

**MAGEN H GALLERY  
WITH BERTRAND CAYEUX**

# **BORIS ANASTASSIEVITCH**



## FOREWORD

Hugues Magen

When I discovered the work of Boris Anastassiévitch, it struck an immediate chord. I fell in love with his sculpture and knew in that moment that it was time to show it again.

Anastassiévitch's work asserts an artistic identity and talent recognized from his earliest days as a student under Ossip Zadkine. From Paris to Belgrade and back, he devoted his life to his art, working with intense focus and applying the rigor of his academic training to develop his personal style. In his hands, sculptures become lyrical and whimsical, shaped into forms filled with rhythm and movement. They bring music to the space with a poetry that seems poised to take flight. And yet here they stand, defining the space they inhabit.

These works speak to me in this language of musicality. Sailing over the staves of a lyrical score, they echo one another like instruments in an orchestra. Despite the unyielding nature of the materials at play, this symphony is never static, it dances and flows in a silent animation. For behind his rigorous intention, Anastassiévitch gifts us with the freedom to make the works our own, to compose our own score, devise our own interpretations.

The Magen Gallery is delighted to present the first exhibition of this artist in the United States—a body of work comprising several dozen pieces will be shown in New York City from November 1st 2018. We are thrilled to share with you the creations of an artist who managed to challenge and broaden the art of sculpture through his poetic yet razor-sharp vision.

## AVANT-PROPOS

L'œuvre de Boris Anastassiévitch a résonné en moi dès que je l'ai découverte. Je suis tombé amoureux de ses sculptures et j'ai su immédiatement qu'il fallait les donner à voir une nouvelle fois.

Cette œuvre affirme une identité artistique et un talent reconnus dès les débuts d'Anastassiévitch, alors qu'il était l'élève d'Ossip Zadkine. De Paris à Belgrade et retour, le sculpteur a consacré sa vie à son art, sans dévier de son projet, mettant sa formation rigoureuse au service de son style personnel. Entre ses mains, les sculptures se font lyriques et fantasques, tout en rythme et en mouvement. Elles confèrent à l'espace une musicalité empreinte d'une poésie en suspens, comme prête à prendre son envol. Et pourtant elles sont bien là, dressées, modelant l'espace qu'elles habitent.

Les sculptures d'Anastassiévitch me parlent avec ce langage musical. Voguant sur les portées d'une partition, elles se font écho les unes aux autres tels les instruments d'un orchestre. Malgré la nature rigide des matériaux, cette symphonie n'est jamais statique, elle danse et s'élance en une animation silencieuse. Car au-delà de son intention bien précise, l'artiste nous offre la liberté de nous approprier l'œuvre, de composer notre propre partition, d'élaborer nos interprétations.

La galerie Magen est heureuse d'exposer ce sculpteur pour la première fois aux États-Unis. Un ensemble de plusieurs dizaines d'œuvres sera ainsi visible à New York à partir du 1<sup>er</sup> novembre 2018. Nous sommes ravis de présenter les créations d'un artiste qui a su renouveler et élargir l'horizon de la sculpture par une vision aussi poétique que précise.



SOVA, 1967  
kalem, h=72  
vl.

1



SKULPTURA,  
1962, Aranci  
Metal, 67x43  
x 22, vl.  
Ul. 50, Beograd

2



ŽENKA  
FIGURA,  
Brouzo, 84,5x  
34,2x23,  
vl. ul. 50, Beograd

4



BICIKLISTA,  
1962, Feranofe,  
51x39,5x17,5,  
vl. ul. 50,  
Beograd

5



LABUD, 55,  
BRONZA  
MSU

7



MUČENJE,  
DRVO  
MSU

8

## FOREWORD

Bertrand Cayeux

It was a revelation for me to discover a body of work as strong and personal as the sculptures of Boris Anastassievitch.

Anastassievitch showed his work in the major salons devoted to sculpture, where it garnered high praise from the press, echoing its success with viewers and visitors. But the artist chose to stay discreet, out of modesty and a love of freedom.

He spent his whole life creating, designing and inventing a world of forms that was his and his alone. It was from a very early age that he felt the need to express himself through drawing and modeling. This imperious need to create grew stronger still when he met his teacher, Ossip Zadkine. Independently minded and master of his own destiny, the prestigious teacher was a role model who reassured Anastassievitch in his desire to devote his life to his art. At the same time, the young sculptor soon broke free from Zadkine's influence to follow his own path.

On a permanent quest for renewal, for a different kind of equilibrium and a new spatial organization based on a play on forms, volumes and materials, Anastassievitch worked throughout his life to achieve the architectural perfection that we see in his sculptures.

This retrospective publication, the first devoted to this talented artist, is a long-deserved tribute to his work.

## AVANT-PROPOS

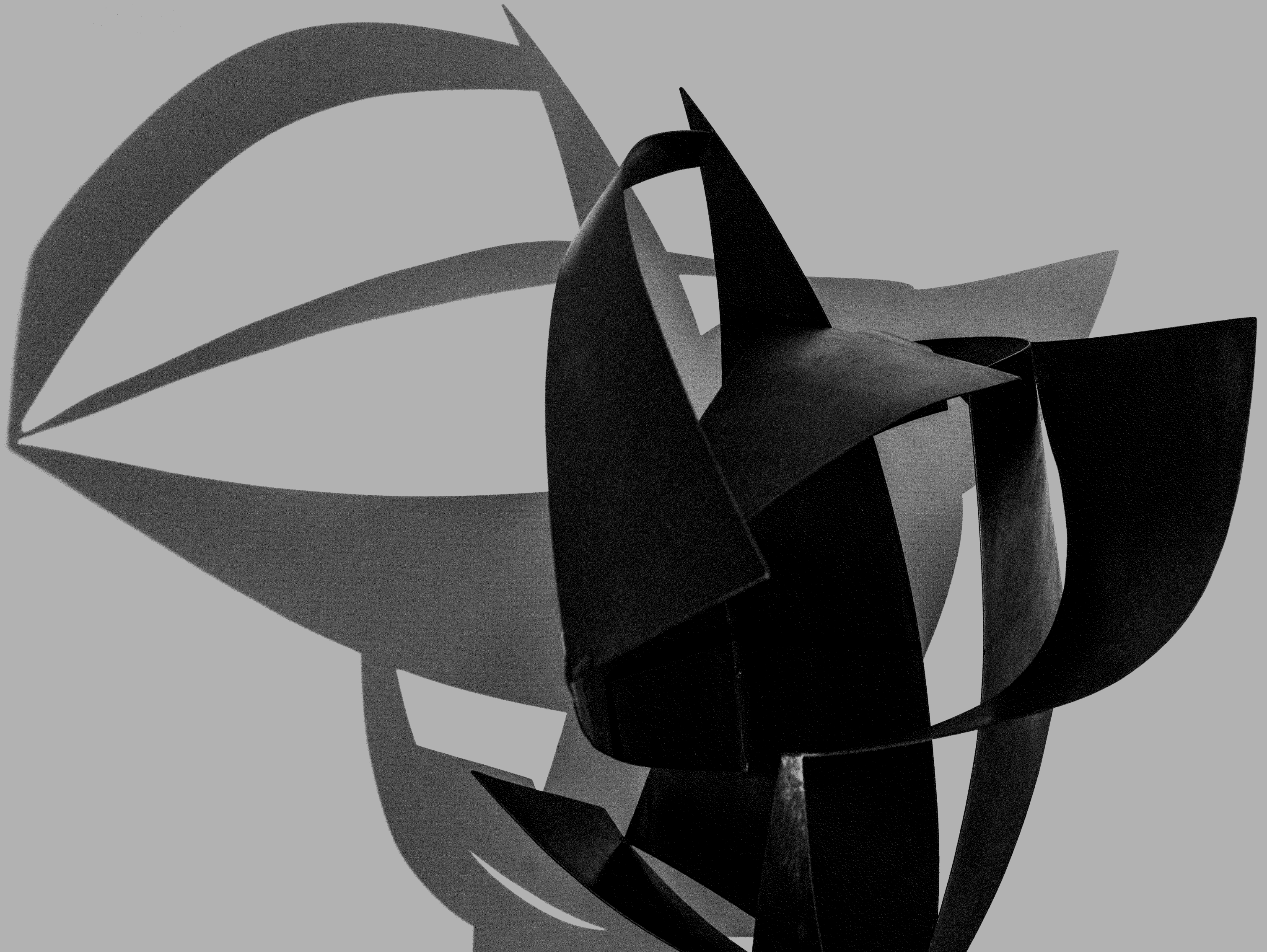
La découverte d'une œuvre aussi forte et personnelle que celle de Boris Anastassiévitch a été pour moi une révélation.

Anastassiévitch exposait dans les principaux Salons consacrés à la sculpture, suscitant d'innombrables éloges de la presse, qui donnent la mesure de son succès auprès des visiteurs. Mais cet artiste a choisi de rester discret, par modestie et par goût de la liberté.

Il n'a cessé, tout au long de sa vie, de créer, de dessiner et d'inventer un monde de formes qui n'appartient qu'à lui. Dès l'enfance, il a ressenti le besoin de s'exprimer par le dessin et le modelage. Cette impérieuse nécessité de créer a grandi avec la fréquentation de son professeur, Ossip Zadkine. Le modèle de ce prestigieux aîné, indépendant d'esprit et maître de son destin, l'a conforté dans l'idée de consacrer sa vie à son art. Toutefois, Anastassiévitch a su très tôt s'émanciper de l'influence de Zadkine pour emprunter une voie personnelle et avancer seul.

En quête perpétuelle de renouvellement, d'un équilibre inédit, d'une organisation différente de l'espace par le jeu des formes, des volumes et des matériaux, Anastassiévitch a travaillé toute une vie pour parvenir à cette perfection architecturale que l'on voit dans ses sculptures.

Cet ouvrage rétrospectif, le premier consacré à cet artiste de premier plan, est l'expression d'un hommage mérité.



# STRENGTH AND SINGULARITY

Mathilde Desvages

Who is this discreet sculptor who manages to make metal sing so gracefully?

Nowadays it is rare to come across a body of work that expresses an artist's commitment so strongly. From a very early age, Boris felt an urgent need to construct a world of forms dictated by harmony and exposing a patent clarity.

His only realm was sculpture, served by the arts of drawing and engraving.

After studying under Ossip Zadkine, he drew from his own Slavic origins a constancy and a veracity that run throughout his sculptural production. As he matured, his geometric or angular constructions turned into volumes with curved lines. By assembling soldered sheets of metal, he managed to develop particularly complex and extremely refined forms.

In his lifelong perseverance, Anastassievitch married intuition with sensuality to bestow an exquisite lightness on the strength of metal. Executed in brass, steel, burnished metal or Altuglas, Boris Anastassievitch's sculptures present infinite perspectives. The definitive form remains elusive, constantly changing.

# FORCE ET SINGULARITÉ

Qui est donc ce sculpteur discret, qui réussit avec grâce à faire chanter le métal ?

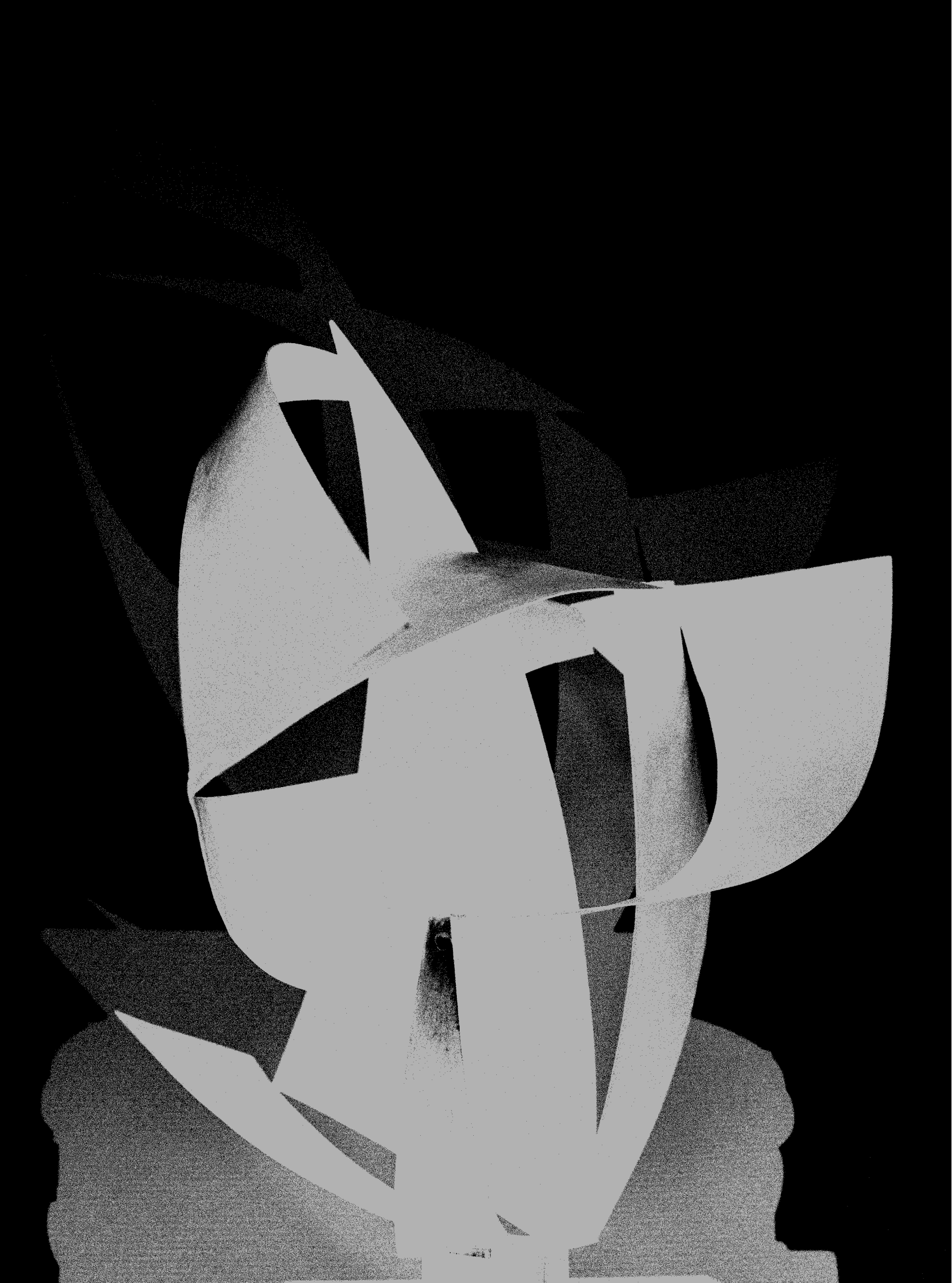
De nos jours, il est rare de rencontrer une œuvre qui exprime si fortement l'engagement d'un artiste. Dès son jeune âge, Boris Anastassiévitch pressent l'urgente nécessité de construire un monde de formes dictées par l'harmonie, d'une évidente clarté.

Son seul domaine demeure la sculpture, servie par les arts du dessin et de la gravure.

