

QUADERNI DI SAN GIORGIO

2

ARTE FIGURATIVA  
E ARTE ASTRATTA



SANSONI - EDITORE



« San Giorgio » è detto brevemente in luogo del *Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini*, che ha sede nell'isola di San Giorgio Maggiore in Venezia.

In San Giorgio *si studia* e da San Giorgio *si parla* e *si scrive*. I *Quaderni di San Giorgio* sono il suo messaggio scritto, come la *Voce di San Giorgio* è il suo messaggio parlato.

I *Quaderni* non sono pertanto il documento degli studi che si compiono in San Giorgio, ma piuttosto il documento delle idee che San Giorgio vorrebbe diffondere nel mondo.



*Quaderni di San Giorgio*. Editore Sansoni, Firenze.

1. *Il valore del fine nel mondo*. Scritti di: Rondoni, Fantappié, Carnelutti, Bozzetti, 1955.
2. *Arte Figurativa e Arte Astratta*. Scritti di: Argan, Battiss, Brion, Beck, Bettini, Carena, Cogniat, Courthion, Dorflès, Degand, Lardera, Lhote, Prampolini, Rossi, Scarpa, Shimizu, Severini, Tsouchlos, Valsecchi, Vedova, Venturi, 1955.
3. *Civiltà e macchina*, a cura di Arturo Danusso e Pasquale Saraceno (in preparazione).
4. *Il processo all'Occidente da parte dell'Islam*, a cura di Guido Piovene (in preparazione).

QUADERNI DI SAN GIORGIO

2

ARTE FIGURATIVA  
E ARTE ASTRATTA



SANSONI - EDITORE

CENTRO DI CULTURA E CIVILTÀ  
DELLA  
FONDAZIONE GIORGIO CINI

*Venezia - Isola di San Giorgio Maggiore*

## INDICE

FRANCESCO CARNELUTTI, <i>Dubbi della povera gente</i> . Pag.	1
Avvertenza . . . . .	15
FELICE CARENA, <i>Tema e soggetto nelle arti plastiche</i> . .	19
PIERRE COURTHION, <i>Le sujet et le thème dans les arts plastiques d'aujourd'hui</i> . . . . .	31
ANDRÉ LHOTE, <i>De l'abstraction représentative</i> . . . .	37
— <i>Signification des premières recherches abstraites</i> . .	43
GINO SEVERINI, <i>Thème et sujet dans les arts plastiques</i> .	45
— <i>Signification de la représentation objective</i> . . .	48
— <i>Conception de l'espace-temps dans la peinture fu- turiste et dans l'histoire</i> . . . . .	50
— <i>Signification des premières recherches abstraites</i> .	56
— <i>Situation de la peinture dans l'art contemporain</i> . .	60
LIONELLO VENTURI, <i>L'impressionismo e le origini del- l'astrazione nell'arte moderna</i> . . . . .	75
GIULIO CARLO ARGAN, <i>Valore dello spazio nell'arte non figurativa</i> . . . . .	81
ENRICO PRAMPOLINI, <i>Concezione dello spazio nelle arti plastiche</i> . . . . .	89
MARCEL BRION, <i>Situation de la sculpture dans l'art con- temporain</i> . . . . .	97

INDICE

RAYMOND COGNIAT, <i>Situation de l'art contemporain dans la peinture</i> . . . . .	Pag. 109
BERTO LARDERA, <i>Situation de la peinture et de la sculpture dans l'art contemporain</i> . . . . .	125
GILLO DORFLES, <i>L'incomprensione dell'arte moderna e il nuovo problema dello spazio</i> . . . . .	135
WALTER BATTISS, <i>A new space</i> . . . . .	143
— <i>The language of art</i> . . . . .	147
TAKASHI SHIMIZU, <i>L'art est toujours synthèse</i> . . . . .	153
LÉON DEGAND, <i>Qu'est-ce que l'art abstrait?</i> . . . . .	157
SERGIO BETTINI, <i>Storicità dell'arte non figurativa</i> . . . . .	169
MARCO VALSECCHI, <i>Intervento improvviso</i> . . . . .	179
ENZO ROSSI, <i>Per una critica che risalga alle origini storiche della attuale « contraddizione » dei vari modi dell'arte</i> . . . . .	187
— <i>« Azione morale » dell'arte moderna</i> . . . . .	191
LUIGI SCARPA, <i>Due brevi osservazioni</i> . . . . .	197
GUSTAV BECK, <i>L'arte contemporanea e il pubblico</i> . . . . .	201
BRASIDAS TSOUCHLOS, <i>Création organique et construction</i> . . . . .	205
— <i>Réponse à M. Degand</i> . . . . .	211
— <i>Observation sur l'abstraction</i> . . . . .	219
JULIUS STARZYNSKI, <i>Remarques sur le réalisme de l'art contemporain</i> . . . . .	225
EMILIO VEDOVA, <i>« Umori » di un pittore</i> . . . . .	233

STAMPATO  
NELLE OFFICINE GRAFICHE FRATELLI STIANI  
SANCASCIANO VAL DI PESA (FIRENZE)  
DICEMBRE MCMLV

## AVVERTENZA

Il Centro di Cultura e Civiltà della Fondazione Giorgio Cini nei giorni 4, 5 e 6 ottobre 1954 invitò alcuni artisti e critici all'isola di San Giorgio Maggiore in Venezia per un colloquio sul problema « Arte figurativa e Arte astratta ».

Dopo un saluto augurale del Segretario Generale della Fondazione, Prof. Vittore Branca, i lavori si svolsero nell'ordine seguente :

- Lunedì 4 ottobre — Tema e soggetto nelle Arti Plastiche e Figurative.  
— Significato della rappresentazione « oggettiva ».  
*Relazioni di Carena, Courthion, Lhote, Severini, Venturi.*
- Martedì 5 ottobre — Concezione dello spazio in senso classico, in senso romantico e nell'arte contemporanea.  
*Relazioni di Argan, Prampolini, Severini.*
- Mercoledì 6 ottobre — Significato delle prime ricerche astratte (1910-1920).  
— Situazione della pittura e della scultura nell'arte contemporanea dopo i grandi movimenti dei primi 25 anni del secolo (fauvismo, cubismo, surrealismo, arte astratta).  
*Relazioni di Brion, Cogniat, Lardera, Lhote, Severini.*

Lingue ufficiali l'italiano, il francese e l'inglese : alle relazioni seguiva la discussione, diretta il primo giorno da Pierre Courthion, il secondo da André Lhote, il terzo da Lionello Venturi.

In questo volume sono raccolte non solo le relazioni, ma anche i principali interventi, ordinati le une e gli altri non secondo uno stretto

## AVVERTENZA

ordine cronologico, ma piuttosto secondo una connessione logica. Le diverse e successive relazioni di Gino Severini e di André Lhote sono state riunite e fuse dai rispettivi autori.

Il Ministro della Pubblica Istruzione, che era rappresentato dal Dott. Gino Bacchetti, inviò il seguente messaggio:

*« Ho appreso che il Congresso "Arte figurativa - Arte astratta", che ha avuto luogo, ad iniziativa e nella sede della Fondazione Giorgio Cini, al principio di ottobre u. s., con una larga partecipazione internazionale di artisti e di critici tra i più eminenti e rappresentativi, ha ottenuto un lusinghiero successo, sia per l'interesse delle relazioni svolte, sia per la felice scelta dei temi, sia infine per la perfetta organizzazione.*

*Sono lieto pertanto di esprimere il mio vivo compiacimento alla Fondazione Cini che, avvalendosi della appassionata opera dei suoi dirigenti, ha dimostrato, anche in questa occasione, di contribuire validamente al prestigio della cultura italiana.*

*Con i migliori saluti*

ERMINI ».

Parteciparono all'incontro artisti e critici di diciassette paesi. Ne diamo qui di seguito l'elenco:

Alcopley L. (U. S. A.)	Degand Léon (Belgio)
Anceschi Luciano (Italia)	Diano Carlo (Italia)
Apollonio Umbro (Italia)	Dorfles Gillo (Italia)
Argan Carlo Giulio (Italia)	Fiocco Giuseppe (Italia)
Bacchetti Gino (Italia)	Haftmann Werner (Germania)
Battiss Walter (Sud Africa)	Heilmaier Hans (Germania)
Beck Gustav (Austria)	Kader Rizk Abdel (Egitto)
Bettini Sergio (Italia)	Lardera Berto (Italia)
Billings Henry (U. S. A.)	Leplac Charles (Belgio)
Borra Pompeo (Italia)	Lhote André (Francia)
Brion Marcel (Francia)	Lyungdell Ragna (Svezia)
Cadorin Guido (Italia)	Marchiori Giuseppe (Italia)
Carena Felice (Italia)	Marini Marino (Italia)
Casorati Felice (Italia)	Mortensen Rickard (Danimarca)
Celebonovic Alex (Jugoslavia)	Pallucchini Rodolfo (Italia)
Celebonovic Marko (Jugoslavia)	Prampolini Enrico (Italia)
Cogniat Raymond (Francia)	Puvrez Henri (Belgio)
Cloulot Francine (Francia)	Rogers Ernesto (Italia)
Courthion Pierre (Francia)	Rossi Enzo (Italia)

#### AVVERTENZA

Salinari Carlo (Italia)	Suffren Reymond Nanette(Monaco)
Samonà Giuseppe (Italia)	Trantho (Vietnam)
Santomaso Giuseppe (Italia)	Tsouchlos Brasidas (Grecia)
Scarpa Luigi (Italia)	Valeri Diego (Italia)
Schmidt Georg (Svizzera)	Valsecchi Marco (Italia)
Scialoja Toti (Italia)	Vedova Emilio (Italia)
Severini Gino (Italia)	Venturi Lionello (Italia)
Shimizu Tagashi (Giappone)	Weston Harold (U. S. A.)
Smith David (U. S. A.)	Wotruba Fritz (Austria)
Starzynski Julius (Polonia)	Yousef Ahmad A. (Egitto)

FRANCESCO CARNELUTTI

DUBBI DELLA POVERA GENTE

*Il Centro di cultura e civiltà della Fondazione Giorgio Cini ha creduto utile provocare un colloquio tra artisti e critici sul tema « arte figurativa e arte astratta », che si tenne a Venezia, nell'isola di San Giorgio Maggiore, i giorni 4, 5 e 6 ottobre 1954; ed ora ne offre al pubblico il documento.*

*Non tutte le relazioni e le comunicazioni hanno il medesimo valore; ma tutte, anche le meno provvedute (queste, anzi, in un certo senso, più delle altre), manifestano opinioni e, soprattutto, stati d'animo, che il pubblico deve conoscere. Anche il problema dell'arte si presenta, da un certo punto, come un problema di produzione. Il colloquio, a San Giorgio, è avvenuto tra produttori: i critici, se non proprio artisti, sono consulenti degli artisti. Questa pubblicazione tende ad allargare il dialogo ai consumatori dell'arte.*

*Il dialogo allora, purtroppo, si disperde in mille rivoli, che non si possono raccogliere. Le reazioni del pubblico non sono pubbliche se non in teatro; e anche qui sono sommarie e non motivate. È utile pertanto, se non necessario, dare al pubblico una voce. Gli artisti e i loro consulenti avrebbero torto di non farne caso.*

*La voce vuol essere, se non proprio timida, sommessa. Piuttosto che ribattere, interroga. Nessuno può negare che, nella grande maggioranza, di fronte all'arte astratta, gli spettatori rimangano sconcertati. Possono aver torto, può esser colpa della loro ignoranza. Tocca allora agli artisti e ai loro consulenti il compito di illuminarli. Ma ha da essere l'effetto della persuasione, non della violenza. Qualcuno ha detto, durante i colloqui,*

*che gli artisti debbono guidare, anzi liberare gli altri uomini. Ora, quando si tratta di libertà, è la dolcezza che conta, non il dispregio. Anche a me, quand'ero giovane, piaceva l'« odi profanum vulgus et arceo »; ma ora ringrazio Iddio di avermi tolto di dosso questa superbia.*

*Chi parla, dunque, in queste pagine introduttive, confessa, prima di tutto, di essere un profano. E perché è un profano non afferma, domanda; non pretende di insegnare, vuole imparare. È l'uomo della strada, come oggi usa dire, il quale, ancora sconcertato, espone i suoi dubbi con la speranza, anzi con la certezza di essere ascoltato. Ma alla formula moderna dell'uomo della strada preferisco quella evangelica della povera gente, povera di spirito, ha detto nostro Signore, la quale chiede a coloro che ne sono ricchi di farle parte della loro ricchezza.*

\* \* \*

*Ci sono due relazioni, fra le altre, che hanno vivamente interessato la povera gente: quelle del Brion e del Cogniat sulla situazione della pittura e della scultura nell'arte contemporanea dopo i grandi movimenti dei primi venticinque anni del secolo; essa ne ha avuto l'impressione di un vero movimento sismico, dopo il quale si sta tentando di ricostruire gli edifici distrutti: l'impressione è giusta quella del disordine in un cantiere di lavoro.*

*Non è questa impressione che ci disorienta: altrettanto avviene nel campo della musica e della poesia. Tutte le arti sono in crisi; come potrebbero non essere dal momento che è in crisi il mondo intiero? Nello scuotimento universale l'arte sola dovrebbe rimanere immobile? Se il mondo si potesse paragonare a un uomo, l'arte ne sarebbe il volto; or questo è il più sensibile e perciò il più mutevole aspetto dell'uomo.*

*Dopo ciò, anche se gli artisti esprimono qualche volta le*

#### DUBBI DELLA POVERA GENTE

*loro idee in tono concitato, questa non è una buona ragione per non ascoltarli e per non cercare di comprenderli.*

\* \* \*

*Quello che si comprende facilmente in loro, e merita rispetto, è la ricerca. Questa è una giusta parola, che ricorre spesso nel colloquio. Non vi sono mai mete raggiunte nel campo dell'arte, e, del resto, nel campo del pensiero, anzi dello spirito umano. La perfezione non è che un se perficere, senza posa. Quando si parla di capolavori insuperabili dei maestri del passato, si fa uso di un'iperbole. Se un artista non si accinge a far meglio non ha un cuore d'artista. Ci può essere, anche a questo proposito, dell'impeto, il quale trascina questo o quello a valutazioni ingiuste; ma il torto più grave sarebbe nostro se volessimo inscrivere l'ipoteca del passato sul futuro.*

*D'altra parte la ricerca non può non mirare alla novità. Non si ricerca quello che s'è già trovato. Invenzione e novità sono dritto e rovescio di una stessa medaglia. E un'opera d'arte non è tale se non mette al mondo qualcosa che non s'era mai veduto.*

\* \* \*

*Certo le formule, affiorate nel colloquio, della rivolta contro la natura o dello svincolamento dalla natura disorientano la povera gente; ma, riflettendo, ci si accorge che, in principio, non vogliono dir altro se non questo: la natura è ciò che si vede; noi dobbiamo vedere più in fondo di quello che si vede; se l'artista vedesse solamente quello che vede l'uomo comune, non sarebbe un artista.*

*Fin qua, dicevo, la povera gente può arrivare. Ma come si fa a vedere di più, che vuol dir vedere oltre, vedere di là? La natura, d'accordo, è quello che si vede: natura, da nascere: qualcosa nasce quando viene al mondo; e venire al mondo è un ca-*

*dere sotto i sensi dell'uomo. Natura e fenomeno si equivalgono. L'esigenza degli artisti è dunque l'antica aspirazione dell'uomo: vedere oltre il fenomeno. Ma vedere oltre qualcosa non si può senza partire dal qualcosa. Per vedere di là, posto che siamo di qua, bisogna passare attraverso il di qua. La natura, insomma, può essere superata, ma non scartata.*

*Ecco, intanto, una posizione, sulla quale quello che è venuto fuori dal colloquio tra artisti e critici difficilmente ci potrebbe persuadere. Si capisce che l'artista voglia oltrepassare la natura, ma non che se ne voglia svincolare. Si capisce Leonardo, che per figurare meglio il di fuori dell'uomo ha voluto guardargli dentro e ha chiesto permesso di sezionar dei cadaveri; ma la pretesa, quale risulta in particolare da una precisazione del Venturi, di costruire una realtà artistica parallela alla realtà naturale, che vuol dire indipendente da questa, è qualcosa, su cui dobbiamo chiedere spiegazioni.*

\* \* \*

*Leonardo, per dipingere meglio, ha fatto dell'anatomia. L'anatomia è l'esemplare dell'astrazione. Astrazione e analisi sono la medesima cosa: astrarre vuol dire estrarre la parte dal tutto per contemplare quella e non questo. Pittura astratta e pittura analitica sono pertanto la stessa cosa. Qualcuno, nel colloquio, se n'è reso conto; il Severini, in particolare, i cui interventi sono stati tra i più felici.*

*Ma l'analisi è, certamente, il carattere della scienza. Pittura analitica e pittura scientifica sono dunque, a loro volta, formule equivalenti. Del che, nel colloquio, è affiorata la consapevolezza: si è parlato, ripetutamente, dei rapporti tra l'arte figurativa e la matematica o anche, in genere, di un avvicinamento dell'arte alla scienza. Così il discorso ha cercato di farsi più penetrante; ma non tanto che la nostra perplessità ne possa essere eliminata.*

## DUBBI DELLA POVERA GENTE

*Come li concepiscono dunque, gli artisti, i rapporti tra la scienza e l'arte? Se hanno l'ambizione di guidare, anzi di liberare il mondo, vuol dire che l'arte è la guisa più alta dell'attività umana. L'uomo della strada aderisce volentieri a questo punto di vista. Egli ignora certe pretese di superare l'arte avanzate dalla filosofia; e se anche le conoscesse, il suo buon senso le respingerebbe. Ma ciò vuol dire che l'arte è al di là dalla scienza; e in che consiste il di là? Se il carattere della scienza è analisi, per l'arte, se non sintesi, cosa potrà essere? Egli intuisce che la scienza stessa, a un certo punto, deve farsi arte, se non si vuol fermare a mezza strada; e che la felicità vera dell'artista è quella di arrivare alla sintesi senza bisogno di passare per l'analisi, grazie alla divina intuizione. E lo sorprende, perciò, che di questa più vera essenza dell'arte nel colloquio quasi non si sia parlato.*

*Sono dunque i rapporti tra la scienza e l'arte concepiti nel senso che la scienza sia un passaggio obbligato per fare dell'arte? L'arte moderna sarebbe un'arte, che non pretende di essere scienza, ma di servirsi della scienza come di uno strumento o, meglio, di attraversarla come una fase del suo divenire? A quest'idea allude forse un'espressione del Severini, che altrimenti non si spiegherebbe, dov'egli considera sub specie della tecnica la geometria. Questa sarebbe, nella concezione moderna dell'arte, una rivalutazione del momento razionale a scapito del momento intuitivo, che, a prescindere dalla sua verità, mal si concilia con l'esigenza di abbandonar la natura, la quale costituisce certo il punto di partenza (starei per dire la pedana di lancio) della ricerca scientifica: la stessa matematica, che poi s'è lanciata così in alto, è partita dalla terra, come attesta il nome stesso della geometria. Ma il vero è che, per quanto posto si voglia fare alla scienza nella formazione dell'opera artistica, a un certo punto la scienza e con essa l'astrazione e l'analisi*

*deve essere lasciata indietro; e non altro che nello sforzo, anzi nell'impeto della sintesi, si compie il miracolo dell'arte, che è il miracolo della vita.*

\* \* \*

*Or questa necessità dell'arte, che ne costituisce il cruccio e la grandezza, è pur venuta in luce, nel colloquio, anche se gli interlocutori non se ne sono accorti, quando hanno affrontato il tema dello spazio, essenziale per l'arte figurativa. Su questo punto, probabilmente, e sia pure attraverso alcune formule alquanto azzardate, il colloquio ha raggiunto i risultati più significativi.*

*Forse ora soltanto il problema dello spazio si comincia ad affacciare alla consapevolezza degli artisti. Fino a ieri spazio era tutt'uno con luogo. Perciò il suo concetto era essenzialmente statico. Ora si capisce che nello spazio entra anche il tempo. Il cronotopo dei matematici e dei fisici non è altro se non la reintegrazione dello spazio, cioè la distinzione dello spazio dal luogo: lo spazio si compone con il luogo ed il tempo; meglio, luogo e tempo sono i due elementi, che l'analisi dello spazio scinde uno dall'altro; riflettendo, gli artisti sono giunti alla conclusione che la pittura e la scultura debbano dar l'idea del luogo e del tempo insieme: si vedano, a questo proposito, specialmente gli interventi del Severini e del Brion. E può anche darsi che ciò sia dovuto agli impulsi dell'azione, in luogo della contemplazione, come ha sostenuto l'Argan. Insomma lo spazio artistico, come ha detto alcuno tra i convenuti, non è altro che lo spazio integrale: lo sforzo della figurazione ha reso l'artista consapevole della necessità di integrare il luogo col tempo.*

*Ma qui, ancora, risorge la perplessità. Ci rallegra l'acquisto di tale consapevolezza; ma non siamo disposti a credere che anche prima di acquistarla lo spazio nelle grandi pitture e nelle*

## DUBBI DELLA POVERA GENTE

*grandi sculture non sia stato così. In fondo non si spiega altrimenti che con la distinzione esatta tra il luogo e lo spazio la differenza tra la fotografia e la pittura, la qual differenza soprattutto si manifesta nel ritratto del volto umano e si suole esprimere dicendo che questa e non quella rappresenta il movimento. Si potrà dire che, secondo i tempi e gli autori, prevale nella figurazione dello spazio l'uno o l'altro componente, locale o temporale; ma la pittura e la scultura, se è pittura e scultura vera, è sempre stata così, anche se allora la complessità del cronotopo non era stata matematicamente dimostrata.*

*La pittura e la scultura è sempre stata così; ossia ha sempre fatto della sintesi, dopo l'analisi o perfino senza di questa. Qui, precisamente, sul piano dello spazio, la distinzione tra scienza e arte si colloca in una luce particolarmente favorevole. La scienza scompone lo spazio in luogo e tempo; l'arte ricomponne luogo e tempo nello spazio. Proprio in quanto sente il bisogno di includere il tempo nello spazio l'arte figurativa moderna tende a essere sintetica in luogo di analitica, concreta in luogo di astratta.*

*Ma, allora, cosa pensano, cosa vogliono veramente questi pittori, questi scultori, questi critici: l'analisi o la sintesi, l'astrazione o la concretezza?*

\* \* \*

*La povera gente, del resto, non si sorprende neppure della incoerenza, fin che si tratta degli artisti, ai quali, col nativo buon senso, riferisce l'immagine dantesca di « quei che va di notte — e porta il lume retro e sé non giova »; proprio perché è un intuitivo, non un riflessivo, l'artista fa senza sapere quel che fa; e a questo si richiama il distacco tra il sapere e il fare, emerso nei colloqui, e altresì l'allusione del Severini ai rapporti*

*tra l'arte e la grazia. Dopo tutto la smentita più solenne al razionalismo è data dall'arte, se è arte vera.*

*Ma altra è la responsabilità dei critici, il compito dei quali dovrebbe essere quello, appunto, di riflettere sulle intuizioni degli artisti. Costoro sono una specie di scienziati dell'arte, ai quali l'incoerenza e l'imprecisione può essere meno facilmente perdonata. Ad essi pertanto, in particolare, il pover'uomo si rivolge affinché gli chiariscano l'idea espressa con la formula dell'arte non rappresentativa, che sembra costituisca il loro superiore contributo alla definizione dell'arte figurativa moderna.*

*Se avessero detto arte non imitativa, la perplessità sarebbe meno grave, in quanto, dopo tutto, l'imitazione comunemente si intende come sforzo di appropriarsi gli aspetti esteriori del fenomeno imitato; e perciò conferirebbe alla figurazione artistica lo scopo di vedere soltanto di qua e non di là, come s'è detto in principio. Non è da escludere un concetto più ampio e forse più proprio dell'imitazione; ma tenuto conto del suo valore corrente, al superamento dell'imitazione, come funzione dell'arte, è facile consentire.*

*Imitazione e rappresentazione sono, però, la medesima cosa? La povera gente non afferra i termini della differenza; ma non dubita che una differenza ci sia: se il pittore non avesse che imitato la natura, più d'un uomo o d'un cavallo non avrebbe saputo dipingere; invece, dipingendo un centauro, egli ha rappresentato. Tocca al critico, se non all'artista, spiegargliene il perché. Il quale critico, se vuol essere critico per davvero, come pretende che l'artista sia un artista vero, dovrebbe sapere che rappresentare vuol dire far che sia presente; e pertanto fermare sul valore del presente la sua attenzione. È vero che della rappresentazione e del presente anche i filosofi si intendono poco; ma certo più di tutti gli osservatori dell'arte si trovano in posizione favorevole per poterli aiutare. Fatto sta che proprio l'opera*

*d'arte fornisce l'esperienza della umana reazione al tempo. Tutto passa; ma quella resta. Torna alla mia mente, ancora una volta, il verso di Hölderlin: was bleibet stiften die Dichter, ciò che rimane costruiscono i poeti. Ciò che rimane. Ciò che non passa. O non è il presente l'antitesi del passato? Non occorre molto, se vogliamo ragionare, per accorgerci che il presente non è tempo. Farne una sezione del tempo, tra il passato e il futuro, è, al fondo, il meno perdonabile degli equivoci. Il presente, quel presente del quale tien conto la grammatica se non la filosofia, è l'esperienza dell'eternità. Rappresentare, far presente, vuol dire scoprire sotto le apparenze fuggevoli ciò che rimane, e così vedere di là; vedere più oltre, intravedere cioè, veder dentro quelle apparenze; e proprio questo costituisce quella intuitiva esigenza dell'artista, alla quale i critici dovrebbero trovare il fondamento.*

*Tale esigenza, che risponde veramente alla funzione dell'arte, è particolarmente visibile quando si tratta di arte figurativa. Se la fotografia non è arte in confronto con la pittura, la differenza sta in ciò che questa e non quella va oltre il fenomeno, non per altro se non perché il fenomeno è temporale. Quello che il pittore cerca, attraverso le instabili espressioni del volto, è il carattere, che il fotografo non può cercare; e il carattere è la forma della persona. Quando rileggo, in alcune delle pagine che seguono, qualche cenno esplicito a una divergenza tra la forma e la rappresentazione, non posso se non constatare che anche i critici cadono nella confusione volgare tra rappresentazione e imitazione, intesa, quest'ultima, nel suo significato più angusto e forse non del tutto legittimo. Perciò, proprio perché intuisce, se pure non sa spiegarsi la differenza tra codesti due termini, la povera gente ricorre al paragone tra la pittura e la fotografia.*

*E perciò la sua perplessità si accresce quando la formula*

#### DUBBI DELLA POVERA GENTE

*dell'arte astratta, dell'arte analitica, dell'arte scientifica si finisce per risolvere in quella dell'arte non rappresentativa. Si sono dunque resi conto, artisti e critici, che togliendo all'arte la funzione di rappresentare hanno negato all'uomo la suprema consolazione, che finora essa gli ha procurato, di resistere al tempo, di arrestarne il corso, di realizzare il miracolo invocato da Faust: verweile doch! Du bist so schön?*

\* \* \*

*Du bist so schön! Negare all'arte la funzione rappresentativa non vuol dire negare all'artista l'ufficio di far risplendere la bellezza? Il verso di Goethe ha un significato più profondo di quello che, forse, ha intuito lo stesso poeta. L'istante è bello perché è l'istante, simbolo dell'eternità. Eternità e bellezza sono una cosa sola. L'artista trova la bellezza cercando attraverso ciò che fugge ciò che rimane. Se egli vuol dare, invece, alle sue opere il valore del tempo, è la bellezza medesima che gli sfugge con questo.*

*La povera gente sente la bellezza anche se non sa cosa sia. La sente come un sollievo dell'anima, che si distende. All'opera d'arte essa domanda un senso di pace. E pretende che l'arte sia fatta per lei. Se gli artisti, a loro volta, pretendono di guidarla, anzi di liberarla, essa consente a questa pretesa. Ma liberarla da cosa, dopo tutto, se non dal tempo?*

*L'ultima sua perplessità, la più grave è proprio che l'arte astratta, anziché riposarla, la inquieta; anzi che rasserenarla, la turba; anzi che sollevarla, la immerge nel tempo. Uno tra gli intervenuti ai colloqui, l'Argan, ha colpito giusto quando ha messo l'arte moderna sotto il segno dell'azione, anzi che della contemplazione. Ma proprio gli uomini d'azione hanno bisogno di prender fiato lungo la loro corsa affannosa. Il beneficio dell'arte è la pausa. La bellezza sta ferma, non fugge via. L'opera*

FRANCESCO CARNELUTTI

*d'arte è fatta per essere contemplata. La contemplazione dà l'ossigeno dell'azione.*

*La povera gente dice che l'opera d'arte è brutta quando la inquieta. Se è brutta non è un'opera d'arte. Essa ha bisogno dell'arte bella. È sembrato, a un certo punto che l'aggettivo fosse superfluo; ma l'invenzione dell'arte non rappresentativa ha smentito questo ottimismo. Così, attraverso le successive equazioni, l'astrazione diventa la bruttezza dell'arte.*

*È così; oppure, interpretando lo stato d'animo della povera gente, mi sono sbagliato?*

FRANCESCO CARNELUTTI

FELICE CARENA

TEMA E SOGGETTO NELLE ARTI PLASTICHE

**F**ORSE soltanto in nome della mia lunga esperienza di vita mi saranno perdonati questi pochi pensieri su problemi di vitale importanza nel campo dell'arte — questi miei pensieri non hanno alcuna pretesa di essere verità assoluta — sono frutto soltanto di una lunga vita di lavoro e non hanno altro scopo che portare in questo convegno tra tante personalità nel campo dell'arte e della critica una chiara e semplice voce che possa suscitare una libera e vivace discussione, poiché soltanto se libera e spregiudicata potrà essere utile: ché se restasse in una forma di pura accademia sarebbe completamente inutile, come quasi sempre sono state le discussioni nei tanti convegni ai quali ho assistito — nobili adunanze prive di ogni mordente e vanamente scolastiche od erudite. Io ho fede che lasciando libero il nostro animo da ogni pregiudizio — e parlandoci chiaramente e semplicemente — potremo ritrovare nella vivacità della discussione qualcosa che possa essere utile ed in parte chiarire certi affannosi problemi che da anni, secondo me, intralciano e confondono il lavoro nostro e di tutti quelli che credono ancora nell'arte e nella sua missione.

Io vorrei anzitutto liberare le nostre discussioni da vocaboli fatti apposta per ingarbugliare la chiarezza dei pensieri — vocaboli troppo e malamente e inutilmente usati in tutte le discussioni e polemiche. I vocaboli: *moderno - attuale - aggiornato - progresso*, nefaste parole che hanno portato e portano niente altro che confusione e creano equivoci. Tutti sappiamo che in arte non esiste nessun progresso — (« il progresso

in realtà è soltanto nell'individuo»<sup>1</sup> — il suo progresso materiale è dalla nascita alla morte). Lo spirituale sta nell'affannosa ricerca per tutta la vita di approfondire la propria anima e la conoscenza di noi stessi — questa ricerca di conoscenza avrà più valore di ogni investigazione della scienza — poiché la maggior parte degli uomini si affanna per sapere piuttosto che profondamente conoscere la vita e viverla intensamente con nobiltà e illusi da effimeri richiami disperdono le più belle energie correndo dietro ad illusioni e vanità e mode.

Ad una civiltà che nega l'anima resterà soltanto il progresso verso la morte.

« Delacroix a proposito del gusto e della moda dice che le opere d'arte non invecchierebbero mai se impresse da un vero sentimento.

Il linguaggio delle passioni e i moti del cuore sono sempre gli stessi, quelli che danno un marchio di vecchiezza e perciò caduchi sono gli ornamenti accessori che la moda consacra e che ordinariamente contribuiscono a definire il successo che sarà fatalmente effimero ».

L'artista non potrà fare opera duratura se non sarà completamente e direi disperatamente sincero — il tempo non permetterà mai all'artista la più leggera mancanza di sincerità anche se nascosta abilmente con la più intelligente grafia o astuzia — inutile dunque ammantarsi di cose alla apparenza alte se non nate nella profondità misteriosa del nostro essere — inutile prendere a prestito anche intelligentemente uno stile (come oggi è di moda) — e rapidamente e con estrema leggerezza passare da un etrusco a un negroide — dall'assiro al rinascimentale. Il vero stile sarà rivelato soltanto attraverso una appassionata ricerca e solitaria della conquista di una realtà tutta nostra —

---

<sup>1</sup> Leggevo in questi giorni in uno scritto a firma Henry Forst.

altrimenti non sarà che un vuoto stilismo grottescamente camuffato di altre civiltà e a volte anche di barbarie.

Il grande, il vero stile che è raggiungimento armonioso, consiste nella scoperta dei legami essenziali tra gli elementi del pensiero e la potenza di esprimerli, escludendo qualsiasi balbettamento e una mal compresa erudizione e una ipocrita altezza spirituale.

« Scrivere e dipingere come si posa la rugiada sulla foglia (dice Emerson), come si forma la carne dal sangue, e come la fibra legnosa dell'albero deriva dalla linfa, questo sarebbe l'ideale più grande ».

Lo stile è il volto dell'artista il suono della sua voce. Un volto prende dalla specie i suoi caratteri generali, ma ha sempre una impressionante individualità — è perciò unico sulla terra e nei secoli.

Imitare vuol dire tradire il pensiero — operare senza carattere.

« Michelangelo diceva che il bello è la limitazione di ogni superfluo ».

Credo perciò che l'artista non dovrebbe temere il sentimento ed abbandonarsi ad esso interamente senza paura alcuna di parere o troppo poco moderno o troppo sentimentale, od affannarsi a nascondere il proprio io (che è e sarà quel tanto che siamo inconfondibilmente) correndo stupidamente dietro schemi e formule e teorie che non riusciremo mai (e per fortuna) a fare interamente nostre. Secondo me l'arte contemporanea dopo tanti tentativi e drammi più o meno sentiti appare oggi in gran parte più intellettualistica che umana, scarsa di racconto e priva di poesia, nega l'immagine, nega ogni contenuto ed è perciò fatalmente decorativa lasciando così gli uomini soli e desolati, questi uomini che pure hanno tanta necessità di poesia e la cercano invano nei *rebus* che ogni giorno si moltiplicano a rendere più

arida e meccanica la vita, credendo, questi artisti, di essere più addentro, e soli interpreti della tumultuosa e vertiginosa vita moderna ed è strano che così la pensassero anche o con leggere varianti i futuristi di quarant'anni fa — ingabbiati nella retorica della macchina e della velocità — ed illusi anche essi di una mal intesa modernità.

La confusione che regna nel campo dell'arte è basata, per me, su un equivoco — la civiltà non è materiale e ancor meno industriale — la civiltà è ciò che siamo noi se siamo civili — noi con le nostre aspirazioni e le nostre speranze.

Io non voglio giudicare — io vorrei, vecchio come sono, dopo un'intera vita data al lavoro con più o meno di risultato — vorrei oggi avere ancora e soltanto una vivacità di intelletto per comunicare idee — per liberarci tutti di ogni pregiudizio — da ogni mania e insieme vedere — renderci conto — e, figurativi o no, liberarci tutti da ogni formula per ritornare puri — candidi d'innanzi alla vita e guardarla per serenamente comunicare infine, senza pretesa alcuna di superiorità, cogli uomini e dir loro quanta poesia sia riposta in ogni atto dal più umile al più alto e come sia in noi tutti una speranza in un mondo più bello e in una vita migliore.

