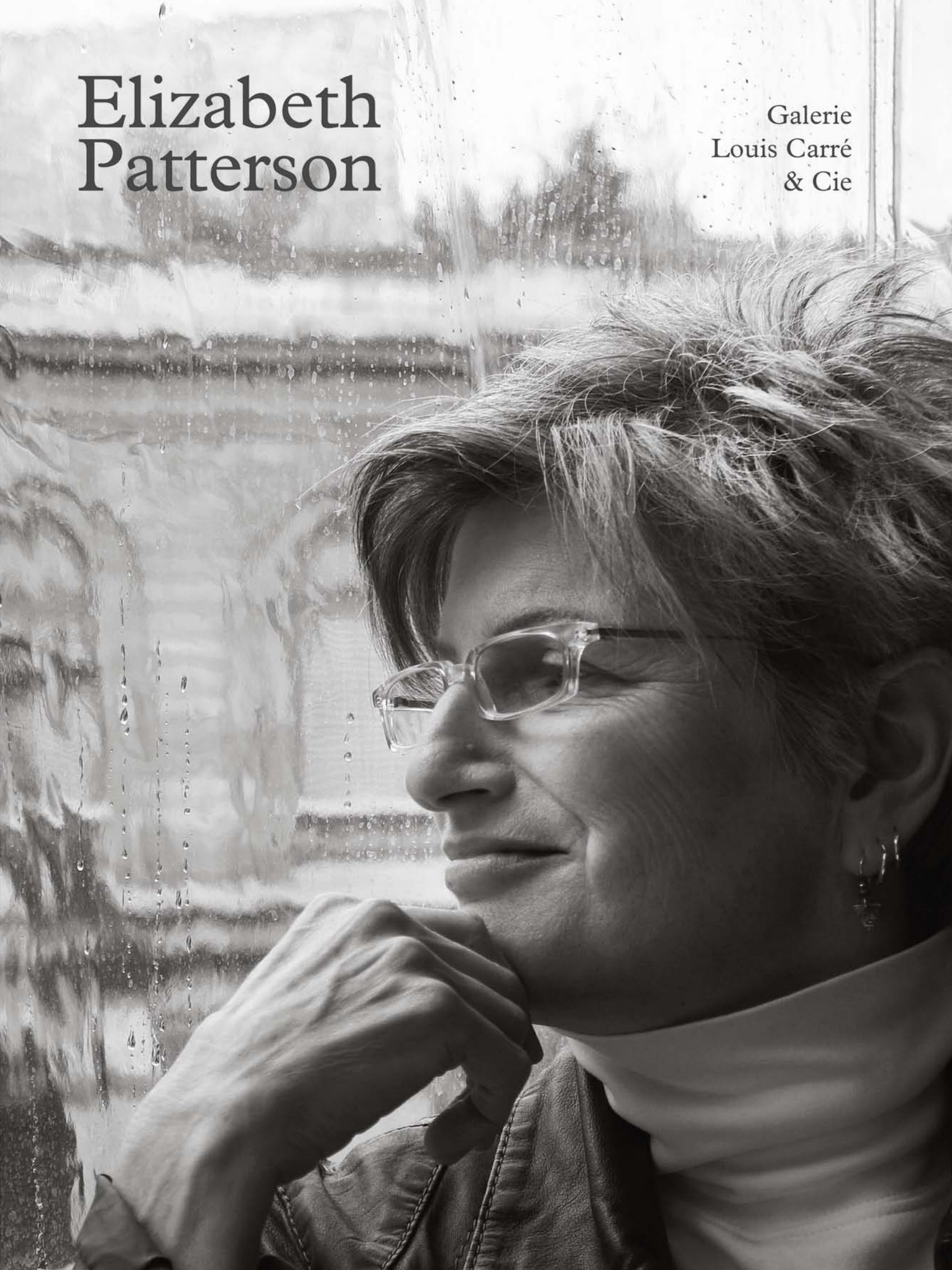


Elizabeth Patterson

Galerie
Louis Carré
& Cie



Cet ouvrage est publié à l’occasion de l’exposition Elizabeth Patterson,
présentée à la galerie Louis Carré & Cie du 1^{er} au 30 avril 2016.

© Louis Carré & Cie, 2016
© ADAGP, 2016
ISBN 978-2-86574-081-9

© David Pagel pour son texte

Elizabeth Patterson

The Abstraction of Reality

Préface de David Pagel

Louis Carré & Cie
10, avenue de Messine, 75008 Paris
Téléphone 33 (0)1 45 62 57 07 | Télécopie 33 (0)1 42 25 63 89
galerie@louiscarre.fr | www.louiscarre.fr

Voir en toute clarté

Avec ses images magnifiques de finesse, Elizabeth Patterson nous éloigne du monde qui nous entoure, mais c’est pour mieux nous replonger dans ses profondeurs. Cette extraction/immersion se manifeste sous une forme éclatante dans ses récentes œuvres sur papier. Chacune représente une scène de rue parisienne vue à travers un pare-brise de voiture, sous une pluie battante. Les bruines délicates, les gentilles averses n’intéressent pas Elizabeth Patterson : attirée par les extrêmes, elle ne sort travailler que sous ces trombes qui vous trempent jusqu’aux os en dépit du parapluie. La vaste masse d’eau précipitée par les nuages brouille la vue. Interposée entre le décor et vos pupilles, elle estompe les contours, distord les proportions. La pluie accentue les couleurs, qui miroitent avec un éclat plus chatoyant que d’ordinaire, certaines brillant du même feu que les lumières des salles de spectacle.

Le risque dû au manque de visibilité s’aggrave du fait de la circulation automobile. Emportés par le flot des véhicules, nous fonçons vers des situations nouvelles à une allure que seuls les moyens mécaniques rendent possible. Susciter en nous ce sens animal du danger, que l’on éprouve quand on ne sait où se situer dans son environnement immédiat, n’est pas l’objectif des dessins d’Elizabeth Patterson. Au contraire, lorsqu’elle nous laisse soupçonner un péril tapi dans l’inconnu ou non identifié, elle nous aide à avancer vers son but réel : nous faire ressentir, en regardant d’un œil neuf ce qui nous entoure, ce frisson de tranquillité, cette puissante alliance d’exaltation et de paix que les philosophes des Lumières appelaient parfois le sublime.

Le sentiment de danger que nous inspire l’inconnu intensifie la beauté des dessins délicats d’Elizabeth Patterson et de leurs couleurs méticuleusement fondues. Inondés de lumière, les tons de sa palette sursaturée ont la séduction de l’artifice. Nous sommes aussi sous le charme de ces formes abstraites dont la danse emplit tout l’espace, de modestes dimensions au demeurant. L’artiste sait que la beauté n’est jamais plus grande qu’assortie d’une part de risque. Mais elle est trop fine pour donner dans la facilité et jeter de la poudre aux yeux, comme quand l’art contemporain choque pour choquer. Subtiles transformations graphiques des photographies qu’elle prend à travers son pare-brise, ses dessins affûtent nos sens et stimulent nos capacités d’analyse. Cette suractivité cellulaire s’accompagne de manifestations typiques d’une montée d’adrénaline : cœur qui bat la chamade, souffle qui s’accélère, pic d’anxiété. Mais loin de rechercher ces chambardements biologiques – une pyrotechnie physiologique ! – dans le simple but de produire une excitation, Elizabeth Patterson poursuit une plongée dans la conscience.

Dans la foulée des réactions exacerbées, ses superbes conjonctions d’abstraction et de figuration ouvrent la porte à des ressentis plus complexes et plus nuancés. Alors, le calme naît de la compréhension, la sérénité découle de la contemplation du beau dans ce qu’il y a de plus minime, de plus anecdotique : cette multitude de gouttes de pluie qui rebondissent sur la vitre en un nombre encore plus inconcevable de gouttelettes, microscopiques et imprévisibles miroirs du monde environnant.

Lorsque l’on contemple les images d’Elizabeth Patterson, le sursaut désorienté que provoquent l’étrangeté et la déformation cède la place à une impression beaucoup plus ordinaire : celle d’une vue sur les rues d’une ville depuis le siège passager. Dans ces œuvres qui illustrent avec une courageuse simplicité la splendeur trop souvent inaperçue du monde visible, l’observateur discerne, une fois qu’il s’est rendu compte qu’il les voit à travers un rideau de pluie, piétons, motos, voitures, feux de signalisation, trottoirs, arbres, bâtiments et même des monuments connus. Parfois, le pare-brise s’éclabousse de mille gouttes minuscules, qui telles des lentilles convexes, reflètent chacune le décor. Ou bien, des ruisselets déferlent et confluent sur la vitre en déformant la vision, comme des miroirs de fête foraine constitués d’eau ou de mercure. Par les effets qu’il produit, ce spectacle n’a rien de banal, car il vous en met plein la vue, vous titille l’épine dorsale, vous agite les méninges, mais traduits par Elizabeth Patterson, ces effets sont également très concrets et accessibles, quoique impossibles à saisir, et plus encore, à posséder. À la seule condition d’être attentif à son environnement immédiat, chacun peut, tous les sens en éveil, en faire l’expérience, son esprit interprétant une multitude de stimuli.

L’instant où notre cerveau reconstitue en motifs identifiables les couleurs chatoyantes, les formes indescriptibles et les subtiles textures perçues dans les dessins de l’artiste, est magique. Avec la soudaineté d’un « Aaaah ! » survient une illumination qui éclaire tant notre vue que notre pensée. En cet instant, voir et savoir se rejoignent. La cohérence naît de son contraire, le sens émerge des sensations et la compréhension surgit du tumulte de l’incompréhension. Autrement dit, la lumière est.

La vue et l’introspection se rejoignent aussi car nous nous observons nous-mêmes en train d’observer le monde, nos perceptions, nos inclinations et surtout, notre imaginaire. Nous ne donnons une forme à ce que nous voyons que dans la mesure où la réalité pénètre notre monde intérieur et imprime notre système conceptuel. Ce va-et-vient entre notre subjectivité livrée à elle-même (notre moi, libre d’imaginer) et la nature implacablement concrète de la réalité objective (alias le monde réel) est le thème de prédilection d’Elizabeth Patterson. Au fil de ses dessins, elle nous amène au point précis où ces deux réalités se frottent l’une contre l’autre pour créer une étincelle dans notre œil mental. Sans jamais laisser l’une dominer l’autre, ses œuvres sur papier s’installent dans un monde où subjectivité et objectivité non seulement cohabitent mais résonnent ensemble. Elles enrichissent ainsi notre perception et rendent notre relation à notre environnement plus étroite, en donnant de l’importance à des moments auxquels, d’ordinaire, nous n’en accordons guère.