Après avoir étudié auprès d'Ossip Zadkine, il puise dans ses racines une constance et une vérité qui rythment l'ensemble de sa production sculpturale. Avec la maturité, ses constructions géométriques ou anguleuses se font volumes aux lignes courbes.

Au moyen de l'assemblage de feuilles soudées, Anastassiévitch parvient à élaborer des formes particulièrement complexes et d'un extrême raffinement.

Dans sa persévérance, alliant intuition et sensualité, le sculpteur donne à la puissance du métal une extrême légèreté. Qu'elle soit de laiton, d'acier, de métal patiné ou encore d'altuglas, la sculpture de Boris Anastassiévitch se décline sous des perspectives infinies. La forme définitive ne cesse de nous échapper.



# 1947-1953

## PARIS, THE EARLY YEARS

## PARIS, LES ANNÉES DE FORMATION

In 1946, Boris Anastassiévitch was only twenty years old, but already viewers were struck by the strangeness and novelty of his engraved works. Presented by the Galerie Roger in Lyon, his first works caught the eye of the critics and met with such success the gallery decided to extend the exhibition, which was initially due to last a week, to a whole month.<sup>1</sup> Toward the end of his life, Boris Anastassiévitch recalled this show as being his “first chance.”

The son of a Yugoslavian father, who arrived in France during World War II, and a French mother hailing from a family of silk merchants, Boris Anastassiévitch grew up in the Isère region, not far from Lyon.<sup>2</sup> In 1930, his father died during a medical expedition in Africa, and Boris’s mother chose to move to the center of Lyon, where she mixed with writers, poets and artists. Young Boris developed an interest in the arts and explored modeling and engraving. Alongside studies in philosophy, he worked in a topography studio and participated in a program to restore the stained-glass windows of Saint-Nizier church, which had been damaged by the bombings during the war. He was especially sensitive to design and the effects of lighting. His first show in Lyon was a decisive boost for his artistic career, reassuring him about a path that would lead him to Paris just a few months later.

Montparnasse and Montmartre had been welcoming writers, artists and émigré intellectuals from around the world since the late 19th century. It was therefore quite natural that Boris Anastassiévitch chose to live in Montparnasse, where three guardians of modern sculpture were broadening its scope and influence: Alberto Giacometti, Henri Laurens and Ossip Zadkine. The young generations mixed with the masters of Modern art at the Dôme café or near the numerous artist’s studios located in this bohemian Left Bank district.

In 1947, Anastassiévitch became acquainted with Zadkine, who had recently returned from the United States and was heading the sculpture studio at the Académie de la Grande Chaumière, where Boris was a student. The young artist spent six years working tirelessly in Zadkine’s studio, where the master was renewing the traditional approach to sculpture, working with live models and steering away from an increasingly outdated academicism. Zadkine embodied a modern conception of sculpture that was a legacy of the avant-garde movements—open to the world, capable of adopting Cubist precepts and producing a boldly reinvented sculptural language. Up until the late 1950s, Zadkine paved the way for the young sculptors who had arrived in Paris in the years following the Second World War. Hailing from Europe and beyond, many of these young artists joined his studio for increasingly lengthy periods: among them was Dietrich Mohr, for example, who came from Germany and struck up a firm and lifelong

À vingt ans, Boris Anastassiévitch bouscule déjà le public par l’étrangeté et la nouveauté de ses œuvres gravées<sup>1</sup>. Nous sommes en 1946. Présentés dans le cadre d’une exposition organisée à la galerie Roger, à Lyon, ses premiers travaux interpellent la critique et leur succès amène la galerie à prolonger la durée de la manifestation, qui passe d’une semaine à un mois. À la fin de sa vie, Boris Anastassiévitch se souvient de cette exposition comme étant celle «de la première chance».

Né d’un père yougoslave<sup>2</sup>, arrivé en France pendant la Première Guerre mondiale, et d’une mère lyonnaise<sup>3</sup>, issue d’une famille de banquiers et de soyeux, Boris Anastassiévitch grandit dans l’Isère, non loin de Lyon. Lorsque son père meurt au cours d’une mission médicale menée en Afrique, en 1930, sa mère choisit de s’installer définitivement dans le centre de Lyon. Elle y côtoie écrivains, poètes et artistes. Le jeune garçon s’intéresse aux arts plastiques, explorant le modelage et la gravure. Par la suite, parallèlement à des études de philosophie, il travaille dans un atelier de topographie et participe, à l’issue de la guerre, au chantier de restauration des vitraux de l’église Saint-Nizier de Lyon, endommagés par des bombardements. Il manifeste alors une sensibilité particulière pour la ligne et les effets de lumière. Sa première exposition lyonnaise de 1946 donne une impulsion décisive à son parcours artistique, le confortant dans une voie qui le mène quelques mois plus tard à Paris.

Depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Montparnasse et Montmartre accueillent écrivains, artistes et intellectuels émigrés, venus du monde entier. C’est donc tout naturellement que Boris Anastassiévitch s’installe à Montparnasse en 1947, où trois figures tutélaires participent au rayonnement de la sculpture moderne : Alberto Giacometti, Henri Laurens et Ossip Zadkine. Les jeunes générations côtoient les maîtres de l’art moderne au café Le Dôme ou aux abords des nombreux ateliers que compte ce quartier de la rive gauche.

Dès 1947, Anastassiévitch fait la connaissance d’Ossip Zadkine, récemment revenu des États-Unis et qui dirige l’atelier de sculpture de l’académie de La Grande Chaumière. Anastassiévitch s’y inscrit et étudie sans relâche pendant six ans. Zadkine renouvelle l’approche traditionnelle de la sculpture au moyen du modèle vivant, mais bien loin d’un académisme vieillissant. Il incarne une conception de la sculpture moderne héritée des avant-gardes, ouverte sur le monde, capable de se réapproprier les préceptes cubistes et de réinventer avec audace le langage sculptural. Jusqu’à la fin des années 1950, Zadkine ouvrira la voie aux jeunes sculpteurs, arrivés à Paris au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Nombreux sont ceux qui intègrent son atelier, pour des périodes plus ou moins longues, venus d’Europe

friendship with Anastassiévitch, and Alicia Penalba and Marta Colvin, two artists from Latin America. In the 1950s, Zadkine's studio was a breeding ground for strong talent and vivid personalities producing sculpture that stated its own identity. Boris Anastassiévitch was one of these young talents.

It was around 1950 that Anastassiévitch met Henri Laurens, who, like Zadkine and Brancusi, was passing on to the younger generations a new field of possibilities in sculpture. Anastassiévitch discovered Laurens's numerous female figures treated with Cubist lines. Every day he trained—exploring, drawing and modeling, his work vividly influenced by his elders—but he did not abandon engraving, the practice that forged his artistic temperament: in 1951, for example, after meeting the poet Paul Eluard, he created an illustration for his poem *Prière* (FIG 1).

At the Académie de la Grande Chaumière, Boris Anastassiévitch learned fast. He was a reserved student who studied his techniques diligently and steered away from being distracted by projects for exhibitions that he was not yet ready to undertake. He tackled modeling, grappling with the complex play on planes and lines at work in his art, and questioned the influence of light interfering with the material. Little by little he rationalized his designs and adopted a more Zadkinian style. These years in Paris were decisive for the young artist: he acquired the rigor needed to be a sculptor, became familiar with his materials and developed a sharp and demanding eye. For six years he sculpted clay—his favorite material along with plaster—and learned how to reveal the subject by sculpting a form with simple, rationalized planes in a combination of flattened, geometric surfaces. The subject remained the basis of a sculpture that he constructed on a vertical plane. Photographs taken in Zadkine's studio show the young artist absorbed in his exploration of sculpture's possibilities.<sup>3</sup> Like the master, he poses next to the turntable, clay in hands, smoking a pipe and avoiding our gaze, his keen eye trained on the line that will form the basis of his sculpture (FIG 2).

Zadkine taught his students to interpret sculpture for themselves and shift their focus away from naturalism. Through his own works he imposed a new relationship between the plane and the space. His influence was all-pervasive, however, and some students needed to break free. Spurred by this sudden need to liberate himself from the master,



FIG 1 Illustration for Paul Eluard's poem *Prière*, 1951. Illustration pour le poème de Paul Eluard, *Prière*, 1951.



FIG 2 Boris Anastassiévitch in Zadkine's studio, c. 1948. Boris Anastassiévitch dans l'atelier de Zadkine, vers 1948.

(comme l'Allemand Dietrich-Mohr, qui restera un grand ami d'Anastassiévitch tout au long de sa vie), ou d'Amérique du Sud, comme Alicia Penalba et Marta Colvin. L'atelier verra ainsi éclore au cours des années 1950 des talents forts, de véritables personnalités qui créeront une œuvre originale, parmi lesquelles Boris Anastassiévitch.

Ce dernier rencontre Henri Laurens vers 1950. Comme Zadkine et Brancusi, Laurens confie aux jeunes générations un nouveau champ de possibilités dans le domaine de la sculpture. Anastassiévitch découvre ses nombreuses figures féminines aux lignes cubistes. Quotidiennement, il explore, dessine, modèle sous l'influence de ses aînés, sans pour autant délaissier la gravure à travers laquelle il a forgé son tempérament artistique. Après avoir rencontré Paul Éluard, il illustre son poème *Prière*, en 1951 (FIG 1). À La Grande Chaumière, il apprend vite. Discret et travailleur, il s'exerce à différentes techniques sans se laisser distraire par des projets d'expositions, pour lesquelles

il n'est pas encore prêt. Il aborde le modelage, se heurte au jeu complexe des plans et des lignes et interroge le pouvoir de la lumière interférant sur la matière. Il rationalise progressivement ses plans et adopte de plus en plus le style zadkinien. Cette période parisienne est déterminante pour le jeune artiste. Il acquiert une rigueur indispensable au travail de sculpteur, s'approprie la matière et développe un œil exigeant et acéré. Pendant six ans, il manipule la terre, qui est alors, avec le plâtre, son matériau de prédilection, et apprend à révéler le sujet en sculptant une forme aux plans simplifiés et rationalisés, dans une combinaison de surfaces aplanies, géométrisées. Le sujet demeure le point d'ancrage d'une sculpture érigée dans la verticalité. Les photographies prises dans l'atelier de Zadkine (FIG 2) montrent le jeune sculpteur absorbé dans l'exploration des possibilités de la sculpture. Comme le maître, il pose à côté de la sellette, terre entre les mains, fumant la pipe, déjouant le regard d'un œil vif, à l'affût du trait à partir duquel se fondera l'équilibre de sa sculpture.

Dans son enseignement, Zadkine force l'interprétation, rejette le naturalisme au second plan et impose par ses propres œuvres un nouveau rapport plan-espace. Certains élèves éprouvent le besoin d'échapper à cette influence devenue trop envahissante. Animé par cette nécessité soudaine de s'émanciper du maître,

Anastassiévitch left the studio in 1953, with a letter of recommendation (FIG 3). In it, Zadkine stated that his student had “many of the qualities needed to become one of the best sculptors of his generation.” The master's remarks encouraged the young Anastassiévitch to pursue his artistic path.

*L'Homme Assis* [*The Seated Man*], 1952 (FIG 4) is an irrefutable testament to Zadkine's teachings, which translates Anastassiévitch's ability to organize his planes around the line, using it to articulate volumes in the space. Executed in chamotte clay—a material frequently used by sculptors in the early 1950s due to the dearth of materials in the postwar years—it reveals the sculptor's mastery alongside indicators of Zadkine's style. In 1955, the leading Yugoslavian art critic Aleksa Čelebonović saw in Anastassiévitch's work “the principle ingredients of his training and maturity:” that is, “a career based essentially on a sharp eye and a precise line.”<sup>3</sup>



FIG 3 Letter of recommendation from Ossip Zadkine, Paris, 1953. Family archives. Lettre de recommandation d'Ossip Zadkine, Paris, 1953. Archives familiales.



FIG 4 *The Seated Man*, 1952. Chamotte clay, 24.01 x 9.05 x 11.02 in. *L'Homme assis*, 1952. Terre cuite chamottée, 61 x 23 x 28 cm.

Anastassiévitch quitte l'atelier en 1953, avec une lettre de recommandation (FIG 3) dans laquelle Zadkine souligne que son élève a « beaucoup de qualités pour devenir un des meilleurs sculpteurs de sa génération ». Ses remarques encouragent Anastassiévitch à poursuivre dans cette voie.

Héritage irréfutable de l'enseignement de Zadkine, *L'Homme assis* de 1952 (FIG 4) traduit la capacité d'Anastassiévitch à organiser ses plans autour de la ligne, à privilégier l'articulation des volumes dans l'espace au moyen du trait. Cette terre cuite chamottée (matériau particulièrement employé par les sculpteurs au début des années 1950 du fait des pénuries d'après-guerre), révèle la maîtrise du sculpteur aussi bien que les marqueurs du style zadkinien. Aleksa

Čelebonović, critique d'art yougoslave de premier plan, y décèle en 1955 « les principaux ingrédients de sa formation et de sa maturation<sup>4</sup> » ; à savoir, « un métier basé essentiellement sur l'acuité du regard et la précision du trait<sup>4</sup> ».

1 “Anastassiévitch has accurate touches, no doubt born from his Slavic soul, when he covers—with no lack of courage—the boundless field of abstraction.” René Derouille in “Le tout Lyon,” *Lyon*, May 17, 1946.

2 His father, Boris Anastassiévitch (1897–1930) was a surgeon from a middle-class Yugoslavian family;

his mother, Elisbaeth Collet (1896–1965) came from a banking and silk merchant family from Lyon.

3 Aleksa Čelebonović in « Boris Anastassiévitch », *Lettres from Belgrade*, no. 21, 1955.

1 « Anastassiévitch a des accents justes, certainement empruntés à son âme slave, lorsqu'il parcourt, non sans courage, le domaine illimité de l'abstraction. », in René Derouille, « Le Tout Lyon », *Lyon*, 17 mai 1946.

2 Nommé Boris Anastassiévitch (1897–1930), comme son fils, et issu d'une famille bourgeoise, il est chirurgien.

3 Élisabeth Collet (1896–1965).

4 « Boris Anastassiévitch », d'Aleksa Čelebonović, *Lettres de Belgrade*, n° 21, 1955.

# 1953-1968

# BELGRADE, A NEW INSPIRATION BELGRADE, UN SOUFFLE NOUVEAU

After gaining attention in Paris, in September 1953, Boris Anastassievitch exhibited at the Ulus gallery in Belgrade, capital of Yugoslavia, today Serbia. He traveled there with his wife, Simone Taste, whom he had met in Paris in 1949. It was his first solo exhibition, featuring his recent works, and he chose to show it in Yugoslavia rather than Paris, as if seeking to revive part of his identity. The press pointed out the contribution of the techniques he had learned in Paris: Aleksa Čelebonović wrote that it was “the first exhibition of its kind in Yugoslavia and it evokes nothing that has ever been created here... The young sculptor brings a new inspiration and broader horizons to sculpture’s possibilities.”<sup>4</sup> After two weeks in the city, Boris Anastassievitch and his wife made the decision to move to Belgrade, where they would stay for a decade and a half, until 1968.

