

MOHAMED SAÏD CHAIR

PORTFOLIO



© Hafid Lhachmi

BIOGRAPHIE

FR

MOHAMED SAÏD CHAIR EST NÉ EN 1989. IL VIT ET TRAVAILLE À TANGER, AU MAROC.

Artiste autodidacte, Mohamed Saïd Chair entame sa carrière dans la finance avant de se consacrer entièrement à sa passion pour la peinture. Animé par une fascination pour l'humain et ses représentations, il développe une pratique centrée sur le portrait, nourrie par l'influence de l'expression crue et introspective de Lucian Freud.

Son œuvre, exécutée principalement à l'huile, témoigne d'une attention aiguë à l'anatomie et aux détails corporels. Déclinaisons de drapés, usage du verdaccio, précision des volumes : Chair puise dans l'héritage des grands maîtres — de la Renaissance italienne à la peinture flamande et classique française — pour réactiver des techniques académiques qu'il met au service de sujets profondément contemporains, tels que l'aliénation moderne, la culture de masse ou l'impact des réseaux sociaux sur notre perception de l'individu.

Dissimulant volontairement les visages de ses modèles au profit du corps, il détourne les codes du portrait traditionnel pour en proposer une lecture renouvelée, où l'identité se construit dans la mise en scène, parfois absurde ou théâtrale, de la figure humaine. Tel un metteur en scène, il conçoit et incarne lui-même les postures de ses personnages avant de les transposer en peinture, conférant à chaque œuvre une dimension à la fois performative et introspective. Il y interroge avec acuité la place du regard, du détail et de l'intimité dans notre époque saturée d'images.

Depuis 2013, Mohamed Saïd Chair a participé à de nombreuses expositions personnelles et collectives au Maroc et à l'international, notamment au Centre d'Art Contemporain de Tétouan, au Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain (Maroc), à la Fondation Gandur pour l'Art (Suisse), ainsi qu'à la maison de ventes Piasa (France). Il a également pris part à plusieurs résidences artistiques, notamment à la Josef and Anni Albers Foundation (Connecticut, États-Unis), à la Montresso Art Foundation – Jardin Rouge (Marrakech), ainsi qu'à l'Institut français de Tanger (Maroc).

EN

MOHAMED SAÏD CHAIR WAS BORN IN 1989. HE LIVES AND WORKS IN TANGIER, MOROCCO.

A self-taught artist, Mohamed Saïd Chair began his career in finance before fully dedicating himself to his passion for painting. Driven by a fascination with humanity and its representations, he has developed a practice centered on portraiture, deeply influenced by the raw and introspective expression of Lucian Freud.

His work, executed primarily in oil, demonstrates a sharp attention to anatomy and bodily detail. With variations of drapery, use of verdaccio, and precise rendering of volumes, Chair draws on the legacy of the old masters — from the Italian Renaissance to Flemish and French classical painting — to revive academic techniques in the service of profoundly contemporary themes, such as modern alienation, mass culture, and the impact of social media on our perception of the individual.

Deliberately concealing his models' faces in favor of their bodies, he subverts the conventions of traditional portraiture to propose a renewed interpretation — one in which identity is constructed through the sometimes absurd or theatrical staging of the human figure. Like a director, he designs and physically embodies his characters' poses before translating them into paint, giving each work a performative as well as introspective dimension. His art offers a sharp reflection on the role of the gaze, detail, and intimacy in our image-saturated age.

Since 2013, Mohamed Saïd Chair has taken part in numerous solo and group exhibitions in Morocco and internationally, including at the Centre for Contemporary Art in Tetouan, the Mohammed VI Museum of Modern and Contemporary Art (Morocco), the Gandur Foundation for Art (Switzerland), and the Piasa auction house (France). He has also participated in several artist residencies, notably at the Josef and Anni Albers Foundation (Connecticut, USA), the Montresso Art Foundation – Jardin Rouge (Marrakech), and the French Institute in Tangier.

EXPOSITIONS PERSONNELLES / SOLO EXHIBITIONS (SELECTION)

2026
Out of the Shadows, AFIKARIS Gallery, Paris, France

2021
The Bank, Galerie Shart, Casablanca, Morocco

2020
My Dear Friend, Montresso Art Foundation, Jardin Rouge, Marrakech, Morocco

2014
Mohamed Said Chair, Volubilis Art Gallery, Tangier, Morocco
Border Independent Art Factory, Tangier, Morocco

EXPOSITIONS COLLECTIVES / GROUP EXHIBITIONS (SELECTION)

2026
What Faces Do Not Say, OFF Record, Marrakech, Morocco

2023
L'art en guerre, Christoph Person Gallery, Berlin, Germany

2022
Art Genève, Gandur Art Foundation Collection, Geneva, Switzerland

2019
XXL, Montresso Art Foundation, Jardin Rouge, Marrakech, Morocco
Disarticulations in Translation, duo show with Jean David Nkot, Sulger-Buel Gallery, London, United Kingdom
DDESSIN Art Fair, Sulger-Buel Gallery, Paris, France

2017
Mastermind, Galerie Venise Cadre, Casablanca, Morocco
Piasa African Art Auction Exhibition, PIASA, Paris, France
Dashe Gallery, Casablanca, Morocco
Héros / Anti-héros, Comptoir des Mines Galerie, Marrakech, Morocco