Io credo che questa non sia retorica né sentimentalismo come qualcuno certo penserà — io sento e sono sicuro che non è retorica, è desiderio di liberare l'arte, il pensiero da un incubo, che forse avrà avuto le sue ragioni di insorgere, ma che da troppo tempo umilia ed immiserisce l'arte colla pretesa di farla più sublime e l'illusione di farla moderna — mentre gli uomini hanno soprattutto bisogno di semplicità, di quella chiara semplicità che è stato sempre il linguaggio della nostra gente, poiché l'arte è soprattutto chiarezza ed atto d'amore.

L'arte è la guida dell'animo, riporta l'umano al naturale e il naturale al divino: così l'arte nel silenzioso operare dell'arti-

sta emerge dal caduco e nello stesso tempo è la forma più candida e pura della conoscenza e la più sublime testimonianza di Dio — e Sertillanges dice ancora: « Io spero in colui che si slancia lontano dalla personalità effimera verso l'immenso e l'universale, che si muove astronomo in compagnia degli astri — filosofo, teologo in quello della materia animata o inanimata, dell'umanità individuale e sociale, delle anime degli angeli e di Dio, credo in questo uomo, perché lo spirito di verità abita in lui e non una miserabile preoccupazione ».

L'arte, e parlo soprattutto della figurativa, è necessario riconoscerlo, ha in questi ultimi decenni, anzi dai primi decenni del secolo, compiuto sforzi enormi per liberarsi da un verismo banale e da un superficiale aneddottismo e faciloneria che spesse volte fu creduta *buona e bella pittura* e per opera dei migliori (pochi, come in ogni età) ha ritrovato una perduta dignità, una solennità di spazii — e una sobrietà coloristica che il tardo e falso e mal compreso impressionismo aveva completamente sviata rendendo la pittura superficiale — affrettata e di gusto borghese e priva di vera poesia. Naturalmente per liberarsi di tante inutili cose e dannose ha dovuto ridurre le sue conquiste e pian piano cercare attraverso a sacrifici e rinunzie di riconquistare i perduti essenziali valori della pittura. La chiesa aveva abbandonato gli artisti che avrebbero per nobiltà di animo potuto servirla e si era rivolta e ancora si rivolge a mestieranti togliendo alla pittura sacra ogni contenuto poetico ed ogni maestà. La ricca borghesia poi voleva e ancora vuole il quadretto banale che le ricordi la fotografia e la diverta e, complice con lo stato, aveva lasciato nell'inedia i veri artisti facendone così degli eroi e dei poeti maledetti — i pochi artisti veri operanti in quei decenni, se anche dotati, hanno dovuto rinunziare a vaste composizioni e ridurre le loro conquiste e aspirazioni a frammenti a volte anche pieni di fascino — ed è doveroso ri-

conoscere che in Italia privi di aiuto o quasi, senza un vero mercato, isolati dalla società, l'opera di questi artisti risulta ora coerente e storicamente importante e certo non seconda a quella di altri paesi, anche se ancora poco nota alla critica internazionale e non tenuta nel giusto valore sul mercato.

Lo sforzo dei pochi è stato nobile e resterà a testimoniare la nostra fede, il nostro istinto e soprattutto la sopravvivenza di quello spirito rivoluzionario che in tutte le epoche è stato indispensabile per uscire dal mediocre e dall'anonimo a ridare energia e vitalità all'arte. Ma come già ho detto, questo silenzioso ricercare anche una piccola verità ha fatalmente portato a penose rinunzie o conquiste ch'io personalmente ritengo, se non indispensabili, certamente importanti per ridare alla pittura un più vasto respiro e avvicinarla alla vita degli uomini, parlo cioè del contenuto — del valore di un tema che l'artista si prefigga e lo faccia vivo di tutte le esperienze della sua vissuta umanità e di quell'intimo calore e misura e verità che la pretenziosa accademia aveva ucciso confondendo i valori puri della pittura con un falso sentimento illudendo il pubblico — portandolo a confondere il grosso con il grande, il pensiero con una falsa letteratura, la retorica con la vera poesia: il declamato per il canto.

Ultimamente i comunisti, dopo aver creduto in un falso rivoluzionarismo estetico, illudendosi che interpretasse il loro spirito di rivolta e suonasse come nuovo linguaggio, accettano oggi l'imposizione di un ritorno a forme già ieri avversate e tentano vaste composizioni più o meno realiste, ma in ogni caso colla precisa intenzione di esaltare la loro ideologia. Naturalmente questo nuovo indirizzo della giovine arte comunista, che può avere una propria giustificazione logica, ha soprattutto un chiaro carattere sociale e propagandistico che ha in sé gravi pericoli per l'arte, come dimostrano i risultati in grandissima parte ne-

gativi. Tuttavia il loro atteggiamento può indicare anche a noi la necessità di un ritorno al racconto e a una nuova possibilità di comunicazione cogli uomini e una necessità di riportare nella pittura quell'umanità così stoltamente temuta, e l'espressione, il valore del gesto, e l'architettura di vaste masse, e il rifulgere dei cieli: il tutto imbevuto di quella luce esterna reale e irreale che nutre e sempre nutrirà la vera pittura — il quadro insomma, il poema in tutta la potenza di un vasto canto — la vita con tutte le sue passioni, le sue pene e le sue gioie — ed io ho la sicurezza che questo mondo poeticamente racchiuso oltre che essere l'espressione di una necessità dell'artista e aspirazione degli uomini, sarà anche decorativo, come è stata sempre ogni vera opera d'arte, e potrà legarsi ancora all'opera dell'architetto e non avrà la sola funzione di decorare, come molta pittura contemporanea, come un intarsio, una stoffa, un tappeto. Io spero ardentemente che la pittura colla sua saldezza, il suo sapiente equilibrio di masse e splendore poetico potrà ritornare a dar vita alla casa, alla chiesa, alla fabbrica, in qualunque sede dove gli uomini si radunino, o nella preghiera o nel lavoro o a difendere problemi sociali e di vita o dove l'uomo cerca il riposo e la quiete, e a questo ritorno io sono sicuro avranno contribuito tutte le ricerche che da anni tormentano il nostro spirito e a volte ci dividono come aspirazioni contrastanti quasi da farci soffrire — ma io resto ottimista e credo che dopo tanto affannarsi sia l'ora questa di un ritorno alla semplicità — l'ora di abbandonare tutti gli estetismi le false raffinatezze che hanno inaridito l'arte e coraggiosamente pensare che l'arte non è un giuoco che l'arte non è astuzia, che l'arte non è moda e solo gusto — che l'arte è nemica del cinismo — ma anzitutto è amore — è semplicità, è chiarezza.

Ho in questi anni spesse volte sentito dire e da molti anche affermare con sottile dialettica, talvolta con appassionato calore,

che oggi, nell'era atomica, non sia più possibile dipingere, scolpire e pensare come una volta — ma io ho la sicurezza che anche volendo non si dipinge né si pensa (se siamo veramente sinceri) come una volta — poiché il nostro pensiero il nostro atto sarà unico sempre, sarà l'espressione di ciò che siamo noi e perciò sempre moderno.

È perciò completamente inutile, per essere degni dell'era atomica, non rappresentare l'immagine umana o scomporne le forme.

Vi furono nel tempo delle conquiste e scoperte paurose basterebbe la sola concezione del mondo di Galileo — eppure gli artisti continuarono a esprimersi e guardare il mondo e le passioni con uguale sentimento, ordine e armonia — forse il solo movimento futurista negò in parte l'immagine tutto preso dalla retorica della macchina e della velocità — ma se questo movimento ebbe un valore, e l'ebbe in realtà — fu soprattutto civile e morale.

Tutte le altre invenzioni scientifiche lasciarono indifferenti gli artisti, dico indifferenti nel senso che non turbarono né mutarono la ricerca di scoprire la loro intima verità — naturalmente il mondo esterno avrà avuto e sempre avrà la sua importanza, e forse più che su altri, sull'artista che a volte precorre per la sua natura e sensibilità i fatti le conoscenze e le intuizioni.

Io penso dunque essere un errore quest'ansia di modernità di linguaggio che spesso tormenta gli artisti e li spinge a volte a violentare la propria natura per paura di sembrare vecchi e superati — io penso e a questo mi spinge forse la mia esperienza e più la mia stessa natura — che moderni saremo sempre se saremo sinceri. So che è difficile essere profondamente sinceri — come è difficile ogni cosa nella vita, come è difficile la stessa vita. Ma io spero, voglio sperare, che questo ansioso e pur bello ed interessante periodo — non voglio dire crisi —

debba infine acquietarsi. Forse sarò troppo ingenuo, ma a volte io penso che basterebbe un solo uomo, armato di purezza e di candore, per riportare quell'ordine di cui tutti sentiamo la necessità. In fondo Masaccio fu così — colla sua semplicità, colla sua purezza riguardo la vita, ruppe il monotono incanto dei ripetuti schemi Giotteschi ormai senza vita — ridette all'arte quella classica pienezza e quel calore di vita colta dal vero che forma la grandezza delle storie da lui dipinte sulle pareti della cappella Brancacci — e così ancora Caravaggio dopo il dilagare dei rettorici inespressivi schemi dei Carracci.

Io spero (voglio sperare), che il tempo prepari questo sano ritorno a riguardare la vita nelle sue infinite manifestazioni e se così non fosse bisognerebbe pensare tristemente sia necessario ancora lo scatenarsi sul mondo di un dramma che tutti minaccia e da cui l'uomo rifugge al solo pensarlo. Ma io, come ho detto, mi sento ottimista e spero.

Questo è un periodo di assestamenti, sembra lungo — interminabile — ma che cosa sono in realtà venti o trent'anni nella vita dei popoli per ritrovare una verità? — nulla.

L'arte riprenderà il suo cammino e la sua alta missione di vita ne sono certo — e sarà allora fatalmente moderna e in essa saranno risolti tutti i problemi che da anni tormentano gli spiriti migliori e saranno risolte tutte le leggi dello spazio — della geometria e della metafisica — e splenderà ancora di luce e di quello splendore di cui San Tommaso dice deve rifulgere l'arte per essere vera e per rispondere pienamente al suo compito — *lo splendore dell'animo*.

PIERRE COURTHION

LE SUJET ET LE THÈME  
DANS LES ARTS PLASTIQUES D'AUJOURD'HUI

**J**E crois que la véritable oeuvre d'art a toujours et aura toujours un sujet ou un thème. Mais ces mots, trop vagues dans la définition que donne le dictionnaire, devraient être précisés, et l'être par rapport au problème des arts plastiques tel qu'il se présente au peintre et au sculpteur d'aujourd'hui. Essayons d'y voir clair.

Qu'est-ce donc que le sujet et qu'est-ce que le thème?

Le sujet est un motif de représentation. Relativement à la composition proprement dite, c'est un additif qui, suivant comment il est conçu, peut prendre plus ou moins d'importance. Le thème, lui, est un motif interne de présentation. Extérieurement, il ne fait pas illustration. Il est le catalyseur de la pure expression artistique.

Ces deux moyens d'extérioriser la création d'art, le sujet et le thème<sup>1</sup> ont pu coexister dans les oeuvres du passé; et cela, soit parallèlement, soit réunis. Dans les meilleures oeuvres, ils apparaissent intimement fondus l'un dans l'autre jusqu'à être indivisibles. *L'Enlèvement des Sabines* de Nicolas Poussin, par exemple, est à la fois représentation historique sur le *sujet* du rapt des vierges sabinnes, et contrepoint de rythmes sur le *thème* de la poursuite.

Lassé de reproduire depuis que les arts plastiques ont cessé d'être nécessairement des arts d'imitation (en raison aussi de

---

<sup>1</sup> Bien entendu, je parle de leur « fonction ». Car avant tout, l'un et l'autre, le sujet et le thème prennent une « valeur » artistique proportionnée au talent de l'artiste qui les traite.

la multiplication de la reproduction par d'innombrables moyens mécaniques), l'artiste d'aujourd'hui rejette le plus souvent le sujet pour concentrer sur le thème toutes ses possibilités plastiques, sans autre distraction. D'excellents exemples de *tableaux-thèmes* nous sont donnés par Klee. Je revois notamment, de ce peintre, la composition intitulée: *A droite, à gauche*, où seuls les éléments non représentatifs composent le rythme.

Toutefois, dans les deux démarches, celle de l'artiste d'hier (conjugaison du sujet-thème) et celle de l'artiste de nos jours (exposition du thème seulement), nous retrouvons le même processus de création, celui qui est inhérent aux arts plastiques. Poussin et Klee procèdent l'un et l'autre de l'intuition. C'est-à-dire que, pour eux, l'art n'est pas une fabrication, mais une genèse.

Cette intuition, quelle est-elle? Elle est fantaisie; elle est imagination; elle est surtout dépassement de la connaissance déductive. Car l'homme le mieux doué, peintre, sculpteur ou même architecte, ne parviendra jamais à faire une oeuvre d'art à coup d'intelligence ou de calcul; et cela, quelle que soit sa façon de s'exprimer, que son langage soit imitatif ou non<sup>2</sup>.

Certains vont jusqu'à prétendre que l'art non-imitatif serait une facilité. Je ne le crois pas puisqu'il conserve tous ses moyens plastiques. Il serait juste, par contre, de dire que l'art non-imitatif comme l'art imitatif, comporte des possibilités d'académisme et de médiocrité. Seul le talent de l'artiste lui donne sa valeur. Je crois néanmoins que l'art non-imitatif n'est viable que s'il ne se coupe pas de l'aliment que, directement ou indi-

---

<sup>2</sup> La preuve que l'art est avant tout intuition, je la vois dans le fait qu'il échappe au mérite calculé et pesé de la justice. Il est don, il est grâce. Il est expression. Sa valeur ne se compte pas au mérite, à la pureté des intentions, au chiffre, mais à l'intensité, à la portée de sa signification.

## LE SUJET ET LE THÈME DANS LES ARTS PLASTIQUES

rectement, l'univers sensible (l'univers visuel en particulier) fournira toujours à l'artiste.

Que penser alors de ceux qui substituent aux libres possibilités du talent une méthode puritaine avec règles et modes d'emploi, sinon qu'ils refusent à l'art son pouvoir essentiel et spécifique pour aboutir à une démonstration pseudo-mathématique? Ainsi, dans les ouvrages des rigoristes de l'abstrait, l'organisation du tableau va-t-elle presque jusqu'à proscrire le thème; elle existe pour elle-même et se stérilise dans la dépersonnalisation.

Il y a là, selon nous, une erreur fondamentale, un académisme de l'abstraction que nous devons dénoncer, et qui est parallèle à cet autre académisme: l'abus du sujet dont l'image extérieure toujours plus envahissante étouffe chez les « pompiers » l'expression artistique dont elle a pris la place.

\* \* \*

En conclusion, l'absence du sujet dans presque toutes les meilleures productions des arts plastiques d'aujourd'hui prouve que l'on peut très bien s'en passer. Quant au thème, c'est une autre histoire. Il est le noeud qui permet à la composition de s'élucider, de se particulariser, de prendre tout son caractère expressif et de rendre celui-ci transmissible. Je crois qu'il est inhérent à la création de l'oeuvre et qu'il ne saurait disparaître sans que soit portée atteinte à l'organisation, à l'énoncé, à la cohésion de l'expression artistique. Si ce qui importe avant tout pour l'artiste c'est de *vivre son art*, le thème alors est la signification de son activité spirituelle.

ANDRÉ LHOTE

DE L'ABSTRACTION REPRÉSENTATIVE

SIGNIFICATION DES PREMIÈRES RECHERCHES ABSTRAITES

**A**VANT de prendre la parole, chacun de nous remercie intérieurement le Comte Cini grâce à qui le thème majeur de la révolution esthétique moderne sera mis en lumière de façon, espérons-le, éblouissante.

Ce thème, auquel en aurait mauvaise grâce de ne pas adhérer pleinement, ne peut être que celui-ci : l'art est une abstraction, la peinture et la sculpture possèdent une vie intrinsèque, radicalement différente de la vie courante. On peut ajouter que les peintres non-représentatifs, en poussant ces lieux-communs à leurs dernières conséquences, avec une logique dont l'art se passe habituellement, ont fait une oeuvre de désintoxication romantique, qui s'imposait après les excès sentimentaux du début du siècle.

Il faut souhaiter que tant d'efforts accomplis au profit de la salubrité publique dans les ateliers du monde entier soient commentés à Venise avec une hauteur de vues digne de ce lieu privilégié, afin de mettre nos discussions à l'abri des revendications personnelles et des fluctuations de notre plus redoutable ennemie : j'ai nommé la Mode.

Il serait donc excellent de proclamer dès le début, et à titre d'antidote contre l'intolérance, qui ternit les plus nobles entreprises, une vérité d'ordre universel, celle-ci, par exemple : De même que l'Esprit souffle où il veut, le Génie se manifeste comme il lui plaît, et même parfois en déplaisant à chacun de nous. Cela signifie qu'il peut se manifester aussi bien dans la non-représentation que dans l'art représentatif. L'essentiel, c'est que le génie respecte ce que depuis quarante années j'appelle

les Invariants plastiques. Quels sont ces invariants? Il suffit d'ouvrir une de ces revues spécialisées dans la défense et l'illustration de l'art abstrait pour les voir énumérés à chaque page. C'est: la rigueur de la composition, le souci du rythme, la variété des signes inventés, le dosage harmonieux des contrastes de valeurs ou de couleurs, le tout magnifié grâce à la perfection technique. Ce sont les qualités spécifiquement plastiques, mais il serait déraisonnable de soutenir qu'elles ne se trouvent pas dans la « Nature ». Elles s'y trouvent, oui, mais à titre de suggestions et de sous-entendus. Cette nature que les uns adorent aveuglément et à laquelle les autres tournent le dos, tout aussi aveuglément, a toujours l'air de dire, comme le coureur cycliste: « Je ferai mieux la prochaine fois ». Elle fera mieux, oui, à la condition que l'artiste-abstracteur l'y aide. Et il n'est pas mal que les abstraits d'aujourd'hui rappellent inlassablement que ce qu'elle a fait de mieux, c'est d'avoir renoncé à la troisième dimension durant la plus grande partie de son histoire. Pour préciser: durant quatre millénaires, de l'Égypte au Moyen-Age européen, contre trois siècles de boursouffure en profondeur, de la Renaissance à Renoir. Si l'on veut bien se rappeler qu'il n'y a pas de progrès en art, mais évolution d'une vérité pure à une autre, entachée d'erreur, et réciproquement, ces chiffres sont édifiants. Ils expliquent d'ailleurs (sans qu'il soit nécessaire d'invoquer « l'ère machiniste » comme on le fait candidement), ils expliquent le retour actuel à la teinte-plate, et à la métaphore linéaire. Qu'on s'en souvienne à chaque instant, la loi qui gouverne tout en art, c'est la terrible, l'inexorable loi d'alternance. Le moteur à explosion, dans ces phénomènes purement moraux, n'a rien à voir.

C'est en évoquant ce Moloch alternant dont les manifestations se font de plus en plus fréquentes que, parcourant les revues d'avant-garde je suis péniblement surpris d'y trouver côte

à côté des vérités éblouissantes et des excommunications puérielles. Cela donne à penser que la faiblesse de l'école de la non-représentation est moins dans ses oeuvres abouties que dans ses théories. Quand je vois, par exemple, un esprit aussi agile, aussi vibrant que M. Gillo-Dorflès, soutenir impétueusement que, Juan Miro mis à part (?) la représentation, même cubiste, est définitivement périmée, je ne peux m'empêcher de trouver que sa définition de l'actualité artistique manque de cette hauteur de vues dont je parlais à l'instant. Qu'on prenne garde que ces théories de chapelle apparaissent plus que jamais ennemies d'un grand mouvement régénérateur et que tous les excommuniés de talent plaident de ce fait contre ce mouvement dont ils sont les représentants arbitrairement exclus. De toutes ces victimes d'une excommunication inconcevable, je ne retiendrai, parce que son cas me servira de transition pour prononcer l'éloge du Paysage, condamné à l'unanimité, que le peintre de Staël, porté aux nues lorsqu'il dressait dans l'Absolu ses architectures énigmatiques, et subitement rayé des listes, tout comme un contrevenant politique, parce que, vivant tous les jours dehors, à la provençale, il a découvert que rien n'est plus excitant pour l'imagination protestataire du peintre, que l'art du Paysage. Je dis imagination protestataire. N'est-ce pas le nom que mérite celle des non-représentatifs? En tournant le dos aux tentations diaboliques du réel, ne lui donnent-ils pas un démenti aussi naïf que radical? Le Vinci, auquel se réfèrent volontiers ces abstraits radicaux, n'est pas seulement l'homme des taches sur le mur, il est également celui qui présentait l'artiste « se disputant avec la nature ». Il ajoutait que *les lois qui gouvernent la nature* sont plus importantes que *ses manifestations matérielles*, c'est-à-dire les objets. Comment dès lors les zéloteurs du Vinci peuvent-ils condamner les paysagistes, qu'ils s'appellent de Staël, Singier ou Mosson, parce que leur « dispute » laisse des traces

visibles sur le tableau, tout comme les séismes sur le papier des sismographes où la fièvre du malade sur la feuille piquée au mur? Car toute la question, au fond, se ramène aux traces de la lutte que, pareil à Jacob aux prises avec l'ange, le peintre abstrait soutient contre les apparences. En quoi, je vous le demande, la conservation de ces traces, (si elles sont plastiques et surprenantes) dérange-t-elle les règles du jeu? Ne sont-elles pas propres, non seulement à provoquer la délectation du spectateur, mais à fournir à celui-ci un élément d'appréciation du *mérite*, au sens léonardesque, de l'artiste? Supprimer les preuves de l'effort accompli quand l'artiste avec le buldozer de la dispute, si j'ose dire, débarrasse la nature de ses scories, c'est empêcher arbitrairement le spectateur d'apprécier, en *connaissance de cause*, l'admirable performance. Cette victoire remportée sur la Nature est l'équivalent de celle que l'on doit continuellement remporter sur soi. Leurs proclamations sont parallèles; il faudra revenir sur ce point. Les nouveaux ascètes de la non-représentation, ces démiurges aux prises avec le cosmos, ne peuvent pas le nier, eux qui n'ont à la bouche que les mots de pureté et de renoncement. Ne pourraient-ils pas convenir que, pour soumettre la construction du tableau aux rythmes cosmiques, la fréquentation des grands paysages, tout encombrés qu'ils soient d'éléments vulgaires, ne puisse y aider? Qu'il se pose inlassablement, sur le nombril de l'artiste ou sur le poulx de l'univers, le regard n'est inventeur que par une décision du destin sur laquelle les décisions de chapelles n'ont aucune influence. Et ce regard atteint au summum du sublime lorsque, comme celui de Cézanne et de Van Gogh, il fait le va-et-vient entre le nombril, pardon, entre l'âme, immobile et comme raidie, de l'artiste, et celle mouvante et cachottière du monde visible. C'est cette course ailée entre les accumulations tracassières du Monde extérieur et cette fixité intolérante du Monde inté-

## DE L'ABSTRACTION REPRÉSENTATIVE

rieur qui sauve les manifestations de ce dernier de la monotonie et de l'anonymat, disons en un mot: de l'*Espéranto plastique*.

Pour en terminer, faute de temps, avec le paysage, aliment délaissé des jeûneurs à la mode, j'aurai le courage de rappeler que ce thème, vieux comme le monde, fut surtout illustré, dans les temps modernes, par les français et les flamands et complètement ignoré de l'Europe centrale dont la curiosité était ailleurs.

Ne faut-il pas voir là une indication digne d'une méditation particulière propice à une évaluation plus juste et plus sensible du recours à l'extérieur? Elle montrerait qu'à ce dialogue éternel entre l'artiste et le Monde président les forces telluriques, celles qui ont façonné, de temps immémorial, au sein des races, les hommes et les héros.

## SIGNIFICATION DES PREMIÈRES RECHERCHES ABSTRAITES

Qui ne voit que la signification du fauvisme d'abord et du cubisme ensuite fut de donner un sens plus pur à l'impressionnisme, premier essai moderne de dématérialisation de la matière? Cette dématérialisation ne pouvait être entreprise que face à la matière, c'est à dire devant la Nature même. Les impressionnistes firent l'inventaire des tous les agents naturels qui attaquent cette matière: l'atmosphère et surtout la lumière qui la ronge jusqu'à l'abolir. Mais les impressionnistes, ce faisant, avaient perdu de vue les Invariants plastiques que gouverne la divine géométrie. C'est pourquoi le fauvisme poursuivit l'étude, après Gauguin, du pouvoir constructif de la couleur; c'est pourquoi le premier soin des cubistes fut de reprendre l'entreprise de démolition matérielle de l'impressionnisme à l'aide, cette fois, de plans géométriques. Ceci se passait, comme on le sait, de

1910 à 1914. Après la guerre, les cubistes reprirent à leur compte l'étude du pouvoir architectural de la couleur que le fauvisme n'avait fait qu'effleurer. On ne parlait que de construction à cette époque, mais le public ne comprenait pas que ce mot ne devait pas être pris dans son sens matériel, mais au contraire dans son sens musical. Pour être mieux compris les peintres nouveaux réduisirent en théorie ce que les impressionnistes n'avaient fait que sentir confusément; ils affirmèrent que la Nature peut devenir poétique, sans le secours de l'affabulation littéraire, qu'elle le devient dans la mesure où elle est débarrassée de ses éléments pesants, matériels. Les cubistes parlaient déjà de cette *effusion pure*, qui est devenue la clef de l'esthétique de la non-représentation, mais, avec un bon sens dont on reconnaîtra plus tard la profondeur, ils reconnaissaient que partir de l'esprit seul, c'était considérablement simplifier la question et, de plus, se priver du plaisir de gagner peu à peu les sommets en partant du plus bas possible. Cette façon de gagner le ciel sans passer par le purgatoire des transpositions successives n'était pas de mode à cette époque. Elle l'est devenue depuis l'avènement de la peinture abstraite, qui a l'ambition d'atteindre l'absolu sans coup férir. Négligeant les tournants de ce purgatoire pictural, les abstratifs purs parlent aux Dieux sans préparations préliminaires: ce sont des *prédestinés*! Nous autres, peintres-représentatifs, nous ne sommes que des pécheurs qui essaient douloureusement de se justifier. C'est tout ce qu'il y a à dire sur cette aventure. Le reste est l'affaire d'Apollon.

GINO SEVERINI

THÈME ET SUJET DANS LES ARTS PLASTIQUES

SIGNIFICATION DE LA REPRÉSENTATION OBJECTIVE

CONCEPTION DE L'ESPACE-TEMPS

SIGNIFICATION DES PREMIÈRES RECHERCHES ABSTRAITES

SITUATION DE LA PEINTURE DANS L'ART CONTEMPORAIN

**I**L est indiscutable que l'art, pour se réaliser dans une oeuvre, a besoin d'une *matière artistique* à laquelle il donne une forme.

Le thème et le sujet sont la matière artistique sur laquelle respandit l'intelligence. Mais il y a le danger que cette matière prenne la place de l'art, c'est le cas dans lequel le « sujet » ou thème se met en avant, et devient plus important que l'art; se met, pour ainsi dire, au premier plan au détriment de l'art.

Une harmonie entre art et matière de l'art est difficile à atteindre. De là vient que beaucoup d'artistes modernes suppriment le sujet, et le thème, ce qui réduit considérablement l'expressivité et la signification de leurs oeuvres.

S'en rendant compte, ils donnent des titres à leurs tableaux qui sont souvent saugrenus, ironiques, ou totalement étrangers à ce que l'oeuvre semble vouloir exprimer. C'est une attitude polémique surpassée, devenue simple cabotinage.

Des titres comme: « composition » ou « peinture » ou « rythmes de danse » ou simplement « rythmes » ou tout autre chose en rapport, au moins, avec le côté technique de l'oeuvre, me paraît plus conforme à la dignité de l'art. Le sculpteur peut intituler son oeuvre, si elle est non figurative, simplement « objet », comme les anciens auraient pu intituler: « vase » un de ces magnifiques vases qui ne servaient à rien sinon à orner.

Les artistes d'aujourd'hui ne veulent pas se rendre compte que par le triomphe de la technique dans le domaine industriel, et par ses répercussions dans la vie sociale, ils sont eux-mêmes

obligés d'admettre la *technique* comme élément d'où peut surgir une beauté. Mais il ne faut pas confondre le mot technique avec les nombreux procédés par lesquels ils tâchent d'exprimer sur une toile leurs nostalgies de « poètes-maudits » — par lesquelles ils témoignent d'une crise terrible de notre culture...

Je pense qu'on est ce qu'on est et il faut faire ce qu'on peut faire. La *technique* pensée dans son acception philosophique et sociale peut être la seule voie sur laquelle beaucoup et beaucoup d'artistes trouveraient l'emploi heureux de leurs dons.

Quant à ceux qui prennent l'art dans son acception spirituelle et éternelle, ils ne peuvent pas se passer du *thème* ou du *sujet*, ils ne peuvent pas se passer d'une matière artistique, qu'ils soient abstraits ou figuratifs.

#### SIGNIFICATION DE LA REPRÉSENTATION OBJECTIVE

Depuis la fin de la guerre, les artistes, d'une façon plus ou moins consciente, se révèlent particulièrement enclins à s'interroger sur l'*existence*, suivant l'exemple, et continuant le drame, à une quarantaine d'années de distance, d'un Klee ou d'un Malevich.

De là vient sans doute leur besoin de s'affirmer, de prouver à eux-mêmes leur existence dans la liberté, de la prouver non pas par une *oeuvre*, comme il serait naturel, mais plutôt par un *acte* qui n'a pas les caractéristiques relatives à l'oeuvre d'art proprement dite, mais plutôt celles d'un geste humain, qui est fin à soi-même, et qui en réalité ne prouve rien, puisqu'en niant l'existence des choses, comme c'est le cas pour la plupart d'entre eux, ils nient en même temps la leur, et au lieu de s'affirmer ils se détruisent.

Ce geste, je crois, n'a rien à voir avec la création artistique;

## THÈME ET SUJET DANS LES ARTS PLASTIQUES

il me semble parallèle à celui de Kirilov, dans Dostojevsky, qui, pour prouver sa liberté, se tue d'une balle de revolver.

Nos artistes ne se tuent pas physiquement, mais, je le crains, se tuent tout aussi bien, par leur attitude intellectuelle.

J'ai l'impression qu'aucun critique n'a jusqu'ici compris ou s'est donné la peine de comprendre la gravité du drame qui se joue en ce moment dans le monde des arts. Le drame selon moi est tout entier dans notre « nostalgie d'identification de soi et de l'Univers », dans notre désir passionné de vivre profondément, réellement et en relation avec toute chose; et dans l'impuissance où l'on est de percer le mystère et de dépasser le plan préparatoire de la technique. Ces réflexions demandent à être clarifiées et développées, et nous le ferons en son temps; pour le moment nous nous contentons d'en déduire que, pour nous, les paroles « représentation objective » n'ont plus de sens, ou ont un sens complexe et équivoque qu'on ne peut plus accepter.

Mais elles peuvent en avoir sur le plan technique. Car sur ce plan l'*objet*, qu'il soit pris dans le sens scolastique de Maritain, ou dans le sens existentialiste de Gabriel Marcel, il est séparé de nous, et la connaissance que nous en avons par le premier contact de nos sens avec lui, est une connaissance scientifique. Gabriel Marcel l'appelle « communication objective ».

Mais dès que l'*objet* participe à notre intimité, dès que nous sommes nous-même l'objet et l'objet *est* nous même parce qu'il est en nous, et nous sommes en lui, nous atteignons le plan d'une *communion ontologique* avec le réel, ce que Maritain appelle « connaissance poétique » et Benedetto Croce « intuition poétique » du réel.

Marcel dit avec raison que: « oeuvrer, c'est être en proie au réel, de telle façon que nous ne savons pas exactement si c'est nous qui travaillons sur lui ou si c'est lui qui travaille sur nous ».

« L'activité la plus ontologique », il dit encore, et la plus personnelle de l'homme, est peut-être une *réceptivité créatrice*. Par cette réceptivité créatrice s'établit une correspondance entre l'être et son milieu, sans laquelle l'oeuvre d'art n'est pas possible. C'est cette participation au réel qui seule prouve l'existence de l'homme et la personnalité de l'artiste; qu'elle soit appelée d'une façon ou d'une autre, c'est elle qui confère aux choses leur réalité concrète, et on est ainsi d'accord avec la tradition scolastique, selon laquelle les idées ne sont pas des *objets*; elles ne sont que des moyens immatériels pour atteindre la nature des choses.

Une des erreurs desquelles les critiques auraient dû défendre les artistes, est justement celle de conférer aux *idées* la valeur d'*objet*; l'idée d'une sculpture n'est pas une sculpture. Mais depuis le premier *cube* (surtout de Picasso, non de Braque), c'est une *idée de la peinture qu'on exprime*, et non une peinture; ce sont donc des *tableaux-idée*, des *sculptures-idée*, qu'on voit autour de nous dans la majorité des cas.

Même sur le plan d'un art figuratif, peut-on parler de peinture ou sculpture objectives, uniquement par le fait que l'objet est plus ou moins reconnaissable? Pour mon compte, je ne le crois pas; ce serait, en tout cas, un langage impropre; car pour l'artiste, le monde n'est ni une *idée* ni un *objet*.

#### CONCEPTION DE L'ESPACE-TEMPS DANS LA PEINTURE FUTURISTE ET DANS L'HISTOIRE

On peut dire qu'il y a autant de notions de l'Espace qu'il y a de mathématiciens, de physiciens, de philosophes, de physiologistes et... d'artistes. Il est donc impossible d'en donner une définition qui puisse les satisfaire tous.

## THÈME ET SUJET DANS LES ARTS PLASTIQUES

On peut dire toutefois qu'après Bergson et Einstein l'espace et le temps n'ont pas pour nous une valeur absolue, et n'existent pas en dehors des êtres et des objets. C'est une conclusion « relativiste ». En tant que peintres, nous sommes tenus à considérer le problème du point de vue artistique et le plus près possible de la vie quotidienne, mais nous ne pouvons pas nous priver, et même on doit les rechercher, de toutes les notions scientifiques susceptibles de nous aider dans notre travail.

L'effort de certains artistes de 1910, tendant à résoudre le problème de l'espace, et donc du volume, par une géométrie non-euclidienne, dénote le désir de s'appuyer sur la science. Les cubistes et les futuristes, donc, parlaient déjà d'un univers à 4 dimensions, dont le *temps* était une des dimensions. On sait qu'en géométrie il y a autant d'espaces que de dimensions envisagées; les futuristes eurent l'idée de concevoir le tableau selon 2 espaces différents, celui relatif au tableau, créé pour lui, et celui dans lequel vit le spectateur, lequel, n'étant pas immobile, crée à son tour autant de dimensions que de positions différentes. De là la théorie du dynamisme plastique qui, selon Apollinaire, permettrait aux peintres de passer de la mélodie à la symphonie. Ce rapport entre le spectateur et les formes tracées sur le tableau n'a été envisagé que par les futuristes, et ce fut dans un ton polémique qu'ils l'exprimèrent dans leur manifeste de 1910 par ces mots: « Nous mettrons les spectateurs au centre du tableau ». Les moyens par lesquels ils donnèrent une forme à cette idée, étaient forcément *empiriques*, mais ils contenaient l'intuition d'espaces intermédiaires, espaces mathématiques qui sont l'objet de la géométrie non-euclidienne. En réalité la solution pratique de cette union entre les deux espaces, celui de l'art et celui du spectateur, est dans l'union entre l'architecture et la peinture, celle-ci entendue non en tant que « panneau-décoratif », peint sur le mur, mais étranger au mur (peut-

être à l'insu de l'architecte) mais plutôt en parfaite collaboration avec lui, comme aussi Le Corbusier l'avait envisagé.

Cette conjugaison des deux espaces est beaucoup plus aisée pour la sculpture.