During his time in Yugoslavia, Boris Anastassievitch retraced his father’s family heritage. In the 1950s and 60s the country experienced a period of prosperity under Tito. Artists and intellectuals traveled to Belgrade to shape an art that was asserting the identity of Yugoslavia, which was claiming its independence from the USSR and Soviet communism. Anastassievitch immersed himself in the capital’s culture and set up his studio in a remarkable artists’ residence, the Staro Sajmište, whose architecture and general organization bore many resemblances to the Ruche, another emblematic art house located in Montparnasse which had been home to a number of artists, notably Chagall, Soutine and Modigliani, at the turn of the century.<sup>5</sup>

The Staro Sajmište had been a space for artistic exchange and emulation since the end of World War II, welcoming artists from the former Federal Republic of Yugoslavia, such as Mića Popović (1923-1996) and Vera Božićković (1920-2002) or sculptors Mario Maskareli (1918-1996), Jelisaveta Šober (1923-2009) and Matija Vuković (1925-1985). Up until the 1970s, it helped to shape avant-garde Yugoslavian art, a movement that counted Boris Anastassievitch as a committed member. Zadkine’s recommendation enabled the artist and his wife to show their works regularly and doors rapidly opened for them in the capital’s artistic and intellectual circles.

In 1954, the artist Henry Moore was invited by the Yugoslavian government to exhibit an important set of sculptures at the National Museum in Belgrade. He visited Boris Anastassievitch’s exhibition at the Graficki Kolektiv gallery and encouraged him to continue his work. Dietrich Mohr, the artist’s good friend from his Grande Chaumière days, came to stay with the couple in the summer of 1957. Anastassievitch had a growing influence in the Belgrade art world. His work was dominated by abstraction and encouraged the young generation of Yugoslavian sculptors to abandon figuration.

Remarqué à Paris, Boris Anastassiévitch expose au printemps 1953 à la galerie Ulus de Belgrade, alors capitale de la Yougoslavie (aujourd’hui, de la Serbie). Il part avec sa femme, Simone Taste, rencontrée à Paris en 1949. Pour cette première exposition personnelle, il choisit de présenter ses œuvres récentes en Yougoslavie et non à Paris, comme pour renouer avec une partie de son identité. La presse souligne l’apport de son apprentissage parisien. Il s’agit, écrit Aleksa Čelebonović, de «la première exposition de ce genre en Yougoslavie et elle ne rappelle en rien ce qui a été créé ici [...]». Le jeune sculpteur apporte un souffle nouveau et des horizons plus vastes aux possibilités de la sculpture<sup>5</sup>. » Au bout de deux semaines sur place, le couple d’artistes décide de s’installer définitivement à Belgrade. Il y restera jusqu’en 1968.

En Yougoslavie, Boris Anastassiévitch revient sur les traces de sa famille paternelle. Le pays connaît sous Tito, au cours de ces années 1950 et 1960, une période de prospérité. Artistes et intellectuels sont appelés à Belgrade pour façonner un art affirmant l’identité de la Yougoslavie, qui revendique son indépendance face à l’URSS et au communisme soviétique. Anastassiévitch s’immerge dans la culture de la capitale et installe son atelier dans une étonnante résidence d’artistes, le Staro Sajmište<sup>6</sup>. L’architecture de ce lieu comme l’organisation générale des ateliers ressemblent de près à celle de la Ruche, autre lieu emblématique du quartier de Montparnasse du début du siècle, qui fut la résidence de Chagall, Soutine, Modigliani et tant d’autres.

Le Staro Sajmište constitue depuis la fin de la deuxième guerre mondiale un lieu d’échanges et d’émulation, accueillant tour à tour d’éminents artistes de l’ancienne république fédérale de Yougoslavie, tels les peintres Mića Popović (1923-1996) et Vera Božićković (1920-2002), ou les sculpteurs Mario Maskareli (1918-1996), Jelisaveta Šober (1923-2009) et Matija Vuković (1925-1985). Des années 1950 aux années 1970, ce lieu contribue à façonner l’art yougoslave d’avant-garde. Boris Anastassiévitch prend part avec conviction à ce mouvement. La recommandation de Zadkine lui offre, ainsi qu’à sa femme, la possibilité d’exposer régulièrement et d’être rapidement introduit dans les cercles artistiques et intellectuels de la capitale.

Invité en 1954 par le gouvernement yougoslave, l’artiste Henry Moore expose au Musée national de Belgrade un ensemble important de sculptures. Lors de son séjour, il visite l’exposition d’Anastassiévitch à la galerie Grafički kolektiv et lui prodigue ses encouragements. Dietrich-Mohr, ami fidèle des années de La Grande Chaumière, séjourne chez le couple durant l’été 1957. À Belgrade, Anastassiévitch exerce une influence grandissante. Sa production largement dominée par l’abstraction



Anastassiévitch did not cut his ties with Paris and kept up a regular correspondence with his sculptor friends there. Moreover, his status as an émigré enabled him to obtain a post as an Agence France Presse correspondent in Belgrade. The job offered him a degree of financial security and a solution to the lack of space that had been restricting his work. He moved his studio to a spacious house at number 31–35 Ulitsa Kablarska in the Putirka district, bringing new life to his work on large-scale sculptures (FIG 5). His art became softer and more supple.

Drawing on the strengths of his Parisian training and French culture—both important aspects in a region where many people were Francophile—Anastassiévitch adopted an approach encompassing aesthetics and identity. Soon he abandoned figuration entirely and clay became a secondary material—he now preferred plaster and added metal to his repertory—indeed, metal assemblages would become a major part of his artistic production.

After arriving in Belgrade, Simone Taste had devoted herself to drawing. During the years she spent in Yugoslavia she carried on her collage work and started working with textile (FIG 6). Tapestry was undergoing a new boom at the time—in Paris, artists were busy reinventing the art by integrating extremely modern colors and motifs.

Major exhibitions of New Tapestry were organized in Eastern Europe, notably in Dubrovnik (formerly Yugoslavia, now Croatia). This strong revival in Paris and across Europe was supported by Jacques Lassaigne and Denys Chevalier, two art critics who were friends with numerous sculptors.

Simone Taste was aware of the new possibilities that were opening up for tapestry. Throughout their stay in Belgrade, she devoted her time to extending the space of textile creation, which was gradually reaching beyond the field of tapestry alone. The arts were going through unprecedented decompartmentalization at the time.

Tapestry was becoming sculptural, filling the space, while sculpture was considerably expanding its artistic field. Throughout the 1950s and 60s the art of sculpture underwent a profound redefinition in the West, reflecting the transformations initiated by Laurens, Brancusi, Picasso, Duchamp, Zadkine and others, and



FIG 5 The couple in the Belgrade studio. Le couple dans l'atelier de Belgrade.

encourage les jeunes sculpteurs yougoslaves à abandonner la figuration.

Pour autant, Anastassiévitch ne coupe pas les liens avec Paris et il maintient des échanges réguliers avec ses amis sculpteurs. En outre, son statut d'émigré lui permet d'obtenir un poste de correspondant pour l'agence France-Presse à Belgrade. Cet emploi lui apporte un certain confort matériel et lui permet de remédier au manque d'espace qui limitait son travail. L'installation de son atelier dans une maison spacieuse au cœur du quartier de Putirka, au 31-35 de la rue Kablarska (FIG 5), donne un souffle nouveau à ses sculptures de grand format. Son travail gagne en souplesse et en douceur.

Fort de sa formation parisienne et de sa culture française, importantes dans une région où bon nombre d'habitants sont francophiles, Anastassiévitch adopte une démarche esthétique autant qu'identitaire. Il délaisse rapidement la figuration et l'utilisation de la terre devient secondaire. Il privilégie le plâtre et ajoute le métal à son registre de matériaux. Les assemblages en métal constitueront désormais une part majeure de sa production.

Simone Taste a consacré sa vie au dessin jusqu'à son arrivée à Belgrade. En Yougoslavie, elle poursuit ses travaux de collage et élargit sa production au textile (FIG 6). La tapisserie connaît à cette époque un nouvel essor. À Paris, des artistes s'emploient à réinventer cet art en intégrant des motifs et des teintes très modernes. En Europe de l'Est, d'importantes expositions de la Nouvelle Tapisserie sont organisées, notamment à Dubrovnik (actuelle Croatie). Jacques Lassaigne et Denys Chevalier, tous deux critiques d'art et amis de nombreux sculpteurs, soutiennent ce puissant renouvellement que l'on observe à Paris comme dans toute l'Europe.

Simone Taste sait les possibilités nouvelles qu'offre un tel art. Durant tout le séjour du couple à Belgrade, elle se consacre au déploiement dans l'espace de la création textile qui, progressivement, dépasse le champ de la tapisserie. Les arts connaissent alors un décloisonnement sans précédent. Envahissant l'espace, la tapisserie devient sculpturale. La sculpture, quant à elle, élargit considérablement son champ. Au cours des années 1950 et 1960, cet art connaît



FIG 6 Simone Taste in front of her textile work. Simone Taste devant ses travaux de textile.

16

later explored by Anastassiévitch's generation, notably Étienne-Martin, Alicia Penalba, Marta Colvin and François Stahly.

Simone and Boris Anastassiévitch were unflinching researchers, bouncing artistic ideas off each other and managing to avoid settling into an easy creative comfort. They sought a visual and aesthetic singularity and refused any form of compromise. Meanwhile, in Paris, other artist couples were also living this form of joint momentum, oscillating between mutual sources of inspiration and encouragement and a desire to lean towards a highly individual artistic production: among them were Claude and François Stahly, who were likewise developing the junctions between sculpture and textile, Pierre and Véra Székely, and Simone Boisecq and Karl-Jean Longuet.<sup>6</sup> Each artist tended to follow their own aesthetic and visual path, while acknowledging the contribution of the other.

The fifteen years spent in Belgrade marked a particularly constructive stage in Boris Anassievitch's artistic corpus. There is no doubt that public commissions, such as the *Monument to a National Hero* in 1965, the realization of monumental sculptures (FIG 7)—some of which have since disappeared—and the series of acquisitions made by the National Museum in Belgrade all encouraged him to deploy his work in space (FIG 8).<sup>7</sup> The pieces he produced between 1955 and 1965 reveal a greater maturity: his sculptural practice shifted away from the subject and eschewed any Cubist influences.

The artist started to tackle material with much denser volumes. He hollowed out full forms in plaster, stayed true to the line that articulated his planes and gave his work a sense of rhythm that had already been visible in a work dated circa 1954, *Le Cygne* [*The Swan*] (FIG 9-10).

From 1960 to 1965, Anastassiévitch worked constantly on constructing a space organized by the sculptural line. His sculpture started to include air as a feature. The artist was seeking a breathing space and an amplitude in the sculpture's movement. As he scooped out the material, the line gradually

en Occident une profonde redéfinition – reflet des mutations initiées par Brancusi, Duchamp, Laurens, Picasso, Zadkine et bien d'autres, et explorées ensuite par la génération d'Anastassiévitch, notamment par Marta Colvin, Étienne-Martin, Alicia Penalba et François Stahly.

Inlassables chercheurs, Simone et Boris Anastassiévitch vivent une stimulation artistique réciproque, évitant ainsi d'installer leur création dans un confort facile. En quête d'une singularité plastique et esthétique, le couple refuse toute forme de compromis. Au même moment, à Paris, d'autres couples d'artistes connaissent cet élan commun, oscillant entre encouragement mutuel, partage de sources d'inspiration et désir de s'orienter vers une production fortement individuelle. C'est le cas de Claude et François Stahly, qui connaissent également ces points de rencontre entre sculpture et textile, de Pierre et Vera Székely. Chacun tend à emprunter des voies esthétiques et plastiques propres, sans jamais renier l'apport de l'autre.

Les quinze années passées à Belgrade marquent une étape particulièrement constructive dans l'œuvre de Boris Anastassiévitch. Il est certain que les commandes publiques, comme celle du *Monument à un héros national* en 1965<sup>8</sup>, et la réalisation de sculptures monumentales (FIG 7), dont certaines ont disparu, ainsi que les achats successifs du Musée national de Belgrade (FIG 8), encouragent l'artiste à déployer sa production dans l'espace. Ses travaux des années 1955-1965 révèlent une plus grande maturité: sa pratique sculpturale relègue le sujet au second plan et s'extrait de toute influence cubiste. L'artiste aborde la matière avec des volumes beaucoup plus denses. Dans le plâtre, il évente ses formes pleines. Il demeure fidèle à la ligne qui articule ses plans et confère à sa production un sens du rythme, que l'on décèle

déjà dans *Le Cygne*, de 1954 environ (FIG 9-10). Entre 1960 et 1965, Anastassiévitch travaille inlassablement à la construction d'un espace organisé par le trait. Sa sculpture intègre l'espace, s'aère. L'artiste recherche la respiration, l'amplitude du



FIG 7 *The Explosion*, Užice, Serbia, 1961. L'Explosion, Užice, Serbie, 1961.



FIG 8 Excerpt of the inventory of works compiled in the collections of the National Museum in Belgrade. Archives of the Museum of Contemporary Art, Belgrade. Extrait de l'inventaire des œuvres recensées dans les collections du Musée national de Belgrade. Archives du musée d'Art contemporain, Belgrade.

17

dictated a structured and increasingly complex organization of planes. The photograph of the exhibition held in Belgrade in 1964 reveals the visual register and the elements of language that the sculptor was preparing to unleash (FIG 11). Sculptures on an imposing scale showed his interest in curved and full forms, while other recalled his love of female subjects. Anastassiévitch explored the line as a component of his sculpture when he used metal rods to draw figures animated in the space, carving out the volume in the void.

During this time, Anastassiévitch continued to execute drawings and engravings. The drawings from this period bear witness to his fondness for using light as an integral part of the volume. On paper, the stroke marks the rhythm that is essential to the organization of the composition. Anastassiévitch gradually rendered his forms more radical, sharpened the burin in his engravings and inserted vast spaces between his lines. The engravings emit an increasingly strong light, which can only be penetrated by the efficacy of the line. More than the sculpture itself, his drawings sketch out a decisive stage in the artist's process: the conquest of light.



FIG 9 Poster for the exhibition organized at the Graficko Kolektiv gallery in 1956. Affiche de l'exposition organisée à la galerie Graficki kolektiv, en 1956.

mouvement. Il évide la matière et, peu à peu, le trait dicte à la matière une organisation des plans structurée et de plus en plus en complexe.

La photographie de l'exposition organisée à Belgrade, en 1964 (FIG 11), révèle le registre plastique et les éléments de langage en gestation chez le sculpteur. Des sculptures de taille imposante marquent son intérêt pour la forme courbe et pleine; d'autres rappellent son goût pour les sujets féminins. Anastassiévitch explore le trait en tant qu'élément constitutif de sa sculpture quand, au moyen de tiges de métal, il dessine dans l'espace des figures animées qui découpent le volume dans le vide.