2016
Jidar – Rabat Street Art Festival (façade commission), Musée Mohammed VI d'Art Moderne et Contemporain, Rabat, Morocco
Rupture, Comptoir des Mines Galerie, Marrakech, Morocco

2014
Exposición Picassiana – 4th Edition, Málaga, Spain
Centre d'Art Contemporain de Tétouan, Tétouan, Morocco

2013
Galerie Mohamed Drissi, Tangier, Morocco
Galerie Mekki El Mghara, Tétouan, Morocco

RÉSIDENCES / RESIDENCIES

2020
Josef and Anni Albers Foundation, Bethany, Connecticut, USA

2018
Montresso Art Foundation, Jardin Rouge, Marrakech, Morocco
Institut Français de Tanger, Tangier, Morocco

COLLECTIONS PUBLIQUES / PUBLIC COLLECTIONS (SELECTION)

Joseph Albert Foundation, USA
Foncation Alliances, MACAAL, Morocco
Gandur Art Foundation Collection, Switzerland
Montresso Art Foundation Collection, Morocco
KfV Bank, Germany

INTERVIEW

FR

TU UTILISES DES TECHNIQUES ET DES CARACTÉRISTIQUES ISSUS DE LA PEINTURE CLASSIQUE TOUT EN ABORDANT DES SUJETS CONTEMPORAINS. COMMENT CONJUGUES-TU CELA ?

J'utilise volontairement les codes de la peinture classique - la composition, le clair-obscur, la peinture à l'huile - ce sont des langages visuels forts, chargés d'histoire. Je souhaite aussi faire écho à la peinture orientaliste du XIX siècle, notamment chez Delacroix, Gérôme ou Regnault, qui représentait les sociétés arabo-maghrébines à travers un regard extérieur, souvent idéalisé ou stéréotypé, et centré sur des scènes spectaculaires ou des intérieurs luxueux.

Je reprends ces mêmes outils, mais pour parler de ma propre société, depuis l'intérieur et dans un contexte contemporain. Il ne s'agit pas d'une démarche identitaire. Ce décalage entre écriture picturale classique et une approche contemporaine me permet de proposer une autre image de la société marocaine, contemporaine, plus proche de sa réalité et traitée avec la même gravité que les grands sujets historiques. Je souhaite montrer des scènes ordinaires : des lieux du quotidien et une classe moyenne rarement représentée dans la peinture classique réaliste.

IL Y A JUSTEMENT UNE ATTENTION PARTICULIÈRE À LA LUMIÈRE ET AU CLAIR-OBSCUR, NOTAMMENT DANS LES SCÈNES DE TENSION OU DE VIOLENCE. PEUX-TU NOUS EN PARLER ?

La violence est omniprésente dans notre quotidien, mais elle n'est pas toujours spectaculaire. Elle est souvent diffuse, latente, silencieuse. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas la violence explicite, mais la tension qui précède ou qui suit l'acte.

Le clair-obscur m'aide beaucoup à cela. Historiquement, il est associé à des scènes dramatiques, théâtrales. Il amplifie l'émotion et dramatise sans nécessairement montrer. Il permet de cacher, de suggérer, de fragmenter l'espace. Et la lumière n'est jamais décorative, elle est narrative. Elle guide le regard, hiérarchise les éléments, elle crée des zones de silence. Je pense souvent au cinéma d'Hitchcock, où la suggestion est bien plus puissante que la démonstration. Une ombre sur un mur peut être plus violente qu'un geste frontal, parce qu'elle sollicite l'imaginaire du spectateur.

EN

YOU USE TECHNIQUES AND CHARACTERISTICS FROM CLASSICAL PAINTING WHILE ADDRESSING CONTEMPORARY SUBJECTS. HOW DO YOU BRING THESE TOGETHER?

I deliberately use the codes of classical painting - composition, chiaroscuro, oil painting - because they are powerful visual languages, loaded with history. I also want to echo the Orientalist painting of the 19th century, particularly in the work of Delacroix, Gérôme, or Regnault, who depicted Arab-Maghrebi societies through an external gaze that was often idealized or stereotyped, and focused on spectacular scenes or luxurious interiors.

I use these same tools to speak about my own society, from the inside and in a contemporary context. It is not an identity-based approach. This contrast between classical pictorial language and a contemporary perspective allows me to propose a different image of Moroccan society—contemporary, closer to its reality, and treated with the same gravity as major historical subjects. I want to show ordinary scenes: everyday places and a middle class that is rarely represented in classical realist painting.

THERE IS ALSO A PARTICULAR ATTENTION TO LIGHT AND CHIAROSCURO, ESPECIALLY IN SCENES OF TENSION OR VIOLENCE. CAN YOU TELL US MORE ABOUT THAT?

Violence is omnipresent in our daily lives, but it is not always spectacular. It is often diffuse, latent, and silent. What interests me is not explicit violence, but the tension that precedes or follows the act.

Chiaroscuro helps me a lot with this. Historically, it is associated with dramatic, theatrical scenes. It amplifies emotion and dramatizes without necessarily showing. It allows me to conceal, suggest, and fragment space. Light is never decorative, it is narrative. It guides the viewer's gaze, organizes the elements, and creates zones of silence. I often think of Hitchcock's cinema, where suggestion is far more powerful than demonstration. A shadow on a wall can be more violent than a direct gesture because it engages the viewer's imagination.