Selon les principes artistiques ou les philosophies esthétiques, Elizabeth Patterson se range parmi les réalistes. Son œuvre se fonde sur la conviction que nous avons un monde en commun, que la relation de chacun d’entre nous à ce monde constitue le lien le plus fort entre nous, et qu’aucune réalité n’existe en dehors de nous, même si elle dépasse nos penchants ou tocadés du moment. Son art laisse la part belle au rêve, au désir,

à l’imaginaire, à la fiction, dont les individualités extrêmes s’entremêlent pour former un ensemble vibrant à l’unisson. Cet ensemble est fondamentalement cohérent dans le sens où il est accessible à la raison et à la connaissance, ne serait-ce que de manière partielle ou potentielle, regard après regard, émotion après émotion.

Par leur homogénéité, les déformations qui caractérisent les dessins d’Elizabeth Patterson se distinguent des mutations dont le surréalisme fit sa spécialité. À sa naissance en France au début du XX^e siècle, ce mouvement visait à secouer le public bourgeois, à l’extraire de ses habitudes confortables pour l’amener à voir le monde d’un œil plus lucide. (Le réalisme poursuit d’ailleurs le même but depuis ses humbles origines, en contrebalançant l’exubérance de styles plus sophistiqués.) Cependant, le surréalisme gagnant en succès, il devint admis comme mode de conception de la vie moderne. Ses représentants se détournèrent alors de la réalité extérieure pour explorer l’inconscient que, suivant en cela Freud, ils considéraient principalement modelé par la sexualité – de préférence irrésolue et traumatique. En quelque sorte, le sur-réalisme se transforma en sub-réalisme. Son but premier, qui consistait à s’élever au-dessus de la réalité afin de révéler une vérité générale, céda la place à un autre objectif : exhumer les conflits et traumatismes réprimés par notre rationalité. Ainsi, notre esprit pourrait continuer à faire tourner la machine de façon aussi productive et efficace que possible, sans se laisser dévier par des distractions ou par de néfastes courants sous-jacents. Le choc pour le choc – ou l’incompréhension comme fin en soi – devint dès lors le mode opératoire du mouvement surréaliste.

Passés à des extrêmes, les surréalistes des origines perdirent pied avec la réalité de tous les jours. Puis, la publicité s’appropria leurs tactiques. Dans le monde actuel, qu’envahit une imagerie plus sexualisée que jamais (à l’écran, en ligne, 24 heures sur 24 et 7 jours sur 7), le surréalisme ne survit guère que sous la forme d’un adjectif galvaudé servant à décrire un fait absurde, qui dépasse l’entendement. Cela n’a plus rien à voir avec une expérience artistique propre à transformer, chez l’observateur d’une œuvre d’art, la compréhension du monde. Désormais, nous sommes censés admettre que ce monde est bizarre ou, peut-être, nous en réjouir.

À l’inverse, le réalisme selon Elizabeth Patterson part du principe que le monde est non pas bizarre mais merveilleux, non pas malveillant mais magnifique. En outre, ses interactions avec son environnement sont bien plus nuancées que ce qu’imaginaient les surréalistes des origines. Cela lui donne la liberté d’être extraordinairement attentive aux caprices de la perception, à l’imprévisibilité de l’imaginaire, à l’insaisissabilité du désir, ces deux derniers, non exprimés par le langage, restant circonscrits dans l’inconscient. L’imagination joue un rôle prépondérant dans sa conception de l’art et de la réalité. Profondément humaniste, son approche n’a rien à voir avec les tactiques musclées de ceux qui, convaincus de détenir la solution aux grands problèmes, s’acharnent à simplifier le réalisme dans le but de servir leurs visées politiques. Elizabeth Patterson ne soumet pas l’art à un programme. Au lieu de poursuivre des plans à courte vue, elle pratique le *wait and see*. Nous laissant libres de définir l’effet qu’une œuvre produit sur nous, elle emploie ses vastes talents à nous permettre d’appréhender la réalité de manière aussi claire, sensuelle et originale que possible.

À cette fin, elle mobilise une perception du réalisme et de la réalité bien plus subtile que celle des tenants de l’abstraction, pour qui le figuratif n’est qu’un art de seconde

zone. Selon eux, il n’atteint pas les hauteurs de l’abstraction parce qu’il est moins imaginaire, moins expressif, moins recherché, et surtout parce qu’il s’attache à transcrire le monde visible de manière littérale – tâche tout juste bonne pour les appareils photo, les imitateurs ou les illustrateurs. Elizabeth Patterson refuse cette interprétation réductrice voire stéréotypée du réalisme. Ses dessins démontrent non seulement qu’abstraction et figuration sont de la même eau, mais aussi qu’elles sont toutes deux essentielles à une prise de conscience attentive et sensuelle du monde. L’une et l’autre amènent à une compréhension profonde de ses mécanismes (entre autres, ceux de nos organes, qu’ils soient sensoriels ou destinés à tirer un sens de nos sensations), sur les plans intellectuel, émotionnel et psychologique. En résumé, si le réalisme d’Elizabeth Patterson éclaire la complexité du monde, c’est parce qu’il n’oppose pas subjectivité et objectivité. Au contraire, il mêle avec une grande délicatesse nos perceptions, nos a priori, nos inclinations et les faits qui se produisent physiquement autour de nous. Ce dialogue entre intérieur et extérieur, premier et arrière-plan, nous et ça, soi et autrui, sujet et objet, est la force motrice de ses œuvres au charme magique.

C’est de cette façon que l’art fonctionne aujourd’hui. Il ne se contente pas de faire tourner la machine. Il ne se limite pas non plus à critiquer, bras croisés, les problèmes et les écueils du monde actuel. Les œuvres contemporaines les plus efficaces se jettent dans le tumulte d’une communication à double sens, par toutes les voies possibles. L’art étant en général le fait d’individus (et non pas d’entreprises, d’organisations ou de gouvernements), ces voies d’accès passent souvent par de petites brèches du quotidien, ces courts moments intercalés entre grands événements et grandes occasions.

À Los Angeles, le temps n’est jamais plus mort que quand on le perd dans les embouteillages. Cette situation, bien connue de tous, s’accompagne d’une frustration accrue par l’impatience typique de la vie moderne. À l’heure où l’on dispose de toutes sortes de distractions par mobile interposé, nombre d’entre nous ne supportent pas d’être seuls avec leurs pensées. C’est pourtant à cela que les dessins d’Elizabeth Patterson nous invitent. Quand nous les regardons, nous ne sommes pas coincés au milieu du trafic, c’est pourquoi il nous est plus facile de voir en eux la beauté du monde. Cependant, sous une forme superbe, ses images nous remémorent ces moments interminables, passés à nous rendre d’un point à un autre, que nous préférons d’habitude oublier au plus vite. Nous ne ferions pas de détour pour voir ce qu’il y a de l’autre côté de la vitre de notre voiture. C’est là, simplement, c’est quelque chose que nous croisons, en route pour la destination que nous nous sommes fixée. Elizabeth Patterson transforme ces vues du hasard en extraordinaires moments de beauté. Le plaisir que ceux-ci nous procurent résulte en partie de leur nature fugitive et ordinaire qui, de façon imprévisible, capte soudain notre attention et suscite en nous une paisible émotion.

Edgar Degas (1834-1917) eut pour talent particulier de transformer ces entre-deux sans importance en instants étonnamment fascinants. Au lieu de s’intéresser à ce qui se passait sous les feux de la rampe, aux vedettes, au clou du spectacle, le peintre impressionniste préférait représenter des ballerines en coulisse ou des femmes occupées à d’autres activités du quotidien, comme le bain. Loin de la scène et de ses lumières, les jeunes danseuses de ses tableaux ne répètent même pas, elles prennent une pause. Elles ne se préparent pas au numéro suivant ; leur journée de travail n’est pas terminée. Elles s’interrompent brièvement entre deux exercices, c’est tout. Rien n’est moins

spectaculaire ni revêtu de sens que ces temps morts saisis par Degas sur la toile. Ses ballerines incarnent le temps – et l’espace –, comme si on avait appuyé sur un bouton « pause » propre à figer l’instant. Quelque chose d’équivalent émane de ses portraits de femmes au bain. La plupart du temps, il dépeint celles-ci sous un angle inhabituel, voire impossible. Il ne présente pas leurs membres, leur cou, leur buste, comme de la chair interminablement reluquée, mais comme de mystérieux paysages entr’aperçus du coin de l’œil. Leur vue est une interruption qui surgit dans la conscience puis disparaît, le temps d’un battement de cils.

Les œuvres d’Elizabeth Patterson ne ressemblent en rien à celles de Degas. L’artiste américaine illustre des choses et non des personnes, des extérieurs et jamais d’intérieurs, la lumière naturelle et non des éclairages artificiels. Mais ses dessins jouent eux aussi sur les entre-deux, sur les non-événements. Le monde actuel est dominé par les avantages et les inconvénients de la communication instantanée, qui réduit les capacités d’attention et engendre une intolérance croissante à l’égard de l’ambiguïté et du doute. Ne pas savoir sur-le-champ ce qu’un message veut dire nous est devenu insupportable. Les dessins d’Elizabeth Patterson s’élèvent au-dessus de la surabondance d’images car ils ne prétendent pas que la vie soit une suite de moments exceptionnels, saisis au *smartphone* et aussitôt transférés à une foule de *followers*. Rien de bien spectaculaire ne se produit dans ses œuvres paisiblement observatrices, dépourvues des intrigues et des drames qui font les gros titres et alimentent un flux frénétique d’information. On peut certes imaginer quelqu’un *tweetant* une photo semblable aux dessins d’Elizabeth Patterson. Mais ses œuvres ne se prêtent pas au message instantané.