Parallèlement, il poursuit la pratique du dessin et de la gravure. Les dessins de cette période témoignent de son attachement à la lumière comme partie intégrante de la mise en volume. Sur le papier, le trait marque le rythme indispensable à l'organisation de la composition. Progressivement, il radicalise ses formes, affûte le burin de ses gravures et insère entre ses lignes aiguës de vastes espaces. De ces gravures de sculpteur se dégage une lumière de plus en plus forte que seule l'efficacité du trait peut laisser pénétrer. Plus que la sculpture elle-même, ses dessins esquissent l'étape décisive que sera, dans le processus plastique: la conquête de la lumière.

18



FIG 10 Photograph of the artist in his studio, c. 1955. Photographie de l'artiste dans son atelier, vers 1955.



FIG 11 View of the exhibition organized at the Belgrade Cultural Center in 1964. Vue de l'exposition organisée au Centre culturel de Belgrade, en 1964.

4 Article by Aleksa Čelebonović published in 1953 in the daily newspaper *Borba*, the official paper of the Yugoslavian Communist Party, printed in Belgrade.

5 "Staro Sajmište" means "old fair" in English.

6 "Simone Boisecq et Karl-Jean Longuet: un couple de sculpteurs au Salon de la Jeune Sculpture", Mathilde Desvages in *Sculptures*, no. 4 (Rouen: PUHR, 2017).

7 See the artist's biography on page 31.

5 Article d'Aleksa Čelebonović paru en 1953 dans le quotidien *Borba*, organe officiel du parti communiste yougoslave, imprimé à Belgrade.

6 «Staro Sajmište» signifie «vieille foire», en français.

7 «Simone Boisecq et Karl-Jean Longuet: un couple de sculpteurs au Salon de la Jeune Sculpture», de Mathilde Desvages, *Sculptures*, n° 4, Presses universitaires de Rouen et du Havre, 2017.

8 Voir la biographie de l'artiste (page 31 de cet ouvrage).



*The Horseman*, 1963. Patinated steel, 48 x 27<sup>1/8</sup> x 22 in. *Le Cavalier*, 1963. Acier patiné, 122 x 69 x 56 cm.





Untitled, 1953. Monotype, 18<sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 13<sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.  
Sans titre, 1953. Monotype, 46 x 33,5 cm.



Untitled, 1953. Monotype, 15<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 18<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.  
Sans titre, 1953. Monotype, 40 x 46,5 cm.



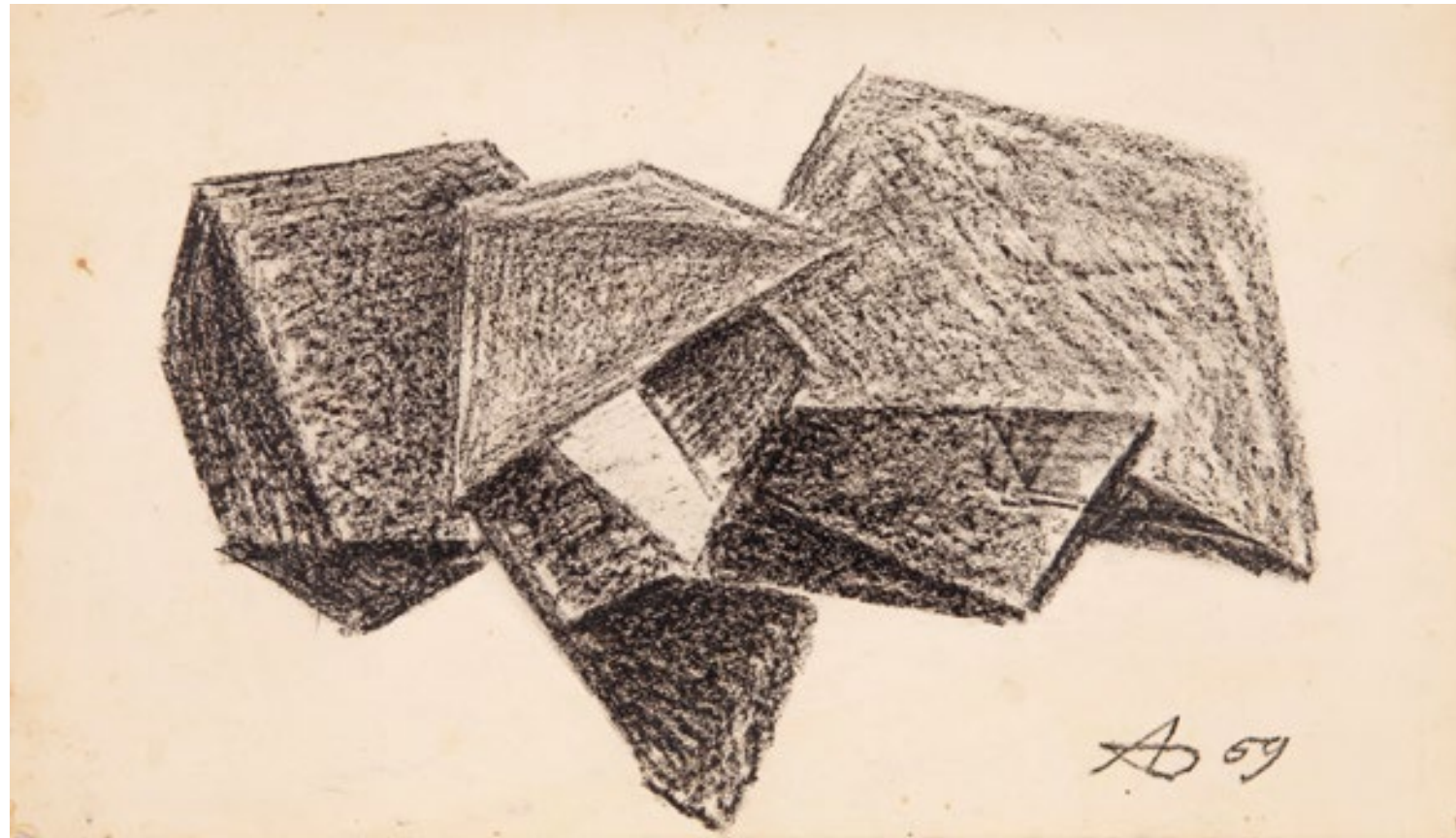
Untitled, 1957. Ink and watercolor, 20<sup>7/8</sup> x 13<sup>1/8</sup> in.  
Sans titre, 1957. Encre et aquarelle, 53 x 33,5 cm.

22

23



Untitled, 1957. Ink and watercolor, 22 x 13<sup>5/8</sup> in.  
Sans titre, 1957. Encre et aquarelle, 56 x 34 cm.



*Untitled*, 1959. Charcoal, 9 1/4 x 16 1/8 in.  
*Sans titre*, 1959. Fusain, 23,5 x 41 cm.

24

25



*Untitled*, 1960. Charcoal, 23 1/4 x 16 3/8 in.  
*Sans titre*, 1960. Fusain, 59 x 41,5 cm.

# 1968-1982

# PARIS, THE AWARENESS OF FORM PARIS, LA CONSCIENCE DE LA FORME

26

In 1968, Boris Anastassiévitch and his wife decided to return to France, settling in Colombes in the Paris region. Later Anastassiévitch set up a second studio in L'Aigle, in Normandy. The return to Paris heralded a time of artistic fulfilment and the development of a personal sculptural language. While the 1960s had been marked by the need to root his sculpture in his Slavic origins via extremely dense volumes, the 1970s opened up a highly productive cycle that continued to focus on form. The sculpture became more elevated in space.

Having maintained his close friendship with Dietrich Mohr, Anastassiévitch quickly re-entered the network of Parisian sculptors, which in 1968 was particularly active—notably through La Jeune Sculpture, a fertile hub of young creators seeking new forms and which held an annual salon that brought together the foremost sculptors from the Paris School, all of whom were preoccupied with the artistic and technical issues of sculpture freed from its figurative shackles. Having succeeded François Stahly and Étienne-Martin on the management committee of La Jeune Sculpture, Dietrich Mohr encouraged Anastassiévitch to show his work at the salon every year. It was an open-air event that highlighted the diverse aesthetic directions the artists were taking, while imposing the constraint of presenting just one sculpture, destined for outdoors and with a minimum height of 5'3". From the Luxembourg Gardens to the Palais Royal, the Parc des Champs Elysées and the Parc Floral de Vincennes, the most iconic parks and gardens in Paris took turns to host these contemporary works. For Boris Anastassiévitch, the Salon's rules opened up a vast, hereto unexplored field of possibilities and gave him the chance to be part of a highly stimulating environment, where each sculptor developed their art using a wide variety of materials and techniques. Throughout the 1970s and up until the early 80s, it was at the Salon that Anastassiévitch showed his most key creations (FIG 12-13).

Alongside his work for the Salon, in the fall of 1969 Anastassiévitch exhibited at the Galerie de l'Université with other artists from La Jeune Sculpture, notably Condé, Paul-Armand Gette, Natalino Andolfatto, Leonard Delfino and Gérard Voisin. In 1974, he presented a major solo exhibition at the same gallery (FIG 14). Both these shows were



FIG 12 Cover of the catalogue for the Salon de la Jeune Sculpture 1970. Couverture du catalogue du Salon de la Jeune Sculpture, 1970.



FIG 13 Cover of the catalogue for the Salon de la Jeune Sculpture 1978. Couverture du catalogue du Salon de la Jeune Sculpture, 1978.

En 1968, Boris Anastassiévitch et sa femme décident de rentrer en France. Ils s'installent à Colombes, en région parisienne. Le sculpteur aménagera par la suite un second atelier à L'Aigle, en Normandie. Le retour à Paris annonce l'épanouissement de son œuvre et l'élaboration d'un langage sculptural personnel. Si les années 1960 sont marquées par la nécessité d'ancrer, d'enraciner sa sculpture dans ses origines slaves, grâce à des volumes denses, les années 1970 ouvrent un cycle fécond, focalisé sur la forme. La sculpture gagne en élévation dans l'espace.

Ayant conservé des liens forts avec son ami Dietrich Mohr, Boris Anastassiévitch rejoint rapidement des réseaux de sculpteurs parisiens, particulièrement actifs en 1968. Foyer fécond de créateurs en quête de nouvelles formes, la Jeune Sculpture rassemble au sein de son Salon annuel les sculpteurs inamovibles de l'École de Paris, tous préoccupés par les problématiques plastiques et techniques d'une sculpture libérée de son carcan figuratif. Dietrich-Mohr, successeur de François Stahly et d'Étienne-Martin

au comité directeur de la Jeune Sculpture, encourage Boris Anastassiévitch à exposer tous les ans au Salon. Cette manifestation en plein air met en lumière les orientations esthétiques variées des artistes, tout en imposant la contrainte de ne présenter qu'une seule sculpture, d'une hauteur minimale d'un mètre trente et destinée à l'extérieur. Jardin du Luxembourg, jardin du Palais-Royal, parc des Champs-Élysées, parc floral de Vincennes... Tour à tour, les parcs et jardins emblématiques de Paris accueillent ces créations récentes. Par ses règles, le Salon ouvre à Boris Anastassiévitch un vaste champ de possibilités encore inexplorées. Il lui permet de s'intégrer à un environnement particulièrement stimulant, où chaque sculpteur élabore son œuvre selon des matériaux et des techniques diverses. L'artiste y expose ses réalisations les plus importantes tout au long des années 1970 et au début des années 1980 (FIG 12-13).

En marge du Salon, Anastassiévitch expose, au cours de l'automne 1969, à la galerie de l'Université avec d'autres représentants de la Jeune Sculpture, notamment Condé, Paul-Armand Gette, Natalino Andolfatto, Leonardo Delfino et Gérard Voisin, puis y présente une importante exposition personnelle, en 1974 (FIG 14); les deux événements sont distingués par la presse.



FIG 14 Poster for the artist's solo exhibition at the Galerie de l'Université in 1974. Affiche de l'exposition personnelle de l'artiste à la galerie de l'Université, en 1974.

27

hailed by the press. A nerve center for the promotion of contemporary sculptors, the Galerie de l'Université held exhibitions that brought together non-figurative creators to spur dialogues between them. During the group show in 1969, it welcomed six sculptors with very diverse aesthetic orientations. Paul-Armand Gette asserted his links to lettrism, which he translated into sculpting directly in wood; Lenoard Delfino, who took part in the Venice Biennale that same year, used resin to compose phantasmagorical worlds that seem straight out of science fiction; Condé, a student of Germaine Richier, pursued his quest to materialize inner spaces, the material giving rise to looming spaces of thought; and Gérard Voisin turned wood into forms replete with beauty and serenity. Andolfatto preferred to translate this fragile balance into stone through strong suspended geometric forms, and was called upon to create a monumental sculpture at the Grenoble sculpture symposium to mark the Winter Olympics, which were held in the Alpine city that year. For the art critic and curator Denys Chevalier, who was president of La Jeune Sculpture, this "excellent exhibition" of sculptors, "many of whom are already well known to art lovers and critics," highlighted the formulations "in plaster and metal with very sensitive and animated rhythms" which Boris Anastassiévitch presented.<sup>8</sup>

Anastassiévitch was a discreet but highly active artist. His openness to different materials stemmed from his desire to go beyond the essential suggestion of movement, which until now had been constrained in plaster. It was through the material that he sought to turn his form into an expression of movement in space. The prelude to this research was a small sculpture in metal and lead, no doubt executed circa 1966, which prefigured the monumentality of his later work (FIG 15). The line is dominant in this sculpture, which was most likely a project for a monumental work. Slender metal planes are organized around the inner void in a triangular articulation of curves. This totally new register—an organization of cut-out metal planes—heralded the definitive orientation that Anastassiévitch's highly singular work would ultimately take.

Towards 1970, a new avenue opened for Anastassiévitch that would prove to be a watershed. Thanks to the transparency of smoked Altuglas, the sculptor could now actually see the impact of light in his assembled structured planes, which he endowed with a totally new vibration through the use of brass. The momentum he inserted in his compositions would deeply change the architectural structure and its interaction with the space. Thanks to cut metal soldered together at the ends, Anastassiévitch increased the circulation of air and rendered the volumes lighter.



FIG 15 *Untitled*, c. 1966. Metal and lead, 9<sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 4<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 2<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in. *Sans titre*, vers 1966. Métal et plomb, 24 x 12 x 7 cm.

Particulièrement active, lieu névralgique de la promotion des sculpteurs de son temps, la galerie de l'Université réunit au sein d'expositions collectives des créateurs non-figuratifs, entre lesquels un dialogue s'instaure. Lors de l'exposition collective de 1969, la galerie reçoit six sculpteurs aux orientations esthétiques diverses. Paul-Armand Gette affirme ses liens avec le lettrisme, qu'il traduit dans la taille directe du bois; Leonardo Delfino, participant à la biennale de Venise la même année, compose dans la résine des univers fantasmagoriques, tout droit sortis de la science-fiction; Condé, élève de Germaine Richier, poursuit sa quête de la matérialisation d'espaces intérieurs, espaces de pensées surgissant de la matière; et Gérard Voisin sublime le bois par des formes sereines et pleines. Natalino Andolfatto, quant à lui, préfère traduire dans la pierre cet équilibre fragile au moyen

de forts volumes géométriques suspendus, alors qu'il est appelé à réaliser une sculpture monumentale au symposium de sculpture de la ville de Grenoble, à l'occasion des Jeux olympiques d'hiver, organisés la même année. Pour Denys Chevalier, critique d'art, commissaire d'exposition et président de la Jeune Sculpture, cette «excellente exposition» de sculpteurs, «dont plusieurs déjà bien connus des amateurs et des critiques», met en valeur les formulations «dans le plâtre et le métal de rythmes très sensibles et animés<sup>9</sup>», présentées par Boris Anastassiévitch.