I also enjoy working with oil paint, because it allows me to work with matter, flesh, and light with great depth. It gives a physical density to the bodies. It is also a slow technique, which imposes a certain rhythm. Painting becomes a meditative, almost spiritual act. For me, the pictorial gesture is not

J’aime aussi travailler à l’huile, elle me permet de travailler la matière, la chair et la lumière avec une grande profondeur. Elle donne une densité physique aux corps. C’est aussi une technique lente, qui impose un certain rythme. Peindre devient un acte méditatif, presque spirituel. Chez moi, le geste pictural n’est pas intellectuel, il est viscéral. Il passe par le corps.

ON RETROUVE UN CONTRASTE ENTRE CES SCÈNES DE VIOLENCE ET DES SCÈNES DE JEU. COMMENT CE CONTRASTE S’EXPLIQUE-T-IL ?

Pour moi, le jeu et la violence sont intimement liés. Le jeu peut sembler innocent, mais il repose toujours sur des règles, des rapports de force, des gagnants et des perdants. Dans mon adolescence, par exemple, on jouait beaucoup à des jeux comme le UNO, et ces jeux pouvaient rapidement dégénérer en gages, en humiliations, en sanctions symboliques.

Dans cette série, le jeu devient métaphore. Il représente une société où l’on joue tous à plusieurs jeux en même temps, sans toujours comprendre les règles, ni savoir qui les a établies. Le contraste entre le jeu et la violence révèle l’absurdité de certaines situations contemporaines. Et cette absurdité est volontaire. Quand on regarde la scène de loin, elle semble lisible : une scène de bar, une scène de jeu, une bagarre. Mais plus on s’en approche, plus la logique se fissure. Les actions ne sont pas synchronisées, les gestes ne répondent pas les uns aux autres. C’est une manière de traduire le chaos ordinaire dans lequel on évolue. On continue à agir, à consommer, à jouer, même quand le monde devient illisible. Cette incohérence me semble très représentative de notre époque.

DANS TON TRAVAIL, TU RÉINTERPRÈTES LA NOTION DU PORTRAIT TRADITIONNEL EN CACHANT LE VISAGE. POURQUOI CE CHOIX ?

Depuis la Renaissance, le visage a changé de fonction : il servait principalement à représenter le roi, le pouvoir, la grandeur. Le visage est alors devenu un élément central, incontournable, le noyau même de la peinture, son pilier. À cette époque, la motivation des peintres était différente : ils répondaient à des commandes, souvent pour la royauté, et se distinguaient principalement par leurs techniques. Certains artistes, toutefois, ont su aller au-delà de la simple représentation pour transmettre une véritable émotion - comme Rembrandt ou

intellectual; it is visceral. It passes through the body.

THERE IS A CONTRAST BETWEEN THESE SCENES OF VIOLENCE AND SCENES OF PLAY. HOW DO YOU EXPLAIN THIS CONTRAST?

For me, play and violence are intimately linked. Play may appear innocent, but it always rests on rules, power dynamics, winners and losers. In my adolescence, for example, we often played games like UNO, and these games could quickly escalate into dares, humiliations, or symbolic punishments.

In this series, play becomes a metaphor. It represents a society in which we are all playing several games at the same time, without always understanding the rules or knowing who established them. The contrast between play and violence reveals the absurdity of certain contemporary situations. And this absurdity is intentional. When you look at the scene from afar, it seems readable: a bar scene, a game scene, a fight. But the closer you get, the more the logic cracks. The actions are not synchronized, gestures do not respond to one another. It is a way of translating the ordinary chaos in which we evolve. We continue to act, consume, and play, even when the world becomes unreadable. This incoherence seems very representative of our time.

IN YOUR WORK, YOU REINTERPRET THE NOTION OF THE TRADITIONAL PORTRAIT BY HIDING THE FACE. WHY THIS CHOICE?

Since the Renaissance, the function of the face has changed: it primarily served to represent kings, power, and grandeur. The face became a central and essential element—the very core of painting, its pillar. At that time, painters had different motivations: they responded to commissions, often for royalty, and distinguished themselves mainly through their techniques. Some artists, however, went beyond simple representation to convey real emotion—like Rembrandt or Caravaggio. Caravaggio was among the first to break away from Mannerism, which glorified gods and idealized figures with perfect bodies inherited from Greek aesthetics. Instead, he proposed a more authentic painting: even his biblical

Caravage. Caravage a été l'un des premiers à rompre avec le maniérisme, qui glorifiait les dieux et les figures idéalisées aux corps parfaits, hérités de l'esthétique grecque. Lui, au contraire, proposait une peinture plus authentique : même ses personnages bibliques n'étaient pas idéalisés, mais profondément humains.

Le portrait, aujourd’hui, ne peut plus se limiter à un visage, selon moi. L’identité est multiple, mouvante et fragmentée. C’est pour cela que je ressens le besoin de repenser le portrait comme une scène, comme un contexte et comme une somme d’éléments plutôt qu’une simple représentation frontale.

