernism, I’m not sure she would make such grandiose claims on behalf of her project. In an interview, she disarmingly gives very simple reasons for her fascination with modernism: “*I like efficient and direct painting. I like the idea of painting in a very simple way and using simple forms. The modern functionality model is very close to my way of working—the way the images appear clean while nothing is hidden. I like simple, geometrical forms; I like straight lines.*”² As for me, I like the way Atassi’s manner of speaking about her work resembles what she says she aspires to in it. Her words are efficient,

direct, simple. And yet this artist is not quite as ingenuous as she's making herself sound. She's playing a little trick: The beauty of her statement lies in how it appears simpler than it really is. The simplicity that she uses in making her paintings allows her to construct something very complex. I can't help thinking of a passage I recently discovered by the great Italian poet of the nineteenth century, Giacomo Leopardi, in which he reflected, *Intricacy can often be clear, a lack of intricacy can be obscure. Intricacy can arise either from the author or from the subject matter, when clarity is difficult for the writer and the passage can, in turn, be difficult for the reader, even though it is clear. But very often intricacy is confused with obscurity, and something is called obscure when it is only intricate, and intricate when it is only obscure. Apply this observation to 16th-century writers, who were very often intricate but nevertheless clear, and those of the 14th century, who on the whole are not at all intricate but often obscure.*³

It seems to me that Atassi's effort as a painter has been consistently to develop her ability to be at once intricate and clear, like Leopardi's sixteenth-century authors. Looking back from the standpoint of Atassi's current work, it comes almost as a shock to look back to the paintings she exhibited in her first solo show at Galerie Xippas in 2011, only three years ago. One might say that the paintings she was making in those days were clear, but not very intricate. Their clarity comes in part from their relation to representation—from the fact, that is, that they present depictions of real or possibly real spaces and that these depictions are sufficiently schematized to make them easily "readable" (since their most salient features are highlighted and most of the others edited out) but never so radically schematized as to threaten the legibility of the image. And yet already, the paintings (although evidently constructed from simple, quasi-geometrical elements) are already less simple than they might seem. Atassi's pictorial wit and her play of references are fully operative.

Consider, for example, *Bathroom II*, 2010. This painting declares its espousal of Matisse, and could do so any more explicitly if, in honor of *The Red Studio*, she had called it *The Blue Room*. Anyway, it doesn't look like a bathroom, and we see none of the usual appurtenances

of one. Besides, isn't that Malevich's *Black Cross* hanging on the wall to the left? A true icon of modernism. You wouldn't keep that in your bathroom. A little bit further in, just beyond that pilaster, there's a white fluorescent tube attached vertically to the wall. A work by Dan Flavin? Maybe, though I don't think there's really one just like that. Besides, what about the two horizontal fluorescents on the soffit, and the three more uninstalled, leaning against the back wall? One guess: Someone, not an art lover, came across the elements of Flavin's *the nominal three (to William of Ockham)* and put them to his or her own arbitrary use—ready-unmades, you might say. As for the red, white, and blue streamers hanging from the ceiling, I'm not going to speculate. The point is that everything is clear, even almost too clear, with most of the contours of things lined in black for emphasis, and yet everything is enigmatic; I should probably modify what I said before about the painting's evident relation to Matisse and say that this is a case of Matissean means bent toward de Chirico-esque ends. The closest thing to subtle detailing in the painting is in the depiction of the floor, with its grid of blue floorboards separated by blue lines—it's lovely how the contour lines start out as darker than the rectangles they define in the foreground and end up as lighter as they reach the background, an exquisite effect of light.

The continuity between a painting like *Bathroom II* and one of Atassi's more recent works, such as *Building the City*, 2013, is evident, but even more striking are the differences. Let's start with the similarities: first of all that both paintings construct an interior space by means of perspective, but at the same time, that both paintings highlight, precisely, *construction* in a modernist sense. Allied to this is the schematization of color: Just as the earlier painting is dominated by a blue that has nothing to do with any naturalistic account of the depicted space (blue floorboards, really?) the more recent one is primarily white (with a strong counterpoint in black). Rectilinearity, geometry—in either case these give the painting much of its force.

What's different about *Building the City* is that, rather than working mainly by simplifying the implicit image into a few large forms, it breaks it down instead into a

multiplicity of small forms. It is, quite simply, a much more intricate painting than Atassi would have done just two or three years before. And the intricacy of the patterning of tiny black quadrilaterals—legible as squares in perspective but also always insistently visible as well as parallelograms sprinkled across a flat surface rather than as squares receding into perspectival space—serves to disguise rather than to emphasize the complexity of the space that's being depicted. One might be especially slow to notice, for instance, the step up that goes right across the foreground, and then the platformlike blocks or bases on which sit the arrays of architectural building toys in the middle ground, which give the painting its name but present the sole exceptions to its black-and-white color scheme. The title recalls, while not precisely quoting, that of a construction toy set conceived by the Czech designer Ladislav Sutnar after his emigration to the United States upon the outbreak of World War II: Sutnar called his idea—which was never successfully put into production, though it subsequently became something of a design icon "Build the Town."⁴ And likewise, the building toys seem in Atassi's painting recall Sutnar's without exactly reproducing them. "The lapidary form" of Sutnar's toys, according to Iva Knoboch, "*is devoid of details, which are left up to the child's imagination.*"⁵ One might say something similar of Atassi's approach to painting, which leaves so much scope for the viewer's perceptual resources, except that here the swarm of detail-less forms themselves become a horde of details. The viewer is not left to intuit the details on the basis of a diagrammatic structure but on the contrary, on the basis of the details to intuit the overall spatial structure of the painting.