L'intuition futuriste du « dynamisme plastique » a été, en 1910-12 et aussi maintenant, superficiellement interprétée (excepté par Apollinaire) mais elle a ouvert des horizons à quelques artistes, surtout parmi les abstraits, c'est pourquoi je ne comprends pas l'hostilité grandissante contre l'abstraction géométrique, d'autant plus que par la géométrie et le nombre l'artiste est toujours relié à l'univers; naturellement j'entends les recherches géométriques et mathématiques authentiques et non les vagues géométrisations qui dégénèrent le plus souvent en bas décorativisme.

En conclusion l'espace du peintre n'est pas celui dans lequel on vit, ni celui du sculpteur, ou de l'architecte, et non plus celui du physicien, et il n'est en réalité ni à 2, ni à 3, ni à 4 dimensions; c'est un espace qui change de forme et de dimension, étant sujet à de nombreuses variations qui sont relatives aux différentes perceptions de l'artiste, et aussi à sa technique, et à la matière employée. Par exemple l'espace du mosaïste, celui du peintre verrier, celui de la fresque ou de la peinture à l'huile; autant de concepts d'espaces différents les uns des autres. Les cubistes réservèrent un espace spécial pour la couleur.

Ainsi, selon Focillon, dont je résume le point de vue, l'espace du peintre est à  $N$  dimensions.

La notion de cet espace multidimensionnel est reliée à une conception dynamique de l'*étendue*, et inhérente à l'union de l'espace et du temps. Nous avons ainsi une autre notion, celle de simultanéité. Au sujet de cette notion il y eut quelques divergences à l'époque d'Apollinaire, entre autre celle qu'il attribuait

## THÈME ET SUJET DANS LES ARTS PLASTIQUES

à Delaunay, et celle des futuristes. Mais le problème est clair; pour Apollinaire et Delaunay il s'agissait de la simultanéité dans le contraste de couleurs; pour les peintres futuristes, et selon le dynamisme plastique, il s'agissait vraiment d'événements simultanés, comprenant couleurs et formes en mouvement; c'était une intuition métaphysique, qui renfermait implicitement une recherche physique, démontrable par un raisonnement relativiste (Einstein).

En réalité donc, on ne peut pas avoir une idée de l'espace en accord avec nos aspirations de peintres, sans simultanéité.

Cette conclusion qui a été tout à fait intuitive, est en accord avec la science, selon laquelle l'*immobile* n'existe pas; donc, si nous ne voulons pas nier le témoignage de nos sens, nous devons admettre désormais que le simultané s'inscrit et est perçu dans le *mobile*.

Scientifiquement la simultanéité ne peut pas être mesurée; nous la concevons cependant sans contradiction à travers sa variabilité.

Les distances entre tous les points de perception qui varient continuellement, et qui comportent une infinité de degrés, correspondent aux différents « états de conscience » qui mystérieusement s'unissent dans une forme et dans l'oeuvre. Boccioni les appela: « états d'âme plastiques ». La simultanéité se réalise pour nous, en définitive, dans l'oeuvre; elle est l'acte créateur lui-même. (Pour le mathématicien elle se réalise dans une équation).

Que le peintre s'intéresse à ces problèmes du double point de vue artistique et scientifique, c'est en principe louable et même utile. Depuis longtemps j'ai défendu l'idée d'une union entre la Science et l'Art; mon livre: « Du Cubisme au Classicisme » (Esthétique du compas et du nombre) fut, en 1921 très sévèrement accueilli par la critique parisienne en général.

Je n'ai cependant jamais confondu l'une avec l'autre ces deux activités.

Aujourd'hui encore je considère nécessaire de faire remarquer que mes réflexions sur l'espace nous conduisent sur le plan de l'abstraction mathématique, et celle-ci nous permet de réaliser un univers à 4 dimensions, qui n'est pas tout à fait l'univers imaginaire, supersensible et surnaturel rêvé par le poète et le peintre ou le mystique, mais peut nous y conduire.

La beauté qui se dégage de la mathématique, de la géométrie et de la physique est indéniable, mais la beauté à laquelle tend la poésie et l'art est d'un autre ordre. Une réalité géométrique ou mathématique ne sera jamais une réalité artistique; ceci il ne faudrait pas l'oublier.

En notre temps, il ne manque pas d'exemples d'oeuvres intéressantes pour l'effort intellectuel et les connaissances qu'elles ont demandés mais entièrement inexpressives et sans « signification ». Le point de rencontre entre l'équation et le poème, voilà ce qui devrait être le but enivrant des jeunes d'aujourd'hui.

\* \* \*

Si l'on fait une rapide incursion dans l'histoire on est amené à constater que l'espace rationnel des classiques était à 3 dimensions, et leur idée de la forme s'accommode parfaitement de la géométrie euclidienne et du clair-obscur des photographes. Ils se sont donc exprimés par un espace euclidien, pur espace géométrique et absolu.

\* \* \*

L'espace qui a succédé à la conception classique est l'espace des romains, espace physique, impressionniste, suggéré par la vision, la sensation et le sentiment. C'est encore un espace euclidien, empirique et trimentionnel, mais la troisième dimension

## THÈME ET SUJET DANS LES ARTS PLASTIQUES

tend à être suggérée par la couleur et non représentée par le clair-obscur.

Ce sont donc les romains du IV<sup>ème</sup> et du V<sup>ème</sup> siècle qui ont introduit l'élément chromatique dans le concept d'espace relatif à la peinture.

\* \* \*

Du V<sup>ème</sup> siècle au X<sup>ème</sup> environ cette même conception a évolué à Ravenne. L'élément chromatique devenant de plus en plus prépondérant et ordonné, l'espace pictural est devenu bimensionnel, et s'est rapproché sensiblement de notre espace moderne, avec une concordance architecturale que nous, peintres modernes, n'avons pas atteinte.

L'époque byzantine est l'apogée de ces évolutions spatiales qu'on n'a pas manqué de rapprocher du cubisme.

Après cela, c'est de nouveau l'espace classique dans la Renaissance, et ensuite le romantisme de Delacroix, qui participe du concept classique et de celui des romains. Il a tout de même préparé l'impressionnisme, et puis Cézanne, et Seurat, et par là de nouveau Ravenne, avec des élargissements dûs à la science moderne, dans ses progrès mathématiques et physiques.

Il y a maintenant à Paris quelques peintres bien décidés à se débarrasser de tout concept d'espace, ainsi que des musiciens désireux de se débarrasser du temps. C'est une frénésie caricaturale de la liberté. Cela appartient à ce côté « Parade » de Paris, qui malheureusement plait tant aux dandys et aux snobs de tous les pays.

SIGNIFICATION DES PREMIÈRES RECHERCHES ABSTRAITES  
(1910-1920)

Dans le laps de temps compris entre 1910 et 1920, il n'y a pas eu, dans l'histoire, de recherches abstraites, dans le sens que cette parole « abstraction » a pris aujourd'hui.

Il y a eu, chez les artistes de Paris, le désir immense de porter leur propre *moi* au delà des limites naturelles, désir versé comme un philtre dans leur coeur par les poètes d'alors, de Rimbaud à Mallarmé, à Verlaine, etc....

Ce désir, tout en se manifestant sur le plan pictural, s'est exprimé de différentes manières, lesquelles, à leur tour, ont été appelées avec des noms différents, plus ou moins en rapport avec les intentions des artistes. Ainsi nous avons premièrement le *Cubisme*, dans lequel l'*Abstraction* joue un rôle facilement reconnaissable; mais c'est une abstraction intellectuelle, qui pourrait s'appeler aussi *esprit d'analyse*, indispensable à la création artistique, s'il n'est pas dupe de lui-même, c'est-à-dire s'il ne met pas les éléments qu'il a distingués, qu'il a *abstraits*, à la place de l'art. Cette erreur n'a pas été commise par les artistes d'alors, qui ont donné en général à cette abstraction le rôle de *moyen*, mais plus tard, par beaucoup de leurs défenseurs, et par les artistes eux-mêmes.

Certaines oeuvres de Picasso, ou de Braque, p. ex. à force d'*abstraire* sont arrivées à des formes qui n'avaient plus aucun rapport extérieur avec le monde visuel; mais ce non-figuratif était atteint après un contact avec la réalité de vision: d'une connaissance scientifique ils sont passés à une connaissance ontologique. C'est le chemin naturel de l'intuition poétique.

A peu près contemporain du *Cubisme* a été le *Futurisme*.

## THÈME ET SUJET DANS LES ARTS PLASTIQUES

Sous ce terme général, il contenait des idées et des aspirations très précises, qui ont été divulguées dans des manifestes. Cherchant, autant que les cubistes, à pénétrer dans le mystère d'un univers incommensurable à nos sens, c'est par la transcendance des apparences, plus que par l'abstraction, qu'ils voulurent l'atteindre. Plus que par l'*idée*, devenue *objet*, comme dans le cas des *cubistes*, c'est par une fusion du sujet et de l'objet, que les futuristes cherchaient à atteindre leur réalité.

Les cubistes pouvaient se réclamer de Descartes et de Hegel, les futuristes d'Aristote et de Bergson.

Dans certaines oeuvres des futuristes, on trouve aussi des formes qui, à force de transcendance, n'ont plus de rapport avec le monde extérieur, mais, ainsi que celles des cubistes, elles viennent du monde des sens, par conséquent la réalité extérieure n'est pas *niée*, elle est seulement *transcendée* et c'est là le terme de la trajectoire qui traverse notre esprit pour atteindre la *poésie*.

\* \* \*

Les intentions et les moyens du Cubisme sont trop connus pour qu'il soit utile d'y revenir; ceux du Futurisme le sont beaucoup moins: excepté Courthion, Degand et Raynal, on oublie constamment en France d'insérer ce mouvement dans le courant qui a donné naissance à l'Ecole de Paris et à l'art d'aujourd'hui; l'apathie coupable, allant jusqu'à une complète indifférence, de la part du monde culturel italien aurait, sans Zervos, relégué dans l'oubli le futurisme pictural.

Pour éclairer le problème, établissons les différences existant entre la technique des cubistes et celle des futuristes: les premiers acceptèrent a priori les formes géométriques étant déjà dans l'esprit d'un monde platonicien géométrisé d'avance; les

seconds arrivèrent à la géométrie à leur tour par abstraction, en partant d'un contact direct avec la vie.

Les premiers partirent donc du *cercle*, pour arriver, selon l'expression de Lhote, à l'*assiette*; les seconds partirent de l'*assiette* pour aboutir au cercle, c'est-à-dire à une réalité supersensible et surnaturelle, dans un monde dyonisiaque.

Il est important de constater que, dans les deux techniques, l'abstraction est le *moyen* et non le *but*. Celui-ci était tout entier dans l'art, et la poésie contenue dans l'art. Comme nous l'avons dit, on pouvait voir en 1912, et même avant, des oeuvres *non figuratives*, mais pour Picasso ou Braque c'étaient des figures, ou des objets, transportés sur un plan de poésie picturale; pour De-launay elles étaient des formes de la lumière; pour moi-même elles étaient aussi différentes formes d'expansion centrifuge ou centripète de la lumière, ou des formes de corps en mouvement, ainsi que pour les autres peintres futuristes.

Il ne s'agissait donc pas d'un non-figuratif de parti-pris, mais du résultat d'une transcendance portée aux extrêmes limites.

C'est à ce moment, c'est-à-dire vers la fin de 1912 et début de 1913, que nous avons vu à Paris, et notamment à la Closerie des Lilas, de nombreux artistes de tous les pays, mais surtout venant du Nord et de l'Est. Les groupes de Munich étaient facilement reconnaissables.

Nous avons vu par la suite, dans les expositions qui ont été faites à Berlin, dans la galerie dite « Der Sturm », que l'Ecole de Paris commençait à se répandre à l'étranger. Surtout du groupe de Munich appelé « Le Cavalier bleu » sont venues les recherches les plus intéressantes. Des artistes de ce groupe voulurent associer le statisme constructif du Cubisme avec le dynamisme et le lyrisme des futuristes, et, du *Cubisme dynamique*, comme on l'appela, serait venue une forme d'une grande pureté et d'une grande force expressive si la guerre de 1914

n'avait pas arrêté toute activité artistique et semé la mort parmi tant d'artistes pleins de talent.

Cette fusion des éléments nordiques et des éléments méditerranéens était souhaitable, et pouvait donner de brillants résultats, mais elle aurait dû se faire à Paris, où l'art moderne avait des bases sérieuses dans l'Impressionnisme, le Post-impressionnisme, le Fauvisme, etc....

Malheureusement elle fut loin de se réaliser. Vers 1920, il y eut, à Paris, une véritable invasion de peintres étrangers, et, encore cette fois-ci, venant en prédominance des pays du Nord et de l'Est. Avec le talent relatif à leur nature et à leur culture, ces peintres nous apportèrent beaucoup d'aspirations, mais surtout ramenèrent à Paris ce qu'ils y avaient pris en 1912, mais défiguré, et privé des raisons historiques qui avaient motivé toutes les libertés, engendré toutes les recherches. Le mot de *liberté* lui-même, fut pris dans un sens qui n'avait plus de rapport avec la liberté de l'acte créateur, laquelle ne précède pas cet acte, tandis que la nouvelle interprétation de la liberté, le précède, et prépare ainsi une nouvelle académie. Il y a eu à ce moment un tel désordre et une si grande confusion, que je sentis le besoin d'écrire un livre dans lequel je défendais un retour aux moyens classiques de la géométrie et de la mathématique. Ce livre, du titre: « *Du Cubisme au Classicisme* », et en sous-titre: « Esthétique du compas et du nombre », parut en 1921, et fut à peine une petite sonnette d'alarme étouffée par le bruit du train lancé à toute allure vers le chaos.

En réaction à cela, j'initiais un peu plus tard un travail inspiré d'un réalisme transcendant, d'esprit classique, basé sur la mathématique et la géométrie, et à cette incursion réaliste furent sensibles tous les peintres de la galerie bien connue « L'effort moderne », y compris Herbin, le défenseur actuel du non-figuratif abstrait intégral. Picasso lui aussi a peint à cette époque des

portraits et des arlequins faits dans le même esprit d'un réalisme classicisant.

C'est à ce moment, je crois, que le mot *abstraction*, compris en dehors de sa vraie signification, ainsi que celui de *Liberté*, a commencé à prendre dans l'art le sens erroné qu'il a aujourd'hui.

Selon moi, *Liberté* et *Abstraction* avaient déjà atteint les limites extrêmes au delà desquelles il y a le vide et le néant.

SITUATION DE LA PEINTURE DANS L'ART CONTEMPORAIN  
APRÈS LES GRANDS MOUVEMENTS  
DES PREMIÈRES 25 ANNÉES DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

Après 1920, époque à laquelle nous avons arrêté nos considérations historiques, les personnalités qui s'imposèrent à l'attention des jeunes artistes sont Kandinsky, Mondrian, et plus tard Klee. Il ne m'appartient pas de faire la critique et l'apologie de ces trois artistes qui, au demeurant, ont toute mon estime; les marchands, pour des raisons qui n'ont rien à faire avec l'art, s'en sont chargés.

Je pense néanmoins qu'il est utile de constater que, par eux, un certain antagonisme ou peut-être une certaine séparation antithétique, entre l'esprit nordique et l'esprit méditerranéen, s'est produit à Paris, et que l'esprit nordique, plus fortement soutenu par les marchands, a gagné la partie. A cause de cela, il n'y a pas d'Ecole de Paris désormais.

Il faut préciser que cela s'est produit en dehors des artistes, et que ni leur talent, ni leur valeur artistique, ne sont en cause. D'ailleurs leur vrai enseignement, celui qui concerne les couches profondes de la conscience, n'a été qu'imparfaitement compris, et c'est plutôt négativement qu'ils ont exercé une certaine influence.

## THÈME ET SUJET DANS LES ARTS PLASTIQUES

Il est indéniable qu'à ce moment se produisit une autre division: d'un côté l'activité spécifiquement picturale du cubisme, qui, en privant finalement l'art de tout contenu, l'avait porté à une complète gratuité, et, de l'autre, la qualité humaine qui nourrit l'art, et sans laquelle celui-ci ne signifie rien, n'exprime rien.

Ces deux éléments qui doivent être indissolublement unis dans une juste conception de la peinture, ont été dissociés et poussés successivement à bout à l'exclusion l'un de l'autre.

D'un côté, donc, ce qui appartient seulement au métier; le cubisme, laissé à ses propres forces et dérivant vers la décoration, de l'autre, la naissance d'un surréalisme qui, tout en reportant le spirituel dans l'art, aboutissait à un complet mépris de la peinture et de l'art.

« L'homme sans âme » en contradiction avec l'âme sans corps.

\* \* \*

Le premiers temps du surréalisme, que j'ai appelé le surréalisme à l'Apollinaire, a été cependant utile à l'art pictural, puisqu'il avait à sa base tout ce qui était positif et constructif, dans le cubisme et dans le futurisme. Il a été donc enrichissement spirituel de la réalité, aspiration à un univers poétique nouveau, qui ne niait pas le monde des réalités sensibles.

Le surréalisme qui lui a succédé, que j'ai appelé le surréalisme à la Breton, en voulant une libération totale de l'esprit, a rompu toutes les chaînes du rationnel et déchainé tous les instincts humains.

Ce n'est pas mon rôle de faire une étude critique du surréalisme. Ce qu'il a apporté de positif à la poésie est trop connu et n'a pas besoin de moi pour être apprécié. Il est seulement nécessaire que je constate ici la profonde influence, plus ou

moins directe, qu'il a exercé et exerce encore dans le domaine des arts plastiques, influence qui n'a pas été toujours constructive. Car, tout en visant un maximum d'expression et de signification, il a puissamment contribué à créer un art qui ne signifie et n'exprime rien. Tout en refusant la peinture et ses moyens, il a engendré une peinture qui n'est que moyen. La subtilité de ses *moyens*, tous littéraires, a eu une résonance dans les *moyens* picturaux, portés actuellement jusqu'à l'acrobatie, l'athlétisme, la jonglerie. C'est ainsi que, en partie à cause de lui, le *triomphe de la technique* apporté par la révolution industrielle dans le domaine du social, a trouvé sur le plan des activités artistiques et spirituelles un terrain tout préparé.

Les artistes se sont trouvés entre les deux alternatives dont je viens de parler et n'ont pas su, en général, ni les dominer, ni les concilier. Le surréalisme, tout en les conviant à chercher « ce point de l'esprit où les opposés se rencontrent », a créé autour d'eux cette atmosphère raréfiée, irrespirable, que Paul Valéry a appelée *intoxication*:

« De plus en plus *avancé*, de plus en plus *intense*, de plus en plus *grand*, de plus en plus *vite*, et toujours *neuf*, telles sont ces exigences, qui correspondent nécessairement à quelque endurcissement de la sensibilité »<sup>1</sup>.

La sensibilité a fait, en effet, beaucoup de frais et de sacrifices, pour attirer le public et les amateurs, selon les besoins d'un marché artistique de plus en plus lié à la technocratie, et de plus en plus contraire au libre développement de l'art.

C'est ainsi qu'on a fini par perdre de vue la fin à laquelle est ordonné l'art; on a changé le sens des mots et on a mis le *moyen* à la *place* du *but* à atteindre; en d'autres mots, on a visé un effet et non une fin.

<sup>1</sup> Paul Valéry, « Degas-Danse-Dessin » (chez Gallinard).

\* \* \*

La parenthèse de la guerre n'apporte aucun changement sensible dans la situation.

Tout de suite après la Libération, les artistes de Paris paraissaient enclins à repartir d'un terrain plus solide, plus près du *sensible* que de l'idée, sur l'exemple de Picasso, qui a de nouveau montré en 1945 et 1946 comment la poésie transformait les objets.

En même temps, à Rome, sans me consulter avec mes amis de Paris, j'ai pris le même départ.

Malheureusement, dès 1948 l'atmosphère parisienne a changé. Un nouveau contribut étranger et surtout nordique, sans doute, joint à une transformation toujours plus grande de la vie sociale par le progrès technique, auquel n'a correspondu aucun progrès moral, a créé de nouveau la même situation d'avant-guerre, intensifiée par les nouvelles conditions de vie, et par la disparition de beaucoup d'hommes de valeur. L'esprit technocratique s'affirme de plus en plus, et menace de tuer ce qui est la raison de notre vie d'artistes : la liberté de l'acte créateur.

J'ai dit dans la courte allocution qui a ouvert le Congrès de l'Association Internationale des Arts Plastique qu'il ne servait à rien de se révolter, et qu'il fallait, au contraire, comprendre notre temps, même dans ses éléments contraires à notre but, et que, par cette clarté projetée sur le monde et sur nous, nous pourrions reprendre la primauté de l'esprit créateur, dont la Technocratie nous a dépossédés.

Avant tout, redonnons aux choses le nom qu'elles doivent avoir.

Sous l'égide de l'abstraction on a fait beaucoup d'oeuvres, et, par le miracle de l'esprit, il y en a certes de valables. Mais

qu'est-ce que c'est que l'abstraction? Il faut en finir avec les équivoques.

L'abstraction n'est jamais une fin; elle est relative à une fin déterminée, et peut trouver sa place et se justifier à plusieurs étapes de la création artistique, étapes elles-mêmes déterminées; mais arrivée à ses limites, une abstraction totale serait un non sens.

Il est vrai que toute la connaissance humaine est basée sur l'abstraction, mais, en ce qui nous concerne, nous devons nous rappeler que l'art n'est nullement ordonné à connaître, mais à faire.

Il est en outre certain que notre imagination peut nous entraîner, par l'abstraction, à des erreurs; par exemple, celle de considérer comme réel ce qui n'est qu'une idée. C'est ce qui arrive aujourd'hui. C'est pour cela qu'il faut considérer l'abstraction comme un moyen pour atteindre une réalité de l'art.

Mon raisonnement tend à démontrer que la parole *abstraction* est aujourd'hui improprement employée lorsqu'il s'agit de la création artistique; et cela tout le monde le sait, mais on continue à l'employer dans ce sens erroné, et cela entraîne les artistes dans des fautes fondamentales et dans des équivoques.

La première est celle de vouloir *abstraire* entièrement le monde des réalités extérieures. A l'encontre des cubistes et des futuristes, qui, par l'abstraction (considérée moyen) sont arrivés à une peinture pure, à un absolu pictural peut-être pas atteint jusqu'à présent, les peintres actuels prennent l'abstraction comme fin, et considèrent le monde réel comme un poids dont il faut se libérer.

Les premiers ont posé et résolu le problème de l'*imitation*; les seconds l'ont de nouveau posé mais la plupart ne l'ont pas résolu; ils l'ont tout simplement nié.

Et, à mon sens, il est impossible à résoudre par cette voie;

ce nouveau départ implique une séparation entre le sujet (en l'occurrence l'artiste) et l'*objet*, c'est-à-dire le monde dans lequel il vit, et cela n'est admissible que par une mentalité technocratique. Car le sujet *est* dans le monde et il *est* par le monde; en supprimant celui-ci l'artiste se supprime lui-même.

Sa qualité d'être et sa personnalité d'artiste viennent de son identification avec le monde, de sa communion ontologique avec l'univers, et le fait *art* dépend de cette communion.

Par conséquent les formes et les couleurs inventées en dehors de cette participation au réel n'expriment et ne signifient rien; ne constituent qu'une virtuosité technique but à elle-même.

Cependant on entend souvent proclamer que les formes et les couleurs ont en elles-mêmes leur signification; c'est là une interprétation erronée et superficielle des théories de Focillon. En effet il dit que formes et couleurs ont un sens et une valeur particulière. Une masse architecturale, un rapport de tons, un coup de pinceau, existent et valent d'*abord* en eux-mêmes, ce qui nous oblige à penser que, en second lieu, ils existent et valent *pour autre chose qu'eux-mêmes*.

Cela coïncide d'ailleurs avec la théorie de Maritain, selon laquelle l'art ne se limite pas aux formes, couleurs, sons et mots, *pris en eux-mêmes et comme choses*; on doit les prendre ainsi d'*abord*, mais, en second lieu, comme faisant connaître autre chose qu'eux-mêmes, c'est-à-dire comme signes.

\* \* \*

Ainsi lorsque des peintres non figuratifs disent qu'au lieu de partir de données extérieures du monde sensible ils partent de données purement plastiques, on doit entendre par là qu'en réalité ces peintres partent de lignes, formes, et couleurs, prises en elles-mêmes en tant que lignes, formes et couleurs; et en ce cas, ils restent à moitié chemin de l'expression et de la significa-

tion, ils sont sur le plan de l'abstraction et donc sur celui de la technique.

Tous les artifices d'une dialectique le plus possible intelligente ne pourront jamais démontrer qu'une forme et une couleur prises en elles-mêmes ne sont pas décoratives, et seulement décoratives.

Il est en outre évident que, si le peintre peut se sentir autorisé à refuser l'aspect extérieur du monde sensible, il ne peut tout de même le nier sans se nier lui-même, et avec lui-même l'art.

Mais il est utile de dire aussi qu'il n'est pas possible de nier non plus l'abstraction, considérée dans ses fins déterminées. Je crois que l'art ne peut pas se passer d'abstraction, comme il ne peut pas se passer de technique.

L'art est abstraction par définition, a dit Fumet, « il est, si l'on veut, abstrayant; et ce n'est pas d'aujourd'hui qu'il l'est. La peinture n'a pas attendu Kandinsky et Mondrian pour abstraire du donné « formes et couleurs ».

J'ai voulu, avec mes constatations et mes réflexions, redonner à notre « jargon » de peintres le sens précis qu'il avait dans le temps; j'estime qu'il faut appeler les choses par leur nom si l'on veut s'entendre.

A l'abri d'un langage impropre et obscur se cachent trop souvent des erreurs, des insuffisances, des impossibles aspirations, et des odieux cabotinages.

Il y a actuellement à Paris un mot qui a fait fortune tout de suite; c'est le mot: *tachisme*, lancé dans les colonnes hebdomadaires de *Combat* par Charles Estienne.

Il faut dire que ce mot avait été précédé par l'*art brut*, et la *peinture naïve*.

Il est difficile de préciser, et pour le tachisme c'est aussi pré-

## THÈME ET SUJET DANS LES ARTS PLASTIQUES

maturé, ce que ces différentes paroles signifient en tant que tendances esthétiques.

A leur base, il y a toujours un esprit de révolte — à mon sens dépassé — contre, après tout, ce qui les a précédés : Cubisme, Dadaïsme, et surtout Surréalisme et Futurisme, marquant profondément la jeune génération, et il n'y a là rien d'étonnant. Seulement, pour elle, est peut-être venu le moment d'*unir* ou de *choisir*.

Malheureusement elle est trop peu aidée par la critique, et nullement par ce triomphe grandissant de la Technocratie qui influence le marché artistique et par conséquent la vie et les conditions de travail des artistes.

Les divergences surgies récemment à propos du tachisme, entre abstraction géométrique et abstraction non géométrique ne résolvent pas la question. Je pense qu'on ne peut nier l'importance de l'abstraction géométrique, laquelle, si elle est basée sur des notions sérieuses, employées dans un but élevé, constitue une porte ouverte, un lien avec l'Univers.

Toutefois, si le géomètre ou le mathématicien n'est pas poète, serait-il Poincaré, on est toujours sur le plan de la technique.

Et, après tout, il suffirait, de la part de pas mal d'artistes, d'en prendre conscience, je veux dire de prendre conscience des possibilités artistiques qui peuvent surgir de la technique, de s'en contenter, et, limitant leurs aspirations à ces possibilités, l'élever à une sorte de *beauté* à elle. Un journaliste a écrit, à propos du récent Festival du cinéma à Venise, ces paroles judicieuses : « On a vu aussi que la technique s'est raffinée plus que ne se sont approfondies les analyses; en résulte donc la possibilité de faire *beau* aussi pour ceux qui ne sont pas en mesure de faire nouveau ».

Selon ce critique les ingénieurs précèdent les poètes, et

cette idée mériterait d'être développée, tant elle ouvre des horizons. Mais comment ne pas reconnaître que, sur cette voie non plus, nous ne pouvons satisfaire notre désir d'un Univers poétique, vrai et surnaturel?

Il serait peut-être temps que les critiques expliquent aux artistes en quoi consiste cette activité appelée art. Il est à noter que toutes les aspirations récentes ne concernent jamais le *contenu* de l'art (ou bien l'on y touche par ricochet), et ce ne sont jamais des prises de positions spirituelles, des engagements en profondeur, que nous voyons prendre généralement aux jeunes.

Certes, lorsque Estienne explique le tachisme comme une « rencontre entre le plus libre de l'abstraction avec le principe fondamental du surréalisme » il touche plutôt incidemment au problème du contenu.

Mais, selon moi; c'est sur ce problème, qui fut posé déjà par les « états d'âme » futuristes, qu'il faudrait actuellement concentrer la plupart de notre intérêt.

Je pense qu'il faut réintégrer la notion du divin dans la perception que nous avons du monde réel, car une vraie communion avec lui ne peut être que spirituelle et religieuse.

L'art, au fond, doit être considéré comme une manifestation religieuse tendant à affirmer et à prouver le mystère de l'être.

Le mystère est une des réalités qui sont aujourd'hui généralement niées, mais, dit avec raison Hello, *il n'y a pas de chose plus évidente*. Les artistes, moins que tout autre, sont excusables de nier le mystère, tout étant mystérieux dans leur activité mentale qui conditionne leur activité artistique. Ils ne veulent plus admettre que le *don* qui leur permet de créer est une *grâce* qui vient de Dieu. Ce besoin, cet appel à créer, qu'on nomme inspiration, est, cependant, d'origine divine.

Je crois impossible de redonner à l'art un contenu spirituel,

## THÈME ET SUJET DANS LES ARTS PLASTIQUES

si on s'obstine à nier la réalité du monde extérieur, et si on ne voit pas cette réalité par son côté divin et transcendant.

Si cela est admis, on comprendra le vrai sens de la liberté, et il deviendra possible de faire le choix dans cette alternative que nous offre Kandinsky, à savoir: « La voie qui conduit à la peinture côtoie deux possibilités qui constituent deux dangers »: à droite, l'emploi entièrement abstrait, totalement émancipé de la couleur dans une forme géométrique (danger de dégénérescence en art ornemental extérieur); à gauche l'emploi plus réaliste, mais trop entravé par les formes extérieures, de la couleur dans une forme « corporelle » (danger de platitude pour l'art « fantastique »).

Selon Kandinsky on peut pousser la direction de *droite* jusqu'à ses extrêmes limites et la dépasser, c'est-à-dire atteindre une abstraction plus poussée encore que celle des formes géométriques, ce qui serait, au fond, le tachisme, et à mon avis il y a ici le danger sérieux d'aboutir au barbouillage.

On peut également pousser la direction de *gauche* et la franchir, c'est-à-dire introduire la couleur dans une forme « corporelle » ou sensible; et cela conduirait au *réalisme pur* (c'est-à-dire un fantastique plus relevé, un fantastique fait dans la matière la plus dure) (Matisse, Rouault, Chagall, Picasso, etc.). Le danger de platitude contre lequel met en garde Kandinsky est vrai, et inmanquablement y tombent tous les médiocres, ainsi que nous en voyons l'exemple dans toutes les manifestations du « *réalisme socialiste* » mais aussi tous les abstraits d'une qualité médiocre tombent dans « l'art ornemental extérieur » et dans le barbouillage.

Entre les deux solutions, dit encore Kandinsky: « Liberté illimitée, profondeur, largeur, inépuisables possibilités et, au-delà, le domaine de l'abstraction pure et du réalisme pur, aujourd'hui tout est à la disposition de l'artiste ».

Cette conclusion, que je reprends de l'intéressante brochure de Charles Estienne: « L'art abstrait est-il un académisme? » nous ramène exactement à ce qu'on a voulu entre 1910 et 1920, et aux possibilités et libertés acquises alors.

\* \* \*

En invitant les artistes à reconsidérer le monde dans lequel ils vivent, et la vie elle-même comme un point de départ, je n'entends pas revenir en arrière sur les positions conquises, mais plutôt à les fortifier. Retour direct aux choses, débarrassées de toute littérature, de tout esthétisme, et repensées, oui, mais loin de moi l'intention de limiter les investigations spirituelles à ce qui relève uniquement des lois de la matière. On ne peut mesurer les champs d'action aux mystérieuses possibilités de notre esprit. Le savent bien les artistes qui ont appris à aimer dans Rimbaud le don de « voyance », et voilà que tous veulent être « voyants », c'est-à-dire tous aspirent à capter dans l'Univers, par cette mystérieuse faculté qui est au-dessus des facultés normales, ce qui appartient à un autre Univers, un autre Monde que seuls les mystiques et les poètes entrevoient.

Il y a certes une perception *ultra-sensorielle* dont la Science n'a pas encore, à ma connaissance, prouvé la réalité, mais les poètes et les artistes (non matérialistes) savent qu'elle existe et c'est sur elle qu'ils comptent plutôt que sur la perception sensorielle à laquelle tous les hommes sont limités; mais je crois qu'il est impossible de séparer les deux Univers auxquels se réfèrent les deux perceptions, car ils sont la continuation l'un de l'autre, reliés l'un à l'autre par des courants indiscernables.

« Toute connaissance humaine, dit Kant, commence par les *sens*, passe par là à l'*entendement*, et s'achève dans la *raison* ».

Tous les poètes savent cela, et savent aussi que tout le monde ne peut pas être *voyant*, ni « poète maudit ».

## THÈME ET SUJET DANS LES ARTS PLASTIQUES

Il est évident que certaines aspirations bonnes et louables en soi ont ouvert la crèche à tous les cabotinages, à toutes les simulations, et aujourd'hui il est bien difficile de déceler le vrai et l'authentique.

Pierre Guéguen s'insurge contre des « farceurs prétentieux pratiquant l'automatisme du pinceau, voire du pot de couleur, le vlan! sur la toile, la rigolade des rigoles où la brosse prend des bains de pieds!... » mais nous voudrions savoir, si le « tachisme » de Dubuffet, qu'il admet, et qui évolue, selon lui, dans le *Croûtisme littéral* et la *peinture crustacée à base d'antrace*.... etc..., est sur « la voie qui conduit à la peinture » comme dit Kandinsky, ou sur celle qui ne conduit nulle part.

Je crois, quant à moi, que certaines manifestations n'ont rien à faire avec l'art ni avec la peinture, et il faut plutôt les considérer comme des actes humains qui sont leur propre fin. La justification de ces actes ne peut se trouver que dans un esprit de révolte, à mon sens déjà dépassé.

Contre quoi veut-on se révolter? On s'est révolté contre le néo-classicisme, le romantisme, l'impressionisme, le cubisme, etc. voilà qu'on veut se révolter (du moins théoriquement) contre l'abstractisme.

Peut-être s'agit-il d'une révolte morale contre l'injustice, contre la misère, la douleur, l'imbécillité envahissante, contre l'esclavage social et la mort, et finalement contre Dieu qu'on retient responsable de tout, et, en dernière analyse, contre Christ qui a prêché le bien, la liberté, l'amour et la vie éternelle.

Mais à présent qu'on a voulu tout détruire, il n'y a plus aucune raison de révolte. Alors les artistes se replient sur eux-mêmes, sur leur individualité, et c'est leur *moi* vidé de tout<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Je pense, en écrivant cela, à cette réflexion d'André Gide, à propos de Dostoïevskij: « L'individu triomphe dans le renoncement à l'individualité ».

Je crois que cette pensée, foncièrement russe et chrétienne a pénétré dans les couches souterraines de l'art en occident.

qu'ils veulent projeter dans l'oeuvre. Et c'est, sans doute, le vide tragique de leur âme qu'il faut voir dans certaines peintures. Ou encore l'exaspération d'une sorte de subjectivisme mystique, ou « ascèse du vide et de l'anéantissement » comme disait Maritain, à propos du courant individualiste actuel.

Nous sommes en tout cas encore sur la voie du surréalisme, pour qui l'art, comme l'on sait, ne compte pas. En effet, toutes les exigences de l'oeuvre d'art comme telle sont méconnues, la technique comprise, qui chez les modernes, devient généralement un bas procédé.