Le réalisme d’Elizabeth Patterson, résultat de longues heures de travail, vise à démontrer combien notre ressenti est important, car seuls nous-mêmes pouvons en extraire une signification. Cela prend du temps, beaucoup de temps parfois. Et surtout, un effort d’attention. C’est une démarche participative, qui ne peut être expédiée à la va-vite, pas plus qu’imposée ou déléguée à autrui d’un simple clic. Il reste à savoir s’il est possible de transmettre le sens d’une telle expérience d’une manière aussi complète et fidèle qu’elle le mérite. Une chose est sûre, la puissance des œuvres d’Elizabeth Patterson réside notamment dans leur aptitude à mobiliser une attention maximale sur des moments anodins, sur de simples intervalles. C’est ce que réussissent à faire et à refaire ses dessins, auprès de tout visiteur qui les contemple avec les yeux et l’esprit ouverts.

Dans chaque dessin d’Elizabeth Patterson, l’engagement de l’artiste est palpable. Pareil dévouement incite à prendre soi-même le temps nécessaire pour assimiler ses œuvres et pour voir une valeur dans son travail – quelle meilleure preuve d’appréciation donner ? Ici, il ne s’agit pas de dire, mais de montrer. Par leur côté « artisanal », ses dessins se distinguent de simples illustrations, même si, de toute façon, regarder des images est une occupation extrêmement satisfaisante et que voir le monde sous forme de représentation répond à un besoin profond. (C’est pourquoi les œuvres d’art ont un impact, qu’elles soient figuratives ou abstraites.) À vrai dire, il est impossible de percevoir sous forme de reproductions photographiques la véritable beauté des dessins d’Elizabeth Patterson, réalisés aux crayons de couleur et aux solvants. Leur magie est indissociable du temps nécessaire pour les découvrir « en vrai ».

De loin, on peut facilement prendre un dessin d’Elizabeth Patterson pour une photographie. Il faut mettre cela sur le compte de ses talents d’artiste réaliste et de coloriste, de

son sens aigu de la composition et des textures, et de son don mystérieux pour capter la lumière et l'espace afin de transformer ce qui, pour nous, serait du vide ou du néant, en quelque chose qui attire notre attention – laquelle s'en trouve magnifiquement récompensée. L'éclat de ses œuvres nous incite à venir les regarder de plus près. C'est alors que tout devient encore plus intime.

Quand on se rend compte que ses œuvres sont des dessins, on n'en revient pas. Et on va de surprise en surprise. De près, la perfection d'ensemble de l'œuvre se dissocie entre taches indistinctes, passages aux nuances plus définies et parties aux couleurs nettement tranchées, comme dans un coloriage. Chaque partie ou sous-partie constitue une abstraction impossible à décrire, et qui flotte indépendamment des autres. L'ensemble clairement perçu depuis l'autre bout de la pièce se dissout en un magma de couleurs vives et sombres, de luminosité et de substance, de volumes et d'ombres. Rien n'est dissimulé, pas même l'âme du papier. Le procédé et les fournitures qu'utilise Elizabeth Patterson sont les plus humbles qui soient. Comme elle, les tout-petits dessinent au crayon de couleur, avant de passer à la classe supérieure et à la gouache.

Cette absence de dissimulation se vérifie dans chaque détail de ses dessins qui, de près, révèlent le moindre trait de crayon, le geste de l'artiste, l'angle de son poignet et de ses doigts, la pression qu'elle a exercée, l'endroit précis où elle a changé de ton. On voit aussi sur quelles zones et en quelle quantité elle a appliqué du solvant pour adoucir ses couleurs, en créant là une atmosphère plus brumeuse. Par ailleurs, il n'y a dans ses œuvres aucun point central, aucun élément qui joue les vedettes. Chaque millimètre carré est aussi captivant que les autres. Et tout aussi ordinaire. Pas de morceaux de bravoure dans les œuvres d'Elizabeth Patterson, qui soulignent toutes l'importance de la banalité du quotidien, en excluant le spectaculaire au profit d'un ensemble paisible et recueilli. En fait, les formes simples qui les composent paraissent trop rudimentaires, voire trop grossières, pour être magiques. Et pourtant, elles le sont. Il suffit pour s'en convaincre de regarder les dessins avec un certain recul. Tous les éléments de ces surfaces travaillées de manière homogène font corps pour animer l'ensemble avec la même énergie que dans le monde réel, mais sous une forme densifiée, plus émouvante. Cette transformation est incroyable. Elle dérange aussi, avec subtilité. Et elle ne vieillit jamais. Le mouvement de va-et-vient est l'essence même de l'art d'Elizabeth Patterson. Il se produit physiquement lorsque le spectateur s'approche puis prend du recul pour examiner ses dessins. Tout aussi importante, une action cognitive se produit alors chez lui, en particulier lorsque les œuvres de l'artiste l'amènent à réfléchir à une chronologie. Chacune l'invite à comparer différents moments : l'« avant », quand il croyait regarder une photographie, l'« après », une fois qu'il a découvert qu'il s'agissait d'un dessin, et des instants au sein de ces deux phases. Le passé et le présent se côtoient, le souvenir faisant partie intégrante de la rencontre avec le travail de l'artiste. Ce donnant-donnant oppose de manière frappante le coup d'œil rapide et la contemplation qui prend son temps, la perception périphérique de qui passe en coup de vent et l'examen attentif de qui se penche sur le dessin. Un peu de recul, et la multitude d'éléments réunis en une œuvre se fond en un tout qui saute aux yeux avec clarté. En cela, les images d'Elizabeth Patterson se déplacent dans deux sens à la fois : en même temps que leurs composantes abstraites perdent en netteté, leurs aspects figuratifs gagnent en précision, et vice versa. Et ainsi de suite. Les thèmes traités par l'artiste excellent aussi à jouer au va-et-vient. La création

se produit au présent. Des passants et des immeubles émergent du bouillon originel de couleurs tournoyantes, de silhouettes dansantes et d'éclats lumineux. Ces éléments abstraits s'enfoncent dans le passé pour se transformer en souvenirs. Nous les retrouvons quand, en nous approchant de l'œuvre, nous la percevons autrement.

Elizabeth Patterson est une artiste trop ambitieuse pour se contenter des prouesses techniques et de la maîtrise tactique dont elle est capable. Aussi impressionnants et convaincants que soient ses dessins par la qualité de leur rendu, ce n'est pas en cela qu'ils fascinent. Sa patience, son savoir-faire et son perfectionnisme sont des moyens et non une fin. C'est l'une des attachantes complexités de son art : son humilité nous épargne l'étalage d'histoires d'ego ou d'affect, et laisse ainsi se réaliser sa véritable ambition, qui est d'éveiller le spectateur au charme des petits moments de vie, si souvent méprisés alors qu'ils nous offrent des spectacles de toute beauté. Évacuer son individualité est pour cette artiste une condition préalable à son travail. Elle nous invite à faire de même en laissant nos impressions surgir de quelque manière que ce soit, c'est-à-dire sans que les détermine notre esprit rationnel, obsédé par des objectifs à remplir et par des emplois du temps surchargés. Ce changement d'attitude est important. L'art d'Elizabeth Patterson nous pousse à aller et venir dans la galerie, tant au mental qu'au physique, pour voir les œuvres de près et de loin, à danser, à bondir gaiement et en toute liberté, de l'abstraction à la figuration, de l'ensemble au détail, de la couleur à la forme, du confus à la cohérence. Le caractère intime de ses dessins et leurs faibles dimensions permettent cette dynamique. Ils invitent à vivre et à revivre cette magie, à ressentir chaque œuvre différemment d'une fois sur l'autre.

Certains dénigrent l'art en deux dimensions, au motif qu'il est statique et qu'il ne nous implique pas activement. C'est se méprendre radicalement sur la manière dont il fonctionne. Quand nous lisons un roman, nous restons immobiles. Nous n'en sommes pas moins absorbés dans cette lecture, nous y investissons en plein notre imagination et notre intellect. Il en va de même pour les dessins d'Elizabeth Patterson : nous les découvrons lors de rencontres intimes, en tête-à-tête, avec cet avantage que nous pouvons interagir avec eux à différentes distances et sous divers éclairages. Leur découverte a des effets imprévisibles et impressionnants, en toute tranquillité contemplative. C'est ce que l'on entend quand on dit que l'art est vivant. Celui d'Elizabeth Patterson respire.

L'artiste privilégie ces moments où nous nous perdons non pas dans nos pensées mais dans ce qui nous entoure, en prenant le temps de remarquer et de savourer le moindre détail, justement parce qu'il est d'une beauté passant en général inaperçue. Nous sommes alors dans un état proche de la rêverie, par sa délicatesse et sa fugacité, mais sans avoir à échapper à une situation répétitive et abrutissante. Les œuvres d'Elizabeth Patterson nous extraient de nous-mêmes en mobilisant toute notre attention et en aiguissant notre perception, d'une façon à la fois surprenante et apaisante.

Ses œuvres nous amènent à mieux percevoir la réalité, de manière non pas littérale mais figurative, comme sa fidélité aux déluges en atteste. Elles sont une métaphore de notre situation, à la fois dans le monde et en dehors de celui-ci, en pied dans la réalité du présent sans que nous soyons confinés par ses limites. C'est une forme de liberté concrète, incarnée. Elle est complexe et insaisissable mais ni idéalisée, ni transcendante. La réalité que nous révèle un dessin d'Elizabeth Patterson implique une conscience du monde qui se perçoit elle-même percevant le monde. Contrairement au multitâche, qui disperse

l'énergie, les dessins d'Elizabeth Patterson nous incitent à un surcroît d'attention et nous rendent encore plus conscients de notre position dans l'espace. Multiple mais bien campé dans la réalité, le monde auquel elle nous donne accès n'a rien à voir avec la mise en abyme que produisent les miroirs déformants ou les perpétuels ajournements rendus célèbres par la théorie postmoderne. Avec Elizabeth Patterson, notre attention est à la fois focalisée et ouverte à tout. Au propre comme au figuré, ses dessins sont des membranes magnétiques où des mondes différents entrent en contact l'un avec l'autre. En cette époque de communication instantanée et d'évidences catégoriques, ses œuvres peuvent paraître jouer de magie. Elles sont simplement sincères et fidèles à la réalité. Le pare-brise est à Elizabeth Patterson ce que les étangs aux nymphéas furent à Claude Monet (1840-1926). Dans les deux cas, l'artiste y voit le modèle ou la métaphore de ce qu'est pour lui une œuvre : un plan fini que l'on regarde et, simultanément ou non, à travers lequel on regarde.