Although they constitute the "figures" gathered in the space of the painting, strangely not unlike a group of saints gathered together in a Renaissance *sacra conversazione*, these Sutnar-esque blocks and cones are not the subject of *Building the City* any more than Malevich or Flavin are the subject of *Bathroom II*, because in both cases, it seems that the nature of the space in which these figures occur takes primacy over what happens to be in it. Therefore we can say that any more or less specific citations of works from the history of modernism in these paintings are there at the service of a

broader inquiry into the phenomenology of pictorial space. It's a space that is absolutely artificial yet inviting. Although not entirely evenly lit, it contains no sinister shadows. It obeys the laws of gravity—it has an up and a down—but otherwise, in its modularity, its parts can be flexibly recombined to suit the wishes of its maker. In this sense, Atassi has not abandoned the utopian dream of early modernism.

But the great modernists, it must be said straightaway, did not dream their dream only for the worlds they could create on canvas. Their utopias were meant to be models for a real one on the ground, a utopia for everyday living. And this utopia had to be a universal, a utopia for everyone without exception. Surely today, after so many defeats, so many disillusionments, Atassi cannot still hope for this? I'm not so sure. In fact I think Atassi still sees the possibility of—if not a common human identity—at least a universally comprehensible language of forms on the horizon, something that is essential to the modernist dream, and precisely the part of it that, in our present era of identity politics and of all the fundamentalisms that demand the individual's submission to ties of blood, soil, and religious heritage, has become the most difficult to maintain. When asked about the influence of her background on her work and its reception, Atassi—who was born in Belgium of Syrian parents but raised and living in France—had this to say: "*I don't feel like a French painter. I don't belong to the French school. I'm not French, I'm not Belgian and I'm not Syrian, and I'm very happy about it. Some people need to belong to create their identity. I don't care, and I don't belong. I'm very happy to have this freedom. I don't belong to any country and I don't think my painting belongs to any school.*"⁶ Not many people today have the courage to declare their independence of all the ready-made identities—political or artistic—that life thrusts on us. To make this pledge of non-allegiance is not to elect an intransigent individualism that spurns identification with anyone but quite the opposite, entails the realization that the mutual identification of all with all is both the means and the end for the realization of—and we cannot avoid quoting Marx here—"a universal and therefore free being."⁷ Only an art that doesn't belong can be an art that pertains to everyone.

And yet there is another important source for Atassi's work that, though also part of the modernist heritage, might nonetheless seem to be in contrast with her espousal of modernist universalism. I'm thinking of her interest in folklore, which is something that seems to be coming to the fore in some of her most recent paintings, such as *Theatre Objects* or *Sculptures for Painting*, both 2014, which include forms that recall those of rugs. We all know how the modernists found support for their researches in the clear geometrical forms and schematic spatial construction of many forms of folk expression—the Russians taking inspiration not only from icons but also from *lubky* or popular prints as a way of bypassing the tradition of classical Western representation, for example. Yet this delving into folklore always threatens to devolve into a reactionary particularism, an assertion of the force of tradition over against the construction of the new and of a fiction of national identity in opposition to aspirations toward universal equality. But the strength of Atassi's art lies in its capacity to take on contradictions. She uses ornament to increase her work's intricacy, and (as she told me in a recent email during May) to "do more dense paintings, with a special focus on objects that take more space in the composition. I'm trying to make those rhyme with the patterns, to bring a sensation of confusion and complexity in the image. In fact, this use of folkloric patterning comes on the heels of a very different kind of patterning that was more in evidence in Atassi's work of 2012-2013. There, the multiplication of small and essentially similar units—black and white in the case of *Building the City*, but with other primary colors added or substituted in such paintings as *Workshop II* and *Workshop III*, both 2012, or *Building the City II*, 2013—inevitably recalls the proliferation of our ubiquitous contemporary companion, the pixel. The intricacy of these paintings is that the information age, with its massive flows of "big data," in place of the desired simplicity of the industrial age that gave rise to classic modernism. When an artist is pushing her work forward as fast as Atassi has been doing, it's dangerous to make predictions about where she's going, but I can't help wondering whether what she has in store might not be some kind of synthesis between the patterning of the digital age and of folklore. It makes me think of how the Hungarian constructivist

and Op artist Victor Vasarely wanted his work to become part of what he called "planetary folklore." He may not have entirely succeeded but the aspiration is still valid. Perhaps Atassi can achieve it.

- 1 Barry Schwabsky, "Frieze Frame: On Art Fairs," *The Nation* (June 18, 2012): www.thenation.com/article.168117/frieze-frame-art-fairs
- 2 "Farah Atassi: for ZOO Magazine #39," www.martagnyp.com/interviews/farahatassi.php
- 3 Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, ed. by Michael Caesar and Franco D'Intino (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2013), p. 178-79 (referring manuscript p. 263).
- 4 Iva Knobloch, "Mental Vitamins for the Future—Ladislav Sutnar's Toys," in *Toys of the Avant-Garde* (Málaga: Museo Picasso Málaga, 2010, especially pp. 236-41 and 250-51; for "Build the Town" in the collection of the Museum of Modern Art, New York, see http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=101525 Knobloch, p. 225.
- 5 "Farah Atassi: for ZOO Magazine #39."
- 6 Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, tr. by Martin Mulligan (originally published by Progress Publishers, Moscow, 1959, [XXIV], <https://www.marxists.org/archive/marx/works/1844/manuscriptss/labour.htm>