Discret, Boris Anastassiévitch n'en est pas moins très actif. L'ouverture à d'autres matériaux répond à son désir de dépasser

la suggestion essentielle du mouvement, jusque-là contraint dans le plâtre. Le sculpteur recherche, par la matière, le moyen d'amener la forme à devenir expression du mouvement dans l'espace. Prémisse de ses recherches, une petite sculpture de métal et plomb (FIG 15), sans doute réalisée autour de 1966, préfigure la monumentalité contenue de sa production postérieure. Dans cette sculpture, probablement un projet pour une œuvre monumentale, la ligne domine. De fins plans de métal s'organisent autour du vide intérieur, dans une articulation triangulaire de courbes. Le registre inédit de l'organisation des plans de métal découpé annonce l'orientation définitive de sa production sculpturale singulière.

Autour de 1970, une nouvelle voie s'ouvre à lui. Et elle est fondatrice. Grâce à la transparence de l'altuglas fumé, Boris Anastassiévitch perçoit l'impact de la lumière dans ses plans structurés assemblés. Grâce au laiton, il leur donne une vibration inédite. L'élan que l'artiste insère dans ses compositions va profondément bouleverser la structure architecturée et son interaction avec l'espace. Grâce au métal découpé, soudé en ses terminaisons, Anastassiévitch accroît la circulation de l'air et allège ses volumes.

He did not give up on the density of the material, but tended to materialize it in other ways. The two versions of the *Cadran Solaire* [*The Sun Dial*] from 1972, each in their own material, sum up his two major preoccupations, rhythm and light (FIG 16-17). With its solid base, the one executed in cut wood slabs shows the artist's fondness for rooting his works in solidity, while its vertical elevation opens up new possibilities for the inventive side of his art. This solar rhythm grows even stronger when, thanks to Altuglas, the sculptor manages to mix structured elements and light together in the space, which now plays a direct part in the formation of more or less vivid planes. Encouraged (or solicited, perhaps) by Dietrich Mohr—who was undeniably talented when it came to the technical mastery and precision of brass—Anastassiévitch ventured into a new ellipsoidal amplitude through the use of this material (FIG 18).

While in the 1960s Anastassiévitch's love of bird themes betrayed the influence of Brâncuși, in the 1970s his personal translation of this theme was singular and highly original. We understand that his inspiration came not so much from the movement of the flight as from the lightness, the whoosh of air. How to materialize or give shape to that which is Life itself—a space and a freedom at one and the same time? Boris Anastassiévitch was not of a nature to fight with his material. He endowed it with the ability to sculpt air. The full volume is this interaction between the space-turned-volume and the material-turned-form. The brass makes the light vibrate on the surface and wraps its curves around an endless and impalpable space.

It was at this point that Boris Anastassiévitch increased the tempo of his work and enriched his visual language. With *L'Albazane* in 1974 (FIG 19), *La Siborale* in 1975 (FIG 20) and *L'Arcadienne* in 1978 (FIG 21), his art

Il ne renonce pas à la densité de la matière, mais tend à la matérialiser autrement.

Les deux versions du *Cadran solaire* de 1972 (FIG 16-17) résument, suivant le matériau, ses deux préoccupations majeures: le rythme et la lumière. La version réalisée en plaques de bois découpées rend compte, par une base solide, de l'attachement de l'artiste à l'enracinement, tandis que son élévation verticale donne de nouvelles possibilités à la part d'invention. Ce rythme solaire l'est davantage encore quand, au moyen de l'altuglas, le sculpteur parvient à confondre dans l'espace éléments structurés et lumière. Cette dernière participe alors directement à la formation de plans plus ou moins vifs. Peut-être

encouragé ou sollicité par Dietrich-Mohr (dont on ne peut aujourd'hui nier le talent dans la précision et la maîtrise technique du laiton), Anastassiévitch s'aventure à traiter dans ce matériau une amplitude ellipsoïde nouvelle (FIG 18).

Si l'attire pour le thème de l'oiseau trahit dans les années 1960 l'influence de Brâncuși, la traduction personnelle qu'Anastassiévitch en propose dans les années 1970 est tout à fait inédite et singulière. On comprend alors que son inspiration n'est pas tant dans le mouvement de l'envol que dans la légèreté, dans le souffle qu'il engendre. Comment matérialiser, comment donner corps à ce qui est vie? À ce qui est espace et liberté à la fois? Le sculpteur est d'un tempérament qui ne lutte pas avec la matière. Il lui instille la capacité de sculpter l'air. Le volume plein est cette interaction entre l'espace devenu volume et la matière devenue forme. Le laiton fait alors vibrer la

lumière en surface et entoure de ses courbes un espace indéfini et impalpable.

À cette époque, Boris Anastassiévitch accélère le rythme de son travail et enrichit son langage



FIG 16 *Cadran Solaire* [*The Sun Dial*], 1972. Smoked Altuglas, 20<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 13<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 9 in. *Cadran solaire*, 1972. Altuglas fumé, 53 x 35 x 23 cm.



FIG 17 *Cadran Solaire* [*The Sun Dial*], c. 1972. Wood, dimensions unknown. *Cadran solaire*, vers 1972. Bois, dimensions inconnues.



FIG 18 *Untitled*, c. 1973. Brass, 11<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 18<sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 9 in. *Sans titre*, vers 1973. Laiton, 29 x 46 x 23 cm.



FIG 19 *L'Albazane*, 1973. Patinated steel, 23<sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 39<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 27<sup>1</sup>/<sub>2</sub> in. *L'Albazane*, 1973. Acier patiné, 60 x 101 x 70 cm.



FIG 20 *La Siborale*, c. 1975. Smoked Altuglas, 28 x 55<sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 17<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in. *La Siborale*, vers 1975. Altuglas fumé, 82 x 140 x 45 cm.



FIG 21 *L'Arcadienne*, 1978. Brass, 70<sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 30<sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 32<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in. *L'Arcadienne*, 1978. Laiton, 180 x 77 x 82 cm.

reached its full maturity. His sculpture from this period is composed of carefully cut and soldered metal planes or assembled Altuglas planes, all arranged in complex constructions which, while structured, were nonetheless elaborated to apprehend a continual space and not in a restrictive material.

Anastassiévitch rejected simple verticality, the original erection as sculpture's constituent element. For him the truth lay in the space, which he made the essential priority in the organization of his volume. The sculpture no longer has a back or a front, nor even a single width. It is ellipsoidal, composed of planes that are triangular yet beautifully curved. *La Nautilienne* (FIG 22-23) is not a sculpture that presents several angles, it is several sculptures at once. The material is there only in an attempt to design the void, indefinitely surrounding it in the space. *La Nautilienne* exists as much in the volume-void as in the architecture of its material.

Despite the hardness of the metal, the capricious surface of the brass and the delicacy of the Altuglas, in the work of Boris Anastassiévitch our eyes feast on sculpture that is both rational and full of curves, while its unique sensuality and mental architecture offer our minds constant food for thought on space as a material.

#### Mathilde Desvages

Mathilde Desvages is a contemporary art historian and the author of a doctoral thesis entitled "Le Salon de la Jeune Sculpture au temps de Denys Chevalier (1949-1978)", Université Paris 8 Vincennes Saint-Denis, 2016.



FIG 22 *La Nautilienne*, c. 1972-1975. Brass, 24 3/4 x 20 7/8 x 22 in.  
*La Nautilienne*, vers 1972-1975. Laiton, 63 x 53 x 56 cm.



plastique. Avec *L'Albazane* de 1974 (FIG 19), *La Siborale* de 1975 (FIG 20) et *L'Arcadienne* de 1978 (FIG 21), son art atteint sa pleine maturité. Sa sculpture est composée de plans de métaux soigneusement découpés et soudés, ou plans d'altuglas assemblés, tous agencés dans des constructions complexes, architecturées certes, mais élaborées dans l'appréhension d'un espace continu et non dans une matière limitative.

Anastassiévitch rejette la simple verticalité, l'érection originelle comme élément constitutif de la sculpture, et prend pour vérité l'espace, priorité essentielle à l'organisation de son volume. La sculpture n'a plus ni dos ni face, ni une seule largeur. Elle est ellipsoïde, composée selon des plans triangulaires pourtant tout en courbes. *La Nautilienne* (FIG 22-23) n'est pas une sculpture présentant plusieurs angles, mais plusieurs sculptures à la fois. La matière n'est là que pour tenter indéfiniment de cerner, de dessiner le vide dans l'espace. *La Nautilienne* existe autant dans le volume-void que dans l'architecture de sa matière.

Malgré la dureté du métal, malgré la surface capricieuse du laiton, malgré la délicatesse de l'altuglas, Boris Anastassiévitch offre au regard une sculpture à la fois rationnelle et pleine de courbes, dont la sensualité et l'architecture mentale, uniques, imposent une réflexion constante sur l'espace.

#### Mathilde Desvages

Mathilde Desvages est docteure en histoire de l'art contemporain et l'auteur d'une thèse intitulée « Le Salon de la Jeune Sculpture au temps de Denys Chevalier (1949-1978) », Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis, 2016.

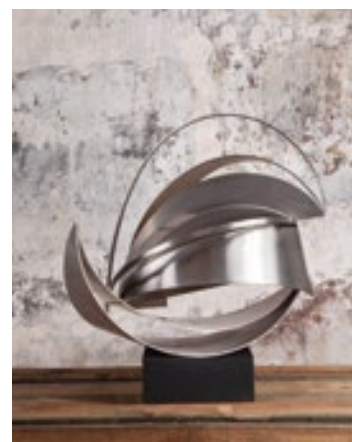


FIG 23 *La Nautilienne II*, c. 1985. Stainless steel, 27 1/8 x 21 1/4 x 22 in.  
*La Nautilienne II*, vers 1985. Acier inoxydable, 69 x 54 x 56 cm.



#### CHRONOLOGY CHRONOLOGIE

- 1926** Boris Anastassiévitch is born on February 17 in Seyssuel, in the Isère region, not far from Lyon.  
Naissance de Boris Anastassiévitch le 17 février, à Seyssuel, dans l'Isère, non loin de Lyon.
- 1927** The family moves to La Rochelle, where his father, Boris Anastassiévitch senior, finds a job as a surgeon. La famille s'installe à La Rochelle, où son père, Boris Anastassiévitch, obtient un poste de chirurgien.
- 1930** His father dies from malaria during a medical mission in Cameroon.  
Mort de son père des suites de la malaria, lors d'une mission au Cameroun.
- 1931** Élisabeth Collet, his mother, moves to central Lyon with her three children.  
Élisabeth Collet, sa mère, décide de s'installer dans le centre de Lyon, avec ses trois enfants.
- 1938** Boris Anastassiévitch attends school at the Collège des Minimes in the Saint-Just district in Lyon.  
Boris Anastassiévitch entre au collège Notre-Dame des Minimes dans le quartier de Saint-Just, à Lyon.
- 1944** He executes his first clay bust; his model is a poet and family friend from Lyon, Viscount Pierre Alessandri. Réalise son premier buste en terre; son modèle est un poète et ami de la famille, le vicomte lyonnais Pierre Alessandri.
- 1945** He takes part in the restoration of the stained glass windows of Saint-Nizier church in Lyon.  
Participe au chantier de restauration des vitraux de l'église Saint-Nizier de Lyon.
- 1946** He has his first exhibition, at the Galerie Roger in Lyon, 28 rue de la République.  
In the fall, he moves to Paris and finds a place to live in Montparnasse.  
Première exposition, à la galerie Roger de Lyon, 28, rue de la République.  
À l'automne, il arrive à Paris et s'installe dans le quartier de Montparnasse.
- 1947** He enrolls at the Académie de la Grande Chaumière, in the studio of the sculptor Ossip Zadkine. S'inscrit à l'académie de La Grande Chaumière, dans l'atelier du sculpteur Ossip Zadkine.
- 1949** He meets Simone Taste, an artist and illustrator. Rencontre Simone Taste, artiste dessinatrice.
- 1950** He meets Henri Laurens.  
Boris Anastassiévitch and Simone Taste marry in Colombes, in the Paris region.  
Rencontre Henri Laurens.  
Mariage de Boris Anastassiévitch et Simone Taste à Colombes, en région parisienne.
- 1953** He shows his work for the first time in Belgrade, the capital of Yugoslavia. He and his wife decide to move there. He is awarded the Ulciže City prize.  
Expose pour la première fois à Belgrade, en Yougoslavie. S'installe avec sa femme dans la capitale yougoslave. Reçoit le prix de la ville d'Užice.
- 1955** Henry Moore discovers his work and strongly encourages him to continue.  
Henry Moore découvre son travail et lui adresse de vifs encouragements.
- 1957** In the summer, his friend Dietrich Mohr comes to visit from Paris.  
En été, reçoit la visite de son ami Dietrich-Mohr, venu de Paris.