À mon échelle, j’essaie aujourd’hui de rompre avec une autre forme de maniérisme contemporain : celui d’Instagram, des magazines de mode, de l’esthétique lisse et normée. Les réseaux sociaux ont uniformisé les corps et les visages. On efface les défauts à la recherche de la perfection. Le visage est devenu un masque. Je préfère justement m’intéresser à ce qui résiste à cette uniformisation : les gestes maladroits, les corps imparfaits, les situations ambiguës. Je souhaite que le regard se pose ailleurs : sur la posture, sur le rapport entre les corps, sur les objets, sur l’espace. L’identité ne se résume pas à un visage. Elle est fragmentée, composite, contextuelle. Le corps, les vêtements, les objets sont souvent plus sincères. Ils portent une histoire, une traçabilité. Un objet ne ment pas contrairement au visage.

TON TRAVAIL REPOSE SUR DES SCÈNES TRÈS CONSTRUITES, PRESQUE COMME DES ARRÊTS SUR IMAGE. COMMENT DÉBUTE LE PROCESSUS DE CRÉATION D’UNE ŒUVRE ?

Le travail commence très tôt, bien avant la peinture. Je pense vraiment la construction d’une oeuvre comme une mise en scène. La toile n’est jamais un point de départ, mais un aboutissement. Avant d’arriver à l’image peinte, il y a toute une série d’étapes : le repérage des lieux, la recherche d’espaces qui possèdent déjà une charge émotionnelle, architecturale ou symbolique, la rencontre avec les modèles, le choix des objets, des costumes, des situations.

Je prends ensuite des photos, mais elles ne sont que des outils. La photo est statique par nature, alors que la toile doit être vivante. À partir de cette image figée, je renoue avec le dynamisme sur la toile.

characters were not idealized but deeply human.

Today, portraiture can no longer be limited to a face, in my view. Identity is multiple, shifting, and fragmented. That is why I feel the need to rethink portraiture as a scene, a context, and a sum of elements rather than a simple frontal representation.

On my scale, I also try to break with another form of contemporary mannerism: that of Instagram, fashion magazines, and smooth, standardized aesthetics. Social media has homogenized bodies and faces. Flaws are erased in the search for perfection. The face has become a mask. I prefer to focus precisely on what resists this homogenization: awkward gestures, imperfect bodies, ambiguous situations. I want the gaze to settle elsewhere—on posture, on relationships between bodies, on objects, on space. Identity cannot be reduced to a face. It is fragmented, composite, contextual. Bodies, clothes, and objects are often more sincere. They carry a history, a traceability. An object does not lie in the way a face can.

YOUR WORK RELIES ON VERY CONSTRUCTED SCENES, ALMOST LIKE FREEZE-FRAMES. HOW DOES THE CREATIVE PROCESS OF A WORK BEGIN?

The work begins very early, long before the painting itself. I really conceive the construction of a work as a staging. The canvas is never a starting point but an outcome. Before arriving at the painted image, there is a whole series of steps: scouting locations, searching for spaces that already carry an emotional, architectural, or symbolic charge, meeting the models, choosing objects, costumes, and situations.

I then take photographs, but they are only tools. Photography is static by nature, whereas the canvas must be alive. Starting from this frozen image, I reconnect with dynamism on the canvas. The painting will never be a reproduction of the photograph, because I change the colors, textures, and tensions according to what I want to express. I construct a real framework, almost documentary, which I then transform pictorially. This preparation is

Le tableau ne sera jamais une reproduction de la photo parce que je change les couleurs, les textures, les tensions, en fonction de ce que j’ai envie de raconter. Je construis un cadre réel, presque documentaire, que je vais ensuite transformer picturalement. Cette préparation est essentielle, parce qu’elle me permet de sortir d’une iconographie préfabriquée. Pendant longtemps, je travaillais à partir d’images trouvées sur Internet mais ces images sont déjà conditionnées, elles portent un discours qui n’est pas le mien. Aujourd’hui, j’ai besoin de créer mes propres situations, mes propres scènes, pour pouvoir raconter exactement ce que j’ai envie de raconter.

COMMENT ARRIVES-TU À REDONNER DU MOUVEMENT ET DE LA VIE À UNE IMAGE FIGÉE ?

Le mouvement est un vrai défi pour le peintre. C’est quelque chose de dynamique, d’instable, qu’il faut restituer sur un support statique. Je veux que chaque image donne l’impression d’un mouvement suspendu. Même figée, la scène doit rester instable.

Le corps devient un langage : les postures, les déséquilibres, les gestes inachevés racontent plus que n’importe quelle expression faciale. La photo fige le mouvement. Le défi, c’est de redonner du vivant sur la toile. Une toile peut être dynamique, même si elle est immobile. On voit la tension des tissus, des drapés, des corps. Même dans les scènes de jeu, où les personnages sont assis, il y a du mouvement.

COMMENT CETTE NOUVELLE SÉRIE S’INSCRIT-ELLE DANS LA CONTINUITÉ DE TON TRAVAIL PRÉCÉDENT ? ET EN QUOI MARQUE-T-ELLE UNE ÉVOLUTION OU UN TOURNANT DANS TA PRATIQUE ?

Elle est une continuité à la fois sur le plan technique et conceptuel, tout en marquant une évolution significative. Dans mes séries précédentes, les personnages portaient des boîtes sur la tête, un élément devenu central de mon langage plastique. Avec le temps, cette boîte a surtout fonctionné comme une couverture, un moyen de cacher le visage. Paradoxalement, je parlais de tout sauf de la boîte elle-même : elle était avant tout un déclencheur de réflexion. Mais je trouvais que, peu à peu, elle prenait une place trop importante, au détriment d’autres éléments essentiels des oeuvres.