J'ai vu l'exposition que Dubuffet a faite au Cercle Volnay ce printemps à Paris, et je la considère en tant que témoignage d'un tragique abaissement de notre culture et de notre civilisation, comme la plus importante manifestation de cette saison parisienne; mais c'est sur le plan éthique et social qu'on doit à mon avis la considérer, si l'on veut la comprendre et la justifier. On dirait que cet homme s'est senti chargé de toutes les erreurs et de toute la douleur du monde!

Sous ce même angle, plus éthique et moral qu'esthétique; il faut peut-être regarder les initiatives, toujours pleines d'intérêt, que, sous le nom d'Art Brut, Michel Tapié défend souvent au Studio Facchetti, mais il y a ici quelques rayons de soleil. Pour Tapié le tachisme aussi est un académisme, et il est possible qu'en un proche avenir (tout simplement l'hiver prochain) Paris lui donne raison.

\* \* \*

J'ai fait un examen le plus possible objectif de la situation depuis 1920 à aujourd'hui. Je n'entends ni blâmer, ni approuver; je fais remarquer ce qui selon moi est erreur et obstacle à travailler librement, authentiquement « sur la voie qui conduit à la peinture » et de celle-ci à l'art.

## THÈME ET SUJET DANS LES ARTS PLASTIQUES

J'ai fait cet examen comme un devoir, et un devoir sacré. J'ai toujours détesté les positions engagées d'une façon douteuse et équivoques et les cabotinages. J'ai toujours aimé la clarté; j'ai toujours fait ce qu'il m'a plu à mes risques et périls et je le fais encore, en dehors de toutes considérations opportunistes, commerciales, ou autres; j'aimerais que chacun en fit autant, et que surtout les jeunes cessent d'obéir aux *modes saisonnières*, et écoutent davantage ce qu'ils ont dans leur coeur. Ils seront toujours « à la page » étant authentiques.

« L'art est une ascension; la loi est de monter » a dit Hello, et mon ami Boccioni termine son livre: « Pittura e scultura futurista » par ces mots: MONTER.

LIONELLO VENTURI

L'IMPRESSIONISMO E LE ORIGINI DELL'ASTRAZIONE  
NELL'ARTE MODERNA

**P**ER intendere quale sia stata la svolta operata da Edouard Manet e dagli impressionisti nello sviluppo generale della pittura, è necessario ricordare che prima del 1860 i romantici e i realisti avevano modificato più il contenuto dei neo-classici che la loro forma. Certo nella forma di Delacroix e di Daumier, e anche di artisti minori come Decamps, il nuovo contenuto obbligava a modificare in qualche modo anche la forma. Ma il principio della forma rimaneva costante, ereditata dalle statue antiche e dai classici del Rinascimento italiano. Persino nel fondatore del realismo, Courbet, Baudelaire poteva riconoscere una forma non molto diversa da quella di Ingres.

Questo rapporto con la tradizione è venuto meno nella *Olympia* di Manet. Pensate a quanti grandi pittori hanno rappresentato la donna nuda con o senza il pretesto di Venere: Giorgione, Tiziano, Velazquez, Goya, Delacroix, Courbet. Essi hanno avuto il preciso intento di rappresentare la bellezza della donna, a seconda della opinione millenaria che distingue la bella donna dall'altra: cioè di offrire una immagine della realtà più o meno idealizzata. Manet non se ne cura. A giudicare dal *Déjeuner sur l'herbe* il nudo della sua modella, Victorine Meurent, era assai più bello di quello che Manet ha rappresentato nella *Olympia*, la quale può sembrare una marionetta anzi che una donna. Le forme delle diverse immagini dipendono da un rilievo chiaro che si distacca dalla massa scura senza passaggi dal chiaro allo scuro, come un incastro cromatico. Manet si è preoccupato della coerenza della sua forma-colore in modo autonomo dalla donna o dalla sua bellezza. Questo fu

il suo ideale: autonomia della visione rispetto alla rappresentazione della realtà. In altri termini egli presentò delle forme e dei colori, senza troppo preoccuparsi del realismo e dell'idealizzazione della sua rappresentazione. La rivoluzione ch'egli compì senza accorgersene consistette appunto nell'aver affermato i diritti della forma, quando tutti s'interessavano al contenuto.

Un altro passo decisivo fu compiuto da Claude Monet e da Auguste Renoir quando nel 1869 dipinsero quel luogo di bagni sulla Senna che si chiamava la *Grenouillère*. Essi s'interessarono alla divisione dei colori che si coglieva nei vibranti riflessi degli alberi e della terra nel fiume. Dipinsero i riflessi secondo la divisione dei colori e il resto del paesaggio secondo la tradizione realistica, ma presto s'accorsero che in questo modo distruggevano l'unità dello stile, per osservanza realistica. Solo quando estesero a tutto il quadro la divisione dei colori, e la vibrazione luministica che ne derivava, solo allora elevarono la divisione dei colori da notazione contingente a principio di stile. E in quel momento l'impressionismo era nato.

Si trattava di una divisione di colori puramente intuitiva, e non sistematica, non dipendente dalle leggi fisiche che Chevreul, Rood ed altri avevano formulato. Una lettera di Pissarro ci documenta che il *divisionismo*, e cioè l'applicazione scientifica della divisione dei colori, è cominciato con Seurat, e non con gl'impressionisti.

E tuttavia la divisione dei colori, anche se intuitiva, fu un'affermazione della autonomia della forma di fronte alla rappresentazione della realtà. Tanto è vero che i contemporanei non riconobbero affatto che la realtà di cui essi avevano esperienza fosse rappresentata dagl'impressionisti. La vibrazione luministica dovuta alla divisione dei colori era un nuovo simbolo della luce, ma non una rappresentazione.

Fu soltanto alla fine del secolo XIX, quando la teoria critica del realismo trionfava e il gusto si era abituato ai quadri impressionisti, che la interpretazione realistica dell'impressionismo trovò fortuna, e fu persino applicata all'arte del tardo Impero Romano.

Il terzo passo decisivo verso l'autonomia dell'arte rispetto alla rappresentazione della realtà è più conosciuto, quello di Cézanne.

Egli volle fare dell'impressionismo un'arte solida e durevole come quella dei musei. Solidificare la vibrazione della luce e la divisione dei colori significava cristallizzarle. E poiché i cristalli assumono forme geometriche, Cézanne suggerì di ridurre i caotici aspetti della natura nelle forme regolari del cilindro, della sfera, del cono, accordate secondo la prospettiva. Il ciclo era così compiuto, non solo il colore ma anche la forma plastica era nuova. Naturalmente tutti si accorsero dell'autonomia dell'arte di Cézanne. Egli creava una realtà artistica parallela alla realtà naturale, ma appunto perché parallela, inconfondibile.

Persino la rappresentazione di oggetti da diversi ma simultanei punti di vista, che è uno dei principî essenziali del cubismo, si ritrova nelle nature morte del periodo tardo di Cézanne.

Non è difficile di riconoscere la coscienza critica dell'autonomia rispetto alla realtà nelle lettere di Cézanne, come quando parla della trasposizione di ciò che l'artista vede nella propria ottica individuale, nella estetica personale, col risultato di rappresentare qualcosa di diverso dalla realtà. E d'altra parte sin dal 1877, nel giornale che gl'impressionisti pubblicarono a sostegno della loro esposizione, affermarono che « trattare un soggetto per i valori tonali e non per il soggetto in se stesso: ecco ciò che distingue gl'impressionisti dagli altri pittori ».

Il neo-impressionismo di Seurat e il simbolismo di Gauguin

e di Van Gogh ebbero una grande importanza sull'ulteriore sviluppo del gusto moderno, ma per quanto si riferisce all'autonomia dell'arte furono una continuazione e un approfondimento delle esigenze impressionistiche.

Per il suo rigore scientifico nella trattazione del colore e per il significato simbolico attribuito alle sue linee, Seurat si ribella all'impressionismo, ma si sa che ribellarsi è anche un atto di riconoscimento.

Del pari Gauguin vuol tirare una tenda sul modello e dipinge di memoria per semplificare le sensazioni, e giungere al *shintetismo*, alla decorazione e al colore puro. « Bisogna (egli dice) sacrificare tutto al colore puro. Un tronco d'albero, del quale il colore locale è grigio azzurro, diviene azzurro puro. E così per tutte le tinte ».

D'altra parte tutti ricordano che Van Gogh voleva adoperare i colori *arbitrariamente* per esprimersi più liberamente.

Nel venticinquennio che va dal 1865 al 1890, gl'impressionisti e i loro continuatori avevano dunque gettato le basi teoriche e pratiche all'arte dei Fauves e dei Cubisti. Le nuove condizioni filosofiche e scientifiche, il nuovo spirito di estremismo avventuroso, e il genio di alcuni novatori che rendono vitale il nostro secolo, permisero agli artisti di elevare edifici che colpiscono la nostra immaginazione e ci distraggono dal cercare le basi. Ma quelle basi ci sono, e s'impennano nel principio dell'autonomia dell'arte rispetto alla natura empiricamente conosciuta, quale gli impressionisti per primi affermarono.

GIULIO CARLO ARGAN

VALORE DELLO SPAZIO  
NELL'ARTE NON FIGURATIVA

**M**I PARE assolutamente evidente che rapporti molto precisi esistano tra quella che è la rappresentazione dello spazio che si documenta in tutta la serie fenomenologica dell'arte figurativa, dalle sue origini ad oggi, e quella che è la nozione comune, appoggiata su esperienze di ordine scientifico o di ordine pratico dello spazio. Tuttavia mi pare altrettanto evidente che non esiste una coincidenza totale tra la nozione e l'esperienza figurativa dello spazio, e la mancanza di questa coincidenza ci permette di formulare due ipotesi: o lo spazio è qualche cosa di reale o oggettivo, con una sua struttura immutabile e costante, e l'arte è uno dei tanti modi possibili di interpretare e di rappresentare alla mente umana questa realtà oggettiva, oppure lo spazio non è una realtà oggettiva, ma un concetto o una forma del pensiero umano, e allora è chiaro che l'arte è un elemento essenziale, fondamentale ma non esclusivo alla costituzione della nozione di spazio.

Ora, che lo spazio non sia in sé stesso una realtà oggettiva con una propria struttura costante e immutabile, mi sembra provato dal fatto che il concetto di spazio muta attraverso lo sviluppo della storia del pensiero umano. Ogni epoca ha avuto il proprio concetto di spazio e ha dato una propria forma, una propria figurazione a questo concetto; cosicché, riprendendo la proposizione iniziale, possiamo dire che l'arte figurativa ha recato un contributo importante alla costituzione di queste successive nozioni di spazio, anche se non possa identificarsi in modo assoluto con esse.

D'altra parte, che l'arte figurativa abbia elaborato attra-

verso i secoli e in rapporto con i diversi, successivi strati della cultura e della civiltà umana, gli aspetti del problema di spazio, mi pare confermato dal fatto che non è affatto vero che soltanto il concetto scientifico o fisico di spazio trapassi nella esperienza comune e la condizioni. Al contrario, è facile dimostrare che l'arte figurativa ha influenzato la nozione generale e comune dello spazio in modo molto più profondo e decisivo che non i concetti scientifici.

Basta, per esempio, pensare che tutte le nostre possibilità di emozione o di commozione nei confronti dei fenomeni naturali (per inquadrare i quali ci serviamo, appunto, del concetto di spazio) sono stati fortemente influenzati dall'arte figurativa. Coloro che ci hanno insegnato a commuoverci di fronte ai fenomeni naturali, sono per l'appunto gli artisti.

Ora, se noi ammettiamo che l'arte figurativa è un elemento essenziale e precisamente l'elemento formale o figurativo in quella nozione o esperienza della realtà che, configurandosi in termini razionali, si chiama lo spazio, dobbiamo chiederci quale sia e da che cosa dipenda la trasformazione che si è determinata recentemente negli aspetti esteriori di quest'arte figurativa, la quale ha rinunciato — sarò forse eccessivo in questa definizione — a servirsi di quelle metafore che erano le apparenze sensibili della realtà: la figura umana o gli aspetti naturali.

Io credo che questa ricerca dell'arte contemporanea, questa ricerca di non servirsi di forme nozionali costituite e, direi, sedimentate nella coscienza, come sono appunto le forme che noi chiamiamo naturali, dipenda dal fatto che gli artisti, non diversamente da tutti gli altri uomini, si sono accorti che non è possibile identificare lo spazio come esperienza umana della realtà con quella oggettività delle sembianze naturali che si era convenuto di chiamare natura. Così l'aspetto soggettivo della

#### VALORE DELLO SPAZIO NELL'ARTE NON FIGURATIVA

formulazione della nozione di spazio è emerso alla coscienza. Ormai tutti sappiamo che lo spazio non è una perfetta architettura ideata da una mente divina, ma è la inquadratura che la mente umana dà alla propria esperienza del reale. È, naturalmente, nella storia dell'arte moderna è facile trovare le premesse di questa posizione e dire che (io purtroppo ieri non ero alla comunicazione del Prof. Venturi, ma l'ho letta) la prima contestazione, la prima netta e cosciente confutazione di uno spazio-geometria, di uno spazio-architettura è quella che danno gli impressionisti, affermando che lo spazio è sensazione.

Questo concetto dello spazio-sensazione è andato sempre più determinandosi; arriviamo con i cubisti e i futuristi ad affermare necessità di movimento che sono evidentemente condizioni inerenti, non all'oggetto sperimentato, ma a colui che sperimenta, allo sperimentatore, cioè sono di natura soggettiva; e questi elementi di movimento, i quali tendono appunto a contestare sempre più a fondo l'idea dell'immobilità o strutturalità a priori del reale. E, dopo questa esasperazione della soggettività cioè dell'elemento interno, umano, romantico se vogliamo, arriviamo al tentativo di Mondrian di definire in un senso apertamente fenomenologico, come valore intellettuale compiuto, la percezione stessa; il che significa ammettere che non ci può essere una conoscenza o una concezione dello spazio al di fuori della percezione pura, ma purché si tratti di una percezione impregiudicata, cioè di una percezione privata di tutti gli elementi pregiudiziali che tendono a condizionarla in senso naturalistico.

Ora, quando si parla di movimento, non si parla semplicemente di una condizione fisica di moto; se si parlasse di una pura condizione fisica di moto non si sarebbe determinato un nuovo problema, come invece si è determinato, perché si tratterebbe pur sempre di una condizione oggettiva, che ci obbli-

gherebbe, parlando da scienziati, ad un maggior numero di operazioni di fronte al reale, ma che non modificherebbe la nostra posizione di soggetto rispetto all'oggetto.

Parlando di movimento si parla di atto, si parla di azione, e si porta il discorso su tutti quelli che sono i moventi umani dell'azione. Allorché uno di noi si muove, non è semplicemente un corpo che si trasporta da un luogo ad un altro; è una realtà che agisce con una finalità mossa da determinati moventi. Si spiega così la tesi proposta recentemente da Francastel: una concezione dello spazio non più riferita soltanto ad una geometria, ad una fisica (per quanto la fisica ci porti molto più vicini al problema) o ad una figuratività che corre parallelamente alla ricerca scientifica, quasi arrivando per la scorciatoia dell'intuizione agli stessi risultati ai quali si arriva per via di sillogismi, ma di uno spazio inteso come somma di esperienze. E di fatto, da un punto di vista fenomenologico, non si può porre diversamente il problema, onde bisogna concludere che attraverso la figurazione dello spazio si esprime quella che si potrebbe chiamare la inevitabile componente visiva dell'esperienza.

Ma, quando si storicizza il problema dello spazio fino a questo punto e si arriva a dire che lo spazio è una nozione sociale, come afferma il Francastel, è necessario fare un passo più in là e rendersi conto che, con la trasformazione delle idee artistiche avvenuta negli ultimi quarant'anni, non soltanto si è voluto indicare che la nostra concezione dell'esperienza è mutata e che vogliamo tener conto delle condizioni dello sperimentatore non meno di quelle dell'oggetto sperimentato, ma che con questa trasformazione delle idee artistiche, l'uomo ha riconosciuto come propria condizione naturale la condizione dell'azione, invece che quella della contemplazione. È una ribellione contro la contemplazione; è, in termini molto duri,

il riconoscimento che al colloquio univoco, unilaterale dell'uomo con Dio, attraverso la natura, è succeduto il colloquio continuo e infinitamente intrecciato dell'uomo con gli altri uomini; e quindi all'immobilità dell'uomo di fronte ad una realtà che gli si impone e che prende nome e figura di Dio, si sostituisce la necessità dell'azione, con il suo carattere morale. Credo che proprio questo aspetto etico sia quello che è stato finora maggiormente trascurato. Si è sempre parlato di azione, si sa che quando si parla di quarta dimensione o spazio-tempo si parla della condizione dell'uomo che agisce e non della condizione dell'uomo che contempla, ma nessuno si è mai chiesto, che io sappia, perché quest'uomo agisce e che cosa vuole raggiungere agendo. Non si è pensato che, come ogni atto implica un movente, così esige una valutazione di ordine morale. Anche se la critica sembri troppo dura, posso dire che le correnti dell'arte non figurativa, così detta astratta, sono ancora essenzialmente rivolte ad appurare e definire intellettualmente la condizione dell'azione o del movimento, ma non hanno ancora, se non indiziariamente, affrontato il problema della moralità dell'azione. E se guardiamo al contrasto che si è profilato tra gli astrattisti e i realisti possiamo riconoscere che, tanto da una parte come dall'altra, vi è un'insufficienza nell'impostazione generale del problema. Come nella maggior parte delle correnti non figurative o astratte si considera l'azione solo come condizione della sperimentazione e non come necessità e valore etico, così da parte dei realisti non si riconosce che un'azione moralmente impegnata modifica profondamente gli aspetti esterni e sensibili dell'esperienza.

Come nella maggior parte delle correnti non figurative o astratte si considera l'azione solo come condizione della sperimentazione e non come necessità e valore etico, così da parte dei realisti non si riconosce che un'azione moralmente impe-

gnata modifica profondamente gli aspetti esterni e sensibili dell'esperienza.

Credo quindi che la soluzione di una simile condizione di crisi stia, non nella ricerca di una nuova verità logica o di una nuova verità intellettuale oltre i limiti che riconosciamo, ma nella definizione pratica della moralità dell'agire. Non voglio e non credo di poter affermare che tutta l'arte non-figurativa debba risolversi nell'« industrial design », cioè nel rapporto con la produzione (tanto più che questo rapporto è difficile e qualche volta pericoloso; può finire bene ma può finire male; può finire con un rinnovamento in senso creativo della produzione, ma può finire con un asservimento in senso economico del fatto artistico). Ma credo che la strada sia tuttavia questa: cercare attraverso i rapporti con la produzione la definizione del movente e del carattere etico dell'agire umano. Io credo che questa definizione dell'aspetto morale possa portare veramente alla definizione di nuovi valori, perché ci renderemo conto che lo spazio, o per lo meno lo spazio che ci interessa, non è più lo spazio universale, lo spazio delle infinite armonie delle sfere, la natura che confina con un inferno e un paradiso, ma è semplicemente lo spazio in cui si realizza e formalmente si definisce, nel rigore formale di tutti i suoi atti, la vita degli uomini.

ENRICO PRAMPOLINI

CONCEZIONE DELLO SPAZIO  
NELLE ARTI PLASTICHE

**Q**UALE sarà la fisionomia e la posizione dell'arte plastica in questa epoca di predominio delle ricerche nucleari?

Questo è l'interrogativo che urge nella vita dello spirito dell'artista d'oggi cosciente del processo evolutivo dell'arte.

Arte o scienza?

Idealismo o materialismo?

L'inquietudine è logica, anche se non del tutto giustificata, perché l'ispirazione artistica non deve avere confini prestabiliti.

In tutti i tempi l'arte è stata ai margini della scienza, quindi il concetto dello spazio — nei riflessi dell'arte — à da considerarsi congenito al processo della creazione artistica stessa.

La scienza del *numero*, i teoremi pitagorici come quelli euclidei, la sezione aurea e la scienza della prospettiva, il dinamismo plastico e il trascendentalismo fisico oppure la bidimensionalità spaziale dei contemporanei astrattisti non sono tutti elementi specifici della espressione plastica, che si vale — come abbiamo detto — degli apporti scientifici?

Tema complesso — quello della « concezione dello spazio nell'arte » — che meriterebbe ampio discorso, ma che in questa sede siamo necessariamente obbligati a trattare succintamente.

Stabiliamo intanto alcuni « punti fermi » del processo storico di questo concetto.

\* \* \*

Dalle prime immagini tramandateci dalle pitture rupestri, fino alle attuali esperienze plastiche dei pittori « concreti » sulla

*spazialità organica* si ha una sempre più consapevole valutazione dello « spazio » inteso come mezzo d'espressione artistica.

Diverso è il concetto dello spazio nelle varie epoche, ma esso si differenzia radicalmente e tipicamente in tre momenti: nella antichità classica, nel periodo romantico e nell'epoca attuale.

Nei classici lo spazio si identifica col *numero* come *unità di misura*, ed il « numero » e la « geometria » presiedono alla costruzione del tempio, ch'è la risoluzione di un problema di spazio.

Platone, Pitagora e Euclide con i loro sistemi filosofici e le loro teorie aritmetiche e matematiche aprirono appunto le vie del concetto del *numero* inteso come *unità di misura*.

Creare un'*armonia di rapporti geometrici*, genericamente, è stata la ragione stessa dell'arte presso i Greci, i Romani, e lo sarà nel Rinascimento, come lo è anche oggi nei pittori « non-oggettivi ».

La geometria elementare, quale sintesi figurata delle proporzioni, creò quella tematica dello spazio intesa a tradurre in atto la tridimensionalità costruttiva dell'architettura, i pieni e i vuoti delle sculture, le dimensioni compositive delle superfici dipinte.

\* \* \*

Dopo la chiara e ragionata composizione dei greci e dei romani, la geometria, come assunto della spazialità, riaffiora nei Primitivi dell'XI e del XII secolo, ma sotto nuovo aspetto; un aspetto permeato di alta spiritualità religiosa, che si manifesta quasi istintivamente e con mezzi d'espressione elementare.

Lo spazio, da *numero*, diventa *ritmo*.

Scomparsa la bellezza tutta spirituale delle immagini — rit-

## CONCEZIONE DELLO SPAZIO NELLE ARTI PLASTICHE

mate nello spazio — dei *Primitivi*, appare all'orizzonte l'*Umanesimo*.

Si passa dal *divino* all'*umano*; si ritorna allo studio dei classici greci e latini; dalla contemplazione di Dio allo studio della *Natura*.

L'*Umanesimo* nei suoi tre secoli di vita e di opere, — Quattrocento, Cinquecento e in parte il Seicento — rivelò, fra le altre discipline, il *valore funzionale dello spazio* nella creazione delle opere d'arte.

Il Rinascimento e il Barocco particolarmente corroborarono le loro discipline plastiche con l'ausilio delle regole prospettiche e di quelle della tridimensionalità plastica, con lo studio dell'anatomia umana, con la dimensionalità architettonica.

Si leva un inno alla *ideologia dello spazio*: nelle arti come nella indagine tecnica e scientifica.

Rammentiamo i nostri trattatisti e i maestri di quel tempo: dal primo Rinascimento alla fine del Seicento; da Pier della Francesca a Leon Battista Alberti con la *prospettiva lineare*, al Vignola al Serlio e ad Andrea Pozzo con la *prospettiva d'angolo*.

Con Ferdinando Bibbiena, il maggior trattatista e prospettico del Seicento, con le sue *regole* e le sue opere ricche di fantasia spettacolare, si concluse il virtuosismo dell'illusione ottica dell'epoca Barocca.

I maestri di quell'epoca sulle immense pareti e sulle volte delle chiese e dei palazzi tentarono, con le loro composizioni, di violare le *superfici spaziali*, loro affidate, potenziando — con accorgimenti polidimensionali e fughe prospettiche — le loro rappresentazioni.

\* \* \*

Senonché nel Settecento e nell'Ottocento con il Romanticismo si contrappone la reazione ad ogni regola *classista* e *classicista*.

Dal *razionalismo* kantiano, alla filosofia del divenire hegeliano.

Nelle arti l'espressione artistica segue l'alterna vicenda dei movimenti politici. Al Neoclassicismo davidiano o canoviano si sostituisce la poesia della natura: dalla *ragione* al *sentimento*.

Per i *romantici* il sentimento sostituisce la regola. Nascono il *paesismo* e quelle scuole più vicine all'aspirazione del sentimento dello spazio, come la scuola di Barbizon e quella inglese dei Borington, dei Turner, dei Constable.

Tutto è fantasia e sogno.

Turner, e particolarmente il Constable, s'impegnarono con le loro opere a rendere l'espressione poetica della *luce-spazio* e rilevare l'idea della *spazialità cromatica* raggiunta poi dai pittori impressionisti.

Gli scienziati Chevreul o Helmholtz confermarono quindi con le loro ricerche — sul valore spaziale dei colori dello spettro solare — le esperienze della pittura impressionista e divisionista.

Tali esperienze si conclusero poi con i risultati raggiunti dai pittori Seurat e Signac e cioè: suddivisione del pigmento colorato e simultaneità di tempo e spazio.

A concludere l'esperienza degli impressionisti ed a sconvolgere con i principi della sintesi di forma e colore e della geometria intesa come struttura, ecco infine Cézanne. Con lui si ha l'avvio verso il nuovo linguaggio plastico.

\* \* \*

Con l'avvento del secolo XX, ossia col predominio delle scienze e l'inizio della « civiltà delle macchine », si ha una nuova *fisionomia dimensionale* dello spazio.

L'artista di questo secolo è stato ed è testimone dell'affer-

## CONCEZIONE DELLO SPAZIO NELLE ARTI PLASTICHE

marsi di un nuovo mondo meccanico che informa quasi ogni aspetto della vita.

Il Cubismo ed il Futurismo e il Neoplasticismo poi, furono le tendenze che, reagendo ai postulati della rappresentazione figurativa, affermarono l'esistenza di un rapporto tra forma e spazio e di questi due concetti crearono un'unica entità.

Il Cubismo e il Futurismo posero le basi di una nuova nomenclatura plastica contemporanea.

Picasso e Braque, particolarmente nelle loro prime opere cubiste (del periodo analitico, 1911, 1914), dimostrarono di aver inteso lo spazio quale *entità plastica a se stante*: non è più l'oggetto che vive dello spazio, ma lo *spazio* diventa *oggetto* dell'elemento pittorico.

Nella pittura e nella scultura futuriste, Boccioni rivela una più chiara e complessa visione della concezione dello spazio, come attestano i suoi scritti teorici e le sue opere. Boccioni, abbandonando il concetto della figuratività affermava nei suoi manifesti e nei suoi saggi, oltreché nelle sue opere di pittura e scultura, la preminenza del movimento che definisce: *dinamismo plastico*.

La *filosofia dell'intuizione* di Bergson e i *principi della relatività* di Einstein trovano in Boccioni un acuto indagatore che sa trarre elementi e spunti da quelle teorie per realizzare le sue innovazioni plastiche e spaziali.

Il *dinamismo plastico* riassume in sintesi i principi del *moto relativo* e del *moto assoluto*, del *trascendentalismo fisico*, della *simultaneità di tempo e spazio*, delle *linee-forza*.

Questi postulati teorici sono alla base di un nuovo sentimento dello spazio, di una nuova disciplina costruttiva sia nella pittura che nella scultura; — ad esempio — le linee-forza misurano nello spazio il divenire di una forma in movimento.

Boccioni nella sua ultima opera « Forme uniche della conti-

nuità nello spazio » (scultura, 1913) è il più felice interprete della concezione dello spazio come espressione plastica. La teoria della relatività e quella della *quarta dimensione* s'identificano con la ideologia plastica realizzata nelle opere stesse di questo artista.

Mondrian, Van Doesburg e Vantongerloo, d'altra parte, con gli assunti del neo-plasticismo, con la teoria dei *rapporti armonici*, con la stereometria delle superfici spaziali, ritornarono al concetto dei classici, alieni però da ogni espressione figurativa.

Mondrian poi fu un mistico della concezione dello spazio. Nelle sue opere « l'equilibrio dei rapporti » (orizzontale e verticali) delle superfici colorate si concretò in una visione in cui predominano un'estrema purezza selettiva di linee ed una elementarità di colori fondamentali che creano una nuova espressione spaziale.

Quali sono gli elementi che sostanziano l'apporto della *spazialità organica* nell'arte *non-oggettiva* di oggi? Come dimostrare l'innesto della teoria del *trascendentalismo fisico* della pittura futurista con l'immanentistica dell'arte astratta e concreta, non oggettiva? Oggi dobbiamo considerare che il principio della *quarta dimensione* costituisce il canone essenziale dell'arte concreta, e di essa è l'unità di misura.

MARCEL BRION

SITUATION DE LA SCULPTURE  
DANS L'ART CONTEMPORAIN  
APRÈS LES GRANDS MOUVEMENTS  
DES PREMIÈRES 25 ANNÉES DU XX<sup>e</sup> SIÈCLE

**L**ES rapports de l'espace intérieur et de l'espace extérieur ont subi des modifications profondes, ou, pour mieux dire, ont créé des relations tout à fait nouvelles, à partir du moment où le sculpteur a pris conscience des lois essentielles de la forme et des riches possibilités qui s'offraient à elle. Les correspondances qui existent entre cette sculpture contemporaine délivrée de la tradition de la représentation et du préjugé de la masse, d'une part, et, d'autre part, une nouvelle conception physique et mathématique de l'espace, démontrent l'intensivité avec laquelle l'art contemporain partage les notions cosmiques des savants, et les exprime, selon ses propres moyens, avec les ressources d'une technique qui, de plus en plus, associe l'univers intérieur de l'artiste à l'intuition et à la connaissance des problèmes majeurs de la science moderne.

La sculpture du XIX<sup>e</sup> siècle avait évolué vers une utilisation toujours plus excessive des effets picturaux qui se multipliaient abusivement depuis qu'elle s'était détournée des grands schémas constructifs auxquels la sculpture des siècles précédents était restée liée aussi longtemps qu'elle avait dépendu de l'architecture. Lorsqu'elle s'était affranchie de cette obéissance à l'architectural, elle avait développé en même temps que de nouvelles virtuosités techniques, une revendication orgueilleuse de son autonomie, et, au lieu de rejoindre dans son essence intérieure l'architecture, elle avait prétendu rivaliser avec la peinture dans ses effets dramatiques ou naturalistes.

L'expérience futuriste et l'expérience cubiste qui avaient, toutes deux, l'ambition d'accomplir la nécessaire révolution de

la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle, ont échoué, dans leurs tendances contraires, pour les mêmes raisons. Issues de points de départ différents, elles aboutissaient à la même impasse: le morcellement de la forme, l'émiettement des surfaces, conséquences de l'incorporation du mouvement analytique, que ce fût dans le *Verre d'absinthe* de Picasso ou l'*Homme marchant* de Boccioni. L'objet, éparpillé par le mouvement centrifuge qui détruisait l'unité de la forme sous prétexte de multiplier les plans, reconstituait dans l'espace une forme toujours fragmentaire, essentiellement non-plastique, née de théories intellectualistes. L'instabilité de son établissement dans l'espace en est la meilleure preuve, et laisse aux œuvres ainsi arbitrairement conçues la signification d'expériences intéressantes, qui valaient la peine d'être tentées, mais qui ne dépassaient pas le niveau de la simple expérimentation conduite par l'esprit de système et concluant à son échec dans son désir de créer une esthétique sculpturale nouvelle, malgré les apports très valables de Lipschitz et de Zadkine.

Ce fut parce qu'ils acceptèrent l'aiguillon du mouvement cubiste sans se soumettre à sa systématique, que Duchamp-Villon et Laurens élaborèrent, l'un avec sa forte intelligence et la rigueur de ses calculs, l'autre avec l'authenticité grandiose et simple d'une des plus belles « natures » de sculpteurs que notre temps ait connues, les prolégomènes de ce retour aux lois internes, de ce retour à sa propre architecture qui allait gouverner les mouvements divergents de la sculpture contemporaine. L'esprit analytique et scientifique de Duchamp-Villon cherchait une arithmétique des plans, au sein de laquelle la vie se mouvait encore dans son creuset brûlant. L'harmonie cosmique de Laurens, au contraire, accordait la forme figurative, de plus en plus libérée des limites conventionnelles de l'humain, à l'impulsion des forces de la nature, l'eau, le vent, les poussées de la terre.

Avec Laurens, la sculpture retourne aux éléments et fond les profils de la figure humaine dans des rythmes de masses qui deviennent pur mouvement.

La représentation de la figure qui, conformément à des habitudes millénaires, semblait devoir être la fin essentielle et le thème presque exclusif de la sculpture, a perdu de son importance jusqu'à n'être plus, dans la plupart des cas, et en ce qui concerne les tendances qui nous intéressent aujourd'hui, qu'une convention. Il ne s'agissait plus de donner à la figure une nouvelle signification ou un nouvel aspect, mais seulement une valeur de point de départ. L'esthétique non-figurative, enfin, ou abstraite — et nous n'employons ces mots qu'à défaut d'en posséder de meilleurs — a découvert l'inutilité de la figure et franchi en même temps les limites que celle-ci, même stylisée, imposait encore.

La leçon majeure de Brancusi consista principalement dans l'intégration de la figure vivante, sous forme de dynamisme (l'oiseau), au volume élémentaire, de la même manière qu'une idole des Cyclades enfermait sa divinité dans un masque ovale de marbre lisse, d'où était exclue toute intention de représentation. La noblesse du matériau, la puissance d'expression de la forme pure, l'élimination de l'accident et de l'anecdote, servies par une volonté ascétique tendue vers la formulation de l'essentielle poésie, donnent à l'oeuvre de Brancusi la portée d'un message réellement annonciateur d'âges nouveaux.

N'étant plus soumis à la contrainte de la représentation figurative, le volume plastique inventa ses lois propres, ou, plutôt, redécouvrit les lois éternelles que la nécessité — ou la coutume — de la figuration avait masquées. D'instinct, et non par système, Brancusi retrouve les principes initiaux, et, dans le bloc nu, l'impulsion primordiale, l'élan pur. Il réalise la synthèse de l'espace intérieur et de l'espace extérieur de l'objet, non pas en

établissant d'illusoires communications entre eux, mais en harmonisant le mouvement du dedans, évoqué par le travail de la surface, avec les courants du dehors qui rejoignent les premiers en vertu d'une singulière osmose.

La forme totalement close de Brancusi aboutit à la création d'un seul espace, harmonieux et accordé avec lui-même, qui s'affirme avec une sensibilité où rayonnent en même temps l'intelligence, la raison et la concordance aux rythmes universels. Brancusi est ainsi le plus abstrait des sculpteurs, au sens courant de la parole, et le moins abstrait, compte tenu de la signification philosophique du mot. Pour lui, il n'y a de vie véritable, de vie durable, éternelle, que dans les formes qui échappent au monde du phénomène pour atteindre le monde de l'idée, des idées au sens platonicien du mot. « La simplicité, a dit Brancusi, n'est pas un but dans l'art, mais on arrive à la simplicité malgré soi, en s'approchant du sens réel des choses ».

Cette forme close de Brancusi possède une signification presque religieuse. Elle crée une sorte de mystique du volume, une conception sacrale de l'objet. Le retour à l'oeuf originel devient irrésistiblement, au-delà même du symbole dont il est porteur, le signe même de la création. Une semblable préoccupation se retrouve chez Gilioli, avec la même insistance, le même respect pour les Essences originelles.