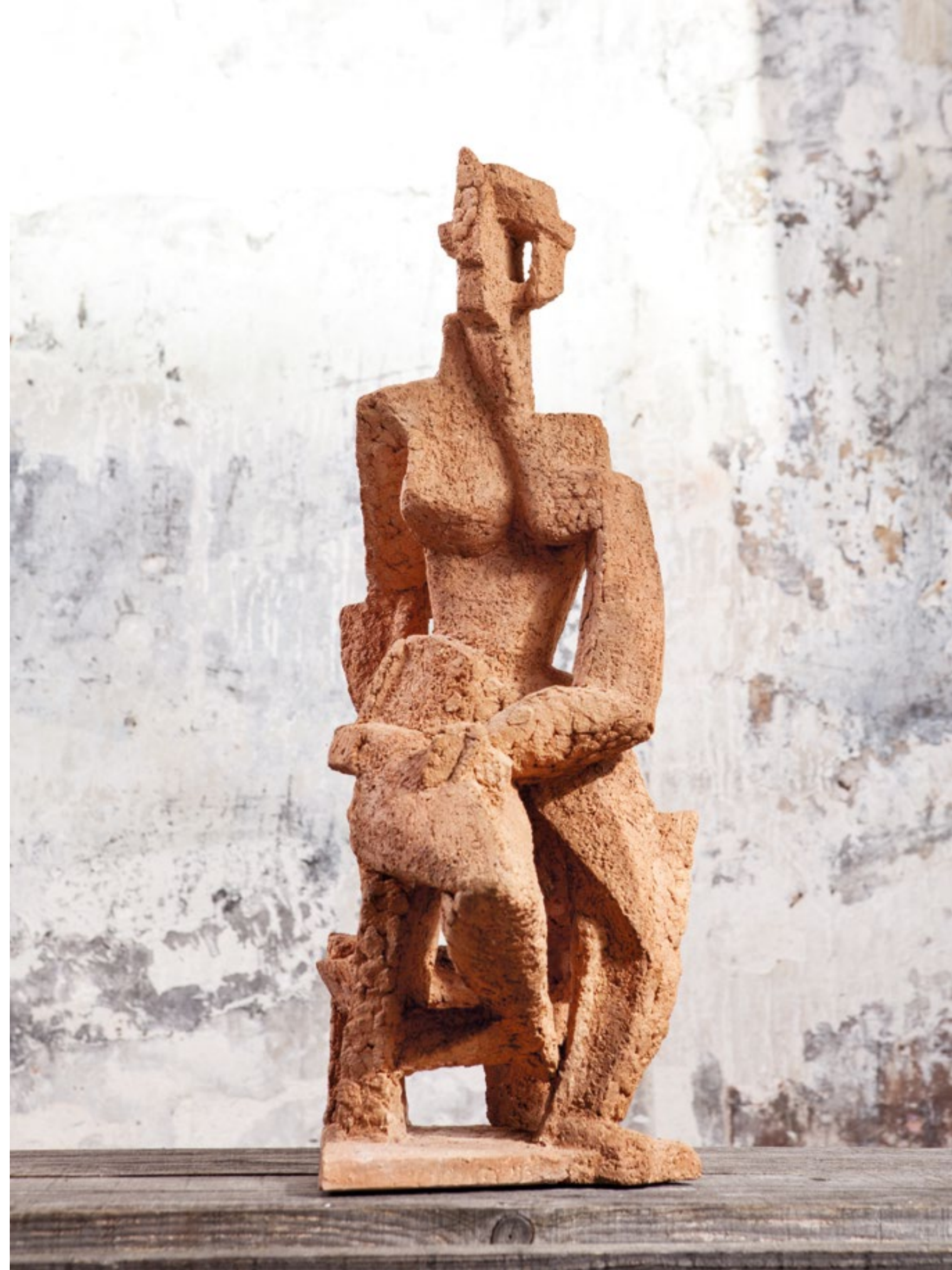
- 1960** He receives his first public commission for a monument to the miners in Pljevlja (today Montenegro), a work that has since been destroyed.  
Reçoit une première commande publique pour un monument en hommage aux ouvriers mineurs, à Pljevlja (actuel Monténégro) – œuvre aujourd'hui détruite.
- 1961** He is awarded a public commission for a monumental sculpture in tribute to the victims of the bombing of the city of Užice. His work, *Explosion*, is installed in the square in front of the city's museum and inaugurated by President Tito.  
Obtient une commande publique pour une sculpture monumentale en hommage aux victimes des bombardements de la ville d'Užice. Son œuvre, *Explosion*, installée place du Musée municipal, est inaugurée par le président Tito.
- 1964** A major retrospective is organized at the Belgrade Cultural Center.  
Importante rétrospective organisée au Centre culturel de Belgrade.
- 1965** The Yugoslavian State commissions a monument to a national hero for the city of Belgrade; this work has since been destroyed.  
L'État yougoslave lui commande un monument à un héros national, pour la ville de Belgrade – œuvre aujourd'hui détruite.
- 1967** Exhibits at the 3rd Fine Arts Triennial in Belgrade. Awarded the City of Belgrade Sculpture Prize.  
Expose à la troisième triennale des beaux-arts de Belgrade. Obtient le prix de sculpture de la ville de Belgrade.
- 1968** Returns to France and settles with his wife in Colombes.  
Rentre en France. Avec sa femme, ils s'installent à Colombes.
- 1969** Takes part in his first group exhibition in Paris, at the Galerie de l'Université.  
Participe à sa première exposition collective parisienne, à la galerie de l'Université.
- 1970** Exhibited in Vitry-sur-Seine (Val-de-Marne) at the exhibition *Aspects de la sculpture contemporaine*, organized in partnership with the Salon de la Jeune Sculpture.  
Expose à Vitry-sur-Seine (Val-de-Marne), dans le cadre de l'exposition « Aspects de la sculpture contemporaine », organisée en partenariat avec le Salon de la Jeune Sculpture.
- 1971** Takes part in the exhibition *L'art et la Ville*, organized by the city of Pantin (Seine-Saint-Denis).  
Participe à l'exposition « L'art et la Ville », organisée par la ville de Pantin (Seine-Saint-Denis).
- 1974** Personal exhibition at the Galerie de l'Université.  
Exposition personnelle à la galerie de l'Université.
- 1977** Takes part in the exhibition *Sculpture et Environnement*, organized by the town of Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne).  
Participe à l'exposition « Sculpture et Environnement », organisée par la ville de Fontenay-sous-Bois (Val-de-Marne).
- 1980** Becomes a member of the recently created Syndicat National des Sculpteurs (National Union of Sculptors), of which the sculptor Gérard Lardeur is president.  
Deviend membre du Syndicat national des sculpteurs, récemment créé, dont le sculpteur Gérard Lardeur est le président.
- 2007** Dies on August 25 in Houdan, in the Yvelines region.  
Meurt le 25 août, à Houdan, dans les Yvelines.



right page / page de droite  
*The Seated Man*, 1952. Chamotte clay, 24 x 9<sup>1/8</sup> x 11 in.  
*L'Homme assis*, 1952. Terre cuite chamottée, 61 x 23 x 28 cm.

following spread (left) / double page suivante (gauche)  
*Untitled*, c. 1966. Metal and lead, 9.44 x 4.72 x 2.75 in.  
*Sans titre*, vers 1966. Métal et plomb, 24 x 12 x 7 cm.

following spread (right) / double page suivante (à droite)  
*Untitled*, c. 1966. Patinated steel, 37.40 x 16.53 x 7.87 in.  
*Sans titre*, vers 1966. Acier patiné, 95 x 42 x 20 cm.

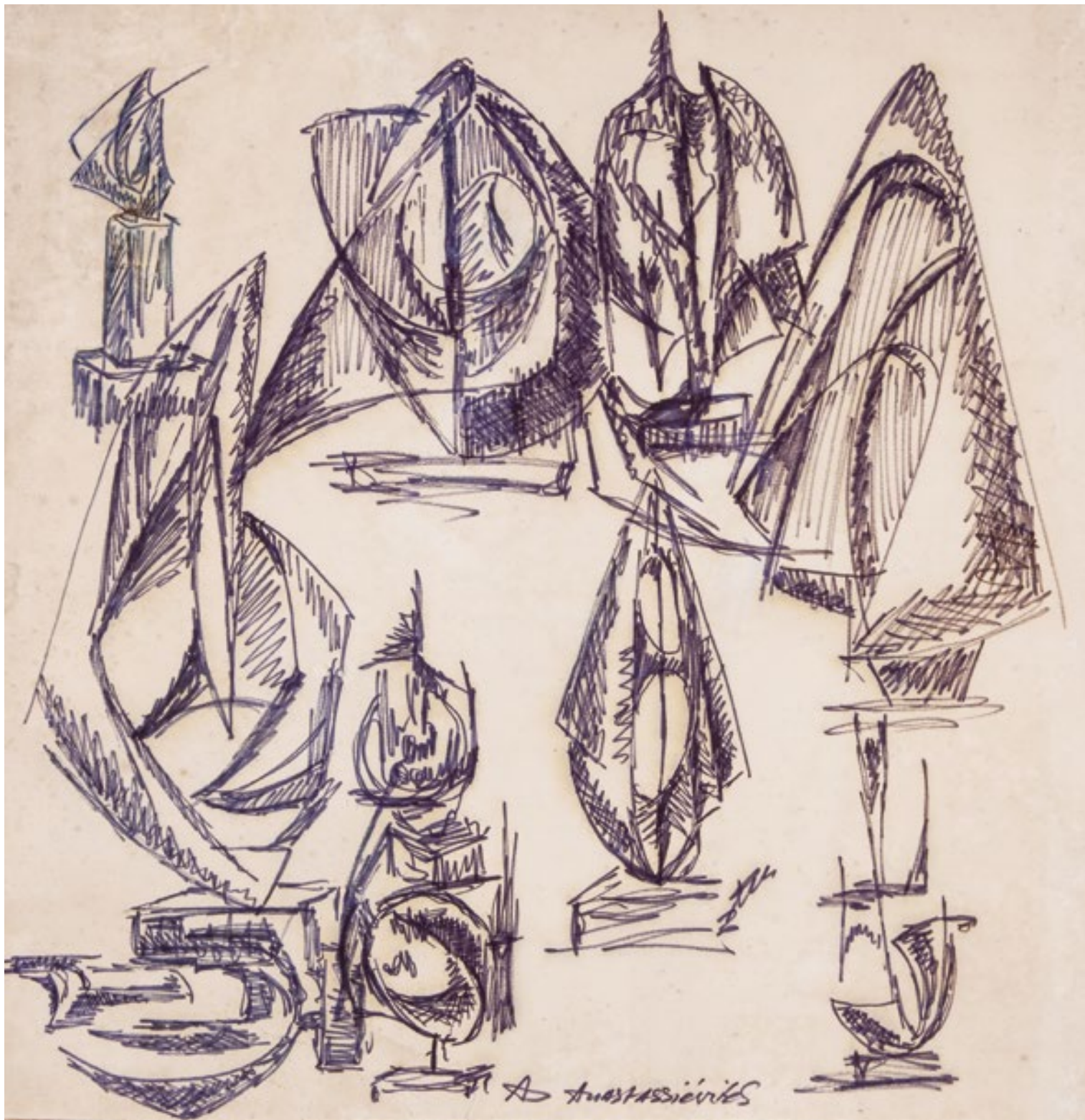






*Untitled*, c. 1966. Patinated steel, 91<sup>3/8</sup> x 37 x 20<sup>1/8</sup> in.  
*San titre*, vers 1966. Acier patiné, 232 x 94 x 51 cm.





40

above/ci-dessus  
*Untitled*, c. 1970. Ink, 15 1/2 x 15 3/8 in.  
*Sans titre*, vers 1970. Encre, 39,5 x 39 cm.

right page / page de droite  
*Le Bel indifférent*, c. 1970. Patinated steel, 79 1/2 x 18 1/2 x 21 5/8 in.  
*Le Bel indifférent*, vers 1970. Acier patiné, 202 x 47 x 55 cm.





right page / page de droite  
*La Sentinelle*, c. 1970. Patinated sheet steel, 29 1/8 x 26 3/8 x 16 1/8 in.  
*La Sentinelle*, vers 1970. Tôle d'acier patinée, 74 x 67 x 41 cm.

left page / page de gauche  
*The Quail*, c. 1970. Stainless steel, 8.66 x 11.41 x 4.33 in.  
*La Caille*, vers 1970. Acier inoxydable, 22 x 29 x 11 cm.





*Untitled*, c. 1970. Patinated steel, 29 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 33 <sup>4</sup>/<sub>8</sub> x 18 <sup>4</sup>/<sub>8</sub> in.  
*Sans titre*, vers 1970. Acier patiné, 76 x 85 x 47 cm.

“This sculptor devises his very own world,  
in a pure sculptural mode.”

Aleksa Čelebonović, Belgrade, 1964

46



*Untitled*, c. 1970. Brass, 11<sup>3/8</sup> x 18<sup>1/8</sup> x 9 in.  
*Sans titre*, vers 1970. Laiton, 29 x 46 x 23 cm.







above and right page/ci-dessus et page de droite  
*The Quail II*, c. 1970. Patinated steel, 33 1/2 x 36 1/4 x 22 1/2 in.  
*La Caille II*, vers 1970. Acier patiné, 85 x 92 x 57 cm.

previous spread/double page précédente  
*Untitled*, c. 1970. Patinated steel 24 x 35 7/8 x 21 5/8 in.  
*Sans titre*, vers 1970. Acier patiné, 61 x 91 x 55 cm.

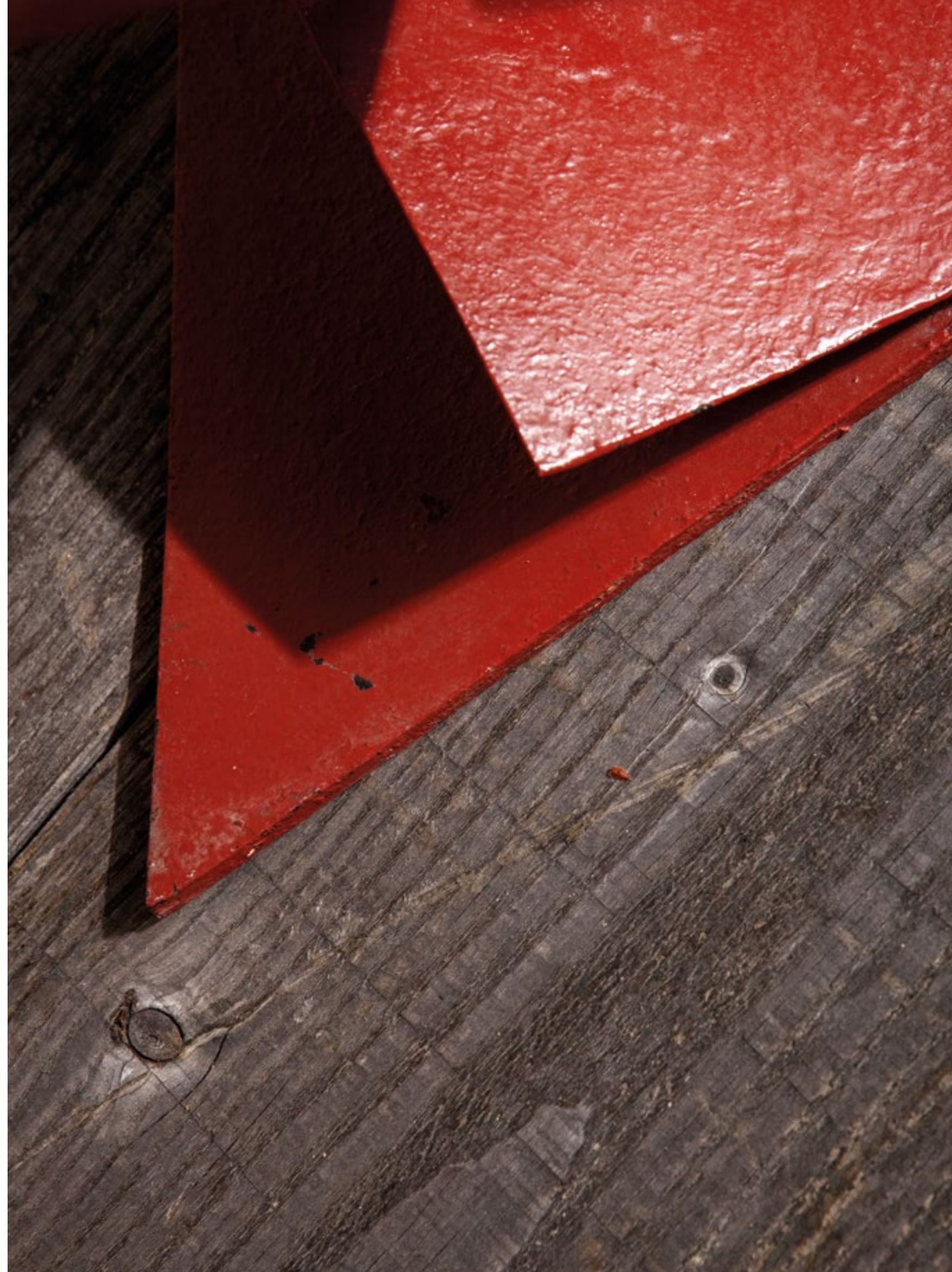


*Untitled*, c. 1970. Patinated steel, 28 x 39<sup>3/8</sup> x 33<sup>1/8</sup> in.  
*Sans titre*, vers 1970. Acier patiné, 71 x 100 x 85 cm.