Cette nouvelle série constitue une extension naturelle

essential because it allows me to move away from prefabricated iconography. For a long time I worked from images found on the internet, but those images are already conditioned; they carry a discourse that is not mine. Today I need to create my own situations, my own scenes, in order to tell exactly the story I want to tell.

HOW DO YOU MANAGE TO RESTORE MOVEMENT AND LIFE TO A FROZEN IMAGE?

Movement is a real challenge for a painter. It is dynamic and unstable, and yet it must be conveyed on a static surface. I want each image to give the impression of suspended movement. Even frozen, the scene must remain unstable.

The body becomes a language: postures, imbalances, unfinished gestures tell more than any facial expression. Photography freezes movement. The challenge is to bring life back onto the canvas. A painting can be dynamic even if it is motionless. You see the tension of fabrics, draperies, and bodies. Even in scenes of play, where the characters are seated, there is movement.

HOW DOES THIS NEW SERIES CONTINUE YOUR PREVIOUS WORK? AND IN WHAT WAY DOES IT MARK AN EVOLUTION OR TURNING POINT IN YOUR PRACTICE?

It is both a continuation on the technical and conceptual level, while also marking a significant evolution. In my previous series, the characters wore boxes on their heads; an element that became central to my visual language. Over time, this box mostly functioned as a covering, a way to hide the face. Paradoxically, I was talking about everything except the box itself: it was mainly a trigger for reflection. But gradually I felt it was taking too much space, to the detriment of other essential elements in the works.

This new series is a natural extension of that work, but refocused on the human being. The box is still symbolically present, but it is no longer visible. I deliberately distance myself from this element in order to go further, not remain in a comfort zone, and allow the painting to breathe differently. The first work of the series, *La dernière soirée (The Last*

de ce travail, mais recentrée sur l’humain. La boîte est toujours présente symboliquement, mais elle n’est plus visible. Je me détache volontairement de cet élément pour aller plus loin, ne pas rester dans une zone de confort et permettre à la peinture de respirer autrement. La première œuvre de la série La dernière soirée, 2024-2025 marque clairement cette rupture. On y aperçoit les boîtes en bas à gauche du tableau : elles sont rangées, mises de côté, dans la pénombre, comme un geste affirmé de transition avec le travail précédent.

La qualité du travail a également évolué, notamment grâce à l’apport de la photographie, qui m’a donné l’envie d’approfondir les détails, les textures et les présences. Je m’intéresse davantage à la représentation de la société contemporaine, et en particulier à la classe moyenne, que je suis en train d’immortaliser. Je pars désormais de l’Homme, je le peins.

LA SOCIÉTÉ CONTEMPORAINE EST CENTRALE DANS TON TRAVAIL ET PARTICULIÈREMENT DANS CETTE SÉRIE. QUE SOUHAITES-TU TRANSMETTRE À TRAVERS CELA ?

Nous vivons une période de transition économique, sociale, culturelle. La classe moyenne est en train de se transformer, de se fragiliser et je ressens le besoin d’immortaliser ce moment. Non pas pour le juger, mais pour l’observer, le mettre en scène et surtout le rendre visible. Remettre au centre les dimensions sociales et humaines, qui sont essentielles mais trop souvent reléguées au second plan.

C’est là que l’humain réapparaît. Je cherche à célébrer des personnes qui passent inaperçues mais qui sont pourtant essentielles : livreurs, ouvriers, gardiens de parking ou d’immeubles. Mettre en valeur des individus bien réels, des figures de la société qui existent mais que l’on ne regarde pas toujours. Cette série joue volontairement avec le fictif pour mieux mettre en lumière la réalité.

La logique capitaliste, de plus en plus agressive, accentue les inégalités, tandis qu’une grande partie de la classe moyenne s’appauvrit progressivement. Mais mon travail ne se veut pas engagé. Les interprétations politiques ou économiques qui peuvent en découler appartiennent au spectateur. Ce qui me plaît, c’est de peindre l’humain. Mon travail reste avant tout un travail sur le corps, le mouvement, la couleur, la matière.

Evening), 2024–2025, clearly marks this rupture. The boxes appear in the lower left of the painting: they are stored away, set aside in the shadows, like an intentional gesture marking a transition from the previous work.

The quality of the work has also evolved, particularly thanks to photography, which gave me the desire to deepen details, textures, and presence. I am increasingly interested in representing contemporary society, especially the middle class, which I am in the process of immortalizing. I now start from the human being, I paint human beings.

CONTEMPORARY SOCIETY IS CENTRAL TO YOUR WORK, PARTICULARLY IN THIS SERIES. WHAT DO YOU WANT TO CONVEY THROUGH IT?

We are living through a period of economic, social, and cultural transition. The middle class is transforming and becoming more fragile, and I feel the need to immortalize this moment—not to judge it, but to observe it, stage it, and above all make it visible. To bring social and human dimensions back to the center; dimensions that are essential but too often pushed into the background.

This is where the human reappears. I try to celebrate people who go unnoticed but are nonetheless essential: delivery workers, laborers, parking attendants, or building caretakers. To highlight very real individuals: figures of society who exist but whom we do not always look at. This series deliberately plays with fiction in order to better illuminate reality.

