

vi, e in un certo modo da inserire nella rosa di un gruppo avanguardia che Miroslav Micko ha scelto per dare differenti indirizzi di certe ricerche affrontate sia pure tificato ritardo rappresentate da Kiml, Laluha, Lehoucka, incik, Simotova e Sykora. Una panoramica rapida, ma e con molti motivi d'interesse, in un «incontro» inedito, oggi.

ù che di francesi la mostra scelta da Gassiot-Talabot è la immigrati dell'Ecole de Paris, spesso ben noti anche il fascino di Parigi non è diminuito, malgrado l'opinione Alan R. Solomon, e nemmeno le capacità creative sono ei pittori e degli scultori operanti in quella non decre- e. Bellegarde è il più «francese», tra i presenti a San rchè la novità incontestabile delle sue ricerche si giustie- a di una tradizione coloristica che ebbe in Matisse il perimentatore. Ma Bellegarde è naturalmente al di là, oblemi, con altri fini, che rivelano una partecipazione vita, persino in un senso extraestetico. I colori puri vire, come ho potuto constatare in una clinica parigina, i malati psichici. Le «cabine» dipinte da Bellegarde luridimensionali: tre pareti e un soffitto. E aiutano a gioia e la pace dello spirito. E anche a divertire come Telemaque chi usano colori vivaci per i loro personaggi nimati. (Questo è uno degli aspetti dell'arte contempo- ntani, per esempio dall'informalismo di un Laubiès o mo di un Duvillier. Nonchè dalla normalità *pop* di un i Arroyo.)

composito, in cui spicca la raffinata abilità di un eratore di *affiches*, e poeta dalla voce impostata per le i meno ortodosse.

Telemaque hanno avuto i premi: mi sembra che siano i.

Bernik è ormai un riconosciuto maestro nella inserzione scritte in uno spazio, diremo così, informale, dai , anzi patinati, che alludono a un tempo remoto. Si rnik, la possibilità di una estrema conclusione, nell'am- xultura di carattere internazionale, che prepari la via a peramento. L'epoca paleografica è finita. E già appare jugoslavo la *pop* di Damjanovic-Damnjan, la primi- za di Mesko, la proposta moderna delle icone di I maggiori consensi andarono però a Vladimir Velicko- ile lettura, secondo le norme attuali della nuova figura- «spaventapasseri», in fondo, barocco e vagamente diventare un modello di protesta sociale, di rifiuto del

eggen, con le parole riconoscibili per la pigrizia di non mite tracciato da Bacon, ma con ben altri significati,

diventa apparizione.

E non manca un ameno narratore di fantascienza e di storie d'indiani e di cow-boys, Benon Liberski, un personaggio di Lodz, che cupamente si diverte coi romanzi a fumetti disegnati e dipinti secondo le norme proprie di simili figurazioni di largo consumo.

La partecipazione polacca è dunque abbastanza varia, estesa fino alle forme metalliche di Zielinski, un giovane di Lodz, serio e impegnato in una ricerca compositiva, rigorosamente astratta, di valori materici e di dimensioni perfette.

Italia. Il caleidoscopio pittorico offerto dagli italiani, lungo un percorso che non provoca eccessive emozioni, ha i tradizionali caratteri dell'abilità e della raffinatezza, pur nella varietà delle espressioni, che comprendono un vasto arco di esperienze, dalle quali mancano, certamente per diserzione polemica, le opere di Getulio, Castellani, Mari e Munari. Premiati: Cremonini e Nanni. Non credo che «Sonno nel treno» (1963-64) rappresenti degnamente la fantasia illustrativa, ispirata dai Nabis e dal «Liberty», di Cremonini e il suo delicato sadismo. Premio celebrativo, il suo, premio al lavoro impegnato di anni, durante i quali, come dice Valsecchi, il pittore è penetrato «nella complessità esistenziale, calando nella ronda delirante delle apparenze assurde rivelate anche dalle immagini più

DE LA PEINTURE "EN MOUVEMENT"

GEORGES ELGOZY

La «peinture en mouvement» est à la veille de recevoir sa consécration: on l'expose enfin dans toutes les capitales.