À la fin de sa vie, Monet se mit à peindre des mares et des nymphéas non pas pour fuir la laideur de la réalité urbaine et trouver le repos à la campagne, mais parce que les étangs de son jardin lui procuraient la complexité visuelle qu'il recherchait. Si la tranquillité et la solitude de Giverny, en lui évitant les distractions, lui permettaient certainement de se concentrer sur son travail, ses vastes peintures murales démontrent avant tout que pour lui, la peinture était à la fois quelque chose que l'on regardait et à travers quoi on regardait. Une couche de taches et de traces de peinture à l'huile sur une toile et, en même temps, l'image de quelque chose de tout à fait différent, en l'occurrence des nénuphars dans un jardin de province. Comme ces surfaces que sont ses tableaux, la surface de ses étangs avait ces deux propriétés, et même plus. Un étang contient trois espaces en un : la surface de l'eau qui réfléchit la lumière et qu'animent quelques ondes, surtout lorsque souffle la brise ; le fond vaseux de l'étang, les branches et les racines, les pierres, les poissons, rendus visibles – avec une légère déformation – par la transparence cristalline d'une eau peu profonde ; le reflet du ciel dans lequel filent les nuages et dont le bleu éclatant illumine tant la surface miroitante de l'eau que ses profondeurs. Dans ses étangs, Monet voyait tout cela. Il voulait rendre dans ses peintures la complexité éphémère de ces surfaces changeantes où s'entremêlent au moins trois domaines d'exploration, ce qui crée pour l'observateur d'innombrables possibilités de se perdre parmi de subtiles merveilles. Avec ses représentations contemplatives et quasi hallucinatoires de nymphéas, il élève les ambitions de l'impressionnisme car il conçoit une toile comme un lieu de fusion entre trois mondes – auxquels s'ajouteront ceux créés par les organes visuels et cognitifs de l'observateur, sans parler de son imagination.

Elizabeth Patterson en fait autant avec ses pare-brise. Ses dessins sont à la fois des objets que l'on regarde et des surfaces à travers lesquelles on regarde. Comme la surface des étangs de Monet, ils nous amènent à voir au-delà, dans un monde aquatique où règne une suave étrangeté, à la fois parce que la pluie le déforme, et parce qu'à l'abri dans une voiture on en est isolé. Elizabeth Patterson n'illustre jamais l'habitacle, qui demeure implicite. La banalité de cet espace rend cela superflu car il ne faut pas un grand effort d'imagination pour se le représenter. De plus, son aspect particulier est sans importance : n'importe quelle voiture fait l'affaire. Le siège passager symbolise en fait notre position face à l'un des dessins de l'artiste, que ce soit dans une galerie, dans un musée ou chez nous. Là, nous disposons du loisir, de la solitude et du confort nécessaires pour

en savourer les détails et en lire attentivement le propos, sans être dérangés par les incessantes interruptions du quotidien. Le principal est que, même s'il tombe des cordes à cinquante centimètres de nous, nous soyons au sec, sans rien qui nous distraie de notre rêverie contemplative. En limitant les capacités réfléchissantes de ses pare-brise, Elizabeth Patterson accroît notre capacité d'attention à ce qui se déroule au dehors : un drame incroyablement complexe et pourtant d'une absolue banalité, joué par de l'eau qui tombe à des vitesses, selon des angles et en des volumes divers, puis qui reste là, sous forme de gouttes, plus ou moins grosses en fonction de leur tension superficielle et de l'allure de la voiture, ou bien qui dégouline en ruisseaux, sous l'effet de la gravité et du passage du temps.

Ce qui se produit dans chaque dessin d'Elizabeth Patterson se produit aussi, en miniature, dans les gouttes et ruisseaux de pluie qu'elle y dépeint. Chaque goutte, minuscule étang, n'est qu'une surface, plane contre le pare-brise et convexe à l'extérieur. Le dessin méticuleux de l'artiste transforme chaque goutte en lentille, objet transparent à travers lequel on observe le monde. En multipliant nos perspectives et en intensifiant nos émotions, Elizabeth Patterson transforme la réalité quotidienne en un monde qui semble trop idéal pour être vrai – tant qu'on ne l'a pas contemplé de ses propres yeux.

David Pagel

David Pagel est un critique d'art qui écrit régulièrement dans le Los Angeles Times. Professeur de théorie et d'histoire de l'art à la Claremont Graduate University, il est aussi conservateur-adjoint au Parrish Art Museum de Water Mill (État de New York). Passionné de cyclisme, il a remporté à cinq reprises le California Triple Crown.

Seeing Clearly



© Caroline Dimnik

Elizabeth Patterson's exquisitely rendered images push viewers away from the world around us only to draw us more deeply into it. That back-and-forth—between being immersed in one reality while, simultaneously, being apart from it—takes stunning shape in her recent works on paper, each of which depicts a Parisian street scene viewed through the windshield of an automobile in the midst of a hearty downpour. Patterson isn't interested in gentle showers or light sprinkles: drawn to extremes, she goes to work only in rainstorms that soak you to the skin if you find yourself in them, with or without an umbrella. The sudden and ample volume of water descending from the clouds overhead makes vision difficult. It's hard to know what you're looking at when the rain gets between your surroundings and your eyeballs, blurring contours, distorting proportions and intensifying the impact of colors, many of which glisten and shimmer with more impact than usual and some of which shine like the spotlights of theatrical productions. The danger implicit in not being able to see clearly is amplified by the presence of motorized vehicles, whose speeds take us places and put us in situations faster than is possible without such mechanical locomotion. The intimation of danger that human animals experience whenever we are uncertain of our body's location in relation to its immediate environment is neither the goal nor the end point of Patterson's pictures. Instead, the hint that trouble might be lurking in the unknown—or unrecognized—is a stepping stone on the path to what Patterson is really after: the thrill of tranquility we experience when we see our surroundings with fresh eyes—as if for the first time—with the charged mixture of excitement and calm that eighteenth century philosophers sometimes described as sublime.

The possibility of danger, which comes with not knowing what you are looking at, intensifies the beauty of Patterson's delicately drawn surfaces and meticulously dissolved colors, which are nothing if not lovely, primarily because of the light that drenches them but also because of the supersaturated palette of their unnaturally luscious tints and tones as well as the abstract shapes that dance and expand across their otherwise modest dimensions. Beauty is always better when it involves some kind of risk, and Patterson is no stranger to that simple fact. She is also too smart an artist to go in for the shortsighted gimmicks or flash-in-the-pan dramatics that turn so much contemporary art into a gratuitous exercise of indulging shock for its own sake.

Her sensitive renderings of what her camera captures when she focuses its lens on the windshield of the car she is riding in sharpen the senses and stimulate the analytical

capacities of our cerebral cortexes. All of that cellular activity is often accompanied by a racing of the pulse, a quickening of breath, a rush of alertness and a spike in anxiety—physical reactions fueled by an increased volume of adrenalin in our systems. But rather than pursuing such physiological hullabaloo—or biological pyrotechnics—for the thrills they deliver, Patterson dives even deeper into human consciousness. Her gorgeous confluences of abstraction and representation make room for the more complex and nuanced experiences that occasionally follow hot on the heels of such amped-up reactions: the calm of understanding and the serenity of seeing magnificent beauty in the smallest, most incidental and inconceivably numerous of things—raindrops that fall onto windows, splashing and splattering into even more inconceivably unpredictable droplets, shapes and microscopic mirrors of the world around them.

In Patterson’s bravely straightforward renditions of the visible world’s ordinarily overlooked resplendence, the disorienting jolt of unfamiliarity, dislocation and strangeness gives way to something much more mundane: a passenger-seat view of city streets, where pedestrians, motorbikes, automobiles, road signs, sidewalks, trees, buildings, traffic barricades and even iconic landmarks can be discerned, once you discover that you are seeing the world through sheets of water as it streams down the windshield, sometimes splashing into thousands of droplets—each of which reflects its surroundings like a convex lens—and at other times forming idiosyncratic rivulets, which flow like their larger counterparts while distorting vision like funhouse mirrors made of liquid, possibly quicksilver. The mundane nature of that experience is anything but. It’s actually fantastic: mind-blowing, spine-tingling and eye-dazzling—all at once. But in Patterson’s hands, it’s also down-to-earth, readily accessible and impossible to hang onto, much less possess. It can be experienced by just about anyone; the only requirement being that you pay attention to your immediate surroundings, which includes the various ways your body senses its surrounding and your mind makes sense of those myriad stimuli.

The moment your mind organizes into recognizable forms the shimmering colors and indescribable shapes and subtle textures your eyes detect in Patterson’s drawings is pure magic. It happens with the suddenness of an “ah ha” epiphany and it feels like a light bulb turning on in your head, its brightness providing the type of illumination we associate both with clarity of vision and with clarity of thought. In those moments, seeing and knowing dovetail. Coherence emerges from its opposite. Sense takes shape out of sensations. And understanding leaps from the confusing tumult of incomprehension. In other words, enlightenment happens.

Vision and insight unite as we observe ourselves observing the world, our perceptions and proclivities—and, most importantly, our imaginations—shaping what we see only up to the point that actual reality intrudes into our inner worlds and stamps its shape on our sense-making systems. That back-and-forth, between our freewheeling subjectivities (or daydreaming selves) and the implacable physicality of objective reality (otherwise known as the real world) is Patterson’s great subject. In drawing after drawing, she brings us to the cusp where those two realities rub up against each other to make sparks fly in the mind’s eye. Never letting either dominate, her singular works on paper make a place in the world where subjectivity and objectivity not only cohabitate but resonate together, enriching our experiences and deepening our relationships to our surroundings by intensifying the charge of otherwise easily overlooked moments.

In terms of artistic principles or aesthetic philosophies, Patterson is a Realist. Her art is founded in the conviction that a shared world exists, that every individual’s relationship to it constitutes the strongest bonds among us, and that reality does not exist apart from any one of us—even if its nature and character are beyond the whims and proclivities of any one of us. In her works, there is plenty of room for dreams and desires, as well as fantasy and fiction, it’s just that all of such highly individuated commitments and priorities weave together to form a more resonant and interconnected whole, which is fundamentally coherent—that is, sensible and knowable, if only partially or potentially, glimpse by thrilling glimpse.