The increasingly aggressive capitalist logic intensifies inequalities, while a large part of the middle class is gradually becoming poorer. But my work does not aim to be activist. Political or economic interpretations belong to the viewer. What I enjoy is painting the human being. My work remains above all a work on the body, movement, color, and matter.

Je pense la construction d'une oeuvre comme une mise en scène. La toile n'est jamais un point de départ, mais un aboutissement. Je souhaite que chaque image donne l'impression d'un mouvement suspendu où le corps devient langage.

I approach each work as if directing a scene. The canvas is never the beginning—it's the final moment. Each image holds a movement suspended in time, where the body becomes language.



OUT OF THE SHADOWS

FR

EN

Mohamed Saïd Chair : Les jeunes désaccordées

Dans un geste paradoxal, le peintre Mohamed Saïd Chair élève à la fois la réalité quotidienne marocaine au rang de la peinture d'Histoire et, dans la lignée d'un Caravage, fait descendre celle-ci de son piédestal. Un regard averti reconnaîtra d'emblée dans les trois grands formats réalisés par l'artiste des réminiscences d'œuvres iconiques. Au centre d'une scène nocturne se déroulant autour d'un comptoir de bar, *La dernière soirée*, 2024-2025, dont la construction pyramidale rappelle les toiles de Géricault et Delacroix *Le Radeau de la Méduse* ou *La Liberté guidant le peuple*, deux personnages rejouent *La Création d'Adam* peinte par Michel-Ange. Une bouteille d'eau minérale préside ici à la création ; clin d'œil humoristique sans doute devant la raréfaction d'une ressource essentielle à la survie de la planète. Dans la partie latérale gauche, près d'un compteur électrique, une fenêtre ouvre étrangement sur un mur recouvert de graffitis où l'on reconnaît à la fois le guitariste Slash des Guns N'Roses et l'acteur égyptien Adil Imam, héros d'une comédie populaire de Sherif Arafa, *Al-Irhab Wa Al-Kabab (Terrorisme et Kebab)* : la jeunesse marocaine, aux références cosmopolites, sensible au sort du monde, surgit à notre regard. Affairement et désœuvrement semblent ici aller de pair.

Une deuxième toile, *Bagarre en bas de l'immeuble*, 2025, tout aussi chaotique, dont la composition panoramique respectant la règle des deux tiers semble éclairée par les phares d'une voiture située hors-champ, voit un jeune homme, dans la partie latérale droite du tableau, brandir un sabre dont l'ombre se reflète sur le mur de ce que l'on imagine être un garage ou la devanture d'un immeuble, rappelant l'ouvrier-manufacturier au béret dans le tableau de Delacroix. Une théière et une petite bonbonne de gaz renversées, une table en bois à la décoration en zelliges attestent que le rituel du thé a, pour des raisons que l'on ignore, volé en éclats.

Mohamed Saïd Chair: Youth in Dissonance

In a paradoxical gesture, the painter Mohamed Saïd Chair both elevates everyday Moroccan life to the stature of history painting and, in a move worthy of Caravaggio, pulls that very grandeur down from its pedestal. A discerning eye will immediately detect, in the artist's three large-scale canvases, echoes of iconic masterpieces. At the center of a nocturnal scene unfolding around a bar counter, *La dernière soirée (The Last Party)*, 2024-2025, - its pyramidal composition recalling Géricault's *The Raft of the Medusa* and Delacroix's *Liberty Leading the People* - two figures reenact Michelangelo's Creation of Adam. Here, a bottle of mineral water presides over the act of creation: a wry, perhaps ironic nod to the growing scarcity of a resource essential to life on Earth. On the left side of the canvas, near an electric meter, a window opens strangely onto a graffiti-covered wall where one recognizes Slash, the guitarist of Guns N' Roses, alongside the Egyptian actor Adel Imam, hero of Sherif Arafa's popular comedy *Al-Irhab Wa Al-Kabab (Terrorism and Kebab)*. Cosmopolitan in its references and alert to the world's upheavals, Moroccan youth bursts into view. Bustle and idleness seem to go hand in hand in this setting.

A second canvas, *Bagarre en bas de l'immeuble (Downstairs Fight)*, 2025, equally chaotic, unfolds in a panoramic composition structured by the rule of thirds and seemingly lit by the headlights of a car beyond the frame. On the right edge, a young man brandishes a saber, its shadow cast sharply against what appears to be a garage wall or the façade of a building, recalling the beret-wearing worker in Delacroix's revolutionary scenes. A tipped-over teapot and small gas canister, a wooden table adorned with zellige tiles; these details suggest that the ritual of tea has, for reasons unknown, been abruptly shattered.