La presse non spécialisée - quotidien et magazines - révèlent au grand public cette conception plastique nouvelle, qui n'avait jusqu'ici retenu l'attention que des critiques avertis.

Aussi bien semble-t-il opportun de rappeler aujourd'hui plusieurs données essentielles, de préciser certaines définitions, de fixer quelques dates importantes. Nécessité d'autant plus impérieuse que les expositions d'Art en Mouvement rassemblent parfois des œuvres dont certaines sont les fruits de recherches purement «optiques», sans rapport aucun avec la «peinture en mouvement».

De là naissent et se multiplient équivoques, malentendus et confusions sur l'origine, le sens et la portée des tendances ainsi imbriquées.

e nelle tele emulsionate e fortemente «bertinizzate», appunto di Bertini; e negli specchi multidimensionali che Pistoletto offre al narcisismo dei visitatori, confusi tra i personaggi fotografati come sagome per il tiro a segno.

«Il brutto quadro astratto (dedicato all'influenza astratta)» di Schifano poteva essere così e «anche non essere», dice Alberto Boatto. Ma la polemica va al di là dell'occasione mancata e si determina nella non pittura, in cui l'immagine non-pittorica non cerca giustificazioni, in quell'ordine che si è definito metafisico. Schifano ovvero dell'effimero: un pittore anticonformista, fuori delle tradizioni normali, è un caso nell'arte italiana moderna. Un caso da considerare con la massima attenzione.

Dei più noti, Dova, Parzini, Perilli, Peverelli, Pulga, Romiti, Saroni, Scanavino, Soffiantino e Vespignani mantengono un buon livello di forma, come si dice con linguaggio sportivo. Meno chiara è invece la «Partenza dall'Italia» di Sergio Vacchi, che insiste in una fase «decadente» di carattere floreale, sfatta e ossessiva, con pretese simboliche di dubbia efficacia. Si direbbe che la tela è di un esteta stanco, preso dallo *spleen*: di una specie di Munch bolognese, che dipinga Hedda Gabler nei panni della Loren.

Con la pittura, anche quest'anno, s'è giocato abbastanza.

D'un nouveau concept

De tout temps, des artistes ont cherché à intégrer le mouvement dans leurs œuvres. Mais donner l'illusion du mouvement - au moyen de repentirs ou de trompe-l'œil par exemple - n'est pas s'évader du cadre de la peinture traditionnelle.

La peinture «en mouvement» rompt délibérément avec la loi fondamentale de la peinture classique - essentiellement statique - qui est un rapport figé entre formes et couleurs. Par quoi, elle fournit un rapport spécifique incontestable; par quoi, elle propose une conception nouvelle essentiellement dynamique.

La peinture «en mouvement» ne se borne pas à l'effet conservant un rapport esthétique interne, non seulement en une seule position, mais en plusieurs positions, chacune d'elles demeure unique, bien que partie intégrante d'une œuvre sans cesse apte à se renouveler.

Il est permis de supposer que cette mutation esthétique n'est pas sans analogie avec les mutations technologiques, scientifiques et psychologiques d'une époque en mouvement.

Déjà la distinction devient subtile entre sculptures et peintures «en mouvement».

De toute évidence – et par définition même – toute sculpture fait nécessairement intervenir trois dimensions. Si conventionnelle qu'elle soit, toute sculpture présuppose et implique donc le mouvement. Ce mouvement provient soit des formes de l'œuvre – qui doit être vue dans sa totalité – soit de sa propre rotation, soit enfin du déplacement du champ visuel du spectateur.

En peinture, deux dimensions seules comptent.

Quant à la sculpture «en mouvement», elle doit cumuler non seulement tous les possibles du mouvement de l'objet et du déplacement du spectateur, mais aussi le mouvement de certaines parties de l'objet par rapport à d'autres, comme dans les «mobiles» de Calder ou les machines de Tinguely.