Coherence and wholeness distinguish the distortions that take place in Patterson’s drawings from the mutations that Surrealism made into its stock and trade. When Surrealism got started in France at the beginning of the twentieth century, its goal was to jolt bourgeois viewers out of their complacent ways so that they might see the world more clearly. That has been the goal of Realism from its humble beginnings as an antidote to the overwrought excesses of more lavish form and styles. But as Surrealism picked up momentum and became an accepted way of making sense of modern life, its practitioners increasingly turned away from external reality and toward the interior world of the unconscious, which, following Freud, they believed to be primarily defined by sexuality—the more unresolved and traumatic the better. In a sense, Surrealism became Sub-realism, the original movement’s goal of rising above reality to reveal the overall truth of the whole giving way to the goal of disinterring the conflicts and traumas that the rational mind repressed so that it could get on with business as usual: making it through the day as productively and efficiently as possible, without getting sidetracked by distractions or derailed by troublesome undercurrents. Shock for its own sake—or incomprehension as an end in itself—became Surrealism’s standard operating procedure.

Pushed to extremes, the original Surrealists lost touch with everyday reality. Eventually, the advertising industry took over their tactics. Today, with imagery more sexualized than ever—and more ubiquitous, online, on screen and available 24/7—Surrealism survives as little more than a lower-case adjective to describe any event or experience that is surprising or unexpected. Gone is the goal that such experiences would transform a viewer’s understanding of the world. Instead, we are left with the assertion that the world is weird and that there is not much to do but accept—and perhaps revel—in that fact.

In contrast, Patterson’s version of Realism begins with the idea that the world is wonderful, not weird; magnificent, not malignant; understandable not unfathomable. Her interaction with her immediate surroundings also retains more nuanced detail than the original Surrealists might have imagined. This gives Patterson the freedom to be extraordinarily attentive to the vagaries of perception and the unpredictability of daydreams and the slipperiness of desires, both unstated and unconscious and not circumscribed by language. The imagination figures prominently in her approach to art and reality, which is deeply humanistic and steers clear of the strong-arm tactics that accompany more simplistic understandings of Realism, particularly those whose proponents think that they know the answers to the world’s problems and willfully diminish the complexities of Realism so that it might serve their political agendas. Instead of subjugating art to a programmatic plan, Patterson takes a step back from such shortsighted goals and takes a wait-and-see approach. Preferring to leave people free to make up our own minds about what our

experiences mean, she marshals her considerable skills as an artist to ensure that her viewers experience reality as vividly and clearly and sensually and distinctly as possible.

To that end, she throws her lot in with a far more subtle understanding of Realism and reality than is usually put forth by those who valorize abstraction and dismiss representational art as a second-rate, second-rank, second-level endeavor—as a practice that does not rise to the heights of abstraction because it is less imaginative, expressive and sophisticated, and, moreover, because it concerns itself overmuch with a literal transcription of the visible world, a task best left to cameras, illustrators and imitators. Rather than accepting such a reductive, even clichéd interpretation of Realism, Patterson makes drawings that demonstrate that abstraction and representation are not only cut from the same cloth, but that both are integral to a sensual and mindful experience of the world, as well as to a profound understanding of its mechanics, which include the body's organs, both those that sense our surroundings and those that make sense of those sensations—intellectually, emotionally and psychologically. In short, Patterson's Realism embraces the complexity of the world because it does not oppose subjectivity and objectivity but interweaves, with great delicacy, our perceptions and prejudices and proclivities with the physical facts of our surroundings. That two-way conversation—between inner and outer, figure and ground, us and it, subject and object, self and other—forms the dynamic that drives her entrancing drawings.

That is also how art works in the world today. Neither carrying on with business as usual nor standing back and commenting, critically, upon its problems and pitfalls, the most effective works of contemporary art throw themselves into the tumult of two-way communication by finding whatever entryways are available. Given the fact that art is mostly made by individuals—and not companies or corporations, boards or governments—available entryways often open up in the nooks and crannies of everyday life, those little moments between big events or special occasions.

In Los Angeles, nothing signifies downtime more strongly than sitting in traffic. Getting stuck, between here and there, on one's everyday commute is an experience just about everyone understands. It's often accompanied by frustration, which seems to rise with the sense of impatience that increasingly defines modern life, filled, as it is, with so many handheld distractions that many people can't seem to bear the idea of being left alone with their own thoughts. That's what Patterson's color pencil drawings invite and indulge. It's easier to see the world's beauty in her works because when we do so we're not actually stuck in traffic. But our memories of those seemingly interminable experiences are evoked by her images, which give gorgeous visual form to those moments we usually do not think twice of and prefer to pass as quickly as possible: when we travel from one location to another. What passes by the car's window is not something we go out of our way to see: It is simply there, something to be passed by on the way to our chosen destination. Patterson takes those incidental views and transforms them in moments of breathtaking beauty. Part of the pleasure we take in them has to do with their fugitive nature, their fleeting, nothing-special ordinariness that suddenly, unpredictably and undeniably, grabs our attention and quietly thrills us.

Turning incidental, in-between scenes into unexpectedly riveting instants was something in which Edgar Degas (1834-1917) specialized. Rather than turning his attention to what was going on in the spotlight—to the stars of the show and the highlights of their well-rehearsed

performances, the Impressionist painter focused on peripheral activities, especially in his paintings of ballerinas and bathers. Out of the spotlight, off the stage, not even practicing or learning new moves, the young ballerinas in his paintings are taking a break from all those activities. Neither finished with their daily labors nor making last-minute preparations for an impending performance, they pause, briefly, between one exercise and the next. The action Degas captures could not be less dramatic or significant: just a dead moment between one activity and the next one. His ballerinas embody time—and space—as if an all-encompassing pause button had been pushed and everything had been stilled. Something similar transpires in his paintings of bathers. Most are depicted from odd, even impossible angles: their limbs, necks and torsos presented not as flesh to be ogled over for long, draw-out sessions, but as mysterious landscapes fleetingly glimpsed out of the corner of one's eye—as startling interruptions that pop into consciousness and then are gone in the blink of an eye.

Although the subjects of Patterson's pictures are nothing like those of Degas—objects, not individuals; exteriors, never interiors; natural light, not artificial illumination—her works traffic in a similar sort of not-the-highlights in-between-ness. In a world dominated by the possibilities and pitfalls of instantaneous communication, which include diminished attention spans as well as a rising intolerance of ambiguity, uncertainty and not knowing, immediately, what a message means, Patterson's pictures stand out from the image glut because they do not buy into the idea that our lives are highlight reels of stunning scenes captured by cellphones and instantly sent to myriad followers. In terms of drama, intrigue and storyline, nothing much happens in her quietly observant works, certainly nothing that would make the headlines or feed the frenzy of the constantly streaming news cycle. While it's possible to imagine people tweeting one another images similar to Patterson's—because of their obvious attractions—hers do not lend themselves to such instant-messaged significance.

The whole point of Patterson's labor-intensive Realism is that our experiences matter because we have to make sense of them on our own—and that that takes time. Sometimes lots of time. And even more focus. However long it takes, it is a participatory endeavor. It can neither be rushed nor forced nor sent on to someone else in the time it takes to press a key on a keyboard. It is not a secondhand activity. Whether the meaning of such experiences can be communicated fully and with the fidelity they deserve and we desire is an open question. But what is certain is that part of the power of Patterson's pictures resides in the way they make incidental, in-between moments worthy of our highest level of attentiveness. As works of art, her drawings do so over and over and over again—for as many viewers who come to them with open eyes and open minds.

The devotion Patterson lavishes on each and every one of her works is palpable. It is a sign of the time required to take them in. It is also evidence that someone else found value in the activity, which is about as high a recommendation anyone can give anyone else about anything. It is a matter of showing, not telling. The handmadeness of Patterson's drawings distinguishes them from mere images—without ignoring the fact that looking at pictures is a profoundly satisfying activity and that seeing the world in its representation gratifies a deep need in humans. (That is why they work both abstractly and representationally.) In fact, it's impossible to see—and know—the true beauty of Patterson's color-pencil and solvent drawings when they are reproduced photographically. Their magic goes hand-in-hand with the time it takes to see them in the flesh.

From across the room, it's easy to mistake a drawing by Patterson for a photograph. Such are her skills as a Realist, not to mention her talents as a colorist, her keen eye for composition, her extraordinary sensitivity to texture and her unfathomable capacity to capture both light and space, turning what we usually think of as emptiness or nothingness into something that sustains—and repays, often handsomely—our attentiveness. The vividness of Patterson's images draws you in for a close look and that's when everything gets even more intimate.

It's almost shocking to discover that her works are drawings. And that surprise is just the beginning. From up close, the seamless perfection of Patterson's images disintegrates into the constitutive parts of each picture: amorphous blobs of color, variously shaded passages, even paint-by-number-style areas. Each section and micro-section forms an indescribable abstraction that floats free of its neighbors as a discrete, even autonomous part of the picture. The overall whole, which was clear from across the room, dissolves into an inchoate stew of brightness and darkness, shapes and shadows, luminosity and substance. The weave of the paper on which Patterson made her drawing is visible. Nothing is hidden. Patterson's approach and her materials are as humble as art materials and activities get. Grade-schoolers use colored pencils before they graduate to watercolors and tempura paints.

That directness lives on in Patterson's drawings, which, from up close, reveal every mark, move and gesture, the amount of pressure she put on the pencil, the precise place she switched pencils, the angle of her wrist and fingers as well as the various sections to which she added solvent (and how much) to soften her colors and make those elements of her works more atmospheric. Moreover, no single part in any single drawing stands out from any other as a highlight or focal point or proverbial star of the show. Every square millimeter is as riveting and interesting as every other one is. And all are utterly, absolutely ordinary: no bravura maneuvers or breathtakingly gestures leap out from Patterson's drawings, all of which insist on the value and importance of everyday ordinariness, a kind of attentiveness that shuns spectacle and highlight-reel dramatics in favor of a calm, cool and collected all-overness. In fact, many of the simple shapes and basic contours that appear in Patterson's works look too rudimentary, even crude, to be magical. But they are. All you have to do to know that with firsthand immediacy is to step back from the drawing and regard it from a distance. All of the elements on her evenly worked surfaces fuse, locking into place and making the whole hum with the animated energy of the real thing—only more concentrated, focused and poignant. That transformation is amazing. It is also subtly unsettling. And it never gets old.