A third night scene, *The Gamblers*, 2024-2025, or "exterior night," to borrow the vocabulary of cinema

Une troisième scène nocturne, *The Gamblers*, 2024-2025, ou en extérieur-nuit pour utiliser un lexique cinématographique que la dimension narrative de cette peinture convoque, en apparence plus apaisée, voit des personnages masculins, dont le visage reste toujours en partie occulté, regroupés autour d'une table de jeu. Au sol, un tapis traditionnel et un pouf rehaussé d'une étoile à cinq branches, rappelant celle du drapeau marocain, ancrent le décor dans un espace quelque peu interlope. Au centre de la scène, un jeune homme se cache le visage avec un jeu de cartes, évoquant irrésistiblement l'un des personnages des *Tricheurs* du Caravage. Ces réminiscences ne sont pas fortuites, mais constituent un geste de réappropriation subversif d'une histoire de l'art à laquelle appartiennent désormais sans conteste les artistes du Sud. Adeptes du genre du portrait, le peintre en bouscule aussi les codes, en cachant systématiquement le visage de ses personnages pour mieux attirer l'attention sur différentes postures du corps souvent en tension, sur de simples gestes ayant parfois une valeur indicielle, comme s'il s'agissait d'orienter et de désorienter à la fois le regard du spectateur.

À mille lieues d'une peinture orientaliste ou orientalisante essentialisant les corps et jouant par là-même une forme d'idéalisation propre à la peinture classique ou académique, et à rebours d'une peinture contemporaine marocaine peu encline à représenter les gens ordinaires, les toiles de Saïd Chair placent sous les feux des projecteurs ceux que le dramaturge français Edmond Rostand appelait dans sa pièce *L'Aiglon* « les petits, les obscurs, les sans-grades » : gardiens d'immeuble ou de voiture arborant le même gilet jaune porté par les vigiles assurant la sécurité à l'entrée de centres commerciaux ou de boutiques, livreurs à domicile enfourchant une moto, prostituée portant un pantalon de cuir moulant les formes et des bottines rouges reluisantes, jeunes hommes ou jeunes filles désœuvrés arborant des marques de vêtements de sport uniformisés. Romantique, cette peinture l'est à sa façon dans sa capacité à se réapproprier à la fois la technique du clair-obscur spécifique de l'esthétique baroque ou celle plus expressionniste jouant des contrastes entre l'ombre et la lumière, comme dans ce petit format au cadrage resserré plongeant dans la pénombre le bras d'un homme revêtu d'un blouson jaune fluorescent, dont la main disproportionnée suscite une inquiétude légitime.

that the painting's narrative dimension inevitably summons, appears more subdued. Male figures, their faces still partly obscured, gather around a gaming table. On the ground, a traditional rug and a pouf emblazoned with a five-pointed star recalling the Moroccan flag anchor the setting in a somewhat liminal space. At the center, a young man hides his face behind a pack of playing cards, irresistibly evoking one of the figures in Caravaggio's *The Cardsharps*. These visual echoes are anything but incidental; they form a subversive act of reappropriation of an art history to which artists from the Global South now unquestionably belong. Although devoted to portraiture, Saïd Chair unsettles its conventions. He systematically conceals his subjects' faces, redirecting attention toward bodily postures often taut with tension, toward gestures that carry an almost forensic charge. It is as though he seeks simultaneously to guide and to unsettle the viewer's gaze.

A thousand miles away from any Orientalist or Orientalizing aesthetic that essentializes bodies and perpetuates classical or academic idealization - and against the grain of much contemporary Moroccan painting, which rarely lingers on ordinary lives - Saïd Chair's canvases cast the spotlight on those whom Edmond Rostand, in *L'Aiglon* (*The Eaglet*), called “the small, the obscure, the rankless”: building or parking attendants wearing the same fluorescent vests as security guards at shopping malls, delivery drivers astride their motorbikes, a prostitute in tight leather trousers and gleaming red ankle boots, idle young men and women clad in standardized sportswear brands. If this painting is romantic, it is so in its own way: in its reworking of chiaroscuro drawn from Baroque aesthetics, or in its more expressionist play of shadow and light. In a small-format canvas with a tight frame, the arm of a man in a fluorescent yellow jacket emerges from darkness; his disproportionate hand provokes a quiet but palpable unease.

Pour paraphraser Deleuze dans *L'image-mouvement*, ce que peint Saïd Chair sont autant d'images-actions dont le caractère indécidable persiste. Distincte de l'image-perception et de l'image-affection, ce que le philosophe nomme « la petite forme » de l'image-action revêt un caractère indiciel à travers lequel une situation aussi banale qu'une partie de cartes révèle métonymiquement la grande Histoire :

Par commodité, on appellera petite forme l'image-action qui va d'une action, d'un comportement ou d'un habitus à une situation partiellement dévoilée. [...] Une telle représentation n'est plus globale, mais locale. Elle n'est plus spirالية, mais évenementielle. Elle n'est plus structurale, mais événementielle. Elle n'est plus éthique, mais comédique (nous disons « comédique » parce que cette représentation donne lieu à une comédie, bien qu'elle ne soit pas nécessairement comique et puisse être dramatique).

Collaborant avec un collectif tangérois, *Momkin*, œuvrant à la diffusion et au développement du théâtre en espace rural, et avec un photographe professionnel, le peintre commence par réaliser des mises en scène dans lesquelles les mouvements restent en suspens, figés dans une attente relayée ensuite par le dessin. Assistons-nous à des bagarres ou à de simples jeux ? Un fil ténu semble parfois relier un geste menaçant d'un autre plus solidaire ou fraternel. Dans ce chaos ordonné, des réalités désaccordées donnent l'impression de coexister encore pacifiquement, comme dans cette scène de jeu dans laquelle se mêlent, dans une absurdité revendiquée, une partie de Monopoly, de Poker Texas Hold'em et de Uno ; donnant à voir la vitalité désespérée d'une jeunesse jouant en permanence sa vie à la roulette russe, avec une joie et un déséquilibre désarmants !