A l'expression «en mouvement» doit correspondre – à mon sens – pour la sculpture comme pour la peinture, l'idée de transformation de structure interne, c'est-à-dire de relations multiples entre formes, valeurs et couleurs.

Essai de clarification

De nos jours, les expositions se multiplient, et les confusions du même coup.

On ne peut dissocier la notion de mouvement de celle de temps. Alors que l'art dit «optique» ne fait jamais intervenir la notion de temps dans ses effets visuels, la peinture «en mouvement» fait prendre conscience de la dimension «temps» et l'implique dans ses sculptures.

La peinture «optique»¹ – qualifiée parfois de cinétique – fait donc partie intégrante de la peinture traditionnelle et statique; elle donne au spectateur l'illusion que le temps peut être arrêté, immobilisé, fixé. La peinture «en mouvement», au contraire, révèle que tout est mouvement, y compris l'observation même de l'œuvre.

Cette distinction fondamentale permet de classer dans la peinture «en mouvement» tout tableau qui possède les propriétés virtuelles de transformation et de durée, tout tableau qui passe du stade du possible au stade de l'existence par le truchement du mouvement.

En revanche, les œuvres dont l'expression totale peut être saisie d'un seul coup – en une seule fraction de temps – les œuvres dont les formes demeurent figées sous quelque angle qu'on aborde, les œuvres qui se refusent à toute modification des rapports internes de leurs structure – formes, valeurs, couleurs – ne doivent pas être classées parmi les œuvres «en mouvement». Bien entendu, les effets d'illusion optique, qui ne proposent qu'illusions, ne ressortissent en rien à la peinture «en mouvement».

Moyens et fin

La peinture «en mouvement» requiert des moyens spécifiques, en particulier des formes polyvalentes, transformables, et un déroulement dans le temps. Elle dispose, à cet effet, de moyens divers, tels que:

- la transformation des structures,
- la mobilité des structures,
- la superposition des structures avec changement du champ visuel,
- la durée imprimée par mouvement réel, mécanique ou naturel,
- la modulation ou la projection de lumière, de façon mécanique, automatique ou naturelle, etc.

On conçoit ainsi combien les perspectives et les implications d'un tel art sont multiples; combien elles sont encore inexplorées, voire imprévisibles.

La nécessaire participation du spectateur – l'art «en mouvement» exige bien plus qu'une simple adhésion passive – confère une signification très spéciale à cette conception relativement neuve.

De là vient que la peinture «en mouvement» se distingue de toute autre forme d'art, et en particulier des œuvres «optiques» dites cinétiques, dont la valeur esthétique ne résulte à aucun moment des variations de structures internes de l'œuvre.

Ebauche de chronologie

Si la sculpture «en mouvement» remonte jusqu'à l'époque grecque – sculptures à bras ou à ailes mobiles – les pionniers de la peinture «en mouvement» sont presque tous nos contemporains.

En 1893, Alexander Wallace Rimington, professeur de Fine Art au Queen's College de Londres, avait cependant créé et breveté un orgue qui projetait sur un écran des couleurs qui correspondaient aux notes de musique. Les couleurs ainsi projetées étaient, en quelque sorte, les sous-produits de la musique.

Ses recherches furent poursuivies par Thomas Wilfred qui construisit – vers 1920 – des appareils projetant de la couleur sur des écrans, à l'aide de moyens mécaniques ou automatiques. Il créa aussi des «peintures de lumière», sortes de compositions de lumières fixes sur toiles. Il s'agit là d'œuvres qui n'existent de toute évidence qu'en temps que projections.

Vers 1925, Marcel Duchamp combina mouvement réel et mouvement optique, en fabriquant des disques en carton tournant sur un plateau de phonographe; en 1935, il créa une «machine optique», qui fonctionnant à l'électricité décrivait des spirales.

En 1944, Richard Mortensen créa à Copenhague un décor pour fêtes foraines dont certains éléments mobiles étaient animés par un moteur électrique. Mais le recours au mouvement demeure assez exceptionnelle dans son œuvre.

L'expression «peinture en mouvement» n'est apparue dans le langage des artistes et des critiques que vers l'année 1954.