Les Constructivistes croyaient innover et découvrir pour la première fois le sens véritable de la sculpture lorsqu'ils écrivaient, dans le Manifeste de Moscou de 1920: « Pour agrandir les limites du champ sculptural, tel qu'il résulte du seul volume massif, nous devons réaliser nos constructions de telle sorte que l'air qui les pénètre soit partie intégrante de l'oeuvre ». De tous temps cette vérité avait été une des lois fondamentales de la sculpture, et c'est surtout à sa manière de se laisser traverser par l'air, de composer avec l'espace et avec le temps, que la

forme sculptée baroque doit sa vitalité saisissante et son dynamisme prodigieux. Pour elle, déjà, l'espace et le temps étaient les deux « éléments de base » sur lesquels se fondent les Constructivistes, mais le grand mérite de ceux-ci a été de dépasser considérablement dans leurs oeuvres la portée de leurs théories. De tout temps, le sculpteur a traité le vide comme une matière plastique autonome, mais ce vide cesse maintenant d'être en corrélation avec l'espace humain et lié à lui. Il ne dépend plus de l'espace animé par les gestes dramatiques d'une statue, puisque le Constructivisme repousse la figuration traditionnelle.

Se voulant art collectif, art des masses, le Constructivisme retourne aux primats de l'architecture et, ce faisant, il exerce la plus salutaire influence sur l'évolution de la sculpture contemporaine. Débarassé des poncifs et des traditions, il poursuit des solutions nouvelles dans des agencements de plans purement abstraits et dans des recherches de matières inattendues. Le désir de liberté prend quelquefois l'allure du jeu chez Tatlin, chez Lissitzky, mais avec Pevsner et Gabo une exceptionnelle rigueur ne retient de la leçon constructiviste que sa discipline sévère, son goût pour les métaux et les matériaux nouveaux, verre, plexiglass, préférés aux matières traditionnelles, pierre et bois. Il faudrait créer un vocabulaire particulier pour décrire leurs oeuvres, car il n'est plus question de statue, de bas-relief, et, en même temps que la figure humaine est dépassée, abolie, l'objet devient l'expression des forces cosmiques, des poussées de la germination, des courants vitaux; des rythmes purs. Un domaine plus vaste de la sensibilité et de l'intelligence est exposé dans des formes qui, tout naturellement, rejoignent des constructions mathématiques. L'artiste n'est pas un mathématicien, mais il retrouve par les chemins de la création artistique, les mêmes solutions que les savants en ce qui concerne la structure de l'univers. Les figures mathématiques dans lesquelles sont

traduites, par exemple, les équations algébriques du quatrième degré, la fonction elliptique  $Pi(u)$  ou la surface de Kummer à seize points doubles, les inspirent par leur beauté et par la manière dont elles révèlent la structure harmonieuse de l'univers (chez Max Bill, par exemple).

Bien loin de s'écarter de la nature, ainsi qu'on l'en accuse généralement, la sculpture abstraite traduit, au contraire, la nature plus complexe, plus complète, non plus réduite aux apparences, aux « phénomènes », mais conforme à son essence profonde, à ses lois primordiales. La communion de l'artiste avec la nature s'accomplit dans une interpénétration à la fois intellectuelle et organique, sur un plan infiniment plus large que celui de la délectation sensible. Comme le savant, l'artiste exprime les structures originelles de la nature et de l'esprit.

A la même époque où le Constructivisme promulgait le Manifeste de Moscou, la sculpture néo-plasticiste, issue du mouvement de Stijl, comme la peinture de Mondrian, formulait dans cette revue, en 1920, une esthétique assez voisine de celle de Tatlin et de Lissitzky, en ce sens surtout qu'elle s'inféodait étroitement à l'architecture, à tel point que l'objet sculpté ressemblait souvent à une maquette d'édifice, et cela en raison même de la volonté *constructive* qui s'y faisait reconnaître. Cette sculpture néo-plasticiste (Van Doesburg, Vantongerloo, Del Marle) répond à une intéressante expérience d'architecture pure transposable sur le plan de l'architecture appliquée, qui rejoint, en un sens, Malewitsch et, aujourd'hui, les compositions, soit gratuites, soit utilitaires, du Groupe Espace. Il y manque la chaleur organique, la pulsation de la vie, inhérents au Constructivisme de Tatlin et de Pevsner; elles sont plus volontaires qu'intuitives, plus intellectuelles que sensibles, et elles s'intéressent davantage, semble-t-il, au décor de la vie qu'à la vie elle-même.

## SITUATION DE LA SCULPTURE DANS L'ART CONTEMPORAIN

Forme close et forme ouverte s'appliquent toutes deux à cette investigation et à cette expression. La première en saisissant les contours et les masses des volumes originels, statiques, immuables, qui contiennent la vie; la seconde en interprétant les courants, en captant les mouvements où la vie se manifeste dans son plus ardent dynamisme. Dynamisme expressionniste d'Archipenko pour lequel la forme est créée par le mouvement, ou de Gargallo qui nie l'existence réelle de la matière en la creusant de vides qui la ramènent à des apparences illusoire. Conflit, chez Arp, des rythmes de concentration et des rythmes d'expansion, dans le même objet, qui travaille à saisir dans leur interaction réciproque l'immuable et le provisoire, et qui se manifeste par de curieux mouvements ambivalents, révélateurs d'une vie élémentaire.

La forme ouverte appliquée à la structure intime de l'objet trouve son expression la plus favorable dans la sculpture de métal, mais aussi dans les matières traditionnelles; un sculpteur comme Moore qui a une sensibilité toute particulière pour le grain et la *texture* de certaines pierres (marbre d'Arménie, *wonderstone* d'Afrique, anhydrite, pierre verte de Hornton) élabore une savante technique des vides dans les œuvres qui demeurent initialement figuratives, mais qui se ramènent en définitive à des schémas abstraits, parceque, elles aussi, recherchent les essences au delà des apparences.

C'est la sculpture de métal, riche d'un vocabulaire très varié et très vigoureux, qui inaugure cette nouvelle conception de la *forme ouverte* un des apports capitaux de la plastique contemporaine. Cette manière de travailler le métal, neuve dans l'art européen, constitue en elle-même une révolution, et la révolution du matériau répond totalement ici à la révolution de l'esprit créateur. Esthétique du métal, acceptant ses limites, ses ri-

guez, ses intransigeances, la sculpture de la forme ouverte a trouvé dans Gonzalez une de ses plus nobles expressions.

Avec Gonzalez le sculpteur devient un ferronnier qui pousse à l'extrême l'étude de la « sculpture aérienne » en limitant au minimum la substance matérielle de la statue. Il n'est pas abstrait. Sa prédilection pour les figures synthétiques ne l'empêche pas d'exécuter aussi des statues presque naturalistes (la Femme au balai, la Catalane). Il n'aurait pas eu l'importance que nous lui reconnaissons dans l'art aujourd'hui et sa valeur exemplaire, s'il n'avait, éliminant les volumes, construit des rapports de traits qui évoquent la figure réelle en la résumant, en la réduisant à un vibrant squelette de métal, mouvement pur, geste essentiel. La forme de cette ossature ne se conçoit qu'en raison de l'air et de la lumière qui l'« habillent », qui composent les reflets et les ombres dont la vie mystérieuse la fait bouger.

Forme ouverte, sculpture du métal, esthétique du vide, inspirent ainsi un des courants les plus féconds de l'art contemporain, rigoureusement non-figuratif, refusant aussi la construction géométrique abstraite pour s'attacher au mouvement même de la vie, à une harmonie qui tient compte en même temps de la pulsation organique et des proportions harmonieuses conçues comme un principe de vie et non plus comme un dictat de l'intellect. Ce langage plastique, qui a choisi le métal pour vocabulaire, est capable de lyrisme, que ce soit la musicalité expressionniste d'Uhlmann, la robustesse épique de Jacobsen ou la poésie inquiète et fervente de Lardera. Ayant ramené la sculpture à deux dimensions avant de recréer sa propre troisième dimension selon des lois nouvelles, mûrement pensées, et remuées d'une agitation bouillonnante dans la construction lucide des plans qui l'organisent, Lardera a poursuivi une dure ascèse dont la conclusion est la conquête d'un espace nouveau, qui n'est plus suggéré comme dans sa période bi-dimensionnelle, mais animé

## SITUATION DE LA SCULPTURE DANS L'ART CONTEMPORAIN

dans des agencements formels qui distribuent les rythmes créateurs de l'objet et mettent en mouvement son élan vital.

Accoutumée à associer toujours l'idée de vie au geste humain (ou animal), la société actuelle est mal préparée encore à comprendre la puissante vitalité de la sculpture abstraite et à se dégager du préjugé qui attache au métal l'idée de raideur cassante et d'immobilité. Les vibrations dont est parcourue une figure de Gonzalez, l'intime palpitation qui emplit et gonfle une composition de Lardera, le flux organique que contient et discipline une oeuvre de Pevsner, ne sont immédiatement accessibles qu'à ceux qui sont capables d'éveiller en eux-mêmes le même courant créateur qui anima l'artiste. Elle est infiniment plus riche que la contemplation d'une sculpture figurative dont il suffisait de *faire le tour*, la contemplation d'une oeuvre de Lardera qui n'est complète et achevée que si elle se fait dans toutes les directions, le spectateur partant de multiples points de vue, intérieurs et extérieurs, pour embrasser dans sa totalité les nombreuses combinaisons de plans.

Affirmation du volume comme tel dans sa puissante nudité, forme close ramenée à sa densité élémentaire; négation du volume comme matière auquel se substitue le volume-espace: tels sont les deux courants de la sculpture abstraite d'aujourd'hui. L'un et l'autre tendent à la recomposition de l'architecture de la forme, par l'abandon délibéré de la figure, ou, pour mieux dire, par la création de figures d'une autre qualité, qui ne sont pas autre chose que la représentation d'elles-mêmes. L'intégration d'un espace dynamique contenu entre des plans aériens, insufflant à l'oeuvre une animation autonome, achève les conquêtes de la forme ouverte. Si la forme close est méditation sur le mystère intrinsèque de l'être, la forme ouverte devient le centre des courants étrangers à l'être comme tel, mais qui deviennent l'être lui-même en se confondant avec sa propre substance.

Calder a poussé à l'extrême ce traitement de l'espace vide, animé par la lumière et par l'air, d'abord dans des *stables* qui se rapprochaient de l'esthétique de Gonzalez, puis dans des *mobiles* dont la perfection musicale, la grâce aérienne échappent à la rigueur statique plus frappante dans la sculpture de métal que dans toute autre. Le *mobile* qui obéit aux sollicitations du vent et qui joue des effets de la couleur, redevient un élément de la nature et réclame presque l'association au paysage. Il détermine une architecture mouvante qui conserve, malgré la sévérité de la création artistique, une souplesse organique. Au lieu d'être impliqué dans la forme, le mouvement créé perpétuellement et transforme sans cesse la forme elle-même, et ce serait le danger de l'esthétique calderienne que cette nécessité d'un agent extérieur qui lui apporte sa véritable mobilité et sans lequel son *existence* est incomplète. Le *mobile* comme créateur du mouvement accomplit, à cet égard, ce que la sculpture cherchait et réalisait d'une autre manière: il donne la réalité du mouvement dont elle s'était contentée de suggérer les virtualités.

Sculpteur figuratif, pour lequel la figure cependant n'est plus qu'un symbole poétique, Giacometti ouvre de nouvelles dimensions à l'investigation de l'espace, en *chargeant* ses personnages d'une action magique qui crée son propre univers spatial dont les qualités physiques lui demeurent étrangement particulières. Immobile ou marchante, la figure de Giacometti tisse entre elle et les formes voisines des rapports de spatialité d'une nature tout à fait unique et qui se déploient dans une atmosphère mystérieuse. C'est ici que le Surréalisme, peu efficace dans l'ensemble sur les destinées de la sculpture nouvelle, a trouvé sa plus parfaite expression, seule capable d'être mise en parallèle avec les grandes réalisations contemporaines de l'Abstraction, forces vivantes et fécondes de la révolution plastique dont nous avons essayé de noter ici les étapes et l'évolution.

RAYMOND COGNAT

SITUATION DE L'ART CONTEMPORAIN  
DANS LA PEINTURE <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Questa relazione è stata utilizzata da Raymond Cogniat, con qualche rimaneggiamento, negli ultimi capitoli della sua nuova opera « Histoire de la Peinture » (Fernand Nathan éditeur Paris) (n.d.r.).

**S**I l'histoire de la peinture française entre 1870 et 1914 peut se résumer par l'énumération d'un certain nombre de groupes ou d'écoles qui se succèdent à cinq ou six ans d'intervalle, dans un enchaînement logique d'influences et de réactions, on ne peut suivre le même déroulement ni les mêmes formes d'évolution entre 1914 et 1940. La répartition des artistes entre des groupes nettement déterminés et caractérisés n'est plus possible en raison des sources multiples d'inspiration. Les groupements esthétiques d'avant 1914 ont été formés par des artistes qui apportaient leur adhésion volontaire à un certain ordre de recherches et lui conservèrent assez longtemps leur fidélité pour que le nouveau courant ait commencé à s'imposer. Chaque groupement est dû aux hommes d'une même génération: tous les impressionnistes sont nés entre 1839 et 1949 (sauf Pissarro, Manet et Degas), les néo-impressionnistes entre 1856 et 1863; les nabis entre 1865 et 1868; les fauves entre 1875 et 1880 (sauf deux aînés, Matisse 1869 et Rouault 1871); les cubistes entre 1881 et 1883, à l'exception de Villon 1875 et Juan Gris 1887.

Ainsi chaque tendance constitue un ensemble d'aspirations et de faits ayant une parfaite cohésion et correspondant à la volonté de quelques hommes bien accordés dans leur temps. Ils s'isolent dans leur nouvelle conception et refusent ce qui ne peut se rattacher à leur système. Leur intransigeance est une des formes de leur certitude et de leur nécessité de s'inventer un vocabulaire complètement nouveau, intransigeance justifiée par leur propre sentiment autant que par l'impression qu'ils

éprouvent d'être d'accord avec les camarades de la même génération.

Après la guerre de 1914 il ne peut en être ainsi. Les idées nouvelles ont pris trop d'importance pour être méprisées ou inconnues. Elles sont trop récentes pour être repoussées dans un passé démodé. Aux environs de 1920 tout est présent. Les différentes théories ne se présentent pas dans l'enchaînement logique et chronologique que nous leur donnons dans une énumération historique. Tout est dans l'immédiat et les contrastes se rencontrent, côte à côte, sur les cimaises des Salons ou des Galeries, depuis l'impressionnisme qui fait figure de grand aîné encore vivant, jusqu'au cubisme, dernier né des jeunes turbulents et qui a vite conquis le succès et mérité l'appui du snobisme. Devant ces multiples exemples les nouveaux venus sont d'autant moins aptes à de nouvelles inventions que les aînés ont tout de suite atteint le maximum dans la découverte d'un vocabulaire nouveau.

Les séductions de cette audace sont à la fois stimulantes et annihilantes. Chacun tente donc des expériences pour son propre compte et si, hors de France, l'expressionnisme est l'occasion de rallier des forces nouvelles, en France il ne retient que quelques individualités et de façon très provisoire. Il n'y a plus d'école possible; l'individualisme exaspéré craint les mouvements collectifs et les doctrines préconçues. Les concepts très rigides comme pouvait le paraître la théorie cubiste engendrent une multitude de sous-mouvements et la dispersion des meilleurs adeptes: Ozenfant fonde le Purisme, Robert Delaunay l'Orphisme. Parmi les aînés, les isolés tels que Modigliani, Soutine, Utrillo, Rousseau, font figure de héros et de martyrs. Leur exemple fait penser qu'il y a pour chacun une issue possible dans la recherche individuelle tandis que le groupement apporte désormais des entraves, sans offrir une proposition qui puisse

dépasser, en puissance suggestive, les dernières étapes du fauvisme et du cubisme. En effet si nous voyons aujourd'hui dans l'art de Mondrian, Delaunay et Kandinsky l'évident prélude de la peinture abstraite, il n'apparaissait alors que comme une conséquence, un peu plus intransigeante, du cubisme et tout au plus une manifestation extrême, valable seulement pour un auditoire restreint.

Le seul mouvement que l'on puisse citer entre 1920 et 1930 et ayant quelque importance, autant par ses idées que par son brusque rayonnement, est le surréalisme qui, né d'une négation, le dadaïsme, tend à la création d'un monde magique puissamment suggestif. Il repose tous les problèmes, mais en ce qui concerne le fonds de l'inspiration plutôt que de la technique; il ne propose pas de solution plastique mais poétique. Il ne s'agit donc pas, en cette circonstance, d'un courant esthétique concernant les arts plastiques mais d'une conception générale de la création artistique; la peinture ou la sculpture n'en sont qu'un des éléments, une des expressions, sans que les conditions propres à leur structure soient mises en cause. Nous pouvons donc considérer le surréalisme comme un événement capital, non pas comme une étape dans l'évolution des formes, même s'il a puissamment facilité l'acceptation de formes inspirées, sans souci de ressemblance avec la réalité et si, de ce fait, il a aidé à l'affirmation de ce qu'on appelle l'art abstrait. On peut mettre cette acquisition à son actif sans oublier que là n'était pas son but essentiel puisqu'aussi bien il a favorisé les représentations les plus minutieusement réalistes, jusqu'à accepter les jeux parfois hallucinants du trompe-l'oeil.

Le fait de voir sous la même étiquette surréaliste ces deux possibilités d'expression, c'est-à-dire Miro et Dalí, prouve que le surréalisme n'a pas voulu prendre parti quant aux problèmes

purement plastiques et a cherché la transformation de la vision plutôt que celle des moyens employés.

Or toutes les recherches des peintres, surtout dans cette première moitié du XX<sup>e</sup> siècle, sont avant tout orientées vers les moyens techniques. Les jeunes peintres, après 1914, connaissent les mêmes préoccupations que leurs aînés, mais les travaux faits par ceux-ci ont été poussés assez loin pour qu'il paraisse difficile sinon impossible de les dépasser en suivant exactement la même voie. Autrement dit, on ne saurait adhérer au cubisme et au fauvisme et espérer aller au delà de ceux qui en furent les créateurs. Il faut donc, partant de ces acquisitions, en tirer les conséquences et s'écarter de l'attitude absolue contenue dans le principe initial.

Les solutions qui s'offrent peuvent être les suivantes et permettent de répartir les oeuvres en trois catégories :

Dans le premier cas, il s'agit de tenir compte du lyrisme libéré par les Fauves, de cette force d'expansion, de cette sensualité qu'il y a dans l'exaltation de la couleur ou de la matière. On est ainsi appelé à revenir à la conception de l'oeuvre d'art définie comme étant la nature vue à travers un tempérament d'artiste. Peinture d'instinct qui vient des sens et les satisfait; qui va du pathétique inquiétant d'un Soutine au feu d'artifice éblouissant par lequel un Bonnard couronne sa carrière en passant par la tranquille et saine joie de vivre d'un Dunoyer de Segonzac.

Dans la deuxième catégorie la raison contrôle l'instinct. Les leçons du cubisme réduisent la part de la nature et tendent à une désintégration de la forme pour éviter tout risque de réalisme. La forme est considérée en soi, en raison de sa fonction dans le tableau et non par rapport avec la réalité apparente de l'objet qu'elle prétend signifier.

Enfin une troisième catégorie utilise et pousse jusqu'à l'ab-

solu les apports du fauvisme et du cubisme, et tente de combiner leurs richesses contradictoires: l'intensité de la matière et la rigueur géométrique des structures. Ses partisans ne souhaitent pas, par ce moyen, obtenir une oeuvre plus apaisée mais au contraire pensent retrouver la valeur d'affirmation et de violence qu'ont connue ces mouvements à leur début. Ils réclament la liberté totale pour la couleur autant que pour la forme, refusent les suggestions de la réalité, s'inventent un monde plastique totalement indépendant de la nature, pour aboutir à cet art dit-on non figuratif que d'autres nomment art abstrait. Nous ne nous arrêterons pas à la querelle des mots pour mettre une étiquette sur cette tendance et accepterons le titre « art abstrait » comme nous avons accepté dans le passé des désignations pour le moins aussi imparfaites pour l'art gothique, baroque, cubiste, etc. Le seul fait important et indéniable c'est, non pas la naissance — car il y eut des précurseurs — mais la puissance et la rapide expansion de cette expression picturale.

En résumé, les grands courants de la peinture depuis 1914 peuvent se répartir en ces trois catégories:

*La nature inspiratrice* dominée par les conséquences du fauvisme;

*La nature prétexte*, catégorie dominée par les conséquences du cubisme;

*Le refus de la nature*, catégorie où l'on tend à trouver la synthèse des deux mouvements en ne prenant dans chacun d'eux que les éléments essentiellement plastiques.

Il faut certes tenir compte de nombreuses interférences entre ces groupes et des innombrables nuances qui en résultent. En effet on ne saurait prétendre que les suites du fauvisme relèvent toutes du premier groupe et les suites du cubisme du deuxième. Il ne faut jamais oublier, dans l'histoire de la peinture pendant le deuxième quart du siècle, les nombreuses et complexes for-

mations dues à la multiplicité des recherches et des propositions qui donnent à la vie artistique de ce temps une grande intensité et une étonnante mobilité.

Même ceux qui avant 1914 avaient été les initiateurs de ces grands groupements ne peuvent pas rester dans les limites proposées naguère; ils participent à cette ronde mouvante où chacun feint d'oublier ce qu'il fut et ce qu'il fit, pour découvrir de nouvelles possibilités et tenter de connaître ses limites. Picasso, dans ce rôle de magicien aux multiples visages, est l'exemple le plus significatif; il reste celui qui a su le mieux déjouer tous les pronostics et rester fidèle à lui-même à travers ses apparences de reniement.

Cette nécessité de renouvellement jusqu'à la plus extrême instabilité eut pour conséquence la dislocation des écoles et l'on peut tout au plus signaler des affinités ou des amitiés réciproques, et sans qu'il y ait effectivement prise de position esthétique par un groupe d'artistes. Les critiques, les historiens d'art ont cherché à établir des classifications pour la clarté de leurs exposés; toutes les solutions, si ingénieuses soient-elles, demeurent arbitraires, parce qu'elles n'émanent pas des artistes eux-mêmes. D'ailleurs on ne peut citer entre les deux guerres des manifestes, des proclamations véhémentes, comme il en existe entre 1870 et 1914.

Il faut toutefois faire deux exceptions pour un groupe intitulé « Forces Nouvelles » (avec Rohner, Humblot, Lasne, Jannot) et pour le surréalisme dont les mobiles très particuliers avaient besoin d'être précisés et qui a trouvé en André Breton l'apôtre, en apparence le plus passionné et le plus partial, mais en réalité le plus lucide.

Les artistes de « Forces Nouvelles » ont eu pour point de départ leur admiration pour Roger de la Fresnaye qui les rattache directement au cubisme et les incite à chercher des com-

## SITUATION DE L'ART CONTEMPORAIN DANS LA PEINTURE

positions à la fois simples et complexes, notamment des natures-mortes où l'espace s'ordonne en larges zones, avec une gamme de couleurs volontairement restreinte, un dessin net, une conception presque architecturale du tableau, c'est-à-dire plus pensée qu'improvisée. Ils ont voulu retrouver, à travers les acquisitions modernes, les disciplines et les conséquences techniques du classicisme, avec la peinture lisse, le dessin précis qui cerne strictement la couleur, avec aussi l'économie et la rigueur commandées par le cubisme, mais utilisées cette fois au service de formes réelles et non à leur destruction.

En aboutissant à une nouvelle manière de réalisme ces artistes se situent exactement aux antipodes de l'art abstrait, tout en ayant adopté les mêmes points de départ.

\* \* \*

Reprenons les grandes lignes de notre classification et revenons au groupe dit « la nature inspiratrice ».

Il ne faudrait pas imaginer que le souci de conserver un contact étroit avec la nature, où nous voyons la caractéristique des artistes du premier groupe, les fait se limiter à un réalisme imitatif qui rejoint les pauvretés de l'académisme. Cette idée de la nature inspiratrice suscite au contraire, chez les meilleurs d'entre eux, l'effort vers une expression poétique personnelle qui transfigure cette réalité, en donne une image secrète et différente selon chaque peintre. Cette notion de la poésie individuelle, libérée par le contact de la nature, a permis à Mme Gisselle d'Assailly de donner un joli nom à quelques uns de ces artistes qu'elle a groupés sous le titre « peintres de la réalité poétique ».

Le trio Brianchon, Oudot, Legueult peut être considéré comme le noyau initial dont la discrète et patiente ascension

est révélatrice de l'esprit de ces hommes et du caractère de leur oeuvre. Ils ne sont pas tentés de s'exprimer par un langage plastique d'une nouveauté agressive, mais plutôt d'incorporer les conséquences du cubisme et du fauvisme à un passé traditionnel sans pour cela tomber dans la convention académique.

En fait ils sont l'aboutissement de l'impressionnisme qui, par sa sensibilité devant la nature et par sa joie de la couleur vivante, reste présent chez tous les meilleurs paysagistes du XX<sup>e</sup> siècle, soit qu'ils en prolongent la tradition, soit qu'ils croient le renier. Cette tendance est la plus répandue dans les générations nées aux environs de 1900, c'est-à-dire qui apparaissent dans la peinture un peu après la fin de la guerre de 1914. Faut-il voir dans cet accord avec la nature un besoin d'apaisement, de détente, le désir de se replier sur soi-même, dans le demi silence d'une poésie saine et émouvante qui ne veut pas être ostensiblement pathétique, comme elle refuse les autres attitudes excessives.

Cette atmosphère de discrétion appelait une réaction. Elle apparut avec les générations suivantes; celles-ci éprouvèrent le besoin de se relier au passé d'avant 1914, de retrouver un stimulant dans ce cubisme et ce fauvisme qui, quoique très transformés et couverts de gloire, n'en conservaient pas moins une indiscutable virulence. Un peu avant 1940 on commençait à sentir ce bouillonnement nouveau provoqué par les jeunes qui abordaient le débat, non pas avec la bonne humeur tapageuse et un peu mystificatrice de leurs aînés dont ils faisaient leurs maîtres, mais au contraire, avec beaucoup de sérieux, avec une exacte conscience de leurs admirations autant que des buts poursuivis. Une exposition organisée pendant la guerre (en 1941) réunit les meilleurs d'entre eux et fut une très nette affirmation du sens de leur recherche. Elle constituait en même temps une manière de protestation contre la tentative des Allemands d'im-

poser un art contrôlé et soumis aux principes de la ressemblance et du service social.

Dans cette tentative de synthèse entre le cubisme et le fauvisme, où le peintre Bazaine a joué un rôle très efficace, il n'est pas encore question de refuser le rappel à une réalité, mais déjà toutes les libertés sont prises avec elle. Quelques années plus tard l'art abstrait commence à apparaître avec une fréquence accrue dans les expositions. Rapidement il compte assez d'adeptes pour qu'on puisse lui consacrer spécialement un salon, le Salon des Réalités Nouvelles, et qu'il témoigne ainsi de sa permanence, non sans soulever des polémiques passionnées.

Dans l'état actuel il n'est pas permis de douter de la bonne foi des artistes engagés dans cette voie. Nous nous trouvons devant un phénomène qui, quoi qu'en puissent penser ses adversaires, est dans la plus pure tradition et ne constitue même pas une exception dans l'histoire de l'art: chaque fois que l'évolution des formes a atteint un certain réalisme, au détriment des valeurs spirituelles, chaque fois qu'on a pu avoir le sentiment que le matérialisme prenait une place prépondérante dans l'oeuvre d'art, quelques artistes parmi les plus fervents ont imposé une cure d'austérité par le refus de tout ce qui peut prêter à un malentendu entre la création et l'imitation. Faut-il rappeler la querelle des images et le triomphe des iconoclastes chez les byzantins, l'austérité prônée par les cisterciens sous le prétexte de rester fidèle à la pensée de Saint Benoît, et la passion iconoclaste de la Réforme?

L'art abstrait actuel est une nouvelle forme de l'iconoclasie et répond aux mêmes nécessités esthétiques et spirituelles. On ne saurait donc, en cette circonstance, en déduire des conclusions absolues et croire que l'art est définitivement engagé dans cette voie exclusive. Nous sommes devant une forme d'art qui, in-

déniablement correspond à des aspirations de l'époque et dans laquelle quelques artistes ont su montrer des dons très réels et convaincants. Les théories pour ou contre ne peuvent rien changer à cet inévitable enchaînement, d'autant moins que bien souvent la discussion ne peut être concluante parce que les arguments employés par les intéressés se retournent contre eux.

Par exemple, pour démontrer que le sujet d'un tableau ne doit pas compter, est-il efficace de ne rien représenter? si le sujet n'a pas d'importance pourquoi refuser d'attacher son invention plastique à une nature morte, c'est-à-dire à un thème qui ne peut prêter à malentendu car ce qui pourra plaire ce n'est pas la vue d'un compotier de fruits ou d'un quartier de viande mais bien les qualités de la peinture. Refuser le sujet avec la violence qu'y apportent généralement les peintres abstraits, c'est, en fait, croire au sujet, dans la mesure même où on le redoute et le rejette.

L'art abstrait est dans la logique de cet effort de dissociation de la forme qui se poursuit depuis le début du siècle mais qu'on n'avait pas encore osé pousser jusqu'à une aussi franche extrémité. Pourtant son expansion montre en même temps ses limites, et son succès l'encombre de suiveurs.

\* \* \*

Ainsi malgré l'apparence de confusion qui règne entre les deux guerres, malgré l'absence de groupements constitués volontairement par les artistes, nous voyons cependant l'histoire de l'art s'organiser selon une certaine logique et nous pouvons l'étudier dès maintenant dans ses structures essentielles sans contraindre les faits pour les obliger à confirmer nos propositions. Cette répartition que nous suggérons en trois catégories — (la nature inspiratrice, la nature prétexte, le refus de

## SITUATION DE L'ART CONTEMPORAIN DANS LA PEINTURE

la nature) — n'est pas une solution arbitraire; elle correspond à une réalité que les artistes n'ont peut-être pas voulue aussi sciemment, mais les faits sont là comme des preuves: à ces trois courants correspondent les trois Salons les plus vivants et les plus significatifs de l'après guerre: le Salon des Tuileries pour le groupe de la nature inspiratrice, le Salon de Mai pour le groupe de la nature prétexte, le Salon des Réalités Nouvelles pour le refus de la nature.

Il reste à parler du présent et si possible de l'avenir, un présent moins confus que ne l'était probablement celui d'il y a vingt-cinq ou trente ans et qui engage un avenir probablement limité au choix entre deux ou trois éventualités.

Quelle est la situation actuelle, au moins en France?

Le groupe dit de la réalité poétique a adopté des attitudes de stabilité et de pondération qui ne peuvent satisfaire beaucoup de jeunes, plutôt attirés par un combat plus passionné et ayant le goût des prises de position violentes.

D'autre part les combinaisons cubisme-fauvisme n'ont plus le caractère dynamique qu'elles avaient naguère, maintenant qu'elles sont débordées par l'art abstrait.

Enfin l'art abstrait, encombré par son succès même, devient le refuge des opportunistes et se prête plus qu'aucune autre formule aux facilités des ignorants et aux académismes, au point que ce mouvement, né d'un désir d'austérité, a besoin à son tour de montrer quelque sévérité dans le choix de ses adeptes.

Dans chacune de ces tendances on sent que les meilleurs artistes qui s'y sont distingués sont près d'avoir épuisé les formules et que pour l'avenir nous sommes devant une attente informulée.

Enfin en ces dernières années un nouveau réalisme a surgi; il retrouve des éléments précédemment écartés dans la concep-

tion de l'oeuvre et qui paraissent susceptibles d'en modifier profondément les aspects, réintroduisant dans la peinture des intentions sentimentales totalement évincées depuis un demi siècle. Mais ce réalisme, quand il prend pour base esthétique les notions de stricte reproduction, est en contradiction avec tout ce qui est au fond des recherches faites depuis bientôt un siècle. Cette négation rend son extension aussi peu probable que l'excès contraire en ce qui concerne les possibilités de l'art abstrait.

Après la confusion et l'individualisme régnant entre les deux guerres nous sommes donc devant deux courants totalement opposés l'un à l'autre et nous soumettant deux propositions contradictoires; aussi difficiles à admettre l'une que l'autre dans leur totale intransigeance: ou le réalisme le plus strict dans le choix du sujet comme dans la technique ou l'abstraction la plus totale et parfois la plus hasardeuse. Ce présent multiforme et les virtualités hésitantes qu'il contient laisse planer une grande incertitude sur l'avenir. Il nous reste à envisager ces virtualités sous l'aspect de l'évolution historique et de ses rythmes inéluctables.

A ce point de vue il est certain que l'alternance classique-baroque fait toujours succéder aux époques d'expansion individuelle et romantique une période de disciplines dites classiques, pour utiliser les découvertes et enrichissements acquis pendant le temps dit baroque.

Or nous avons connu plus d'un siècle de romantisme et nous sentons, jusque dans les plus grandes audaces actuelles, une aspiration vers le classicisme, un classicisme qui tiendrait compte, adapterait, ordonnerait cette profusion d'acquisitions dues aux artistes contemporains.

Il est une autre alternance dont nous devons tenir compte. Depuis la Renaissance notre art s'est donné comme but la

## SITUATION DE L'ART CONTEMPORAIN DANS LA PEINTURE

représentation de la nature et des sentiments, d'où une prédominance de réalisme. Avant la Renaissance, dans la plupart des cas, l'art avait préféré la signification plutôt que la représentation, cherchant et inventant des signes pour figurer l'homme, l'arbre, la maison et non pour imiter leur réalité. Notre conception de représentation réaliste est allée jusqu'au maximum du possible, jusqu'au jeu du trompe l'oeil ou jusqu'à l'effet instantané du scintillement de l'eau et de la lumière. Au delà il n'y a plus place pour la création artistique mais seulement pour la mécanique parfaite et insensible de l'objectif photographique.

L'issue pour l'art ne peut être que dans un nouveau refus de l'imitation réaliste et un retour vers le signe, mais un signe qui ne renie pas l'homme. En fait depuis le début du siècle les Fauves, les Cubistes, les Abstraits ne font pas autre chose que de chercher des signes qui suggèrent et non qui représentent.

L'avenir sera la synthèse de ces fatalités historiques, déjà inscrites dans le présent: le classicisme, la signification, les sentiments humains, ne sont contradictoires qu'en apparence. Il suffit d'un artiste inspiré pour leur donner une existence esthétique, en les accordant; ainsi se découvrira le style qui résoudra le faux dilemme — art abstrait, art figuratif. Peut-être les temps de cette découverte n'est-il pas très éloigné car nous sentons bien que nous sommes actuellement au bout de toutes les routes. Peut-être celui qui ouvrira la nouvelle voie est-il parmi vous. Je nous le souhaite.

BERTO LARDERA

SITUATION DE LA PEINTURE  
ET DE LA SCULPTURE DANS L'ART CONTEMPORAIN  
APRÈS LES GRANDS MOUVEMENTS  
DES PREMIÈRES 25 ANNÉES DU SIÈCLE:  
SITUATION DE LA SCULPTURE

**I**L ne m'est pas très facile, étant partie en cause, de parler de la sculpture et de la situer dans les problèmes de notre temps. Toutefois je vais essayer, très brièvement, de voir avant tout s'il y a un problème de la sculpture aujourd'hui, et si ce problème peut trouver des solutions actuelles. Naturellement, ce que je vais dire est étroitement lié à mon expérience, et, si vous voulez, ce n'est qu'un aspect de mon travail : l'aspect critique que nous pouvons tous, à un moment donné, acquérir quand nous accomplissons une certaine oeuvre.