To paraphrase Gilles Deleuze in *L'image-mouvement* (*Cinema 1: The Movement-Image*), what Saïd Chair paints are action-images whose indeterminate quality endures. Distinct from perception-images and affection-images, what Deleuze terms the “small form” of the action-image bears an indexical character, whereby a seemingly banal situation, such as a card game, metonymically reveals the sweep of History.

For convenience, we will call “small form” the action-image that goes from an action, a behavior, or a habitus to a partially revealed situation. [...] Such a representation is no longer global, but local. It is no longer spiral, but elliptical. It is no longer structural, but event-based. It is no longer ethical, but comedic (we say “comedic” because this representation gives rise to a comedy, although it is not necessarily comic and may be dramatic).

Working in collaboration with the Tangier-based collective *Momkin*, dedicated to promoting theater in rural areas, and with a professional photographer, the painter begins by staging scenes in which movement is suspended, gestures frozen in anticipation before being translated into drawing and paint. Are we witnessing fights or mere games? A tenuous thread sometimes links a threatening gesture to one of solidarity or fraternity. Within this ordered chaos, dissonant realities appear to coexist in fragile peace; as in a gaming scene where, in a deliberately absurd amalgam, Monopoly, Texas Hold'em Poker, and Uno are played simultaneously. The result is the desperate vitality of a youth perpetually wagering its life in a kind of Russian roulette: disarming in its joy, precarious in its imbalance.

OUT OF THE SHADOWS

خارج الظل

معرض الفن المعاصر
الرياض - المملكة العربية السعودية





LA DERNIÈRE SOIRÉE, 2024-2025
Huile sur toile
Oil on canvas
190x225 cm / 75x89 in





THE GAMBLERS, 2024-2025
Huile sur toile
Oil on canvas
170x175 cm / 67x69 in



SANS TITRE, 2025
Huile sur toile
Oil on canvas
40x40 cm / 16x16 in



SANS TITRE, 2025
Huile sur toile
Oil on canvas
40x40 cm / 16x16 in

Je choisis de masquer les visages pour orienter le regard vers ce qui révèle véritablement notre époque. J'ai le besoin de repenser le portrait, non pas comme une simple représentation frontale, mais comme une scène, un contexte et une composition d'éléments.

I choose to hide faces to direct the gaze toward what truly reflects our time. I feel the need to rethink the portrait, not as a mere frontal depiction, but as a scene, a context, and a composition of elements.





LES DEUX HÉROS, 2025
Huile sur toile
Oil on canvas
140x120 cm / 55x47 in



SANS TITRE, 2025
Huile sur toile
Oil on canvas
80x70 cm / 31x28 in

Les objets sont des extensions du portrait. Une veste, une paire d'AirPods, une théière, un tapis : ce sont des éléments chargés de mémoire collective. Ils racontent une époque, une classe sociale, une culture globalisée.

Objects are extensions of the portrait: they are elements loaded with collective memory. They tell a story about an era, social class, and globalized culture. They participate fully in the narrative.





LE COULOIR, 2024-2025
Huile sur toile
Oil on canvas
140x120 cm / 55x47 in





PAGE PRÉCÉDENTE / PREVIOUS PAGE
SANS TITRE, 2025
Huile sur toile
Oil on canvas
70x80 cm / 28x31 in

BAGARRE EN BAS DE L'IMMEUBLE, 2024-2025
Huile sur toile
Oil on canvas
190x200 cm / 75x79 in



ALL EXHIBITION VIEWS
Out of the Shadows, AFIKARIS Gallery, Paris, France
March 2026

Photo credit: Hafid Lhachmi

L'absurdité dans ces toiles est une manière de traduire le chaos ordinaire dans lequel on évolue. On continue à agir, à consommer, à jouer, même quand le monde devient illisible. Cette incohérence me semble très

The absurdity in these works is a way of translating the ordinary chaos in which we live. We continue to act, consume, and play, even when the world becomes unreadable. This incoherence feels very representative of our time.



TEA TIME, 2026
Huile sur toile
Oil on canvas
140x120 cm / 55x47 in



PAGE PRÉCÉDENTE / PREVIOUS PAGE
SANS TITRE, 2025
 Huile sur toile
 Oil on canvas
 40x30 cm / 16x12 in

SANS TITRE, 2025
 Huile sur toile
 Oil on canvas
 190x200 cm / 75x79 in





SANS TITRE, 2025
Huile sur toile
Oil on canvas
30x20 cm / 12x8 in



SANS TITRE, 2025
Huile sur toile
Oil on canvas
30x20 cm / 12x8 in

Pour moi, l'identité ne se résume pas à un visage. Elle est fragmentée, composite, contextuelle. Le corps, les vêtements, les objets sont souvent plus sincères. Ils portent une histoire, une traçabilité.

For me, identity is not limited to a face. It is fragmented, composite, and contextual. The body, clothing, and objects are often more sincere. They carry history, traceability.



©Markus Bidaux

7, RUE NOTRE DAME DE NAZARETH, 75003 PARIS

+ 33 1 40 33 13 86

INFO@AFIKARIS.COM

WWW.AFIKARIS.COM

AFIKARIS