Dès 1953, avait lieu la première manifestation de cette tendance à la Galerie Craven ou Agam exposait des œuvres transformables, polyphoniques et cinétiques. Pour la première fois, un peintre présentait un vaste ensemble homogène de peintures «en mouvement», illustrant ainsi une conception neuve, qui rompait d'une manière décisive avec toute espèce de peinture traditionnelle et statique.

D'autres expositions suivirent. En fin 1953, l'exposition Bury à la galerie Apollo de Bruxelles, intitulé «Plans Mobiles». En mai 1954, l'exposition Tinguely à la Galerie Arnaud: «reliefs meta-mécaniques». En juin 1954, aux IXe Salon des Réalités Nouvelles, Soto, Tinguely, Agam et Debourg Narciso Arturo accrochent des peintures «en mouvement».

En fin 1954, Vasarely réalise, pour la Cité Universitaire de Caracas un panneau-cloison en lames d'aluminium qu'il expose au Musée d'Art Moderne de Paris. En 1955, il inscrit des graphismes sur plexiglas, dont la composition change par déplacement du champ visuel du spectateur.

Puis a lieu, en avril 1955, l'exposition «Mouvement» chez Denise René, avec la participation de Agam, Bury, Calder, Marcel Duchamp, Jacobsen, Soto, Tinguely et Vasarely.

Vers la même date, Frank Malina expose des œuvres «en mouvement» chez Colette Allendy.

En août 1956, Nicolas Schöffer – dont les premiers éléments sculpturaux datent de 1951 – conçoit des œuvres «cybernétiques et spatio-dynamiques». En 1957, il crée son premier «lumino-dynamique».

A partir de 1957, d'autres groupes se constituent. Ils comprennent notamment Eric Olsen, Charles Gerstner, Luis Tomasello, Enzo Mari, Cruz Diez, Paul Talman, Gregorio Vardanega, Alviani Getúlio, Heinz Mack, Diter Rot.

Enfin, un groupe de la recherche de l'image se forme en 1960, avec Garcia Rossi, Le Parc, Morellet, Yvaral.

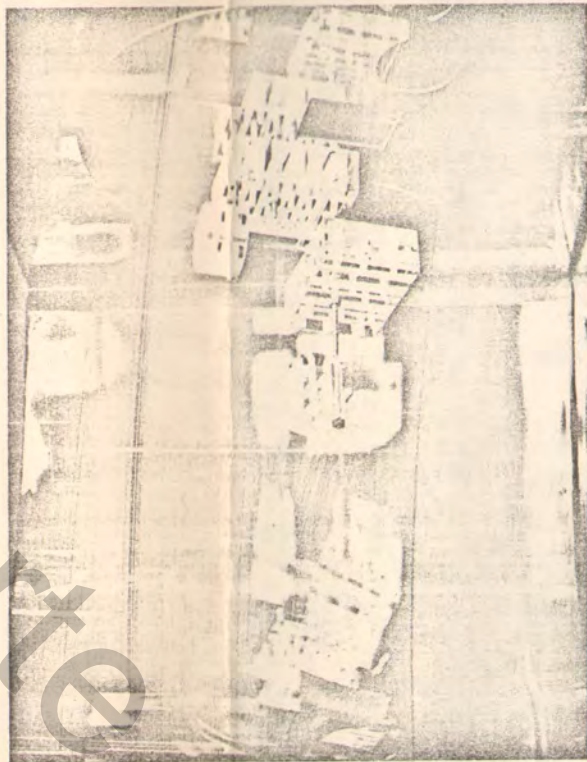
Pour les artistes eux-mêmes comme pour ceux qui suivent les développements de l'art plastique, il n'était pas inutile, à mon sens, de chercher à dissiper des confusions aussi proliférantes.

Il ne serait pas sans intérêt, non plus, que des recherches chronologiques plus systématiques tendissent à établir des origines et la genèse de chacune des tendances hâtivement évoquées ci-dessus.