« Ce sculpteur pense selon un monde qui  
lui est propre, un mode sculptural pur. »

Aleksa Čelebonović, Belgrade, 1964







« N'est-il pas attiré par la tentation de l'envol,  
de vaincre la pesanteur et de s'épanouir dans l'espace ? »

Lionel Jianou, *La Sculpture en France depuis 1950* (Paris : Arted, 1982)

61

left page / page de gauche  
*Satchmo*, c. 1973. Patinated steel, 14 1/8 x 19 5/8 x 11 1/4 in.  
*Satchmo*, vers 1973. Acier patiné, 36 x 50 x 28,5 cm.

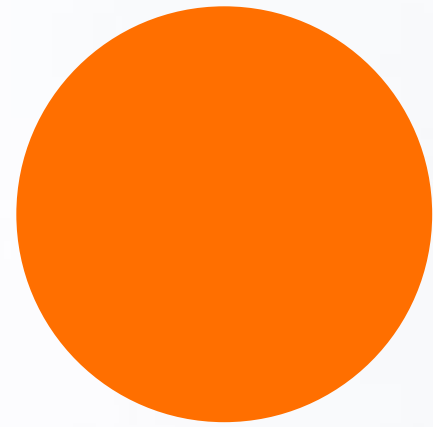
previous spread / double page précédente  
*Untitled*, c. 1972. Bras, 20 1/8 x 11 x 10 1/4 in.  
*Sans titre*, vers 1972. Laiton, 51 x 28 x 26 cm.

following spread / double page suivante  
*The Sun Dial*, 1972. Smoked Altuglas, 20 3/8 x 13 3/4 x 9 in.  
*Le Cadran solaire*, 1972. Altuglas fumé, 53 x 35 x 23 cm.









“Is he not drawn to the temptation of taking flight,  
of conquering gravity and flourishing in the space?”

Lionel Jianou, *La Sculpture en France depuis 1950* (Paris: Arted, 1982)



67

left page/page de gauche  
*Satchmo II*, 1974. Smoked Altuglas, 20 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 23 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 12 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.  
*Satchmo II*, 1974. Altuglas fumé, 52 x 59 x 32 cm.

previous spread/double page précédente  
*L'Albazane*, 1973. Patinated steel, 23 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 39 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 25 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.  
*L'Albazane*, 1973. Acier patiné, 60 x 101 x 70 cm.



right page/page de droite  
*Untitled 1974*. Smoked Altuglas and copper, 47 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 35 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 21 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.  
*Sans titre*, 1974. Altuglas fumé et cuivre, 120 x 90 x 54 cm.

following spread/double page suivante  
*La Dracène*, 1973. Painted wood, 89 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 37 x 32 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.  
*La Dracène*, 1973. Bois peint, 228 x 94 x 82 cm.







opposite/ci-contre  
*Untitled*, c. 1972-1975. Brass, 36.61 x 33.46 x 27.55 in.  
*Sans titre*, vers 1972-1975. Laiton, 93 x 85 x 70 cm.

previous spread/double page précédente  
*Untitled*, c. 1972-1975. Brass, 12.20 x 14.17 x 9.44 in.  
*Sans titre*, vers 1972-1975. Laiton, 31 x 36 x 24 cm.



*Untitled*, c. 1973. Brass, 28 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 25 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 19 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.  
*Sans titre*, vers 1973. Laiton, 73 x 64 x 49 cm.



*La Nautilienne*, c. 1972-1975.  
Brass, 24<sup>3/4</sup> x 20<sup>7/8</sup> x 22 in.  
*La Nautilienne*, vers 1972-1975.  
Laiton, 63 x 53 x 56 cm.



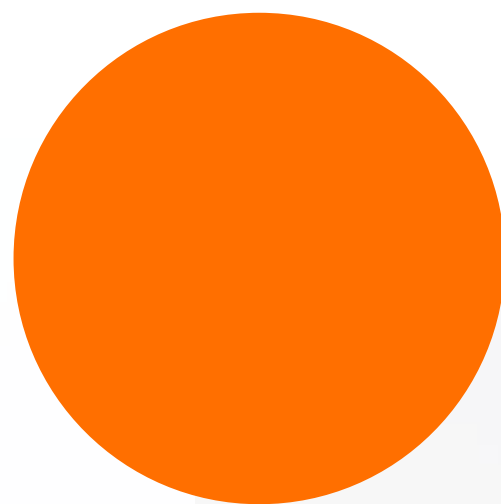


*La Nautilienne*, c. 1972-1975. Brass, 24 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 20 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 22 in.  
*La Nautilienne*, vers 1972-1975. Laiton, 63 x 53 x 56 cm.



*La Dalphane*, 1974. Smoked Altuglas 75 1/4 x 29 1/8 x 26 3/4 in.  
*La Dalphane*, 1974. Altuglas fumé, 191 x 74 x 68 cm.

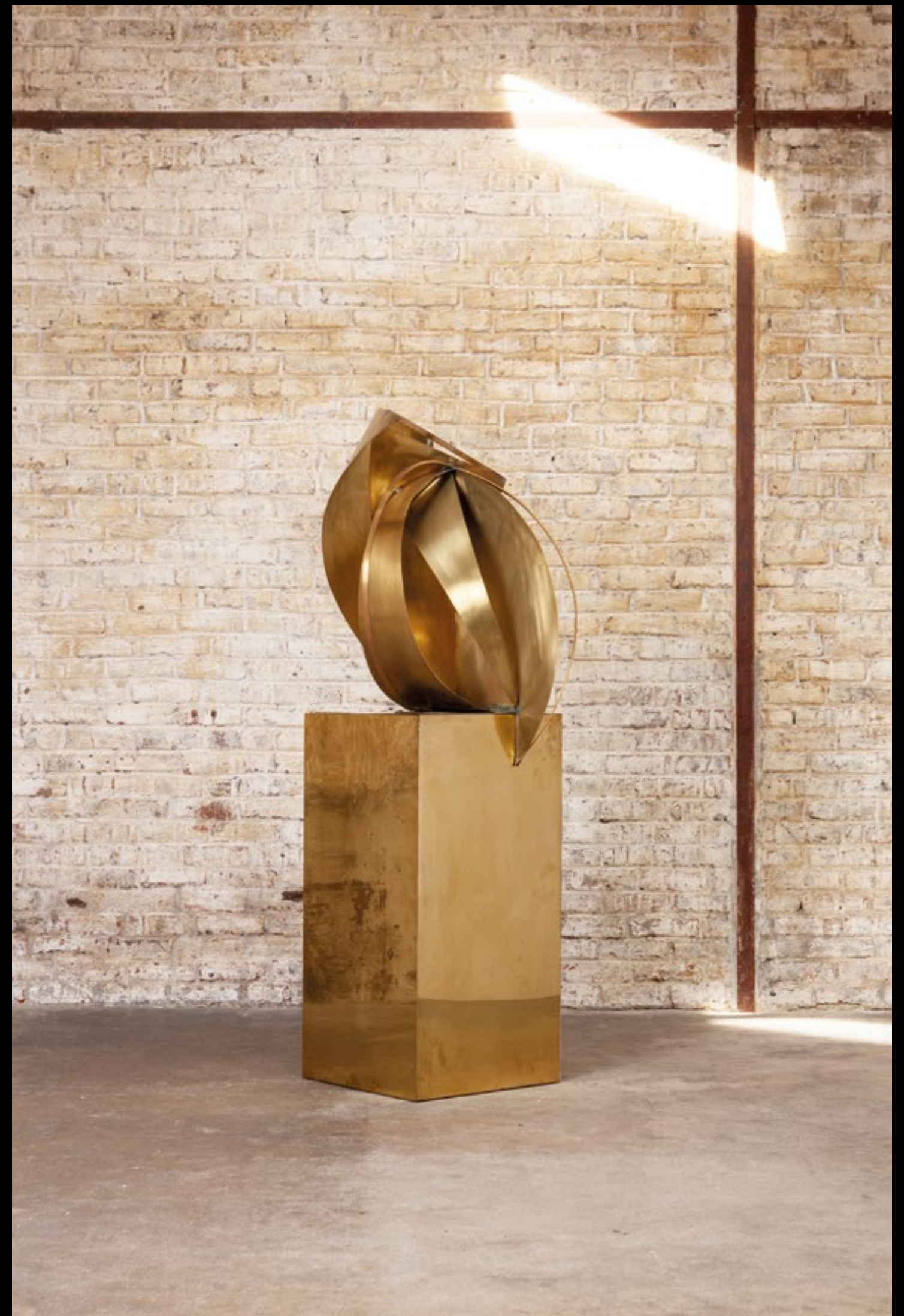




above and left page/ci-dessus et page de gauche  
*La Siborale*, 1975. Smoked Altuglas, 32 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> x 55 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> x 17 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.  
*La Siborale*, 1975. Altuglas fumé, 82 x 140 x 45 cm.

following two spreads/deux doubles pages suivantes  
*L'Arcadienne*, 1978. Brass, 70 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 30 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> x 32 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.  
*L'Arcadienne*, 1978. Laiton, 180 x 77 x 82 cm.







*Untitled (detail)*, c. 1980. Stainless steel, 28 <sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 20 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> x 18 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.  
*Sans titre (détail)*, vers 1980. Acier inoxydable, 73 x 53 x 48 cm.



92

93



above, left page (detail) / ci-dessus, page de gauche (détail)  
*Untitled*, c. 1980. Stainless steel, 28<sup>3/4</sup> x 20<sup>7/8</sup> x 18<sup>7/8</sup> in.  
*Sans titre*, vers 1980. Acier inoxydable, 73 x 53 x 48 cm.

following spread / double page suivante  
*Untitled*, c. 1980. Patinated steel, 26<sup>3/8</sup> x 20<sup>1/2</sup> x 15<sup>3/8</sup>  
*Sans titre*, vers 1980. Acier patiné,  
67 x 52 x 39 cm







above and right page / ci-dessus et page de droite  
*Untitled*, 1980. Stainless steel, 25 1/4 x 25 1/4 x 11 1/8 in.  
*Sans titre*, 1980. Acier inoxydable, 64 x 64 x 46 cm.



above and right page / ci-dessus et page de droite  
*Untitled*, c. 1980. Stainless steel, 20 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 18 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 19 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.  
*Sans titre*, vers 1980. Acier patiné, 52 x 46 x 50 cm.



*Untitled*, 1985. Stainless steel, 23 1/4 x 25 1/4 x 18 1/2 in.  
*Sans titre*, 1985. Acier inoxydable, 59 x 64 x 47 cm.



102

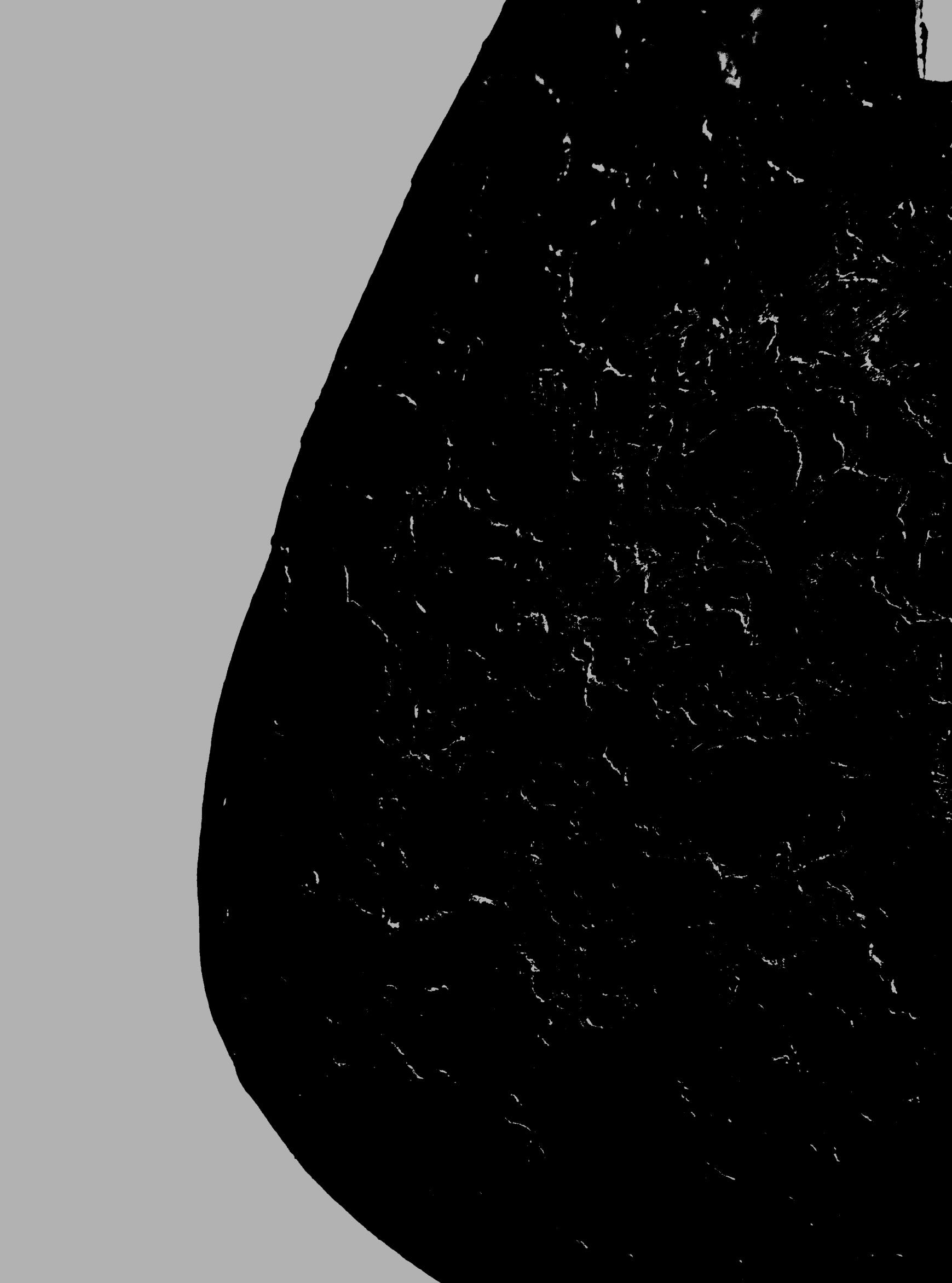
103



opposite and left page/ci-contre et page de gauche  
*La Nautilienne II*, 1985. Stainless steel, 27.16 x 21.25 x 22.04 in.  
*La Nautilienne II*, 1985. Acier inoxydable, 69 x 54 x 56 cm.

following spread (left)/double page suivante (à gauche)  
*L'Aratorelle*, 1987. Painted metal, 8.26 x 8.26 x 5.90 in.  
*L'Aratorelle*, 1987. Métal peint, 21 x 21 x 15 cm.

following spread (right)/double page suivantes (à droite)  
*Untitled (detail)*, c. 1966. Metal and lead, 9<sup>1</sup>/<sub>8</sub> x 4<sup>3</sup>/<sub>4</sub> x 2<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.  
*Sans titre (détail)*, vers 1966. Métal et plomb, 24 x 12 x 7 cm.