Such back-and-forth movement is the heart and soul of Patterson's art. It takes place physically as you approached and step back from any one of her works. Equally important, it is accompanied by a cognitive drama that unspools in your head, especially when you set to thinking about how her works unfold in time. What's most captivating—and compelling—is the way they invite viewers to compare and contrast various moments in time: the “befores,” when you thought you were looking at a photograph; and the “afters,” when you know you are standing before a drawing, as well as experiences within each of these basic categories. The past and the present exist side-by-side as memory becomes an integral part of your ongoing experience of a picture by Patterson. That give-and-take simultaneously gives poignant form to the difference between looking

quickly and looking slowly, glancing and gazing, sensing something in your peripheral vision and scrutinizing it directly. All you have to do is step back, let the myriad elements within an image blur and you see the whole clearly and vividly. In this sense, Patterson's pictures travel in two directions at the same time: as their abstract elements lose clarity and distinctness their representational compositions gain in precision and vividness. And vice versa. Again and again. Patterson's subject matter matches this to-and-fro perfectly: creation happens in the present, bodies and buildings emerging from the primordial soup of swirling colors and shimmering shapes and luminous glows—abstract elements that recede into the past and become memories until we return to them by stepping up close and seeing everything differently.

Patterson is too ambitious an artist to settle for making works that are primarily focused on her technical bravura and her mastery of the tactics she commands with aplomb. While it is certainly impressive that her drawings are beautifully crafted and convincingly rendered, that is not why they continue to fascinate, entrance and enthrall. Her mastery and patience and devotion are means to an end. In that sense her works are humble. And that is one of the lovely complexities of her art: its self-effacing humility steers viewers away from stories about her self and her ego and her feelings so that her real ambitions might be realized—awakening viewers to the loveliness of life's little moments, those often overlooked and sometimes aggressively disregarded instants when the most beautiful phenomena take place right before our eyes. Getting her self out of the way is a necessary precondition of her work. That act also suggests, to viewers, that we get out of our own ways by letting our experiences of our surroundings happen howsoever they happen: without our goal-oriented selves, rational minds and rushed schedules determining their contours. That shift is important. Patterson's art asks you to dance, both physically and mentally, to move, back and forth in the gallery and to leap—free and playfully—between abstraction and representation, close up and distant, fragments and wholes, colors and forms, formlessness and coherence. And her intimate, modestly scaled works sustain that dynamic. They invite you to replay that magic again and again, experiencing each work differently each time you do so.

People sometimes disparage two-dimensional works because they are static and do not actively engage us. But that reflects a deep misunderstanding of how art works. Just because you're sitting still reading a novel doesn't mean it's not absorbing and your imagination and intellect are not fully activated. The same is true of Patterson's intimate, one-on-one, face-to-face drawings, with the added benefit that you can interact with them from many distances, as well as under various lighting conditions. The experiences they generate are unpredictable, even thrilling—in a quietly contemplative manner. That is what people mean when they say that art is alive. Hers breathes.

Patterson specializes in those moments when you do not get lost in your own thoughts so much as you lose yourself in your surroundings, taking the time to notice—and savor—every little detail, precisely because of its ordinarily overlooked magnificence. That activity has the same tenor and atmosphere and delicacy and elusiveness as daydreaming, but it does not involve the impulse to escape from a situation that does not require all your attentiveness because it is boring, repetitious and mind numbing. Instead, Patterson's works draw us out of our selves by eliciting our attentiveness and sharpening our perceptual acuity in ways both surprising and soothing.

Her works make us see reality more clearly—not literally, as her fidelity to the downpours attests, but figuratively: as a metaphor for our place simultaneously within and apart from the world, where we are grounded in the reality of the present but not confined by its boundaries or limits. It's a kind of embodied, down-to-earth freedom: neither idealized nor transcendent, it is complex, elusive and moving. The reality manifest before Patterson's drawings involves consciousness perceiving the world as it perceives itself perceiving the world. Unlike multi-tasking, which dissipates energy and scatters one's focus across a panoply of disparate tasks, the kind of attentiveness Patterson's pictures elicit strengthens and intensifies our awareness of where we are in relation to our surroundings. At once grounded and multilayered, the world to which she opens us has nothing to do with the infinite regress that takes place in a house of mirrors or the endless deferrals and uncertainties postmodernist theory made famous. In Patterson's hands, our attentiveness is both focused and expansive. Literally and figuratively, her drawings are mesmerizing membranes where different worlds come into contact with one another. In a world overrun by instantaneous communication and point-blank obviousness, her works may seem magic. But they are actually just truthful.

The automobile's windshield is to Patterson what lily ponds were to Claude Monet (1840-1926). Each is a surface that serves as a model or a metaphor for what each artist wants from the surfaces of their works: finite planes you look at and look through, whether simultaneously or otherwise.

Late in his life, Monet turned to lily ponds not because he was running away from the ugliness of urban reality and sought respite in the countryside, but because the ponds in his gardens provided his eyes with the visual complexity he sought in his art. While the pace and solitude of Giverny certainly eliminated distractions and allowed him to focus more fully on his work, his mural-scale paintings of ponds made it clear that he believed painting was something you looked at and looked through—both a material surface made up of smears and smudges of dissolved oil paint on tautly stretched sheets of woven canvas as well as an image of something else altogether, in this case a garden in the French countryside. Like the surfaces of his works, the surfaces of his ponds did all that and more. To stand beside a pond is to see three spaces in one: 1.) the gently rippled surface of the water, where sunlight is reflected and refracted, especially when a breeze blows; 2.) the muddy bottom of the pond, as well as the roots, tendrils, rocks and fish all made visible—and slightly distorted—by the crystalline clarity of the shallow water; and 3.) the mirrored reflections of the sky overhead, where clouds scud by and the dazzling blue illuminates both the pond's shimmering surface and its elusive depths. Monet saw all that in his ponds and wanted his paintings to match their casual complexity: to be lively surfaces on which at least three realms of experience intermingle, creating potentially infinite opportunities for viewers to get lost in the subtly wondrous events. In a sense, his contemplative, quasi-hallucinatory paintings of water lilies raise the stakes of Impressionism by conceiving of a canvas as place where three worlds merge—even before a viewer's optical and cognitive organs, not to mention our imaginations, are added to the mix.

That is what Patterson does with windshields. Her drawings are objects to be looked at and surfaces to be looked through. Like the surfaces of Monet's ponds, they let you see beyond them, into a watery world suffused with gentle strangeness because it is both distorted by the falling rain and because you occupy a space apart from it, in the dry

comfort of the car's passenger seat. That space is never depicted by Patterson; the car's interior is only present by implication. Its commonness needs no elaboration because it neither requires a great leap of the imagination for contemporary viewers to picture it and because the specificity of its details does not really matter: any car will do. Plus, the car's interior simply stands in for our location before one of Patterson's drawings in a gallery, museum or home, where we have the time and solitude and comfort to savor its details and to peruse its proposals, unmolested by life's ubiquitous interruptions. What counts are the basics of the experience: being out of the rain, its discomfort at arm's length, nothing distracting to get in the way of one's contemplative reverie. Patterson downplays the reflective capacity of her windshields to heighten our attentiveness to what takes place on their implied exteriors: an inconceivably complex yet perfectly mundane drama of water falling at various velocities, hitting angled surfaces in various volumes, and either collecting there, in droplets and splatters (because of some calculus of the speed of the car and the surface tension of each droplet) or running downward, in various rivulets, drawn by the tug of gravity and the passing of time.

What happens in each of Patterson's drawings also happens, in miniature, in many of the droplets and rivulets she depicts in her drawings. Think of each droplet as a tiny pond that is all surface: the closest surface flat, because it presses up against the windshield; the more distant surface convex, because it is, after all, a tiny puddle of rainwater. That configuration turns every splash of water in Patterson's deliciously meticulous drawings into a lens—a transparent object through which we view the world around us. Both multiplying our perspectives and intensifying our experiences, Patterson transforms everyday reality into a world that seems too good to be true—until you see it for yourself.

David Pagel

David Pagel is an art critic who writes regularly for the Los Angeles Times. A professor of art theory and history at Claremont Graduate University, he is also an adjunct curator at the Parrish Art Museum in Water Mill, NY. An avid cyclist, he is a five-time winner of the California Triple Crown.



13

Eiffel Tower III, Paris

2014

Crayon de couleur sur papier Strathmore Bristol Vellum

58,4 x 68,6 cm | 23 x 27 in

48,3 x 53,3 cm (à vue) | 19 x 21 in (image size)



14

Eiffel Tower IV, Paris

2015

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

45,7 x 63,5 cm | 18 x 25 in

25,4 x 45,7 cm (à vue) | 10 x 18 in (image size)



12

Eiffel Tower II, Paris

2014

Crayon de couleur et solvant sur papier Strathmore Bristol Vellum

86,4 x 68,6 cm | 34 x 27 in

66 x 50,8 cm (à vue) | 26 x 20 in (image size)



24

Place de la Concorde II, Paris

2015

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

45,7 x 71,1 cm | 18 x 28 in

25,4 x 55,9 cm (à vue) | 10 x 22 in (image size)



22

Place de la Concorde, Paris

2015

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

71,1 x 101,6 cm | 28 x 40 in

50,8 x 91,4 cm (à vue) | 20 x 36 in (image size)



23

Place de la Concorde I, Paris

2015

Crayon de couleur sur carton Strathmore

45,7 x 71,1 cm | 18 x 28 in

30,5 x 55,9 cm (à vue) | 12 x 22 in (image size)



26

Place de la Concorde IV, Paris

2016

Crayon de couleur, graphite et solvant sur carton Strathmore

43,2 x 91,4 cm | 17 x 36 in

22,9 x 76,2 cm (à vue) | 9 x 30 in (image size)



6

Quai des Tuileries, Paris

2014

Crayon de couleur sur papier Strathmore Bristol Vellum

58,4 x 73,7 cm | 23 x 29 in

40,6 x 61 cm (à vue) | 16 x 24 in (image size)

7

Arc de Triomphe I, Paris

2014

Crayon de couleur sur papier

Strathmore Bristol Vellum

50,8 x 71,1 cm | 20 x 28 in

33 x 50,8 cm (à vue) | 13 x 20 in (image size)



8

Arc de Triomphe II, Paris

2014

Crayon de couleur sur papier

Strathmore Bristol Vellum

50,8 x 71,1 cm | 20 x 28 in

33 x 50,8 cm (à vue) | 13 x 20 in (image size)





9

Arc de Triomphe III, Paris

2015

Crayon de couleur, graphite et solvant sur carton Strathmore

50,8 x 76,2 cm | 20 x 30 in

35,6 x 61 cm (à vue) | 14 x 24 in (image size)