Donc, il faut d'abord examiner si la sculpture, après une évolution millénaire, existe encore dans la conscience de l'homme d'aujourd'hui. Immobile dans l'espace, ayant, par définition traditionnellement et habituellement admise, un considérable poids matériel, qui a fini par écraser la qualité de la pensée originelle, la sculpture a-t-elle encore une place dans la pensée moderne ? Si on accepte le dur jugement de Baudelaire, certes non. En fait, la sculpture n'a pas eu à notre époque le développement important que la peinture a eu. Son problème était en quelque sorte inactuel, parce qu'en acceptant ses données traditionnellement admises, elle ne pouvait plus avoir une place dans la pensée de l'homme, et une destination dans la vie complexe de notre temps.

« Sortie de la nuit des temps » elle portait en elle-même des limites infranchissables : la figure humaine, le poids matériel, la forme close, l'infinité théorique des profils qui l'émiettent dans l'espace. Il fallait un tournant important de la pensée pour créer une nouvelle « moralité » de l'oeuvre.

Après l'oeuvre fragmentée de Rodin, sculpteur d'ailleurs plus d'atelier que de plein air, une révision critique très profonde devenait indispensable. Or, cette révision pouvait être accomplie en deux sens : soit en portant à ses conséquences définitives la conception même de la forme close et de la sculpture tactile ayant un poids matériel, soit en découvrant de nouvelles possibilités d'expression plastique, et par conséquent de nouveaux moyens techniques.

Le cubisme avait réduit en termes de géométrie plane les éléments objectifs du monde extérieur, que Cézanne avait déjà exprimés en termes de géométrie solide. Dans la sculpture, le problème n'avait même pas été posé. Au début du siècle, l'expérience de Rodin avait amené à un certain fractionnement de la forme, mais cela s'était accompli dans le sens d'une représentation romantique du monde extérieur. Et d'autre part, au début du siècle même, la recherche formelle n'avait pas encore été portée à ses dernières conséquences possibles dans le sens de la plénitude. L'expérience romantique de Rodin avait toutefois constitué une réaction contre la sculpture académique et représentative qui avait atteint son sommet à la fin du siècle dernier et au début du XX<sup>e</sup> siècle. C'est au moment du cubisme que trouve sa place une recherche très importante qui devait représenter le point final d'une certaine conception de la sculpture et de l'espace. Toutefois la coïncidence chronologique de l'oeuvre de Brancusi et du cubisme ne doit pas nous amener à la conclusion facile que cette oeuvre appartienne à l'ordre des recherches cubistes. Exposée avec les peintures et les sculptures des cubistes, cette oeuvre en constitue en quelque sorte les prémisses, sans qu'il soit pourtant possible de la placer dans le même ordre de recherches.

L'antique conception de la sculpture depuis des temps immémoriaux trouvait sa conséquence logique. La forme, comme

par l'action patiente du temps, se délivrait de son occasion représentative et reprenait sa valeur exclusive de forme. L'espace était contenu dans des limites très précises. Les surfaces polies, avec une élimination presque totale de toute valeur romantique de l'ombre, en révélaient l'immobilité absolue. La sculpture aboutissait ainsi aux seules conclusions possibles que la forme close, s'appuyant sur la matière et sur son poids, lui imposait: la valeur tactile devenait essentielle. « Art d'aveugle » avait déjà dit Degas. L'espace, enfermé dans une forme absolue, devenait un espace immobile, espace sans rupture qui établissait un rapport d'équilibre, de pacification entre l'homme et le monde. Les plans internes, dont on a souvent parlé, trouvaient ainsi une limite infranchissable.

Contemporaine du cubisme, exposée avec les oeuvres des cubistes, la recherche de Brancusi en représentait en quelque sorte la prémisse négative, puisqu'il fallait qu'une tradition millénaire trouvât son aboutissement dans une oeuvre parfaite. Toutefois, on sentait que la sculpture devait retrouver ses valeurs expressives essentielles et redevenir une expérience poétique autonome.

Dans le sens d'une profonde révision critique, c'est l'oeuvre de Gonzalès qui représente le cas limite de la sculpture contemporaine au delà des expériences de Duchamp Villon, si brèves dans le temps, qui avaient pourtant constitué une première rupture de la forme dans le sens de la sculpture enfermant un espace. Au delà de ces expériences, encore représentative par l'esprit général qui l'anime, la sculpture de Gonzalès constitue une anticipation très importante. L'emploi de moyens techniques abstraits assure à cette oeuvre une qualité de style qu'on peut retrouver seulement dans la sculpture des grandes époques.

Ainsi, la voie était ouverte à de nouvelles recherches. Le

cubisme avait d'autre part créé un nouveau sens de l'espace. A la forme pleine, lourde, ayant son poids matériel bien défini, on imposait de nouvelles surfaces. C'était déjà l'espace plus complexe de l'oeuvre de Laurens entre 1912 et 1920 et du premier Lipschitz; une des tentatives actuelles plus valables de recréer, de retrouver une valeur expressive de la sculpture. Les plans intérieurs, enfermés jusqu'à ce moment dans des surfaces absolues, retrouvent une nouvelle vibration. Dans l'oeuvre de Arp, plus tard, un nouvel aspect de l'espace sera déterminé: l'espace organique. Le point de départ de cette oeuvre est une forme organique: par une certaine évolution de la pensée et malgré la prémisse bien définie, la sculpture d'Arp acquiert de plus en plus sa valeur expressive de forme en soi. A ce moment, on a senti qu'il fallait retrouver aussi de nouvelles matières et préciser un nouveau sens de l'espace.

On ne pouvait plus adapter à la sculpture moderne, qui se crée dans une civilisation ayant ses données particulières, les matériaux de la sculpture traditionnellement admise. Par conséquent on a commencé à employer les matières que l'époque offrait: des métaux: le cuivre, le fer, l'aluminium par ex.

La critique de la sculpture conçue comme masse enfermant un espace immobile se précise définitivement dans l'oeuvre de Calder, qui a employé, l'un des premiers, des matériaux tout à fait nouveaux. Le fractionnement de la lumière, un espace inventé se substituaient à la conception traditionnelle de l'espace immobile. C'était une critique destructrice, bien entendu, qui devait être menée jusqu'au bout et devait révéler de nouvelles possibilités expressives d'une forme dans l'espace et surtout suggérer, ceci est très important, un espace dans l'esprit.

Le problème de l'espace est en réalité le problème de la situation de l'homme dans le monde. On a très souvent accusé les artistes contemporains d'être « inhumains ». Mais en réalité

l'examen de l'espace, de ses problèmes, n'est que l'examen de l'homme et de tous ses problèmes dans le monde d'aujourd'hui.

Dans cette voie, Calder accomplira une nouvelle expérience, détruisant complètement la conception de la sculpture comme forme ayant un poids matériel. La sculpture pouvait être réduite à une idée plastique, qu'un simple fil pouvait définir. De plus, si l'on calcule la valeur de l'espace compris dans les divers déplacements, ce fil peut même être mobile. Des plaques en métal, souvent peintes, créent par le mouvement, un fractionnement de la lumière, que la sculpture ne connaissait pas encore. C'était une recherche d'une extrême importance, et ceci devait avoir des suites importantes, imprévisibles pour l'évolution de la sculpture contemporaine.

Je voudrais ajouter, c'est une parenthèse que j'ouvre ici, que l'oeuvre de Calder n'est pas du tout une sculpture de plein air. Au contraire, c'est une oeuvre qui présuppose une source lumineuse fixe. A l'extérieur son mouvement contrecarrerait le mouvement de la lumière naturelle.

Je voudrais à ce moment citer, dans ce bref panorama de la sculpture, l'oeuvre de Pevsner, parce qu'elle me paraît d'un intérêt tout particulier: elle essaie en effet d'introduire un élément scientifique dans la recherche de la sculpture d'aujourd'hui. Un élément dynamique dans la sculpture. Ce sont des équivalences d'ordre mathématique que Pevsner a essayé de retrouver. Je ne crois certes pas que son oeuvre puisse être réduite à une simple formule. Nous voyons trop souvent les exemples, les tragédies mêmes des résultats auxquelles une formule mathématique employée passivement et non critiquement peut conduire. Je pense que Pevsner s'est servi de certaines formules mathématiques pour accomplir une expérience, qui est toutefois d'un autre ordre, c'est-à-dire d'ordre poétique.

A ce moment, vous me permettrez de vous parler des re-

cherches que, j'ai moi-même entreprises déjà depuis 1942: la recherche de la sculpture à deux dimensions: une conception qui s'opposait très fermement à toute valeur traditionnellement admise de la forme close enfermant un espace immobile. C'est dans le sens d'une forme de plus en plus ouverte, et d'une plus libre organisation des vides et des pleins que je pensais, à un moment donné, que la sculpture aurait pu trouver une plénitude d'expression. Afin de définir les possibilités expressives d'une forme dans l'espace et d'atteindre le maximum d'intensité, j'ai essayé de déterminer des rapports de volumes, dans une simultanéité de vision. C'était évidemment un problème assez complexe que celui de réduire à deux profils essentiels une forme ayant par habitude acquise une infinité de profils dans l'espace. Je pensais qu'il fallait repartir de ce point pour parvenir à des recherches plus complexes, qui auraient permis une plus profonde intensité d'expression. La sculpture, à mon avis, devait surtout retrouver son sens plus profond d'art visuel. Les valeurs tactiles, qui avaient trouvé leur aboutissement le plus parfait dans l'oeuvre de Brancusi, ne pouvaient plus permettre à la sculpture d'avoir une évolution dans le sens de l'expression. Il fallait donc, à mon avis, retrouver le sens profond d'art visuel de la sculpture, et s'adresser à l'esprit plutôt qu'aux fausses réactions de l'instinct incontrôlé. La réduction de la forme à deux dimensions comportait l'élimination de deux profils essentiels, et on devait concentrer sur les deux autres le maximum d'intensité possible. La forme pouvait être retrouvée à ces origines mêmes, et on pouvait en établir une évolution de plus en plus complexe. C'était une expérience qu'il fallait accomplir, et de laquelle il fallait partir pour retrouver des valeurs bien plus complexes. D'ailleurs, dans mon travail cette phase d'une rigueur absolue est désormais révolue. Au plan établissant un rapport simultané de volumes, dans mes

#### SITUATION DE LA PEINTURE ET DE LA SCULPTURE

oeuvres plus récentes, s'ajoute un plan perpendiculaire, qui permet de retrouver le sens de la sculpture à trois dimensions, mais avec des moyens et des possibilités plus complexes d'expression.

Je pense d'autre part qu'il faut trouver un nouveau sens de la gravité. Cette valeur avait été perdue: je crois qu'en réalité une forme avec une infinité de profils, telle que la tradition nous l'avait transmise, était finalement dévorée dans l'espace par la lumière.

GILLO DORFLES

L'INCOMPRESIONE DELL'ARTE MODERNA  
E IL NUOVO PROBLEMA DELLO SPAZIO

**P**REMETTO che, a mio avviso, ogni tentativo scientifico volto a dimostrare la validità di assunti estetici è destinato, quasi sempre, a dimostrarsi arbitrario. Esiste indubbiamente un parallelismo tra certi dati dell'arte e della scienza, tra le scoperte di geometrie non euclidee e postulati cubisti e neo-plasticisti: tra arte e scienza c'è sempre stata un'osmosi; ma sarebbe assurdo porre delle transitorie e spesso inesatte leggi fisiche e matematiche alla base di nostre esperienze estetiche.

Lo studio dell'elemento spaziale è, in realtà, il vero nocciolo di ogni problema, di ogni polemica intorno all'arte moderna. Gran parte dell'incomprensione di cui è circondata l'arte d'oggi, è dovuta ad una valutazione non esatta di tale elemento. E vediamo perché.

Buona parte del pubblico ancor oggi è fermo al concetto spaziale che fu valido per il Rinascimento. Il concetto di pittura intesa come cubo scenografico — (tanto per usare la terminologia di Francastel)<sup>1</sup>, — è ancor oggi un concetto da cui gli uomini non riescono a svincolarsi.

La ragione di ciò è dovuta, forse, al fatto che, nel '400 e nel '500, la pittura raggiunse uno dei momenti di maggiore, e più tipico equilibrio, e quindi il concetto spaziale rinascimentale continuò ad essere valido e pregnante anche per le generazioni successive. In quell'epoca — come si sa — era considerata quale rappresentazione oggettiva una realtà statica tri-

---

<sup>1</sup> Cfr. P. FRANCASTEL, *Peinture et société*. Audin, Lyon, 1951.

dimensionale eguale per tutti, dove lo spettatore era sempre posto al centro della scena. Ho detto a bella posta *spettatore* e *scena* appunto per la particolarissima parentela che c'è tra la pittura rinascimentale e il teatro di quella stessa epoca.

Prampolini ha citato, molto opportunamente, la cosiddetta *prospettiva per angolo*, quella tal prospettiva di cui trattò Ferdinando Galli Bibbiena<sup>2</sup>. Ebbene, la prospettiva per angolo è stata uno dei primi tentativi di svincolare lo spettatore dal punto focale fisso; di scindere cioè la realtà dell'attore dalla realtà dello spettatore.

Da questo primo tentativo di scindere una realtà spaziale soggettiva da una realtà spaziale oggettiva, dovevano derivare tutte le successive trasformazioni che il concetto spaziale venne a subire prima nel periodo barocco, poi durante il 700 e l'800, fino al cubismo. Dall'esaltazione barocca dello spazio, e dalla sua dinamizzazione, si giunse alla spazialità futurista e cubista, di cui Severini ha trattato così ampiamente.

Ma quello che veramente è essenziale nello studio della spazialità cubista è il fatto che non sia l'oggetto a vivere nello spazio, ma lo spazio a diventare oggetto. Vorrei soffermarmi brevemente sopra questo punto perché mi pare davvero illuminante.

Intorno al 1910-12 gli artisti si resero conto di un fatto nuovo, ossia dell'eguaglianza di valore tra l'oggetto e il fondo; della scomparsa del fondo atmosferico. Prima — dal '400 in poi fino agli impressionisti — tutte le parti dello sfondo di un dipinto erano *globalmente significanti*.

È facilissimo spiegare con un esempio che cosa intendo: se in un dipinto, per esempio impressionista, traccio una piccolissima macchiettina nel cielo, questa macchia è interpretata

<sup>2</sup> Cfr. F. GALLI-BIBBIENA, *Direzioni della prospettiva teorica*. Bologna, 1732.

come un uccello che vola oppure come una stella. Se traccio una piccola striscia sopra il prato, questa striscia diventa albero, diventa erba; ossia il fondo del dipinto ha già un suo significato autonomo che viene integrato da qualsiasi segno gli venga sovrapposto.

Con l'abolizione dello spazio atmosferico, avvenuta appunto nel periodo cubista, ogni parte del fondo diveniva autonoma, ossia *più* o *meno* significante, e per essere tale doveva svincolarsi dal tono.

Abbiamo dunque un trapasso dal *tonalismo* ottocentesco al *timbrismo* novecentesco. Ho già avuto campo di tornare altre volte su questo concetto di tono e di timbro e qui non posso far altro che riassumere molto brevemente le mie idee a questo riguardo<sup>3</sup>.

La trasformazione del colore da *tonale* (cioè atmosferico) a *timbrico*, è la vera trasformazione che ha caratterizzato la pittura moderna; è indifferente di che scuola, di che tendenza. Non ha importanza, per conto mio, che la pittura sia oggettiva o non oggettiva, (oppure imitativa o non-imitativa, per usare l'espressione di Courthion); quello che conta è che la pittura usi o non usi di un colore « timbrico ».

Questo non significa naturalmente che il colore debba essere sempre soltanto puro, soltanto « come esce dal tubetto »; il colore può essere impastato, tonale, ma non più in senso atmosferico. Lo spazio, dunque, cessa di essere atmosferico, lo spazio diventa oggettivo, il colore diventa timbrico.

Un altro fatto che va precisato è, che non basta distinguere la spazialità in: classica, romantica, moderna, come è stato fatto da alcuni. Basta dare un'occhiata all'arte dell'Estremo Oriente per accorgersi che quasi tutta la pittura cinese è basata

<sup>3</sup> G. DORFLES, *Discorso tecnico delle arti*. Nistri-Lischi, Pisa 1952. Cfr. il cap. « Concetto di colore tonale e colore timbrico », p. 88.

sopra una spazialità che non è classica, ossia tridimensionale, non è romantica, ossia impressionista, ma è *cronologica*. Lo stesso svolgimento dei « *makemono* »<sup>4</sup>, cioè lo srotolamento dei rulli dipinti, dice come quella grande civiltà avesse sentito, già in epoca lontanissima, la necessità di immettere una componente temporale nell'arte figurativa e senza alcun bisogno di ricorrere a quarte dimensioni. La temporalità era proprio dovuta allo svolgimento del rotolo dipinto, che non era abbracciato in un solo momento, ma in momenti successivi.

Ma quello che ci sorprende è che, mentre i Cinesi conservarono durante millenni e millenni uno stesso tipo di spazialità, o per lo meno un tipo di spazialità molto simile, gli occidentali furono portati a mutarlo di frequente. Questo, mi pare, sia una riprova di quanto spesso ho avuto agio di notare, e cioè che la spazialità in pittura, come la tonalità in musica, è direttamente legata alle particolarità etico-sociali di una data civiltà.

La civiltà cinese, attraverso le diverse sue fasi, fu omogenea; la nostra civiltà, la civiltà dell'*Abendland*, non lo è mai stata, e quindi, ad ogni diversa fase di trasformazione sociale subita dall'occidente, abbiamo assistito a diverse interpretazioni spaziali nella pittura: l'uso di una spazialità « scenografica » nel Rinascimento, l'uso di una spazialità « atmosferica » nell'Impressionismo, l'uso di una spazialità dinamica, se vogliamo, nella nostra epoca.

Trasformazioni dello stesso genere si sono verificate, come è noto, nella musica; altrimenti come si potrebbe spiegare che la quarta fosse intesa come consonanza dai greci, e non la terza, che la terza sia intesa come consonanza oggi e non

---

<sup>4</sup> Cfr. J. P. DUBOSC in *Arte Cinese*, Catalogo della mostra. Alfieri, Venezia, 1954, p. 127.

lo fosse nel 300 o nel 400? Soltanto con una trasformazione intima, quasi fisiologica, della percezione.

Naturalmente questi concetti a cui ho appena accennato, a proposito della pittura, si possono estendere ancor meglio alla scultura. Anche la scultura ha sentito in questa nostra epoca l'urgenza di una componente temporale. Basti citare Calder, Chadwick, e mille altri « mobilisti ». Ma la trasformazione essenziale della spazialità sculturale non è tanto nel suo accettare il movimento, quanto nel suo dar valore allo spazio incluso; così, la scultura basata sul filo, le cosiddette « string figures » di Moore e di Barbara Hepworth, la negativizzazione dell'immagine, come vediamo spesso in Zadkine o nel nostro Melli, sono una prova del bisogno di mettere in evidenza lo spazio negativo e non solo lo spazio positivo occupato dal materiale plastico.

Ora, se riflettete un momento, vedrete che questo positivo-negativo della plastica corrisponde al positivo-negativo di molta pittura moderna: quella che chiamerei la dialettica di oggetto e fondo, dove cioè non sai se abbia la meglio l'immagine plastica o il fondo non più amorfo. Questa dialettica dell'immagine — non ho bisogno di sottolinearlo — è strettamente legata ai più classici esperimenti « gestaltistici », (cioè della scuola della « Gestalt »)<sup>5</sup> che mirano appunto, con lo studio delle cosiddette « *immagini ambigue* », a indagare la ragione psicologica oltre che estetica che sta alla base di questa urgenza, da parte dell'uomo, di ottenere una *percezione specializzata*, che gli permetta di valorizzare un particolare settore dello spazio, conferendogli una *significanza* diversa e più attuale.

<sup>5</sup> A proposito dei rapporti della Scuola gestaltistica con l'estetica cfr.: MAX WERTHEIMER, *Drei Abhandlungen zur Gestalttheorie*, Philosophische Akademie. Erlangen 1925; KURT KOFFKA, *Principles of Gestalt Psychology*. London, 1935 e soprattutto: R. ARNHEIM, *Gestalt Psychology and Artistic Form*, in « Aspects of Form ». Lund Humphries, London, 1951.

WALTER BATTISS

A NEW SPACE

**M**Y THESIS is that we must accept a *new space* — which I call an « Art Space » and which is called forth from the inner corridors of man's creative being.

Both Prampolini and Severini, and the other speakers, have given us the historical and philosophical aspects of space and there is the position to-day of conflict between those who accept, for art, a 4th-dimension, a cosmic spatial conception and those artists who deny all spatial conception for art.

To-day, in 1954, I think we must reflect on a new space which belongs only to the creative artist.

In a Figurative Art that will allow only for visual space through an imitation of visual perspective, we have a space conception that is far too limited.

In an Abstract Art that will allow only for scientifically-conceived space this conception too is far too limited.

Because we are too young yet in the world of abstract art we are inclined, for want of deeper looking, to accept art space as related to Einstein space, or Science space.

We must accept a new space peculiar only to art — an ART SPACE. This Art Space reflects outwardly the inner space of man.

Scientific, or Mathematical space, is concerned only with man's conception of cosmic space and certainly has no bearing on creative man's inner space conception.

The danger of accepting science to control and tyrannise art is obvious. Our « art space » must be more than merely a supplement to (a) Common Visual Space (that is Formal Per-

WALTER BATTISS

spective) or (b) Science Space (as conceived by Einstein and others).

As regards this vexed question of TRUTH in art that worries the figurative artist or critic when he looks at abstract art — it is a *truth* (perhaps a truth born of instinct) that creative man conceives space differently from both how the eye sees it and how the scientist conceives it.

My thesis is that we accept a space called « Art Space » and that we go forward to explore its present possibilities in pigment or stone and perhaps its new possibilities with movements and lights.

In other words, with the materials of the world now available, or with new materials to be discovered, we make this Art Space which is a true reflection of creative man's own space.

Its justification is that ART SPACE belongs to the ARTIST.

The work of the art critic is to make known to the public the presence of this Art Space that belongs solely to the realm of art.

WALTER BATTISS

THE LANGUAGE OF ART

**T**HE permanent language of all the world in the beginning was a painting on a cave wall and a sculpture in bone or stone.

These were the only written records of man. Man and animal made sounds that each could understand.

I once said to a famous paleontologist that ape-man only became a man when he first created a painting on a cave wall. Animals can dance and learn to act; birds can sing.

But man alone can paint a picture, carve a statue, compose a poem or play a violin. This art creation of man is an extension of general creation. The more man creates differently from visual forms the more he is a man.

Also, as far as I can ascertain, no animals, only man, can understand art.

Now when we come to the 20th Century man we find that the creative artist is in danger of losing his remarkable heritage — the heritage of making man articulate and further removed from the animal through art.

In other words, the 20th Century artist wakes up to find that he is in an embarrassing world where instead of the people learning from him he is expected to learn from and obey society and he finds that the Church, the State, the Fashion or the Critics have usurped the inheritance of the artist. They demand that the artist obeys or bursts.

There is a great deal of nonsense talked about the old cave artists being the servants of early religion and painting magic pictures and nothing else. I would like to re-write

our prehistoric art history as I find it and that is, that an overwhelming number of cave paintings were done for sheer pleasure. And some of them are figurative and some of them are abstract.

What I want to suggest to you is that we artists must rehabilitate ourselves as the leaders of the creative world. To put it bluntly, we must accept the responsibility to free man, by leading man towards the light. As art is creative it must lead man.

We have, as you all know, come to a very valuable moment in our art history when man is producing more than ever before an abstract or non-objective art. Fortunately this is an art that cannot be translated into words.

Now is surely our grandest moment in art history for here is an art that cannot be brought down to a translation of a story in words, but must speak directly from the canvas or the carving.

No critic can say, not even the artist can say, none can say, in words what the art itself says directly.

This suggests that the millions of words explaining Figurative art may also all be wrong.

I think words can be used to talk about art but words cannot EXPLAIN art. Art alone can explain art.

But now society, confronted by an art it cannot understand in words from critics or painters, wants the artist to return to, rather than go away from, visual or realistic art that can often be translated into words.

This is wrong. The people have to learn to see with their eyes a new world. Their education will not be by words to explain but by *looking*, thus to experience and understand.

For the new art we must have a simple new education. The new education is the art of looking and, of course, talking

#### THE LANGUAGE OF ART

about the looking but never trying to *explain* the art in a secondary way by words.

In this new education, the children, the University students the people, poor or rich, will always look at art but IT MUST NEVER BE EXPLAINED IN WORDS. After a generation or two everyone will have an education of art through art. The clever critics, the clever artists, the clever people will know from art what is good art and bad art. They will know because the direct communication will be art not words.

They will know too how false the reproduction of works of art can be, false in size, false in colour, false in feeling.

To sum up, it is my hope that all creative artists, whether their mode be figurative or abstract art, will be the enlightened leaders of the world and not its slaves.

Artists in liberating themselves liberate other men.

TAKASHI SHIMIZU

L'ART EST TOUJOURS SYNTHÈSE

**J**E crois que si dans une oeuvre il n'y a pas de construction, il ne s'agit pas d'art plastique véritable. C'est seulement un art décoratif (par exemple une affiche, ou un papier peint). Il faut rechercher la construction intérieure. La construction est tout à fait comme une architecture, elle est déjà abstraite par elle-même. Moi, je crois que l'art est un nouveau microcosme. Donc il faut installer le même élément dans l'espace. Dans une oeuvre on peut trouver les éléments plastiques comme dans la nature. « L'art abstrait » est un élément de l'art plastique. Mais il est très nécessaire dans notre oeuvre.

L'art est toujours synthèse. Si on ne travaille que par l'analyse seulement scientifique, l'artiste devra certainement manquer d'humanité dans son oeuvre. L'art tend à être éternel. L'art est universel et frappe les esprits dans toutes les parties du monde. Nous trouvons les sources de l'esprit dans toutes les régions de la pensée. La beauté spirituelle se trouve dans les oeuvres « réalistes ».

LÉON DEGAND

QU'EST-CE QUE L'ART ABSTRAIT?

**M**ESDAMES, Messieurs, je ne vous parlerai pas uniquement de l'art abstrait. Je vous parlerai même d'abord de l'art figuratif parce que c'est absolument indispensable. En effet, dans un monde comme le nôtre, où toute l'éducation artistique se fait à l'intérieur des limites de l'art figuratif, il est impossible de bien définir l'art abstrait si l'on n'a pas auparavant bien défini l'art figuratif.

La figuration nous obsède partout. Où que nous allions, nous trouvons de la figuration. Ouvrons le journal: la figuration se manifeste à toutes les pages. Nous sommes dans cette salle: les tableaux qui sont aux murs sont tous figuratifs. Dans notre chambre d'hôtel, dans le *vaporetto*: toujours de la figuration. Ce n'est pas une critique, c'est une constatation. Inutile donc de traiter d'art abstrait sans avoir pris conscience des caractéristiques de toute cette figuration qui nous entoure.

Je ne veux pas retenir longtemps votre attention. D'autres orateurs sont encore inscrits, et je serai donc très schématique. Je m'excuse de ne pouvoir entrer dans des détails qui permettraient peut-être de mieux comprendre ce que je dirai. Je ne parlerai pas de la sculpture: je n'en ai pas le temps. Je suis forcé de m'en tenir à la peinture.

Posons-nous cette question élémentaire: qu'est-ce que la peinture figurative? Je répondrai de façon non moins élémentaire: c'est une peinture qui a pour but de représenter les apparences visibles du monde extérieur.

Ce n'est pas par une espèce de hasard que cette peinture représente le monde extérieur. Le peintre figuratif veut réelle-

ment représenter ce monde. Et, pour représenter le monde extérieur, il doit employer des moyens adéquats. Ces moyens sont d'une foule d'espèces: on a fait allusion tout à l'heure, par exemple, à de nombreuses façons de traduire l'espace en figuration.

La peinture figurative se distingue par des propriétés spécifiques. Je m'arrêterai aux deux principales de ces propriétés. La première, c'est la suggestion de l'espace. La seconde dérive des effets de la pesanteur.

L'espace, en peinture, n'est pas un espace scientifique. Les diverses sortes d'espaces dont nous entretenons les gens de science n'ont aucune application en peinture. L'espace dont usent les peintres est très prosaïquement expérimental. C'est, en somme, un espace euclidien, à trois dimensions, ni plus, ni moins. Sans la troisième dimension, pas d'espace.

Etant dans la pièce où nous sommes, je perçois trois dimensions. Mais je peux commettre des erreurs. Je peux croire que cette table, qui est assez éloignée de moi, n'est pas exactement là où elle se trouve. Pour me rendre compte, je puis me déplacer, faire le tour de la table. Je m'aide ainsi d'une connaissance motrice de l'espace.

Il existe une connaissance visuelle de l'espace. Elle est fort bien mise en évidence par les expériences des aveugles-nés que l'on vient de guérir de leur cécité. Ils voient le monde extérieur pour la première fois, ne comprennent pas ce qu'ils voient, confondent les dimensions, les proportions, ne parviennent pas à situer les plans à leur vraie place en profondeur, ont l'impression que les objets leur touchent les yeux.

Il y a une différence fondamentale entre l'espace que nous percevons par la vue dans le monde extérieur réel et l'espace que nous reconnaissons dans les représentations photographiques ou picturales du monde extérieur. Le premier comporte

## QU'EST-CE QUE L'ART ABSTRAIT?

trois dimensions réelles. Le second n'en comporte que deux, la troisième n'étant que suggérée.

Par éducation nous avons pris l'habitude de nous suggérer la troisième dimension dans des images qui, en réalité, n'en possèdent que deux. Et c'est au point que dès que nous avons devant les yeux une peinture ou un graphisme quelconque, nous cherchons automatiquement à savoir ce que cela représente, c'est-à-dire, comment les objets représentés se situent dans l'espace. Automatiquement nous imaginons une troisième dimension.

La peinture figurative est la seule qui représente le monde extérieur. Le monde extérieur est le seul où nous puissions découvrir expérimentalement l'espace. La peinture figurative est la seule, par conséquent, qui doit légitimement nous suggérer la troisième dimension.

Bien entendu, en présence de certaines peintures abstraites, qui se limitent à deux seules dimensions, il nous arrive d'imaginer tout de même la troisième dimension. Mais c'est tout simplement par un effet d'associations d'idées figuratives. Comme Léonard de Vinci dans les moisissures des vieux murs, nous voyons, dans ces peintures abstraites qui ne représentent rien, des objets imaginaires. Ce sont ces objets qui nous suscitent des impressions d'espace.

Voilà un premier point. Je me suis un peu attardé à la question de l'espace parce qu'elle a été mise spécialement, d'autre part, à l'ordre du jour de nos réunions.

Deuxième point: la pesanteur.

Regardez, dans cette salle, les tableaux qui ornent les murs. Ces tableaux sont tous figuratifs. Et vous constaterez que dans tous, sans exception, et, d'ailleurs, dans n'importe quelle peinture figurative, les forces plastiques subissent une attraction exercée par le bas du tableau. La composition s'appuie, en quelque sorte, sur le bord inférieur du châssis.

C'est là encore une particularité de la peinture figurative. Comment s'explique-t-elle?

Tout, au sein du monde extérieur, repose directement ou indirectement sur quelque chose: le verre sur la table, moi-même sur le sol. Le lustre? Il est accroché au plafond, qui repose sur les murs, qui reposent sur le sol.

Ce soutien, que nous découvrons partout dans le monde extérieur, nous en reportons l'idée dans les représentations de ce monde. Et l'attraction, de haut en bas, que nous rencontrons dans les peintures figuratives, n'est que le correspondant plastique de la pression qu'exerce la pesanteur sur les objets du monde extérieur.

Suggestion de la troisième dimension et conséquence plastique des effets de la pesanteur, telles sont les deux particularités principales de la peinture figurative.

J'en arrive à cette conclusion qu'il existe véritablement une logique interne et spécifique de la peinture figurative. J'entends ici par *logique*, non pas une espèce de rigueur sèche et mécanique du genre mathématique, comme semblait le croire Courthion, mais tout simplement un principe de cohérence.

Les objets constituant le monde extérieur s'organisent entre eux, se disposent selon une certaine logique d'arrangement. Ainsi les êtres humains sont debout sur leurs pieds, non sur leur tête, la table se situe dans un espace à trois dimensions et elle repose sur le sol.

Cette logique d'arrangement est tout naturellement transférée à la peinture qui représente ce monde. Les objets sont figurés dans le tableau selon cette logique. Ils y occupent la même position et selon les mêmes modalités qu'au sein du monde extérieur. On me dira que tel peintre ne respecte pas le volume des objets et qu'il les transforme en silhouettes de l'épaisseur d'une feuille de papier. Ou que, dans la peinture

## QU'EST-CE QUE L'ART ABSTRAIT?

de Chagall, les vaches se promènent en plein ciel. Mais ce ne sont là que des infractions figuratives à la logique figurative. La suggestion de l'espace et la conséquence des effets de la pesanteur, bien que contrariées, sont toujours présentes.

La peinture figurative tire de la logique d'arrangement du monde extérieur le principe de cohérence plastique qui lui est propre.

Un mot encore au sujet de la peinture figurative.

La représentation du monde extérieur exerce sur la peinture figurative, sur ceux qui la font comme sur ceux qui la regardent, ce que j'appellerai une tyrannie psychologique. Dès que dans un graphisme ou une peinture nous avons reconnu ou cru reconnaître de la figuration, nous appliquons automatiquement à cette image les deux propriétés dont je viens de vous parler. Nous lui appliquons aussi bien d'autres particularités dont je n'ai pas le temps de vous entretenir.

Cette tyrannie, nous aurions tort de ne pas la laisser s'exercer *quand il s'agit de peinture figurative*. Toute cette peinture est conçue en fonction de cette tyrannie. C'est donc en fonction de cette tyrannie aussi que nous devons la comprendre, sans quoi nous commettrions de grosses erreurs.

Dans une peinture figurative nous ne devons jamais faire abstraction du fait qu'elle représente quelque chose. Celui qui regarderait les fresques de Padoue comme si Giotto n'était qu'un raconteur d'anecdotes se tromperait. Et celui qui les regarderait comme si Giotto était exclusivement un organisateur de lignes, de formes et de couleurs se tromperait tout aussi lourdement.

Mais il ne faut pas que cette tyrannie s'étende au delà du domaine de la figuration et qu'elle déborde dans celui de la peinture abstraite, où elle n'a plus aucune raison d'être.

J'en arrive ainsi à cette peinture abstraite.

La peinture abstraite est celle qui ne représente, ni dans ses fins, ni dans ses moyens, les apparences visibles du monde extérieur.

On voit tout de suite que ce point de vue, pour juste qu'il soit, est cependant uniquement négatif. Nous allons constater que, de ce refus de la représentation du monde extérieur, naissent des propriétés positives.

Reprenons le problème de l'espace.

Je disais que la peinture figurative suggère nécessairement l'espace parce qu'elle est liée au monde extérieur par un rapport qui s'impose de façon absolue. Or il s'agit à présent d'une peinture qui n'est plus du tout liée au monde extérieur. Par conséquent, il ne saurait plus y être question d'espace. Le monde de la peinture figurative est, par définition, celui de la géométrie dans l'espace. Le monde de la peinture abstraite est, par définition, celui de la géométrie plane.

Bien entendu, nous sommes fort gênés par notre éducation figurative, qui nous incline à voir de la troisième dimension en tout dessin, en toute peinture. Il faut donc réformer notre éducation. Ou, pour mieux dire, nous former une éducation abstraite à côté de notre éducation figurative. De telle sorte que, dans une peinture de Mondrian, nous ne soyons pas tentés de voir de l'espace, de la profondeur, du relief. Il ne faut pas voir de l'espace là où il n'y a aucune raison de s'en suggérer.

Premier point donc: la peinture abstraite est dépourvue de toute trace de troisième dimension, conséquence parfaitement logique et pratique du fait que cette peinture refuse la représentation du monde extérieur. Et le fait de ne se servir en rien de la troisième dimension n'est pas un principe négatif, puisqu'il nous mène dans un monde positif: celui de la géométrie plane.