## SOLO EXHIBITIONS

- 1946** Galerie Roger, Lyon, France  
**1953** Galerie Ulus, Belgrade, Serbia (formerly Yugoslavia)  
**1954** Galerie Uluh, Zagreb, Croatia (formerly Yugoslavia)  
**1955** Galerie Ulus, Belgrade, Serbia (formerly Yugoslavia)  
**1956** Grafički kolektiv Gallery, Belgrade, Serbia (formerly Yugoslavia)  
**1958** Grafički kolektiv Gallery, Belgrade, Serbia (formerly Yugoslavia)  
**1964** Cultural Center, Belgrade, Serbia (formerly Yugoslavia)  
**1974** Galerie de l'Université, Paris, France

## SALONS

- 1952** *Salon des Artistes Français*, Paris, France  
**1955** *Salon d'Art Sacré*, Paris, France  
**1976** *Salon de Montrouge*, France  
**1977** *Salon de Montrouge*, France  
**1981** *Salon d'Art Sacré*, Paris, France  
**1983** *Salon d'Art Sacré*, Paris, France  
**1986** *Comparaisons*, Paris, France  
**1969-1978**  
*Salon de la Jeune Sculpture*, Paris, France  
*Grands et Jeunes d'aujourd'hui*, Grand Palais, Paris, France  
*Arts sans Frontières*, Château du Tremblay, France  
*Salon des Réalités Nouvelles*, Paris, France

## GROUP EXHIBITIONS (SELECTED)

- 1954** *Yugoslavian Artists*, Modern Art Museum, Dubrovnik, Croatia (formerly Yugoslavia)  
**1955** *1st Mediterranean Biennial*, Alexandria, Egypt  
**1959** *International Serigraph Exhibition*, New York, USA  
**1961** *4th International Engraving Exhibition*, Ljubljana, Slovenia (formerly Yugoslavia)  
**1965** *Serbian Artists*, Municipal Gallery, Ljubljana, Slovenia (formerly Yugoslavia)  
**1967** *3rd Fine Arts Triennial*, Belgrade, Serbia (formerly Yugoslavia)  
**1970** *Aspects of Contemporary Sculpture*, Vitry-sur-Seine, France  
Galerie de l'Université, Paris, France  
**1971** *Art and the City*, Pantin, France  
**1972** *Sculpture in Architecture*, Ivry-sur-Seine, France  
*Open Structures*, Paris Sculpt, Contemporary Sculpture Center, Paris, France  
**1976** *Contradiction 76, Sculpture and Kinetic Art*, American Center, Paris, France  
**1977** *Sculpture and Environment*, Fontenay-sous-Bois, France  
*Drawings by Sculptors*, Paris-Sculpt, Contemporary Sculpture Center, Paris, France  
*Color in the City*, Espace Pierre Cardin, Paris, France  
**1978** *Abstract Proposals for Contemporary Dwelling*, Galerie Robert Clarence, Paris, France  
*Cuba*, Palais de l'Unesco, Paris, France  
**1979** *Arts-Forms-Colors*, Le Bourget, France  
Contemporary Art Biennial, Brest, France  
**1980** *New Materials*, Paris-Sculpt, Contemporary Sculpture Center, Paris, France  
*Fiac*, Paris, France  
**1981** *Forms and Movements*, Créteil, France  
**1983** *Arts-Forms-Colors*, Le Bourget, France  
**1985** *Leek Arts Festival*, Leek, United Kingdom  
**1986** *Contemporary Art Festival*, Clermont-Ferrand, France  
**1988** *International Exhibition of Contemporary Sculpture*, Château Royal, Collioure, France

- 1989** *2nd Sculpture Biennial*, Château de Belbeuf, France  
*Presence in Catalonia - Sculpture*, Rivesaltes, France  
**1990** *Visions of Contemporary Creation*, Saint-Lô, France  
*Basse-Normandie International Sculpture Festival*, Ouistreham, France  
*Creations of Serbian Visual Artists Around the World*, National Museum, Belgrade, Serbia (formerly Yugoslavia)  
**1991** *Sculpsit*, Nantes, France.  
*International Meeting of Contemporary Sculpture*, Château Gaillard, Amboise, France  
**1992** *European Meeting of Contemporary Sculpture*, Bois-Guillaume, France  
*European Painters and Sculptors Today*, Vienna, Austria  
*Sculpture Triennial*, Osaka, Japan  
**1993** *Leek Arts Festival*, Leek, United Kingdom  
**1994** *International Meeting of Contemporary Sculpture 1994*, Les Andelys, France  
**1995** *Eva and Denys Chevalier Collection, Sculptures 1944-1982*, Musée d'Art et d'Histoire de la Ville de Meudon, Meudon, France  
**1998** *Diemann Gallery*, Château de Petit-Leez, Leez, Belgium  
**2000** *Perspectives 2000*, Espace Art Actuel, Épernay, France  
*The Mass and the Line*, 10th Arrondissement Town Hall, Paris, France  
**2001** *Perspectives 2001*, L'Hôtel-Dieu, Dreux, France  
**2008** *Yugoslavian Sculptors*, Novi Sad City Museum, Novi Sad, Serbia (formerly Yugoslavia)  
**2009** *Sculpture in Motion*, Museum of Contemporary Art, Belgrade, Serbia (formerly Yugoslavia)  
National Museum Kraljevo, Kraljevo, Serbia (formerly Yugoslavia)

## SELECTED AWARDS (1953-1991)

- Užice Prize  
City of Belgrade Award for Sculpture  
Plastika Prize, Belgrade  
Albrecht Dürer International Award  
Jean Terzief Prize  
Collioure International Contemporary Sculpture Prize  
Conseil Général Seine-Saint-Denis Sculpture Award

## PUBLIC COMMISSIONS

- 1960** *Tribute to Mine Workers*, Pljevlja, Montenegro (formerly Yugoslavia)  
**1961** *The Explosion*, Užice, Serbia (formerly Yugoslavia)  
**1965** *Monument to a National Hero*, Belgrade, Serbia (formerly Yugoslavia)

## PUBLIC COLLECTIONS

- Auschwitz Memorial, Musée de la Ville de Dreux, France  
Musée d'Art et d'Histoire de Meudon, France  
Musée de Plein Air de Collioure, France  
Belgrade Modern Art Museum, Serbia (formerly Yugoslavia)  
Rijeka Museum, Croatia (formerly Yugoslavia)  
Zagreb City Museum, Zagreb, Croatia (formerly Yugoslavia)  
Ministry of National Education, Croatia (formerly Yugoslavia)  
National Library of Athens, Greece

THIS BOOK WAS PUBLISHED BY  
MAGEN H GALLERY ON THE OCCASION  
OF THE EXHIBITION *BORIS ANASTASSIEVITCH*  
(NOV/DEC 2018).

CE LIVRE A ÉTÉ PUBLIÉ PAR  
LA MAGEN H GALLERY À L'OCCASION  
DE L'EXPOSITION « *BORIS ANASTASSIÉVITCH* »  
(NOV/DEC 2018).

CURATED BY / ORGANISÉE PAR  
Hugues Magen,  
owner of the Magen H Gallery in New York,  
New York/  
propriétaire de la Magen H Gallery  
à New York, New York  
&  
Bertrand Cayeux,  
owner of the Bertrand Cayeux Gallery,  
Saint-Ouen, France/  
propriétaire de la galerie Bertrand Cayeux,  
Saint-Ouen, France

MAGEN H GALLERY DIRECTOR /  
DIRECTRICE DE LA GALERIE MAGEN H  
Nathalie Dheedene

MAGEN H GALLERY OPERATIONS DIRECTOR /  
MAGEN H GALLERY RESPONSABLE  
DES OPÉRATIONS TECHNIQUES  
Tiphaine Brun

BOOK DESIGN / CONCEPTION GRAPHIQUE  
Change is good, Paris

EDITORIAL COORDINATION /  
COORDINATION ÉDITORIALE  
gdcí., Hugues Magen, Bertrand Cayeux  
Change is good

AUTHOR / AUTEUR  
Mathilde Desvasges

TRANSLATOR / TRADUCTRICE  
Gail de Courcy-Ireland

EDITING / RÉVISION  
gdcí. - Gail de Courcy-Ireland/  
Corinne Hewlett

PROOFREADING / CORRECTION  
Bronwyn Mahoney, Valérie Tougard

PHOTOENGRAVING / PHOTOGRAVURE  
Studio Louis Delbaere  
& Fotimprim, Paris

PRINTING / IMPRIMEUR  
Maiadouro, Portugal

MAGEN H GALLERY AND BERTRAND CAYEUX  
WOULD ESPECIALLY LIKE TO THANK /  
MAGEN H GALLERY ET BERTRAND CAYEUX TIENNENT  
À REMERCIER  
Sandrine and Benoit Coignard,  
Chantal Gillet, Blandine and  
Claire Raulin, Bruno Desramé,  
Claude Gautier, Benoît Dartigues,  
Frédéric Michalak, Užice National Museum  
(Katarina Dogandžić-Mićunović),  
The Museum of Contemporary  
Art in Belgrade, Eva Chevalier.

#### PHOTO CREDITS / CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

All photographs by/  
toutes photographies par  
Louis Delbaere

with the exception of/à l'exception de

Family archives / archives familiales  
fly leaves/gardes volantes  
pages 12, 13, 16, 18, 27

Change is good  
pages 2, 6-8, 106, 109-112, back endpaper

#### COURTESY / AVEC L'AIMABLE AUTORISATION

Museum of Contemporary Art,  
Belgrade, Serbia  
pages 5, 17 (bottom/bas)

National Museum of Užice, Serbia  
page 17 (top/haut)

Madame Eva Chevalier  
pages 27 (top/haut), 109

All rights reserved. This book may not be reproduced,  
in whole or in part, including illustrations, in any  
form (beyond that copying permitted by Sections  
107 and 108 of the U.S. Copyright Law and except  
by reviewers for the public press), without written  
permission from the publishers.

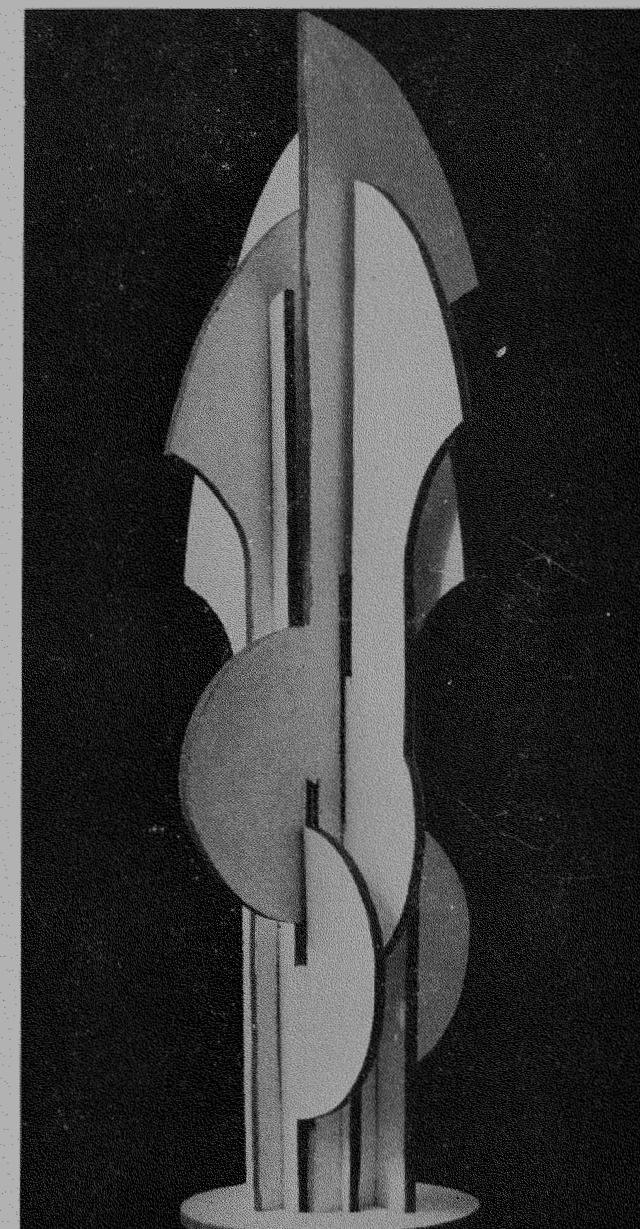
Tous droits réservés. Toute reproduction partielle  
ou totale de ce livre est strictement interdite sous  
quelque forme que ce soit (au-delà de ce qu'autorisent,  
les articles 107 et 108 de la loi des droits d'auteurs aux  
États-Unis), sans l'accord écrit de l'éditeur.

Magen H Gallery  
54 East 11th Street  
New York, NY 10003  
www.magenxxcentury.com

Library of Congress  
Cataloging-in-Publication Data  
Magen, Hugues  
Published on the occasion of an exhibition  
held at the Magen H Gallery, New York.

ISBN 978-0-9882990-4-7

Copyright 2018  
Magen H Gallery, New York, New York



NOM : *ANASTASSIÉVITCH* Prénoms : *JEAN-DORIS*  
Lieu et date de naissance *SEYSSIEL (ISÈRE)*  
*17-02-1926*  
Nationalité *FRANÇAISE* Téléphone *793-91-79*  
Domicile *7 AVENUE des TROIS COMMUNES*  
*92-600-ASNIÈRES.*  
Titre de l'oeuvre *"LA DRACÈNE"*  
Matière Poids

previous pages (left) /double page précédente (à gauche)  
*Untitled*, c. 1970. Patinated steel 24 x 35<sup>3/8</sup> x 21<sup>3/8</sup> in.  
*Sans titre*, vers 1970. Acier patiné, 61 x 91 x 55 cm.

above /ci-dessus  
Excerpt from the catalogue for the Salon de la Jeune Sculpture, Place des Voges, Paris, 1973.  
Extrait du catalogue du Salon de la Jeune Sculpture, place des Voges, Paris, 1973.

following spreads /pages suivantes  
*Untitled*, c. 1970. Patinated steel 24 x 35<sup>3/8</sup> x 21<sup>3/8</sup> in.  
*Sans titre*, vers 1970. Acier patiné, 61 x 91 x 55 cm.