2

Rue des Saints-Pères, Paris

2014

Crayon de couleur et solvant sur papier Strathmore Bristol Vellum

68,6 x 101,6 cm | 27 x 40 in

48,3 x 86,4 cm (à vue) | 19 x 34 in (image size)



3

Rue La Fayette, Paris

2014

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

66 x 71,1 cm | 26 x 28 in

45,7 x 50,8 cm (à vue) | 18 x 20 in (image size)



20

Rue du Faubourg-Montmartre, Paris

2015

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

76,2 x 55,9 cm | 30 x 22 in

61 x 35,6 cm (à vue) | 24 x 14 in (image size)



19

Rue de Châteaudun, Paris

2015

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

50,8 x 55,9 cm | 20 x 22 in

30,5 x 35,6 cm (à vue) | 12 x 14 in (image size)



21

Rue Notre-Dame-de-Lorette, Paris

2015

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

50,8 x 55,9 cm | 20 x 22 in

30,5 x 35,6 cm (à vue) | 12 x 14 in (image size)



15

Avenue Raymond-Poincaré, Paris

2014

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

68,6 x 101,6 cm | 27 x 40 in

48,3 x 91,4 cm (à vue) | 19 x 36 in (image size)



4

La Conciergerie, Paris

2014

Crayon de couleur sur carton Strathmore

71,1 x 55,9 cm | 28 x 22 in

55,9 x 40,6 cm (à vue) | 22 x 16 in (image size)



5

Rue de Rivoli, Paris

2014

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

63,5 x 86,4 cm | 25 x 34 in

45,7 x 71,1 cm (à vue) | 18 x 28 in (image size)



10

Avenue de l'Opéra I, Paris

2014

Crayon de couleur et solvant sur papier Stonehenge

61 x 101,6 cm | 24 x 40 in

38,1 x 81,3 cm (à vue) | 15 x 32 in (image size)

18

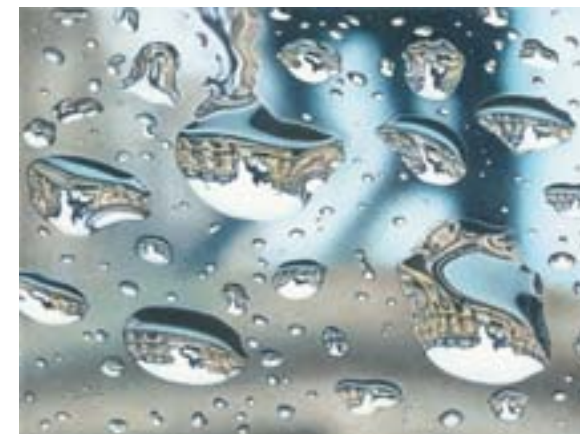
Place des Victoires, Paris

2015

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

43,2 x 50,8 cm | 17 x 20 in

22,9 x 30,5 cm (à vue) | 9 x 12 in (image size)



11

Avenue de l'Opéra II, Paris

2015

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

45,7 x 50,8 cm | 18 x 20 in

27,9 x 30,5 cm (à vue) | 11 x 12 in (image size)





1

Place Vendôme, Paris

2014

Crayon de couleur et solvant sur papier Strathmore Bristol Vellum

58,4 x 86,4 cm | 23 x 34 in

50,8 x 71,1 cm (à vue) | 20 x 28 in (image size)



16

Avenue Raymond-Poincaré II, Paris

2015

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

55,9 x 48,3 cm | 22 x 19 in

35,6 x 27,9 cm (à vue) | 14 x 11 in (image size)



25

Place de la Concorde III, Paris

2015

Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore

63,5 x 50,8 cm | 25 x 20 in

43,2 x 30,5 cm (à vue) | 17 x 12 in (image size)



17

Boulevard de la Chapelle, Paris

2015

Crayon de couleur sur papier Strathmore Bristol Vellum

61 x 63,5 cm | 24 x 25 in

45,7 x 50,8 cm (à vue) | 18 x 20 in (image size)

Repères biographiques



Née en Pennsylvanie, Elizabeth Patterson étudie les Beaux-Arts au Minneapolis College of Art and Design. Très tôt reconnue pour son talent, elle voit sa carrière brutalement interrompue en 1984 quand elle perd l’usage de sa main lors d’un accident qui lui vaudra deux ans de traitements intensifs. Craignant de ne plus jamais pouvoir dessiner, Elizabeth Patterson laisse de côté son activité artistique pour s’engager dans une voie totalement différente.

Quinze ans plus tard, encouragée par sa compagne, Elizabeth Patterson renoue avec la création artistique et découvre alors que son don du dessin est resté intact. Dans une série d’éclatants dessins aquatiques, elle illustre ses

souvenirs d’heureuses vacances à Hawaï. Particulièrement difficile à représenter, le thème de l’eau stimule son imagination et l’incite à se lancer dans un nouveau projet. Avec des crayons de couleur, du graphite et une pointe de solvant, Elizabeth Patterson se met à explorer les décors urbains sans cesser de relever des défis aquatiques.

L’observateur est installé à bord d’une voiture qui roule en ville ou sur une autoroute déserte sous une pluie battante. La lumière des phares scintille à travers ce rideau qui brouille la vue. Au-delà du pare-brise, le paysage se transforme en un espace curviligne d’un vert chargé d’eau. Qu’il tombe sur Los Angeles, la Nouvelle-Orléans ou Paris, le déluge désormais constant dans les dessins fluides et précis

de l’artiste leur confère une profonde vitalité émotionnelle.

Salué par la critique, l’art d’Elizabeth Patterson lui vaut de nombreuses distinctions, dont le prestigieux statut de membre « Signature » au sein de la Colored Pencil Society of America. Son dessin *Pershing Square* remporte en 2013 le grand prix, toutes disciplines confondues (œuvres graphiques, peinture et photographie), de la première Biennale du National Weather Center, institution météorologique américaine.

Aux États-Unis, Elizabeth Patterson est représentée par Louis Stern Fine Arts, West Hollywood.

Biographical Benchmarks

Elizabeth Patterson grew up in Pennsylvania and earned a Bachelor of Fine Arts degree at Minneapolis College of Art and Design. Though she won recognition from a very early age, her success as an emerging artist came to an abrupt halt in 1984. A severe crush injury resulted in a complete loss of use of her drawing hand necessitating two years of intensive medical treatment. Feeling uncertain that she would ever draw again, Elizabeth put her artistic pursuits aside and embarked on a completely different career path.

Fifteen years later, at the urging of her partner, Elizabeth resolved to return to her art-making practice. She discovered that her gift for drawing remained intact. In her initial foray back to her artwork,

memories of a much-loved Hawaiian vacation were captured in a series of brilliant aquatic drawings. The challenge presented by the subject material stirred the artist’s imagination and compelled her to begin a new body of work. Employing colored pencil, graphite and a touch of solvent, Patterson began to experiment with urban scenes but maintained the challenge of representing water in the compositions.

The viewer is situated inside a car. The car is moving down a city street or a deserted highway. Rain pelts car windshields. Headlights shimmer in a watery haze. Landscape morphs into a curvilinear field of waterlogged green. No matter the location (Los Angeles, New Orleans, Paris) stormy weather recorded with Patterson’s

degree of fluency and precision engenders a profound emotional vitality in the artist’s ongoing series.

Her work has won critical acclaim and numerous awards including the prestigious honor of Signature status in the Colored Pencil Society of America. Most recently Elizabeth’s colored pencil drawing *Pershing Square* was awarded Best of Show in the Inaugural National Weather Center Biennale. Her work was selected from a field that included photographs and paintings as well as other works on paper.

In the United States, Elizabeth is represented by Louis Stern Fine Arts, West Hollywood.

Expositions personnelles

2010

West Hollywood, Californie, Louis Stern Fine Arts, « Chasing the Rain. Drawings by Elizabeth Patterson ».

2012

Paris, galerie Louis Carré & Cie, « Elizabeth Patterson. Imagining the Rain ».
West Hollywood, Californie, Louis Stern Fine Arts, « Rainscapes. Drawings by Elizabeth Patterson ».

2016

Paris, galerie Louis Carré & Cie, « The Abstraction of Reality ».

Expositions collectives

2006

Dunedin, Floride, Dunedin Creative Arts Center, « The Human Element ».
Del Ray Beach, Floride, Cornell Museum of Art and History, « Colored Pencil Society of America Signature Showcase ».
Albuquerque, Nouveau-Mexique, 14° Salon international de la Colored Pencil Society of America.

2007

Burbank, Californie, Creative Arts Center Gallery, « Beyond Expectation: A Showcase Exhibition of Master Colored Pencil Work by Seven Southland Artists ».
Bethesda, Maryland, 15° Salon international de la Colored Pencil Society of America.
Santa Monica, Californie, TAG Gallery, « California Open Exhibition ».

2008

Seattle, Washington, 16° Salon international de la Colored Pencil Society of America.
West Hollywood, Californie, Louis Stern Fine Arts, « In the Eye of the Beholder: Contemporary Drawings ».

2009

Colored Pencil Society of America, « Explore This! 5 » (exposition “en ligne”).
Atlanta, Géorgie, 17° Salon international de la Colored Pencil Society of America.

2010

Los Angeles, Californie, Los Angeles Art Show, stand Louis Stern Fine Arts.
Los Gatos, Californie, 18° Salon international de la Colored Pencil Society of America.

2011

Los Angeles, Californie, Los Angeles Art Show, stand Louis Stern Fine Arts.
Oxnard, Californie, Carnegie Art Museum, « Splash ».
Long Beach, Californie, Long Beach Museum of Art, « Influential Element: Depictions of Water ».
Houston, Texas, Houston Fine Art Fair, stand Louis Stern Fine Arts.
Aspen, Colorado, Art Aspen, stand Louis Stern Fine Arts.

2012

Los Angeles, Santa Monica, Californie, Art Platform, stand Louis Stern Fine Arts.

2013

Los Angeles, Californie, Paris Photo LA, stand Louis Stern Fine Arts.
Brea, Californie, 21° Salon international de la Colored Pencil Society of America.
Norman, Oklahoma, Université d’Okla-homa, Fred Jones Jr. Museum of Art, « National Weather Center Biennale ».

2014

Los Angeles, Californie, LAX (Los Angeles International Airport), terminal 7, « Welcome to LA / Please Come Again » (commissariat de Milo + McClean, Arts consultants).
Los Angeles, Californie, Jonathan Novak Contemporary Art, « Photorealism: The Everyday Illuminated ».