Deuxième point: du refus de représenter le monde exté-

## QU'EST-CE QUE L'ART ABSTRAIT?

rieur résulte aussi l'abandon de la conséquence des effets de la pesanteur.

En peinture figurative toutes les forces plastiques sont attirées, qu'on le veuille ou non, vers le bas. En peinture abstraite, les forces plastiques sont attirées par n'importe quel lieu de la composition, par le coin gauche supérieur, par le coin droit inférieur, par n'importe quel autre endroit, au gré de l'arrangement des éléments plastiques par le peintre. Et c'est là aussi un principe positif de la peinture abstraite.

Pour mieux me faire comprendre, voici une comparaison.

On a dit souvent que la peinture figurative avait donné naissance au tableau-fenêtre. Les objets que nous montre le tableau figuratif se voient comme nous les verrions par l'encadrement d'une fenêtre. Et c'est pourquoi il est si naturel de pendre les tableaux figuratifs au mur, dans une position verticale: la troisième dimension et les effets de la pesanteur se manifestent alors de la façon la plus normale, la plus habituelle.

Au tableau-fenêtre, qui est figuratif, opposons le tableau-billard, qui est abstrait.

Dans le billard considérons la surface sur laquelle on joue, les quatre côtés et les billes.

La surface plane sur laquelle on joue, nous ne sommes pas tentés d'y voir une possibilité quelconque de suggestion de la troisième dimension. C'est une surface plane, sans plus, sans arrière-pensée.

Cette surface plane n'est pas dans la position verticale de la fenêtre, mais bien à plat. Ainsi les notions de haut et de bas n'ont aucune chance de se présenter à notre esprit: les côtés ne diffèrent que par leur longueur et la distance qui les sépare, et aucun n'est plus attirant que les trois autres.

Sur cette surface plane et entre les côtés lançons les billes. Rien, dans le billard, ne dispose les billes à glisser dans un

sens plutôt que dans un autre, et rien ne leur permet de faire suggérer à la surface plane une dimension de plus que les deux seules qu'elle possède. Et c'est le joueur qui, par son impulsion, va déterminer, sur la surface du billard, un certain ordre entre les billes et les côtés. C'est lui qui instituera une logique d'arrangement entre tous ces éléments, selon son imagination, son intelligence et toutes ses autres qualités personnelles.

Ainsi procède aussi le peintre abstrait, à un degré supérieur, il va de soi, de l'expression de soi-même.

On constatera que, dans beaucoup de peintures abstraites, la composition s'appuie encore sur le bord inférieur du châssis comme la pomme sur le compotier. C'est souvent, sans doute, par pure imagination de notre part, parce que notre esprit n'est pas encore bien purgé de ses habitudes figuratives, comme pour les suggestions de la troisième dimension. Mais c'est souvent aussi parce que beaucoup de peintres abstraits ne sont pas encore aussi abstraits que je pourrais avoir l'air de vous le dire.

Bref, je crois bien vous avoir montré deux caractéristiques, non pas négatives, mais positives de la peinture abstraite: la faculté, pour n'importe quel endroit de la toile, de devenir le pôle d'attraction de toutes les forces plastiques de la composition, et l'appartenance au domaine de la géométrie plane.

Quant à la logique propre à la peinture abstraite, elle est le résultat d'une convenance, établie par le peintre, entre les mouvements et les divers états de son esprit et de sa sensibilité, d'une part, et les moyens de la peinture, accords de lignes, formes et couleurs, d'autre part. Ainsi s'est formé et se développe le langage de cette peinture.

Ne pensez pas que je vous expose tout cela avec désinvolture et assurance. Je reconnais que tout cela est bien moins commode à réaliser qu'à exposer. Nous mettre dans l'esprit une nouvelle conception de la peinture et nous rendre aptes,

## QU'EST-CE QUE L'ART ABSTRAIT?

ainsi, à de nouvelles réactions picturales exige du temps, de la patience, de la persévérance et presque la création d'une nouvelle personnalité. Aussi bien n'est-ce pas du jour au lendemain qu'un artiste, habitué à s'exprimer à travers la logique et la plastique figuratives, parvient à s'exprimer par la logique et la plastique abstraites.

Mais il ne faut pas non plus s'exagérer la difficulté. Car, en somme, à quoi tend la peinture abstraite? A faire au moyen des lignes, formes et couleurs ce que la musique, depuis des siècles, fait au moyen des sons.

Je connais l'objection: on va me prier de ne pas confondre la peinture, qui s'adresse à l'oeil, avec la musique, qui s'adresse à l'oreille. Mais on oublie que l'oeil et l'oreille ne sont que des organes de détention, et que la musique, par l'oreille, et la peinture, par l'oeil, s'adressent toutes deux à ce même ensemble de moyens généraux de compréhension que nous sommes tous.

Et répondons au désormais classique argument massue: la peinture abstraite est incompréhensible.

Distinguons d'abord les arts discursifs des arts intuitifs. Les arts discursifs sont ceux où la signification des oeuvres peut, sans être trahie, se traduire par des mots. Les arts intuitifs sont ceux où la signification des oeuvres ne peut pas se traduire par des mots. La littérature est, de toute évidence, un art discursif. La musique est un art intuitif, et la peinture abstraite aussi.

Osera-t-on prétendre que la musique est incompréhensible parce que la signification d'un prélude de Bach, d'une sonate de Vivaldi ou d'un quatuor de Beethoven ne peut pas se traduire par des mots?

Mesdames, Messieurs, c'est sur cette réflexion que je veux conclure.

SERGIO BETTINI

STORICITÀ DELL'ARTE NON FIGURATIVA

**L**E interessantissime comunicazioni di quest'oggi, che hanno riportato il dibattito a termini, secondo me, criticamente concreti, darebbero adito a un'infinità di osservazioni. Ma, naturalmente — anche perché il tempo è troppo limitato — io mi restringerò a pochissime; e anzitutto ad una, che a me, che faccio professione di critico e non di artista, sembra particolarmente opportuna. Essa discende dalla constatazione che, se noi ripensiamo a quanto abbiamo udito dalle precedenti voci intorno all'idea dello *spazio* nell'arte, giungiamo a questa conclusione: che coteste idee sono molte, e diverse, e forse anche, in qualche misura, contraddittorie. E questo ci pone un problema finora non affrontato qui: il problema della nostra comprensione dell'arte; o, se si vuole, della coscienza dell'arte: in altre parole, della critica: propriamente del *linguaggio critico* sull'arte (che non è necessariamente solo dei critici di professione).

Qui debbo anteporre, brevemente, una premessa, che per me tuttavia è fondamentale.

Non è possibile pensare un problema se non, propriamente, come problema, vale a dire, come configurazione in atto del nostro pensiero. Il che porta a due conseguenze. Ogni problema è concreto in quanto è giudizio, ed è giudizio storico, cioè giudizio non assoluto ma relativo al tempo, dove tempo vuol indicare la relazione tra presente e passato, tra il soggetto che attualmente pensa e l'oggetto del pensiero. Altra conseguenza: non è possibile pensare un problema al di fuori di una *tecnica* del pensiero, vale a dire al di fuori del linguaggio entro il

quale il nostro pensiero si forma. Di qui, volendo rimanere nel campo dell'arte, si ha la conseguenza, che il problema dell'arte è simultaneamente problema del modo, col quale noi pensiamo l'arte.

E sono proprio le opere dell'arte contemporanea, in primo luogo quelle « astrattiste », a prospettarci questo problema in tutta la sua urgenza.

Che cosa vuol dire, per esempio, il disorientamento di buona parte del « pubblico » di fronte alle opere astrattiste? Esso è sincero, e si conclude nella desolata constatazione: « non ci capisco nulla ». Il che in realtà equivale a: davanti a un'opera come questa, io non trovo niente da dire, non sono in grado di fare un discorso che mi soddisfi. In altre parole: la mia critica è *insufficiente* al problema di questa espressione artistica. E non è detto che ad un esito siffatto giunga soltanto il « grosso » pubblico. Anche il critico di professione, che la definisce « non arte », o che maschera la propria irrilevanza sotto un profluvio di osservazioni generiche e poco pertinenti, non fa in fondo che confessare, implicitamente, la medesima insufficienza.

Sembra dunque che non sia inopportuno il richiamo ad un « esame di coscienza » semantico: per mezzo del quale, del resto, anche la critica d'arte (che vuol essere una scienza storica), si metterebbe sulla via, che da tempo vanno percorrendo le altre scienze: in primo luogo le scienze naturali.

Da questo punto di vista penso convenga affrontare il problema, fondamentale, dello « spazio » — e corrispondentemente del « tempo » — nelle arti figurative.

Al quale proposito, io non posso che riferirmi, soprattutto, a quanto ha detto con tanta intelligenza e chiarezza Argan, il quale sottilmente ha parlato della indefinibilità di uno spazio senza attributi: cioè, se bene interpreto, egli ha voluto porre

un'ipoteca — anche per me legittima — sullo spazio come categoria. Lo spazio muta col mutare dei suoi contenuti. Tuttavia mi sento di aggiungere che, se oggi abbiamo messo in quarantena le categorie metafisiche dell'Ottocento, ciò non vuol dire che il nostro pensiero possa senz'altro far a meno di categorie. Direi che ne vive. E, anche situandosi in una posizione « operativistica », il nostro pensiero non può far a meno della categoria dello spazio. Il quale è la dimensione stessa dell'obbiettività: per quanti, e quanto vari, contenuti possano venire in essa inclusi. Lo spazio, vorrei dire — e scusatemi se, non essendo filosofo, non mi esprimo con precisione filosofica — è il corrispondente intuibile di ciò che il linguaggio teoretico definirebbe la categoria dell'*essere*.

Appunto considerando il problema da quest'angolo, io trovo che alcune limitazioni, che si sono giustamente poste a proposito della connessione tra le arti di oggi e le altre forme della nostra civiltà, possono essere rivedute. Non possiamo dire certamente — qui ha ragione Dorflès — che le proposizioni della matematica, delle scienze fisiche e naturali, della psicologia, ecc., abbiano influito ed influiscano sulle forme artistiche. Ma, se andiamo più a fondo, e consideriamo le *strutture* fondamentali delle diverse forme in cui si esprime la nostra vita nella sua complessità, ci accorgiamo che, evidentemente, la connessione esiste. Soltanto, non dobbiamo andarla a cercare nelle forme già definite, ciascuna secondo la propria configurazione. La connessione risiede nel carattere — per usare un termine largamente comprensivo — *esistenziale*, che la civiltà del nostro secolo è venuta assumendo.

Il che è davvero tanto ovvio, che sembra eccessivo insistervi. Al disgregarsi delle teorie dedotte da una metafisica dell'essere nel pensiero filosofico, della rappresentazione dell'universo secondo leggi immutabili e necessarie (newtoniane) nelle scienze

fisiche, non poteva far riscontro, nell'arte, che l'abbandono di ogni *rappresentazione* come tale: perché — e qui ha ragione Degand — ogni volta che c'è una rappresentazione, c'è uno spazio come oggetto. Il punto, direi, di cesura, tra le strutture tradizionali che arrivano fino al cubismo incluso, e quelle delle arti attuali non figurative, è appunto questo: che quelle sono sempre in qualche modo rappresentative; mentre l'arte astratto-concreta non è più, non vuole essere più, rappresentativa; e perciò eccede dallo « spazio » nel senso che s'è detto: di dimensione obbiettiva, dimensione dell'*essere*; onde anche il ripudio, da parte di quest'arte, di ogni « oggetto », inteso come tale.

Ora se noi — e mi sembra legittimo — dialettizziamo lo spazio (dimensione dell'essere) con il « tempo » (emergenza dell'esistere), mi pare che il processo, che ha portato per gradi successivi alle espressioni estreme degli astrattisti, non possa essere meglio definito che come un processo di progressiva *temporalizzazione* dello spazio: dove il « tempo » — è bene ripeterlo, seppure meglio di me potrebbero farlo qui Prampolini e Severini, che hanno partecipato al chiarirsi ed al maturarsi di questa coscienza appunto temporale, la quale distingue e divide il futurismo italiano, fin dalle origini, dal cubismo — dove il tempo, dico, non è *durata*, nel senso bergsoniano e quindi nel senso cubista — ché in tal caso si farebbe ancora di esso una *categoria obbiettiva*, una dimensione, e con ciò lo si negherebbe, proprio in quanto tempo — ma è atto, per così dire, emergenza: non essere, esistere.

È appunto perché si è a cotesta maniera temporalizzata, che l'arte dei nostri giorni, non soltanto non rappresenta più lo spettacolo di uno spazio a tre dimensioni, che lo spettatore debba contemplare come contempla la veduta al di fuori della finestra; ma non rappresenta più nemmeno i singoli oggetti, per quanto disgregati, del cubismo: giacché anche l'oggetto

singolo, o le sue parti, continuano ad essere qualche cosa *in sé*: rimandano ad un *essere* spaziale.

Di ciò gli artisti sono stati i primi ad avere coscienza; e non certo da oggi. Questo « tempo » come azione (dinamismo), fu presentito, pur attraverso una nebbia di confusione e di rettorica, dai futuristi, specialmente da Boccioni. Quando Boccioni — come ha citato Severini — scriveva, opponendosi ai cubisti: « noi porremo lo spettatore *dentro* il quadro », egli non voleva dire che questo: che nella pittura futurista, versata, come dice lo stesso nome (a differenza dalla staticità e plasticità del « cubismo ») nel tempo, tesa all'avvenire (non è detto che si esaurisse nelle forme che allora gli artisti erano riusciti a raggiungere), nell'arte futurista, dico, lo spazio non doveva essere rappresentato e contemplato, ma agito e vissuto: doveva quindi immediatamente coincidere con quello che potremmo dire il *Dasein* — o, come preferisco chiamarlo, il « tempo » — dello spettatore.

E quando ai nostri giorni i « Disintegrati » si propongono, con qualche ingenuità, di disintegrare gli elementi che compongono l'opera d'arte e di spargerli intorno allo spettatore, il quale deve poter entrare fisicamente nell'opera (come si entra in un'opera di architettura), essi non fanno che manifestare questa stessa esigenza fondamentale, che è appunto l'esigenza del nostro tempo: quella di far coincidere senza residui esistenza ed immagine, spazio dell'opera e tempo dell'uomo; di abolire rappresentazione e contemplazione, elidendo il distacco — mi perdoni Diano — *platonico*, tra esistere ed essere.

Se c'è un equivoco, è nel fatto che gli astrattisti continuano ancora a valersi di « quadri » e di « statue »: di oggetti, voglio dire, che si sono storicamente determinati e fissati per dar corpo ad una visione che era antitetica ai loro programmi. « Quadri » e « statue », ovviamente, sono oggetti che rispondono soltanto

ad una visione « classica », nella quale lo spazio si ordina nella dimensione dell'essere, e perciò rimane staccato, nel suo *autòtes* che può essere soltanto contemplato, dallo spettatore. Perciò il « quadro » e la « statua », specie se da esposizione o da museo, non hanno coerenza se non quando sono, in qualche misura, rappresentativi. È perciò, se non erro, che anche Argan s'è augurato che l'arte astratta si orienti verso la *produzione*. Orientarsi verso la produzione, significa evidentemente farla finita coi « quadri » e con le « statue » da museo; raggiungere la posizione da tempo ormai conquistata dall'architettura; rendersi conto che non vi è nulla di necessariamente « meno artistico » in un qualunque oggetto d'uso, che in un « quadro » o in una « statua »; che infine, *il periodo dei quadri e delle statue è chiuso*. E non è del resto la prima volta che questo avviene, nella storia degli uomini. Anzi, direi, è avvenuto sempre, nei periodi *non classici*, e nelle civiltà *non classiche*: quando esistono opere d'arte che, pur non cessando di essere tali, non sono puri oggetti di contemplazione, come i quadri e le statue, ma sono oggetti d'uso: immediatamente inseriti nello spazio-tempo della nostra esistenza. L'ingenuità dei « Disintegrati », di cui parlavo dianzi, è appunto in questo: ch'essi vogliano spargere intorno allo spettatore dei frammenti di uno « spazio contemplativo ». Ma vi sono già delle forme sparse intorno a noi, legittimamente: sono quelle degli oggetti che usiamo, che fanno parte integrante del nostro « tempo », della nostra vita in atto.

Di questo, anche il « pubblico » si rende conto in qualche maniera: anche il « grosso » pubblico, che esce scandalizzato dalla Biennale di quest'anno. Io penso che non sia rendere giustizia ad un tal pubblico, l'affermare ch'esso non aderisce alle forme dell'arte di oggi. Penso invece che un altro dei caratteri della *storicità* dell'astrattismo, sia proprio l'adesione del

gusto del pubblico alle sue forme (è soltanto retoricamente, ch'esso può attaccarsi alle forme ottocentesche). Il pubblico aderisce alle forme astratte espresse in colori, in volumi; ma soltanto quando le ritrova negli oggetti d'uso: nelle stoffe, nelle vesti, nei tappeti, nelle tappezzerie, nei mobili, ecc. Non le comprende, e poco le ama, quando le ritrova nella gratuità — cioè nella pura contemplabilità — dei quadri e delle statue da esposizione. Dove non sono più al loro posto.

Il pubblico qui, evidentemente, non fa, pur senza accorgersene, una questione di arte, e neppure di linguaggio artistico: fa questione soltanto della categoria di oggetti, in cui quelle forme si concretano. Quando la signora borghese ripete nel suo salotto l'affermazione — tanto corrente da essere entrata persino nel « Dizionario dei luoghi comuni » di Camilla Cederna — che l'arte astratta è buona per le stoffe, non dice poi, secondo me, questa eresia, nemmeno in sede critica e storica. Vuol dire soltanto che l'arte astratta è legittima quando è « funzionale »: quando non è forma da contemplare, ma evento da vivere. Il critico che affermasse che in tal modo si nega addirittura valore di arte alle espressioni astrattiste, sarebbe, secondo me, un cattivo critico. Il pubblico non respinge le forme, i colori, astrattisti: anzi, praticamente li preferisce. Soltanto, gli sembrano fuori luogo nei « quadri » e nelle « statue » da esposizione. Con ciò, esso non fa che manifestare, implicitamente, un desiderio di coerenza.

Che una visione artistica com'è quella di oggi, la quale intende precisamente abolire ogni rappresentazione, e quindi ogni contemplabilità, per esprimersi soltanto con l'incontemplabile spazio-tempo dell'essere, continui a racchiudersi in quegli antichi « oggetti » (quadri, statue), i quali non hanno altro fine che quello dell'essere contemplati, è infatti, evidentemente, contraddittorio.

MARCO VALSECCHI

INTERVENTO IMPROVVISO

**N**oi abbiamo ascoltato dalla viva voce degli artisti che ne furono gli interpreti o dei critici che ne accompagnarono la creazione, la storia delle singole e complesse esperienze personali trasferite e realizzate sul piano dell'arte; e come ha già enunciato molto chiaramente il prof. Venturi l'altro ieri, queste esperienze compiute dagli artisti valgono ancora e oltre tutto per riconfermare quell'autonomia della visione artistica nei confronti della rappresentazione della realtà che si cominciò ad attuare già con gli Impressionisti. E di grado in grado, direi proprio come una conquista, prima di tutto morale, a carattere proprio di persuasione intima, spirituale, abbiamo visto questa autonomia svilupparsi e affermarsi in modo via via più vigoroso nel corso dell'arte contemporanea. Abbiamo avuto cioè negli Impressionisti una autonomia intesa come « sentimento », la natura cioè che si rifletteva attraverso l'artista, come una immagine della sua emozione; poi abbiamo avuto lo spazio-tempo e lo spazio-movimento dei Cubisti e dei Futuristi; ed infine lo spazio-intelletto, divenuto pura idea, degli Astrattisti. Presso questi ultimi il concetto di spazio divenne anzi talmente assoluto e predominante, quasi una categoria platonica, che, come ha rilevato Gillo Dorfles, si è fatto esso stesso oggetto della creazione artistica. Naturalmente questa « astrazione » ha fatto parlare di disumanizzazione dell'arte, soprattutto da parte del pubblico ancora fermo alla teoria dell'arte intesa come imitazione della natura. Ma è giusto un tale sospetto e soprattutto un tale giudizio?

Se si ammette che l'uomo è aperto alla speculazione delle

idee allo stesso modo che all'onda calorosa dei sentimenti, perché non ammettere che l'artista possa usare di queste idee, anche nel loro punto di massima astrazione, di pura intuizione, come oggetto delle sue ricerche e realizzazioni artistiche? Non è vero quindi che l'arte si disumanizzi perché accoglie queste nuove esperienze; se per realizzarle in forma d'arte l'artista ha rifiutato i simboli abituali dell'immagine artistica, e cioè la figura dell'uomo e gli oggetti della realtà, non è perché egli desideri dimenticare, sia pure ammettendo per assurdo che possa riuscirci, di essere uomo, presente nella natura, ma solo perché sono affiorate alla sua coscienza nuove concezioni della realtà e nuovi rapporti dell'esistenza, vuoi sul piano ideale e vuoi sul piano sperimentale, che non possono più coincidere interamente con la semplice presenza della realtà, almeno così come ci è pervenuta nella sua accezione positivista. Poiché la scienza e la filosofia hanno scalzato i ristretti limiti della realtà empirica, guadagnando all'uomo nuove e più larghe cognizioni e prospettive ideali della stessa realtà, perché solo l'arte dovrebbe escludersi, nei suoi modi peculiari, da questo uguale processo intellettuale?

Durante i dibattiti, e se non sbaglio da parte del critico polacco, si è fatto esplicito richiamo all'impegno degli artisti, di ricollegarsi ai caratteri ideali e concreti, di stringersi ai problemi nazionali del proprio popolo e della propria società; e questo impegno di attingere direttamente e nel profondo di questi caratteri e problemi, è stato anzi indicato come una premessa indispensabile per svolgere quella funzione di guida, di sostegno, di sprone, di modo che l'artista torni a essere presente nella vita sociale del suo popolo. E tale impegno, secondo l'intervento dell'oratore polacco, meglio si realizza attraverso il realismo. È stata cioè richiamata l'attenzione sopra una esigenza profondamente sentita dagli artisti contemporanei,

#### INTERVENTO IMPROVVISO

in modo più acuto oggi che essi hanno completato o per lo meno largamente sperimentato quel processo dell'autonomia artistica indicato dal prof. Venturi.

Tuttavia è stata fatta un'affermazione che mi pare assai difficile da accettare: e cioè che il realismo è essenzialmente una questione di contenuti e non di forme.

Nell'intervento del prof. Argan si è chiarito in modo rigoroso che lo spazio non è soltanto un'oggettivazione fisica, è qualche cosa che occupa e inquieta più addentro la mente degli artisti, è anche un'oggettivazione morale. E l'arte porta, a questa oggettivazione, un elemento preciso e insostituibile, cioè quello « formale » dello spazio. Da ciò deriva, se non sbaglio, che se il realismo non fa questione essenziale di forme, non ostante tutti i suoi pregi e le sue nobili aspirazioni, non può essere oggetto di una discussione d'arte; anzi, si sottrae, per ciò stesso, a definirsi sul piano dell'arte. Ed è tanto chiaro ciò, oggi come ieri, che allorché guardiamo anche alle più grandi opere d'arte del passato, non ci commuove il fatto che in esse siano rappresentati un Bacchanale o una Crocifissione; ma l'assoluta e direi eterna qualificazione formale avvenuta di quello « spazio » cui accennava il prof. Argan. E a questo punto della discussione mi sembra possibile ora aggiungere che non è perciò l'*astratto* o il *figurativo* a riassumere in sé il fine e il vero dell'arte; ma quella rappresentazione, quella qualificazione formale, di cui essi non sono che i mezzi, gli strumenti espressivi, a uguale titolo e ragione. Non escludo perciò, come farebbero invece in modo dogmatico coloro che parteggiassero esclusivamente per l'una o l'altra tendenza dell'arte contemporanea, che l'artista possa, liberamente, attingere al mondo della realtà o al mondo delle idee secondo le segrete formulazioni della sua intelligenza e sensibilità. Ma nell'una o nell'altra scelta la sua prima responsabilità è di escludere ogni insufficienza formale, ogni medio-

crità, che incombono, come ha rilevato Pierre Courthion, in modo eguale e indifferente sia sull'astrattismo che sul figurativo.

È necessario e indispensabile anche per il realismo far salire la rappresentazione da un contenuto a una forma. I rapporti assai stretti dell'artista con la sua società e il suo popolo non gli debbono impedire l'altro impegno che ha preso con se stesso, di testimoniare il suo destino, la sua personale esperienza umana, attraverso la quale egli è presente alla sua società e al suo tempo in quella forma che lui ha scelto per realizzarsi e per comunicare, cioè l'arte. Occorre quindi, parallelamente, che la società in cui vive e si esprime l'artista, si sforzi di intendere l'opera d'arte che le è contemporanea e al di là di un apparente ed iniziale ermetismo ne individui le profonde relazioni.

Tuttavia non si può ignorare, fra chi ha rifiutato i simboli tradizionali della rappresentazione e fra chi vi ricorre ancora con un carico di accese intenzioni sociali, un diffuso senso di disagio, specie nelle generazioni più giovani. Si sente ormai il disagio di quella grammatica raffinatissima, della pura forma, della parte strettamente intellettualizzata della creazione artistica. Manca qui qualche cosa, proprio tutta quella parte che occupa invece profondamente i neorealisti; i quali per converso commettono la grave rinuncia di essere degli artisti per essere degli eloquenti, per essere degli uomini politici, politicamente impegnati intendo dire, preoccupati appunto da ragioni morali, ma non allo stesso modo preoccupati da ragioni artistiche.

Anche se per parte mia sono contrario ad ipostatizzare la situazione odierna in termini così assoluti ed estremi, è però fra queste due punte divaricanti che dovrà avvenire una soluzione. Intanto il prof. Argan ha indicato che, fra la moralità che si basa e coincide con la validità dell'opera d'arte, con la sua pu-

#### INTERVENTO IMPROVVISO

rezza, e quell'altra che si basa sulla somma delle esigenze sociali, c'è anche quella di accettarsi in uno « spazio » che intercorre fra l'Inferno e il Paradiso o in altre consimili postulazioni metafisiche, ed è lo spazio dove vive e agisce e si determina l'uomo, tra le infinite possibilità dell'essere e del divenire; e per un artista di accettarsi, prima di tutto, come artista, e in questa accettazione cosciente si realizza intanto la sua prima e impellente responsabilità, che avrà il suo seguito nella libera determinazione e nel compimento della sua intuizione artistica.

Come si realizzerà nelle giovani generazioni la soluzione di cui ho parlato poco prima? Qui credo che noi critici, che veniamo sempre dopo l'opera d'arte, dobbiamo sospendere il nostro giudizio, anche se già avvertiamo da molti segni, da un incontro di fantasia e di sentimento, di stile serrato e di concretezza reale, che essi si dimostrano tutti tesi all'uscita verso una « natura » che coincide anche con la naturalezza della loro cultura. Possiamo formulare desideri, possiamo anticipare speranze; ma è bensì l'artista, attraverso la sua personalità, la sua singolarità, la sua profonda solitudine emergente dalla molteplicità dell'esistenza, che troverà lo scatto per risolvere in immagine di poesia la sua moralità di individuo vivo in un tempo e in una società. E anche in questo rispetto, in questa discrezione che gli dobbiamo, è ancora un segno della sua intoccabile libertà.

ENZO ROSSI

PER UNA CRITICA CHE RISALGA ALLE ORIGINI  
STORICHE DELLA ATTUALE « CONTRADDIZIONE »  
DEI VARI MODI DELL'ARTE

L'INVOCAZIONE alla sincerità che ha fatto il Prof. Carena come apertura a queste relazioni, nei termini in cui è stata posta, mi sembra che sia un'invocazione piuttosto astratta nel senso che, se un artista, e oggi è anche ovvio, per esprimersi debba ritrovare con pienezza la forza della sua natura nell'espressione, e quindi la propria sincerità, questa sincerità non può non essere considerata in relazione al momento storico in cui si vive. Quindi la sincerità, come parola presa di per se stessa, non ha molto significato. Mi pare che il momento della sincerità vada invece distinto, nell'analisi delle condizioni indispensabili all'arte, in due momenti fondamentali: uno è la vocazione naturale che determina l'impulso all'azione artistica e l'altro è invece la necessità di una inserzione nel mondo storico in cui si vive, e quindi la necessità di una coscienza culturale delle esigenze storiche del momento. In questo senso sincerità non è più soltanto una parola, ma diventa un fatto concreto. Allora la cultura diventa un elemento indispensabile e dominante dell'azione dell'artista. Tanto più oggi che, mi pare, ci troviamo in un momento storico, in cui le stesse contraddizioni, almeno apparentemente violente, delle diverse posizioni artistiche, pongono proprio di per se stesse, e anche per altre ragioni, una necessità di auto-critica storica generale e non soltanto per i critici che indagano, come professione, la storia e la natura di questa materia che è l'arte, ma per gli artisti stessi che si trovano nell'atto dell'operazione artistica. Ora questa necessità della cultura e dell'auto-critica mi pone anche delle osservazioni relative alle relazioni fatte, in questo senso cioè, che nello spiegare e difendere una posizione astratta

o nello spiegare e difendere una posizione figurativa comunque sia, mi pare che si sia ancora fermi alla considerazione di uno sviluppo storico troppo recente della pittura e della scultura.

Dallo sviluppo storico recente non è difficile sia dimostrare la validità dell'astrattismo, sia dimostrare invece la validità, per esempio, della figurazione picassiana e i derivati della figurazione astratto-concreta. Credo proprio che la relazione del Prof. Venturi — appunto per la sua chiarezza e analisi storica dello sviluppo moderno — è quella che ci dà con precisione questo aspetto, ma dimostra nello stesso tempo proprio il bisogno che, per analizzare il bene e il male (se si può parlare così in sede d'arte) dell'attuale problematica artistica, è necessario che l'alto senso di autocritica, e quindi il bisogno di cultura, si estenda a una visione più vasta, più complessa, che ci possa indicare perché — un perché non consequenziale, non storicistico, ma un perché essenziale alla natura dell'arte — perché ad un certo momento noi ci troviamo di fronte a delle manifestazioni così opposte e così contraddittorie. Questo mi pare fondamentale, altrimenti è difficile uscire — tutti hanno delle ragioni in qualche modo: o delle ragioni morali, come appunto riportava il Prof. Carena (e che in un certo senso ha esteso ai comunisti), o delle ragioni invece più strettamente pittoriche, ma riscontrabili sia nel fronte degli astrattisti — degli astratti puri, dei non figurativi puri — sia anche nel fronte degli astratto-concreti, che sono, mi pare, quelle posizioni che oggi in qualche modo dominano nel campo dell'arte.

Ora, rimanendo fermi su queste posizioni, ci troviamo in una posizione di lotta, che spesso costringe a disconoscere i valori intrinseci alle stesse posizioni. Il problema è appunto di cercare un punto di vista che ci renda ragione, del perché l'arte sia arrivata a questo punto e perché si trovi handicappata in una crisi di questo genere.

ENZO ROSSI

« AZIONE MORALE » DELL'ARTE MODERNA

**I**L Valsecchi ha ripreso in fine del suo intervento il tema della situazione morale dell'azione artistica, oggi.

Sembra che oggi, perché un'opera sia valida debba non solo avere un valore in sé, ma debba anche avere un valore immediato di azione sociale. Qui nasce un grande problema: si tratta proprio di un incontro tra questi due aspetti o di una distinzione di compiti? Ieri lo stesso Degand, nel parlare dell'opposizione astrattismo-arte figurativa, ha ammesso ad un certo momento, mi sembra, se ho ben capito, la possibilità del coesistere di due linee di esperienza diverse.

Comunque non è sotto questo aspetto che io insisto nel tema; l'aspetto per il quale intervengo è l'aspetto della eticità dell'atto artistico, posto ieri dal Prof. Argan.

L'arte attuale, ha detto Argan, se non mi sbaglio, ha definito la condizione del conoscere, ma non ha ancora affrontato la moralità dell'azione. Prima di procedere, credo opportuno ricordare che noi viviamo in una epoca in crisi per ciò che riguarda l'aspetto sociale della vita umana. La colpa di questa situazione, se si può parlare di colpa, non credo sia da attribuire agli artisti come gruppo sociale.

Per ciò che riguarda l'arte, noi, oggi ci troviamo in un mondo in cui l'arte che noi tutti qui presenti siamo disposti a ritenere valida in sé, è praticamente incompresa dalla grande maggioranza degli uomini del mondo. Non solo, ma il giudizio che si dà è un giudizio comune, che va al di là delle singole posizioni ideologiche o filosofiche o religiose. Il mondo cattolico, il mondo comunista, il mondo borghese, nella loro grande mag-

gioranza, giudicano allo stesso modo l'arte moderna; cioè in pratica usano spesso le stesse parole. Questo vuol dire che non si distingue più bello da brutto nello stesso modo ovunque. E accade che le responsabilità di quest'arte condannata vengono di volta in volta attribuite alla parte avversaria.

Questo ci fa pensare piuttosto ad una crisi di civiltà che ad un contrasto fra le parti.

In questa situazione l'arte moderna, e la stessa critica valida, è ancora su di una posizione partigiana, nel senso dei partigiani armati; e la resistenza, tutti sappiamo, è stata eroica ed ha avuto i suoi martiri oltre ad avere ancora i lunghi sacrifici di ognuno che diventi partigiano di questo fronte.

Tornando ora al colloquio con il Prof. Argan, vorrei far notare che una moralità dell'azione è dunque stata salvata. La moralità dell'azione relativa è necessaria alla situazione che l'arte ha attraversato e che attraversa ancora per rimanere vera. Non solo, ma vorrei ancora far notare che ciò che l'arte moderna ha salvato comunque, attraverso le sue più svariate e dure esperienze, è qualche cosa che per me è sempre definibile con il nome di bellezza. Una bellezza storica di volta in volta sempre nuova in una linea fatale di sviluppo della sua conoscenza. Questa bellezza per me conosciuta attraverso il duro lavoro e la paziente e tenace osservazione delle opere altrui è stata ciò che mi ha salvato la speranza, la certezza nella vita e nel suo avvenire, e mi ha dato la fede nell'avvenire di tutta l'umanità.

Questa bellezza è stata per me come vedere il volto di Dio: e qui lo cito proprio per portare a conclusioni, sullo stesso tipo di ragionamento, contrarie a quella di Argan — almeno apparentemente.

Qui le parole non mi aiutano più per prolungare oltre l'intervento, ma quello che penso infine è che tutto il lavoro che

« AZIONE MORALE » DELL'ARTE MODERNA

gli artisti hanno prodotto, tutta questa arte, non può non avere un decisivo valore salvifico per tutta l'umanità, anche se attualmente incompresa e quindi non può non aver avuto e non può non avere ancora la sua azione morale.

LUIGI SCARPA

DUE BREVI OSSERVAZIONI

**A**CCETTIAMO nell'intervento di Rossi la sua affermazione di speranza e di fede: « la bellezza gli ha mostrato il volto di Dio » e la sua difesa del carattere « morale » dell'arte contemporanea.

Vogliamo soltanto precisare una sua affermazione riguardo la situazione di *crisi* della civiltà, là dove egli ha colto l'uguale incomprendimento dell'arte da parte dei tre mondi in lotta fra loro (cattolico, comunista e borghese).

È vero che esiste una valutazione « comune », « uguale » dell'arte contemporanea da parte di questi *tre mondi*, ma, mi pare che essa scopa soltanto una « dimenticanza (o ignoranza) di principi » morali ed estetici — meglio filosofici — in questi giudizi stranamente *conformi*, soprattutto se questi tre mondi sono visti, come Rossi ha detto, nel « complesso degli ómeni », più che delle idee.