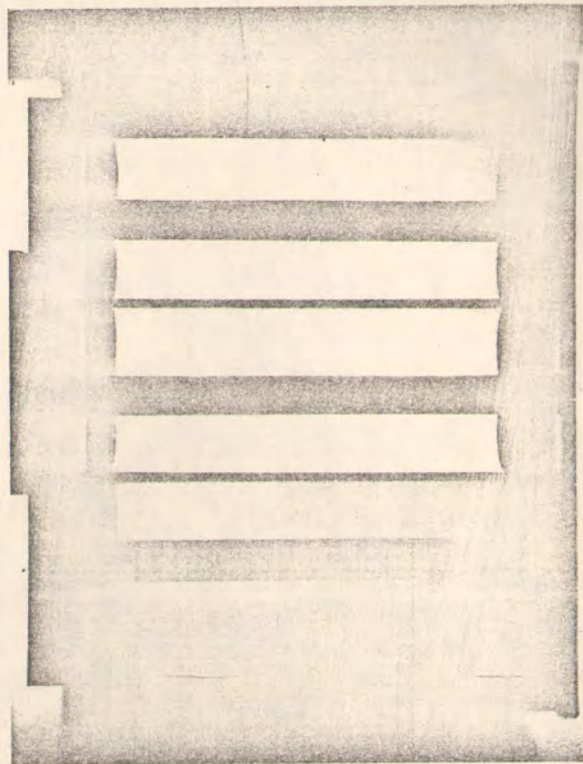
¹ Aucun qualificatif n'est plus vague que celui «d'optique» déjà utilisé pour les Impressionnistes. La caractéristique de la peinture dite «optique» est, à mon avis, de chercher à reproduire l'illusion d'un mouvement ou d'un relief par un artifice de perspective ou par un «trompe-l'œil».



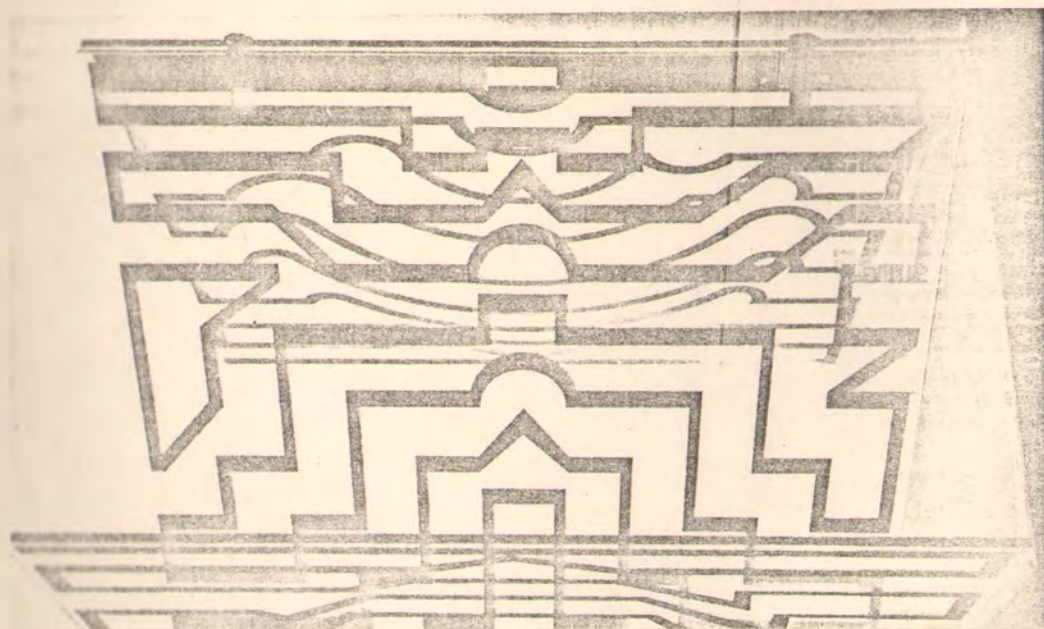
Camargo



Schöffler.



LASSUS.



5)



6)