2015

Los Angeles, Californie, Jonathan Novak Contemporary Art, « Important Works on Paper ».
Atlanta, Géorgie, 23° Salon international de la Colored Pencil Society of America.
Chicago, Illinois, Expo Chicago, stand Louis Stern Fine Arts.

Bibliographie

Mitchell, Mark

« Colored Pencil Comes of Age », *American Artist Drawing Magazine*, hiver 2005.

McCarthy, Michelle

« Drawing on passion: Artist Elizabeth Patterson defies injury and the odds to triumph », *The Advocate*, 2005.

Perricelli, Lynne Moss

« Water: An Elemental Subject. Three artists explore both the physical properties and the symbolic power of water », *American Artist Drawing Magazine*, 2007.

Bradner, Liesl

« Canvas of Glass », *Los Angeles Times*, mis en ligne le 3 août 2008, URL : http://articles.latimes.com/2008/aug/03/entertainment/ca-rain3.

Wolf, Rachel Rubin

Strokes of Genius 2, The Best of Drawing, Light and Shadow, North Light Books, Cincinnati, 2009, pages 40-41.
Strokes of Genius 3, The Best of Drawing, Fresh Perspectives, North Light Books, Cincinnati, 2011, page 2, pages 18-19.

Pagel, David

« Art Review: Elizabeth Patterson at Louis Stern Fine Arts », *Los Angeles Times*, mis en ligne le 2 juillet 2010, URL : http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2010/07/-art-review-elizabeth-patterson-at-louis-stern-fine-arts.html.
« Seeing Clearly », galerie Louis Carré & Cie, Paris, 2016.

Brumer, Andy

« Elizabeth Patterson », *ArtScene*, volume 29, n° 11, juillet/août 2010, URL : http://www.artscenecal.com/archive/545-elizabeth-patterson.

Melrod, George

« Artist profile: Elizabeth Patterson », *Art ltd.*, septembre/octobre 2010.

Harnish, Tracy

« Photo Realism by Elizabeth Patterson at Louis Stern Gallery », *Culture Mob*, 2010.

De Maulmin, Valérie

« Les merveilleux mirages d’Elizabeth Patterson », *Connaissance des Arts*, mis en ligne le 22 février 2012, URL : https://www.connaissancedesarts.com/art-contem-porain/les-merveilleux-mirages-delizabeth-patterson-1118971.

Ibsen, David Allen

« Pro-Portrait: Elizabeth Patterson is drawing a long and winding road to artistic success », *Five*, mis en ligne le 15 avril 2012 ; URL : http://www.getthefive.com/articles/the-eye-candy/pro-portrait-elizabeth-patterson-is-drawing-a-long.

Jobson, Christopher

« Rainscapes: Hyperrealistic Rainy Windshield Drawings by Elizabeth Patterson », *Colossal*, mis en ligne le 17 juin 2013, URL : http://www.thisiscolossal.com/2013/06/rainscapes-hyperrealistic-rainy-windshield-drawings-by-elizabeth-patterson.

Jones, Caitie

« Rain Scenes look real, but they’re Art », *The Weather Channel*, mis en ligne le 5 août 2013, URL : https://weather.com/news/news/hyper-realistic-rainscapes-20130731.

Borgenicht, Nicole

« Works on Paper: Elizabeth Patterson », *Crave*, mis en ligne le 8 septembre 2015, URL : http://www.craveonline.com/art/899037-exhibit-works-paper-elizabeth-patterson.

Williams, Austin R.

« Rainy Day Woman », *Drawing Magazine*, hiver 2015, pages 30-37 (entretien).

Catalogue

1
Place Vendôme, Paris
2014
Crayon de couleur et solvant sur papier Strathmore Bristol Vellum
58,4 × 86,4 cm | 23 × 34 in
50,8 × 71,1 cm (à vue) | 20 × 28 in (image size)
page 55

2
Rue des Saints-Pères, Paris
2014
Crayon de couleur et solvant sur papier Strathmore Bristol Vellum
68,6 × 101,6 cm | 27 × 40 in
48,3 × 86,4 cm (à vue) | 19 × 34 in (image size)
pages 40-41

3
Rue La Fayette, Paris
2014
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
66 × 71,1 cm | 26 × 28 in
45,7 × 50,8 cm (à vue) | 18 × 20 in (image size)
page 42

4
La Conciergerie, Paris
2014
Crayon de couleur sur carton Strathmore
71,1 × 55,9 cm | 28 × 22 in
55,9 × 40,6 cm (à vue) | 22 × 16 in (image size)
page 48

5
Rue de Rivoli, Paris
2014
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
63,5 × 86,4 cm | 25 × 34 in
45,7 × 71,1 cm (à vue) | 18 × 28 in (image size)
page 49

6
Quai des Tuileries, Paris
2014
Crayon de couleur sur papier Strathmore Bristol Vellum
58,4 × 73,7 cm | 23 × 29 in
40,6 × 61 cm (à vue) | 16 × 24 in (image size)
page 35

7
Arc de Triomphe I, Paris
2014
Crayon de couleur sur papier Strathmore Bristol Vellum
50,8 × 71,1 cm | 20 × 28 in
33 × 50,8 cm (à vue) | 13 × 20 in (image size)
page 37

8
Arc de Triomphe II, Paris
2014
Crayon de couleur sur papier Strathmore Bristol Vellum
50,8 × 71,1 cm | 20 × 28 in
33 × 50,8 cm (à vue) | 13 × 20 in (image size)
page 37

9
Arc de Triomphe III, Paris
2015
Crayon de couleur, graphite et solvant sur carton Strathmore
50,8 × 76,2 cm | 20 × 30 in
35,6 × 61 cm (à vue) | 14 × 24 in (image size)
page 39

10
Avenue de l’Opéra I, Paris
2014
Crayon de couleur et solvant sur papier Stonehenge
61 × 101,6 cm | 24 × 40 in
38,1 × 81,3 cm (à vue) | 15 × 32 in (image size)
pages 50-51

11
Avenue de l’Opéra II, Paris
2015
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
45,7 × 50,8 cm | 18 × 20 in
27,9 × 30,5 cm (à vue) | 11 × 12 in (image size)
page 53

12
Eiffel Tower II, Paris
2014
Crayon de couleur et solvant sur papier Strathmore Bristol Vellum
86,4 × 68,6 cm | 34 × 27 in
66 × 50,8 cm (à vue) | 26 × 20 in (image size)
page 27

13
Eiffel Tower III, Paris
2014
Crayon de couleur sur papier Strathmore Bristol Vellum
58,4 × 68,6 cm | 23 × 27 in
48,3 × 53,3 cm (à vue) | 19 × 21 in (image size)
page 25

14
Eiffel Tower IV, Paris
2015
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
45,7 × 63,5 cm | 18 × 25 in
25,4 × 45,7 cm (à vue) | 10 × 18 in (image size)
page 26

15
Avenue Raymond-Poincaré, Paris
2014
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
68,6 × 101,6 cm | 27 × 40 in
48,3 × 91,4 cm (à vue) | 19 × 36 in (image size)
pages 46-47

16
Avenue Raymond-Poincaré II, Paris
2015
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
55,9 × 48,3 cm | 22 × 19 in
35,6 × 27,9 cm (à vue) | 14 × 11 in (image size)
page 56

17
Boulevard de la Chapelle, Paris
2015
Crayon de couleur sur papier Strathmore Bristol Vellum
61 × 63,5 cm | 24 × 25 in
45,7 × 50,8 cm (à vue) | 18 × 20 in (image size)
page 59

18
Place des Victoires, Paris
2015
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
43,2 × 50,8 cm | 17 × 20 in
22,9 × 30,5 cm (à vue) | 9 × 12 in (image size)
page 53

19
Rue de Châteaudun, Paris
2015
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
50,8 × 55,9 cm | 20 × 22 in
30,5 × 35,6 cm (à vue) | 12 × 14 in (image size)
page 44

20
Rue du Faubourg-Montmartre, Paris
2015
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
76,2 × 55,9 cm | 30 × 22 in
61 × 35,6 cm (à vue) | 24 × 14 in (image size)
page 43

21
Rue Notre-Dame-de-Lorette, Paris
2015
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
50,8 × 55,9 cm | 20 × 22 in
30,5 × 35,6 cm (à vue) | 12 × 14 in (image size)
page 45

22
Place de la Concorde, Paris
2015
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
71,1 × 101,6 cm | 28 × 40 in
50,8 × 91,4 cm (à vue) | 20 × 36 in (image size)
pages 30-31

23
Place de la Concorde I, Paris
2015
Crayon de couleur sur carton Strathmore
45,7 × 71,1 cm | 18 × 28 in
30,5 × 55,9 cm (à vue) | 12 × 22 in (image size)
page 33

24
Place de la Concorde II, Paris
2015
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
45,7 × 71,1 cm | 18 × 28 in
25,4 × 55,9 cm (à vue) | 10 × 22 in (image size)
page 29

25
Place de la Concorde III, Paris
2015
Crayon de couleur et solvant sur carton Strathmore
63,5 × 50,8 cm | 25 × 20 in
43,2 × 30,5 cm (à vue) | 17 × 12 in (image size)
page 57

26
Place de la Concorde IV, Paris
2016
Crayon de couleur, graphite et solvant sur carton Strathmore
43,2 × 91,4 cm | 17 × 36 in
22,9 × 76,2 cm (à vue) | 9 × 30 in (image size)
page 34

Cette exposition est réalisée en collaboration avec Louis Stern Fine Arts,
West Hollywood ; nous remercions tout particulièrement Natalie Linden,
Marie Chambers et Justin Stubig.

Crédits photographiques :
Caroline Dimnik (couverture, page 14)
Louis Stern (page 60)

Traduction anglais-français : Marie-Christine Guyon

Coordination et suivi technique : Catherine Lhost
Maquette : Vincent Paturel
Photogravure : PPA-Mahé

Aucun élément de cette publication ne peut être reproduit, transcrit,
incorporé dans aucun système de stockage ou recherche informatique,
ni transmis sous quelque forme que ce soit, ni par aucun moyen électronique,
mécanique ou autre sans l'accord préalable écrit des détenteurs des copyrights.

Achevé d'imprimer le 18 mars 2016
Par Imprimerie PPA-Mahé à Montreuil (Seine-Saint-Denis)
Dépôt légal : mars 2016