Invece se noi risaliamo a questi « principi », allora le valutazioni estetiche cambieranno di molto (e non solo dal lato *politico* o pratico che esiste in questi tre mondi): da Giacomo Maritain a Romano Guardini, il mondo cattolico, per esempio, è sostenuto da una estetica assai diversa da quella di Zdanov e di Lukacs, giudica assai diversamente ed esige diversissimi impegni.

È questa una precisazione — non polemica e neppure difensiva — ma che vuole essere, anch'essa, una certezza per gli artisti che *i mondi* in cui vivono non sono tutti opposti alle loro speranze e alle loro intense ricerche per conservare all'arte la sua pura solitudine.

Ci pare di dover aggiungere, allora, un'altra breve osservazione a proposito dell'intervento del Prof. Argan.

Egli ha affermato — se ho ben inteso — che l'arte contemporanea, nella sua ricerca dell'Assoluto non può fare a meno di restare « nell'immanente del contingente ».

L'affermazione di chiudere l'universo nell'immanenza ha una storia filosofica che non è qui luogo di discutere.

Crediamo però di poter dire che nessun limite all'assoluto dell'arte viene agli artisti da affermazioni filosofiche, come quelle cristiane e, diciamo meglio, cattoliche, le quali oppongono al limite del contingente (e anche — credo di poter dire — dell'immanenza — il contingente mi pare sia chiuso e finito) l'illimitato, l'infinito della trascendenza, della spiritualità universale e personale di Dio, come ci insegna ancora, dal suo Paradiso, Dante e vicino a lui, con eguale nostalgia T. S. Eliot. Perché è sempre vero, anche con le nuove esperienze esistenziali, che la più alta e libera azione è la contemplazione.

GUSTAV BECK

L'ARTE CONTEMPORANEA E IL PUBBLICO

**D**OPO tutte le interessantissime relazioni che ho potuto ascoltare in questa sede, permettetemi di fare una proposta pratica.

Saranno solo alcune osservazioni su questioni che tutti conoscete, che però è bene vengano ripetute nell'ambiente di un organismo internazionale anche se sono marginali al tema.

Credo che ci troviamo all'inizio di un periodo grande e magnifico che darà al mondo un nuovo volto. Considero quindi ingenua e superflua la domanda che il pubblico spesso si pone: « e come andremo avanti? ». Ebbene, andiamo proprio avanti, con o senza le renitenti forze di ieri.

Ogni tempo determina il suo proprio linguaggio artistico, forma l'artista e la sua opera attraverso l'ambiente, essendo l'artista parte del tutto. Il nostro tempo è pieno di nuove idee, di insperate invenzioni, i limiti sono stati per così dire travolti dallo spirito.

Naturalmente anche oggi il pubblico esprime il suo giudizio prendendo come punto di riferimento più o meno le opere dell'antichità e di quei contemporanei più noti, non però le produzioni degli artisti di avanguardia.

Questo pubblico però determina l'opinione corrente e fa la parte anche troppo spesso del pubblico accusatore.

La stampa ne è l'altoparlante, le esposizioni e le gallerie hanno la medesima funzione per gli artisti, mentre il museo è il grande mezzo di conoscenza dell'arte già ufficialmente riconosciuta.

L'artista inoltre è in qualche modo dominato — secondo il

maggiore o minore grado di vita democratica del paese — dal governo, dalle autorità, dall'amministrazione cittadina, dalla chiesa, dal partito politico e perfino un poco dall'amico, dal simpatizzante e quindi dal compratore.

Tutti costoro vogliono indirizzare l'artista e determinare ciò che è per loro desiderabile nell'arte.

In questo modo alcuni grandi personaggi di un paese possono essere portati alle stelle, per deludere poi quando sono esposti al vaglio della critica internazionale.

Felici i paesi dove vi sono critici così dotati da riconoscere i veri talenti; invidio quasi l'Italia e la Francia, la Germania, gli Stati Uniti d'America e l'Inghilterra.

Il proverbio dice: « Molti sono i chiamati, pochi gli eletti ». Nel nostro caso, trattandosi di critici d'arte bisognerebbe dire: « Molti sono gli eletti, ben pochi i chiamati ».

Devo confessare che noi Austriaci, così come anche altri popoli non possediamo, perlomeno attualmente, una critica d'arte di risonanza europea.

Sarebbe un magnifico compito per me organizzare un organismo culturale internazionale, cercare di chiarificare l'odierna situazione del mondo artistico nella grande cerchia di coloro che scrivono d'arte, attraverso corsi culturali o meglio ancora attraverso le pubblicazioni di quaderni nei quali le relazioni già svolte potrebbero trovare un degnissimo posto.

Molti, ne sono convinto, sarebbero grati di questa iniziativa, e i frutti maturerebbero da soli. Questa critica d'arte però è indispensabile alla vita del mondo. È attraverso la sua opera di insegnamento e di valorizzazione che vengono mantenuti i contatti fra l'arte ed il pubblico.

BRASIDAS TSOUCHLOS

CRÉATION ORGANIQUE ET CONSTRUCTION

**J**E crois que l'objet de cette discussion sur l'Art Figuratif et l'Art Abstrait ne doit pas être la constatation des diverses tendances ou écoles, l'explication de leurs programmes, ou bien la recherche des filiations, des influences ou des réactions, mais bien l'examen de la valeur respective de ces deux formes opposées de l'art. En d'autres termes, je pense que nous devons abandonner la question de fait et nous occuper uniquement de la question de droit.

Mais en abordant notre problème sous cet angle, nous verrons forcément les opinions se départager, des thèses contraires s'affronter, car nous aurons alors affaire à cette logique du pour ou contre que Pascal a mise en lumière et qui serait la logique spécifique des valeurs. Au risque donc de jeter une note discordante dans nos discussions, je soutiendrai ma position avec cette partialité que Baudelaire exigeait du critique. D'ailleurs nous ne risquons pas seulement de rompre la belle harmonie de notre Congrès. En nous aventurant vers le monde fuyant des valeurs, nous aurons encore d'autres risques à courir. Ici tout est glissant, tout est incertain, et sur cet étagement des opinions du pour ou contre on ne peut jamais être absolument certain de l'étage sur lequel on se trouve.

Est-ce à dire que nous devons abandonner tout espoir d'atteindre un résultat, même précaire, et que notre discussion restera une simple joute oratoire? Je ne le crois pas. Cette partialité, dont je parlais tout à l'heure, est déjà une preuve qu'il y a quelque chose de consistant dans la position défendue. Et puis l'affrontement logique des différentes thèses ne manquera

pas de mettre au jour la faiblesse théorique des unes ou la force des autres. Mais il y a plus. Pour Husserl et Nicolai Hartmann ce qui nous apparaît comme valeur sur le plan de l'action serait essence du point de vue théorique. Ce serait donc la vision des essences qui orienterait nos jugements de valeur. S'il en est ainsi, pour atteindre notre but nous devrions nous efforcer de déceler ce qu'il pourrait bien y avoir d'essentiel à l'art dans les conceptions contraires que nous avons à examiner.

Pour nous aider dans une tâche aussi difficile nous pourrions nous appuyer sur Benedetto Croce, que justement M. Courthion vient de mentionner dans son intéressante communication. En définissant l'art comme intuition Croce nous permet de rejeter toute conception de l'art qui exigerait l'intervention d'opérations non-intuitives. C'est déjà là faciliter grandement notre tâche. Cependant, comme l'a justement remarqué M. Courthion, la définition de Croce demeure très forte dans ce qu'elle nie, mais laisse, au point de vue positif, le concept de l'art insuffisamment déterminé. Il faudrait spécifier davantage l'intuition esthétique, le mot intuition n'ayant pas exactement le même sens d'un philosophe à l'autre. Rien que chez Bergson, le philosophe danois Harald Höffding a signalé quatre acceptions du terme, et, comme on le sait, Bergson a répondu qu'il en trouverait davantage, sans pourtant inclure dans le nombre telles quelles les quatre acceptions qu'Höffding a cru apercevoir. Il nous faut donc pousser plus avant notre investigation, et tâcher de cerner de près, tout au moins autant que nous le pourrions, les démarches de l'esprit pendant la création artistique.

Toutefois, comme il nous est impossible d'entreprendre un tel travail en cette fin de séance, je me bornerai dans mon intervention d'aujourd'hui, à quelques remarques critiques. En effet, j'ai souvent remarqué que certaines notions confuses qui ne résisteraient pas à une critique serrée, subsistent pourtant et con-

tinuent à encombrer les discussions esthétiques. Ainsi je ne crois pas que l'on puisse parler, comme on l'a fait aujourd'hui, de construction organique, ces deux termes étant incompatibles. Construire, c'est engendrer un objet en assemblant dans un certain ordre des éléments préexistants. Or, si ces éléments sont moyens, ils ne peuvent être en même temps fins puisqu'ils préexistent à l'acte de construction. Ainsi donc le construit ne peut jamais satisfaire aux conditions qui, selon Kant, caractérisent le produit organisé. On peut construire un outil, une machine, ou au sens métaphorique une théorie déductive, mais on ne peut construire un être organique, on ne peut que le créer. Aussi dans toute la philosophie allemande l'organique s'oppose-t-il au mécanique, et chez Schopenhauer, en particulier, l'ordre organique s'oppose à l'ordre architectonique.

Pour que l'artiste puisse produire une oeuvre organique, il faut qu'il travaille comme la vie. Il faut que son oeuvre se développe à partir d'un noyau initial, où l'on ne peut distinguer des éléments indépendants. C'est ce noyau qui, mû par une force interne, s'articule peu à peu en membres, et s'informe à mesure qu'il les informe, et se développe ainsi en un organisme de plus en plus complexe jusqu'à ce que l'oeuvre soit achevée. Si donc, comme je le crois, l'oeuvre d'art authentique est un être organique, elle ne peut jamais être construite, et le terme construction, dont notre siècle a fait un tel abus, doit être banni de l'esthétique.

BRASIDAS TSOUCHLOS

RÉPONSE À M. DEGAND

EN ramenant la discussion au coeur même de notre sujet, M. Degand a rendu un grand service à notre Congrès. Nous devons en outre lui être très reconnaissants pour sa communication si claire et si précise, où il nous a exposé son point de vue sans la moindre ambiguïté. Ma position étant à l'opposé de la sienne, ce serait je crois la meilleure façon de contribuer à notre tâche, vu le peu de temps dont nous disposons, que de limiter mon intervention d'aujourd'hui à une réponse à Monsieur Degand. Car si je ne peux que souscrire à l'opposition nette et tranchée qu'il a établie entre l'art figuratif et l'art abstrait, je ne peux de même accepter telles quelles les définitions qu'il en donne.

En assignant comme but à l'art figuratif la représentation des apparences du monde visible, M. Degand en donne assurément une définition trop étroite. Pour s'en convaincre il n'est pas besoin d'aller bien loin, il suffit de se rendre tout près d'ici à l'église de San Giorgio, et là, devant les grandes toiles de Tintoretto, on sera forcé de reconnaître que l'art figuratif contient bien autre chose encore. On verra qu'il n'y a pas simplement imitation d'apparences, mais que le grand art figuratif est *création* d'apparences *selon* le monde visible.

De la peinture abstraite M. Degand nous donne deux définitions, l'une négative, l'autre positive. Je ne ferai aucune difficulté pour accepter la première. Mais dire tout bonnement que la peinture abstraite ne représente pas le monde extérieur, ne nous avance pas beaucoup. On ne peut rester sur une position négative. De simples négations tout en excluant certaines cho-

ses ne posent rien à leur place, ou, si elles posent quelque chose, ce ne peut être qu'un « autre » tout à fait indéterminé. Pour qu'il y ait art il faut qu'il y ait quelque chose de positif. Il nous faut donc partir à la recherche du contenu positif de la peinture abstraite. Or, pour apprécier ce contenu positif une éducation spéciale selon M. Degand est nécessaire. Nous vivons dit-il dans le monde, et cette longue habitude crée une véritable tyrannie psychologique du monde extérieur. Avant donc d'aborder la peinture abstraite il faut, par un effort spécial, secouer le joug du monde extérieur, il faut nous libérer de la tyrannie psychologique qu'il exerce sur nous. Mais reste à savoir s'il s'agit là simplement d'habitude, ou si cette habitude ne repose pas sur une position métaphysique inéluctable. L'homme en effet se trouve dans le monde et ne peut jamais sortir du monde. Il peut voir en lui un cosmos ou le signe d'un autre monde. Il peut se sentir en harmonie avec lui ou, au contraire, comme les existentialistes contemporains « jeté dans le monde ». Mais quelle que soit sa réponse il est toujours dans le monde et ne peut en sortir. C'est une situation tout aussi fondamentale que, dans le domaine de la connaissance, la relation sujet-objet. Et la gloire de la peinture c'est justement d'avoir comme fondement cette situation métaphysique de l'homme et de la refléter.

Mais concédons à M. Degand que l'homme est capable de transcender sa situation et voyons ce qu'il peut y avoir de positif dans la peinture, abstraction faite du monde extérieur. Or, les apparences visibles une fois rejetées, on ne nous parle plus que de rapports. Mais les rapports présupposent des termes qui existent déjà indépendamment d'eux et entre lesquels ils s'établissent. Ces termes, en l'occurrence les couleurs, sont donc des éléments, et ainsi la seconde définition de M. Degand est sujette à la critique que j'ai faite hier du concept de construction. Et en effet, comme on sait, on a fait grand abus de ce terme dans

la peinture moderniste. Mais approfondissons davantage cette critique. L'art est création d'êtres, et tel est le tableau. Une fois achevé on peut y distinguer par analyse des éléments et des rapports. Mais on aura beau multiplier rapports et éléments on n'obtiendra jamais l'équivalent du tableau. Jamais un réseau de rapports, aussi serré soit-il, ne nous donnera un être. Et là est l'insuffisance fondamentale de la philosophie intellectualiste. Or précisément le peintre abstrait invertit l'ordre naturel et se place dès le début du point de vue analytique. Il commence par se donner des éléments discrets, aussi ne peut-il créer, mais seulement « construire » son tableau en composant ces éléments et en les reliant à l'aide de rapports.

Pourtant M. Degand, après avoir départagé les arts en discursifs et en intuitifs, classe la peinture figurative dans les premiers et la peinture abstraite dans les seconds. Celle-ci, à l'instar de la musique, ne représentant rien, n'a pas de sujet que l'on pourrait traduire en « discours » comme c'est le cas de la peinture figurative. Mais qui ne voit que ce qu'il y a d'essentiel dans la peinture figurative n'est pas la chose ou les choses représentées et ce que l'on pourrait en dire, mais bien la qualité de la représentation. Plusieurs tableaux peuvent avoir le même sujet, pourtant les uns ne seraient que de misérables croûtes, tandis que les autres peuvent être de véritables chefs-d'oeuvre. C'est dire que l'image, tout en représentant autre chose se suffit à elle-même. Ce n'est donc pas par des considérations de ce genre, extrinsèques à la peinture, que l'on pourrait caractériser ces deux conceptions opposées de l'art. On ne peut en donner une qualification intrinsèque que par les opérations de l'esprit que chacune d'elles met en oeuvre. Or ce que j'ai déjà dit à la suite d'hier suffit à prouver la nature discursive de la peinture abstraite. L'établissement d'un rapport entre deux ou plusieurs termes, ou d'une façon plus complexe d'un rapport entre rapports,

n'est-ce pas le type même de l'opération discursive? M. Degand nous a parlé d'ailleurs de logique interne....

Dans la vraie peinture figurative, au contraire, les couleurs ne sont plus des termes reliés par des rapports. Elles ne sont pas des éléments discrets mais se résolvent dans ce tout qu'est l'image, cette image qui se suffit à elle-même. Or un tout ne peut être donné que dans une intuition.

Reste l'argument devenu banal de la musique. Une étude comparative de la peinture et de la musique serait du plus haut intérêt, mais faute de temps ne peut être entreprise ici. Je me bornerai donc à une simple remarque qui cadre avec l'esprit général de mon intervention.

Voilà en effet un art qui ne représente rien. Si le musicien peut transcender la situation de l'homme, pourquoi le peintre n'en ferait-il pas autant et n'arriverait-il pas ainsi à créer un art plus pur, libre de toute représentation? Mais qu'on y regarde de plus près. Le musicien travaille avec des sons. Or il n'y a pas de représentation auditive du monde. Nos perceptions auditives sont isolées et discontinues et c'est dans notre monde visuel que nous les situons. Ainsi le musicien ne trouve pas du fait même de sa situation en tant qu'homme, un monde sonore déjà constitué. Il faut donc créer « ce monde sonore », selon l'expression d'Henri Delacroix. C'est la société qui l'a créé. C'est dans la tradition que le musicien trouve un monde sonore déjà constitué. Aussi, comme le remarque Boris de Schloezer, la musique est-elle le plus conservateur des arts. Quelle que soit l'audace d'un musicien il n'ira jamais, même dans ses innovations les plus téméraires, jusqu'à disloquer ce monde sonore, parce qu'alors il sombrerait dans le chaos.

Et maintenant revenons à cette opposition entre l'art figuratif et l'art abstrait que M. Degand a établie avec une telle franchise. J'ai déclaré dès le début y souscrire entièrement et

#### RÉPONSE À MR. DEGAND

l'analyse qui a suivi en était l'approfondissement. Or, s'il peut y avoir une infinité d'oeuvres d'art, chacune possédant sa propre individualité, le concept de la peinture ne peut être qu'unique. Le terme peinture ne peut désigner que certaines opérations de l'esprit et rien qu'elles, sinon il ne serait qu'un simple mot dénué de toute signification. Il ne peut désigner en même temps l'intuitif et le discursif. Si donc nous acceptons avec Croce que l'art est intuition, seule la peinture figurative peut prétendre au titre de peinture.

BRASIDAS TSOUCHLOS

OBSERVATION SUR L'ABSTRACTION

**M.** SEVERINI nous a exposé avec une clarté remarquable l'évolution de l'art moderne depuis 1910 et sa situation actuelle. Les avertissements dramatiques contenus dans sa communication ne laisseront pas de nous émouvoir. Ils acquièrent d'autant plus de poids qu'ils nous sont adressés par un artiste qui a joué un rôle prépondérant dans la genèse de l'art contemporain et qui en connaît tous les replis. Ils nous obligent à une mise en question radicale. Il est grandement temps en effet de prendre enfin conscience de la voie où s'est engagé l'art contemporain. Aussi devons-nous être très reconnaissants à la Fondation Giorgio Cini d'avoir pris l'initiative de ce débat. Et il n'y a pas d'autre lieu au monde plus propice à servir de cadre à une discussion sur la peinture, que cette ville de Venise où a vécu et travaillé Tiziano Vecellio. C'est ici, éclairés par sa « Pietà », l'incarnation la plus complète de la peinture, que nous pouvons avoir le plus d'espoir d'en approcher la mystérieuse essence.

Quant à moi, prenant la parole à la fin de cette rencontre, je voudrais avant de quitter ces lieux privilégiés compléter par deux observations essentielles ce que j'ai dit hier en répondant à M. Degand. La première porte sur l'argument de la science. En effet, à l'exception de M. Gillo-Dorflès, qui a voulu sauvegarder l'autonomie de l'art envers la science, la plupart des tenants de l'art abstrait ont soutenu que son apparition était rendue nécessaire par le développement de la science contemporaine. Or je n'arrive pas à distinguer pour ma part quel rapport peut avoir l'art avec les « relations d'incertitude » d'Heisenberg ou les

« groupes de complémentarité » de Niels Bohr. Car si la confusion de l'art avec la science était encore possible du temps de L. B. Alberti, elle est inadmissible depuis la constitution de la science moderne. Depuis que Galilée a purifié la science, en la débarrassant des notions qualitatives de la physique scolastique et en assignant comme objet de la connaissance scientifique les relations quantitatives, la notion de l'art s'est trouvée du même coup dégagée de toute contamination avec la science. Il s'agit de deux démarches opposées de l'esprit, la science résolvant nos perceptions en rapports quantitatifs, et l'art au contraire, indifférent à toute considération quantitative, en retenant toute la richesse qualitative.

Nous sommes ainsi amenés à notre seconde observation qui porte sur l'abstraction elle-même. On pourrait tout d'abord se demander si ce terme d'abstraction, qui sert de mot d'ordre et de signe de ralliement à l'art non-figuratif, est ici d'un emploi légitime. En effet toute forme d'art, pour non-représentative qu'elle soit, se présente toujours comme image. Et toute image en tant qu'image est concrète. Aussi voyons-nous les champions de l'art abstrait, quelque peu honteux de ce terme, nous confesser de ne l'employer que faute de mieux. Ce qui prouve, d'ailleurs, avec quelle légèreté certains concepts ont été adoptés par l'art contemporain. Mais comme il est d'usage de distinguer les concepts en abstraits et concrets, on pourrait ne pas trop chicaner là-dessus et accepter de même de classer les images en abstraites et concrètes, les premières se rapprochant par leur schématisation du concept, tandis que les secondes, à l'opposé du concept, se caractérisant par leur singularité et leur complétude concrète.

Toutefois, quelle que soit l'opinion que l'on puisse avoir à ce sujet, il est indiscutable que tout l'art moderne, et cela dès avant 1910, a eu recours à des opérations abstraites, et que

l'art non-figuratif n'a fait que porter le courant abstractionniste à ses dernières extrémités. Aussi les quelques remarques qui vont suivre sur l'abstraction trouvent-elles tout naturellement leur place dans cette discussion.

C'est dans un but utilitaire que l'homme forme par abstraction des idées générales, ne retenant de la réalité concrète que ce qui intéresse son action. C'est par un principe d'économie qu'il néglige toutes les particularités concrètes, dont il n'a que faire, et qui risqueraient d'entraver son action. Plus le concept est abstrait, plus grand est le nombre de représentations concrètes qui lui permet de survoler, étendant ainsi l'efficace de son action. C'est là la force de la connaissance abstraite, mais c'est de là aussi que provient sa faiblesse que de grands penseurs, bien avant que Bergson nous en ait donné la raison, avaient déjà dénoncée. Aussi toute la philosophie contemporaine cherche-t-elle à surmonter l'abstraction, « cette pente naturelle de la pensée », selon le mot de Bergson, afin de saisir la réalité concrète. Or par une singulière inconséquence l'art contemporain a délibérément abandonné son propre domaine, le concret, se mettant ainsi en pleine contradiction avec la pensée de son temps, pour s'égarer dans les déserts arides de l'abstraction.

Mais quelle est la raison de ce changement subit de direction? Pourquoi l'art contemporain s'est-il par un acte décisif voué à l'abstraction, occasionnant ainsi dans la continuité de l'art cette coupure dont a parlé M. Courthion? A cette question personne n'a jamais donné de réponse satisfaisante. L'attitude esthétique étant désintéressée, le peintre n'a aucune raison d'abstraire quoi que ce soit de l'image livrée par la perception. Il se sent au contraire fasciné par l'image, et c'est l'image elle-même qu'il veut capter dans toute sa richesse. Aussi voit-il des choses que personne d'autre ne voit. Ce que l'on nomme habituellement Nature ce sont les données de la perception com-

mune, utilitaire, et déjà conceptualisée. L'artiste désintéressé, loin d'appauvrir cette perception commune, déjà si pauvre, l'élargit, au contraire, et l'enrichit de cette qualité qu'elle néglige. C'est cet élargissement de la perception que Bergson exigeait du philosophe, et pour lui prouver la possibilité de cet élargissement, c'est le peintre qu'il lui donne en exemple dans sa conférence d'Oxford en 1911. Or voilà que l'artiste trouve, à la même époque, la perception commune trop riche et qu'il veut pousser plus loin l'abstraction. Mais alors de quoi pourrait-il faire économie sinon de la qualité, cette substance même de l'art?

Et il ne faut pas croire que cet élargissement de la perception se fasse tout seul. Il exige une tension extraordinaire de l'esprit que seul le génie est capable de fournir. Aussi est-ce avec juste raison que Kant considérait les arts comme les arts du génie. Dès qu'il y a détente, l'artiste se met à construire d'après des concepts de choses, et l'abstraction réapparaît. Non, il n'y a pas d'abstraction dans la perception artistique, il n'y en a pas moins que dans la perception commune, il y en a plus, c'est pour cela que nous avons le droit de l'appeler une perception créatrice.

JULIUSZ STARZYNSKI

REMARQUES SUR LE RÉALISME  
DE L'ART CONTEMPORAIN

**A**VANT d'aborder le sujet de mon intervention, permettez-moi d'exprimer ma reconnaissance sincère aux organisateurs de ce colloque. Nous sommes vraiment heureux — mes collègues, membres de la Délégation venue de la Pologne Populaire pour le Congrès de l'Association Internationale des Arts Plastiques, et moi-même — d'assister à une conférence tellement importante puisqu'elle est consacrée aux essentiels de la création artistique.

Permettez-moi également de me présenter moi-même. Je suis historien et critique d'art et je ne parlerai pas devant vous en tant que représentant de la soi-disant « esthétique communiste » — de même que je n'oserais jamais dire de quelqu'un qu'il est le représentant de l'esthétique, disons « capitaliste ».

D'après moi, une telle différenciation — proposée ici l'autre jour — ne pourrait nous conduire à aucune solution raisonnable. Contre le danger d'un tel partage absurde, je tiens à protester en toute sincérité et avec confiance, en soutenant qu'il est possible de s'entendre entre hommes, qu'ils soient historiens, artistes ou critiques d'art, pourvu qu'ils s'efforcent de baser leurs jugements sur des notions scientifiques et objectives, appuyées sur l'expérience historique du développement de l'art.

Il me semble, que le problème fondamental qu'il convient de prendre comme point de départ pour aborder la question du « thème » et du « sujet » de l'art plastique, tant figuratif qu'abstrait, ce problème qui était discuté au cours de la séance de l'autre jour, c'est le problème des rapports existant entre l'artiste lui-même et la réalité matérielle et sociale du monde

qui l'entoure. C'est précisément de l'étude de ce problème que naît la notion tellement importante du réalisme.

Pour éviter certains malentendus, je souligne que par réalisme j'entends avant tout une communion étroite entre l'artiste et la vie de sa nation, ainsi que le reflet de cette vie matérielle et historique dans ses oeuvres d'art. Une telle attitude ne préjuge ni de la forme, ni des moyens de l'expression artistique qui reste la propriété purement individuelle de l'artiste.

La forme artistique, avec toutes ses transformations historiques est déterminée par le caractère différent des traditions et par une série d'autres facteurs encore, qu'il ne m'est pas possible d'analyser ici plus en détail. Le réalisme de l'art contemporain ou de l'art ancien, qu'il soit chinois, japonais, hindou, égyptien, mexicain, italien, français, espagnol, russe ou polonais, diffère en principe par la forme nationale de ses oeuvres, sans cesser d'être du réalisme, dans le sens que je me suis efforcé de lui donner ici.

Le réalisme est donc avant tout une question du contenu qui détermine la forme et les moyens artistiques.

Il n'en résulte nullement que la forme nous soit indifférente. Au contraire, je suis d'avis que l'art qui s'adresse à la fois aux sentiments et à la raison — précisément par les moyens de sa forme — est un langage d'entente irremplaçable, aussi bien entre les peuples qu'entre les individus.

Toutes ces observations conduisent, me semble-t-il, à la nécessité de revenir au problème-clé de la signification sociale de l'art.

En réfléchissant là-dessus, pour mieux préparer mon intervention d'aujourd'hui, j'ai suivi hier le conseil, donné très à propos, de l'honorable Président de notre Congrès, M. Casorati. Je me suis promené par les rues de cette ville unique au monde pour arriver à la conclusion que vouloir parler de la

## REMARQUES SUR LE RÉALISME DE L'ART CONTEMPORAIN

signification sociale de l'art, ici, à Venise, semble au moins présomptueux.

En effet, chaque coin de cette ville, chaque pan de mur, donne une réponse positive qui se passe de commentaires. Ici à Venise, nous nous trouvons en face du Titien non seulement dans la Galerie de l'Académie, mais à chaque pas nous rencontrons ses modèles vivants. Et le soir, à la Piazza San Marco, lorsque les nuages glissent vers le soleil couchant, nous sommes tentés de nous écrier : voilà le ciel du Tintoret.

En un mot, à chaque pas nous constatons la grande vitalité des sources que les siècles n'ont pas taries et auxquelles puise et grâce auxquelles se développe le grand art de chaque grande époque. J'ai nommé l'héritage créateur des maîtres, transmis de main en main et d'une génération à l'autre, ainsi que la beauté immortelle de la nature et de la vie humaine, dont les oeuvres d'art sont le reflet.

Cependant, ici même, dans cette ville de la beauté et de l'art, il y a un endroit, où, lorsqu'on a franchi le seuil, on est saisi par des doutes sérieux concernant le rôle et la signification de l'artiste dans notre vie actuelle. La ligne de démarcation de deux mondes borne malheureusement le terrain de la Biennale et le sépare de la vie normale.

La peinture, la sculpture et les arts graphiques contemporains, présentés à la Biennale, ne m'incitent pas à l'optimisme. Le programme du surréalisme et de l'art dénommé « fantastique » — d'après mon opinion personnelle — pèse lourdement sur l'exposition.

En prononçant ces mots je suis bien loin d'accuser quelqu'un. C'est juste le contraire — je me sens jusqu'à un certain degré coupable moi-même en tant que membre du jury international qui a décerné les prix à la XXVII<sup>e</sup> Biennale.

Partisan de l'art réaliste, venant d'un pays où la majorité

## JULIUSZ STARZYNSKI

des artistes base sur le réalisme et le caractère national de l'art le développement de son activité créatrice — je prononce ces paroles vraiment à regret. Mais ma tristesse n'est pas causée par le nombre très restreint des partisans de l'art réaliste à cette exposition. Je sais, en effet, combien leurs rangs sont nombreux et importants au-delà du terrain de la Biennale.

Il faut souligner également, que l'année 1954 sera mémorable pour l'histoire de l'art non seulement comme date de la XXVII<sup>e</sup> Biennale, mais aussi comme date de l'achèvement de la nouvelle grande oeuvre de Pablo Picasso, de deux fresques grandioses, « La Guerre » et « La Paix ». Cette oeuvre nous montre d'une manière infiniment suggestive la voie suivie par l'artiste. Depuis qu'il a mis son pinceau au service d'un idéal social, Picasso a atteint une force d'expression de plus en plus puissante, tout en restant dans les limites des moyens strictement individuels de son art.

Le mouvement du nouveau réalisme, qui se développe à l'échelle mondiale, est aujourd'hui une grande force de la renaissance de l'art national dans de nombreux pays de l'Est et de l'Ouest, du Nord et du Sud.

Je suis certain que l'affirmation de la vie constitue l'attitude naturelle de chaque artiste au monde. Je ne peux pas croire, non plus, que tant d'artistes qui évitent aujourd'hui la réalité visuelle et s'adonnent à la négation de la beauté et de la vie — comme nous pouvons en juger d'après la Biennale de cette année — puissent ressentir la vraie joie de la création. Et pourtant, la joie de créer et la conviction que notre art est utile, non seulement à une élite étroite de snobs et aux marchands de tableaux, mais avant tout aux larges masses populaires, constitue le seul climat indispensable au développement de l'artiste, le climat qui lui est nécessaire pour vivre, autant que l'air et le soleil.

## REMARQUES SUR LE RÉALISME DE L'ART CONTEMPORAIN

La raison qui m'a décidé aujourd'hui à prendre la parole, vient surtout de la constatation que tant d'artistes sincères et de grand talent parmi les participants à la Biennale, comprennent encore la liberté créatrice d'une façon, si j'ose le dire, un peu erronée. La véritable liberté de l'artiste ne peut, en effet, consister à se libérer du sort et de la vie de son propre peuple.

La différence est, en effet, de nature philosophique et morale. Dans ce dilemme, la décision dépend de la réponse à la question suivante: comprenons-nous notre art comme un des moyens de l'entente véritable entre les hommes? pensons-nous aux autres en créant, ou bien, uniquement à nous-mêmes?... Nous écartons-nous de la réalité, ou bien, désirons-nous participer activement à sa transformation?

Séparément, chacun de nous peut se tromper dans ses recherches créatrices et scientifiques et dans l'appréciation des manifestations multiples et difficiles de l'art contemporain. En commun, dans l'atmosphère d'une discussion amicale, mais en même temps critique, nous nous rapprocherons, ne serait-ce que d'un degré, de la connaissance de la vérité objective et historique, au sujet de la création artistique. De cette façon nous serons utiles à des millions de simples gens dans le monde entier, pour lesquels l'art n'est pas seulement un plaisir des yeux, mais en même temps une nécessité du coeur et de la raison. C'est à un tel art et à une telle théorie de l'art que nous devons collaborer, c'est pour un tel art et pour une telle théorie de l'art que nous devons même lutter, si le besoin s'en présente.

EMILIO VEDOVA

«UMORI» DI UN PITTORE

**A**L di là del vano dibattersi delle estetiche post-impressioniste, post-cubiste, post-espressioniste, e del permanere ostinato di residuati incantesimi di certe « metafisiche »; al di là dell'accademismo astrattista sul composito e dedotto; oltre ogni apriorismo di vecchio ordine costitutivo; oltre ogni presunzione di affrettati e superficiali nuovi-ordini: *tutto va rimesso in causa.*

Nuovi gesti, nuovi segni, nuove immagini, in relazione con nuove perentorie esigenze espressive.

Non mania iconoclasta anarcoide, non equivoco commentario d'illustrativismo scientifico; ma *urto di verità, catartico rovescio* per un aprirsi di nuova coscienza.

Dopo gli anni della negazione, gli anni sconcertanti affidati all'ultimo segno — disperato sismografo almeno dell'esistere — il libero linguaggio astratto è forse oggi la sola storia di quelle emozioni che non possiamo comunicare altrimenti.

L'avvicinarsi accanito degli avvenimenti nuovi, con le conseguenti fratture interne, portò l'uomo ad un tempo di solitudine, di raccoglimento. L'uomo investito in tutto il suo essere, riportato alle forze prime, nella smemoratezza delle infinite pastoie di tutti i tipi. Gli elementi primi, furono ancora le confidenze, del sempre.

La nostra esigenza sarà di riscattare i segni, i colori da tutte le pigrizie, da tutti i vizi, per la grande avventura: per la nascita espressiva di una nuova condizione umana.

Nell'« astratto » si è voluto sforzatamente vedere degli

aspetti, puntando il dito sul non-sociale, sul non-umano, sull'evazione, sul gratuito, col « Je t'accuse ».

Nel suo aspetto autentico, nella frattura da una limitata realtà oggettiva, per porre primari i dati delle equivalenze interiori, l'artista liberato dalla relazione pittore-oggetto, immerso nella vita dell'immagine stessa, nel perenne farsi di nuove relazioni — nuovi sentimenti, partecipa alla palpitante ripresa degli elementi universali.

Nella esigenza di consegnare le equivalenze di questo nuovo sentire, nasce la ricerca, l'inserimento di nuovi mezzi espressivi, nascono le nuove visioni.

L'allarmismo che determina questa nuova condizione è ormai palese. Ma già messaggi espressivi, simultaneamente si può dire, lanciati in più paesi, sono segni della nuova coscienza che è nel farsi.

L'artista è libero per la sua libera esplorazione, come lo è lo scienziato che non domanda il permesso a nessuno per una scoperta. Non esistono soltanto scoperte scientifiche, esistono scoperte poetiche.

La coscienza della libertà, implica il superamento delle culture ultime, implica l'ubbidienza ai perentori dentro di noi, nella perseveranza accanita, nella rimessa in questione diuturna, nella responsabilità totale.

Vivere nella coscienza significa vivere nella tensione, per toccare sprazzi, attimi di verità.

Aprire forse ancora una porta, o solo una finestra, per infinite altre porte da aprire.