

Per terra, piegata, con il colore

Louis Cane

La tela su cui dipingo è un lenzuolo. Dire perché utilizzo questo supporto apparentemente classico (tela) e apparentemente originale (lenzuolo), mi porta a interrogarmi su questa « contraddizione », mi riporta anche al luogo in cui per la prima volta questa contraddizione si è rivelata.

Probabilmente, in modo totalmente empirico, sarebbe stato necessario che alla fine degli studi artistici accademici (1960-1968), la conoscenza di una pratica acquisita all'interno di una struttura repressiva (la scuola d'arte), si fosse potuta liberare, dapprima formalmente, di tutto ciò che altrettanto formalmente la rappresentava: la coppia tela/telaio. Non a caso, partendo da questo punto di vista empirico e meccanicistico, si sono inserite nella mia pittura rappresentazioni di ordine fenomenologico, attraverso materiali più o meno insoliti e sorprendenti (tela da legatore, plastica, cartone, tela da stuccatore, spago e ribattini, ecc...). Diciamo che è stato necessario vederci chiaro, tanto più che gli anni immediatamente prima e dopo il maggio 1968 sono « entrati » in questo empirismo sotto forma di una *colpevolizzazione* che si accompagna qui, molto giustamente, alla parola *artistico*. Era una « caccia ai talenti » e l'espressione di un « minimum » artistico martellava, a chi voleva capirlo, che la pittura ora si doveva fare a partire da questo « atteggiamento ». Oggi, questo minimo, che alcuni prendono per massimo, comincia a mostrare le « strisce »...

Possiamo dunque immaginare che il pittore Louis Cane, « preparando » allora l'ultimo classico premio Roma per la pittura (ottobre 1968), non sia stato privo di queste contraddizioni affrontando l'argomento. Sicché in questa dialettica e mentre si sviluppava, quasi a mia insaputa, un lavoro produttore, annotavo « gioiosamente » sulla tela che Louis Cane era un *artiste peintre* proprio quando volevo esserlo meno. Ma alcuni incontri che non sono dovuti al caso, portano in questa economia malaticcia i rimedi per combattere la malattia e trasformare l'empirismo in processo. Il lavoro teorico e politico del gruppo *Tel Quel* fu a questo punto determinante. Quanto a me, nessun dubbio che l'argomento e la pittura che si è prodotta da questo argomento si sono arricchiti e si arricchiscono di una pratica politica, fosse solo al livello di comprendere le contraddizioni che attraversano l'uno e l'altra.

Apprendistato e conoscenza di una realtà sociale da cui non è esclusa la pittura né, in modo freudiano, ciò che costituisce e scrive: l'Io. E se questo percorso, che non è che un passaggio nella realtà della materia in movimento, mi suggerisce di fare la descrizione dei quadri-oggetto presentati qui, questo mi segnala che la pittura è solo un lavoro personale il cui processo specifico non si riconosce se non attraverso la sua dialettica nell'insieme sociale contraddittorio.

Delle diverse operazioni che effettuo dipingendo, la

lavorazione del colore è quella che fa avanzare di più la tela verso ciò che, a un dato momento, me la farà apparire come una pittura. Questo ritorno « significativo » del colore è simultaneo, per quanto mi riguarda, a un ritorno a lungo soffocato di quello che ieri veniva chiamato *mestiere di pittore* e che oggi chiamiamo *pratica pittorica*. Dialetticamente confuse dal colore, possiamo tuttavia distinguere schematicamente tre operazioni nel mio modo di dipingere.

In primo luogo: la tela è *per terra*, interamente spiegata, nessun disegno o traccia vengono a limitare il colore. Semplicemente, il colore coprirà una parte di bianco.

In secondo luogo: la tela è *piegata* in due nel senso della lunghezza, traccio e ritaglio il tessuto poi dispiego di nuovo la tela.

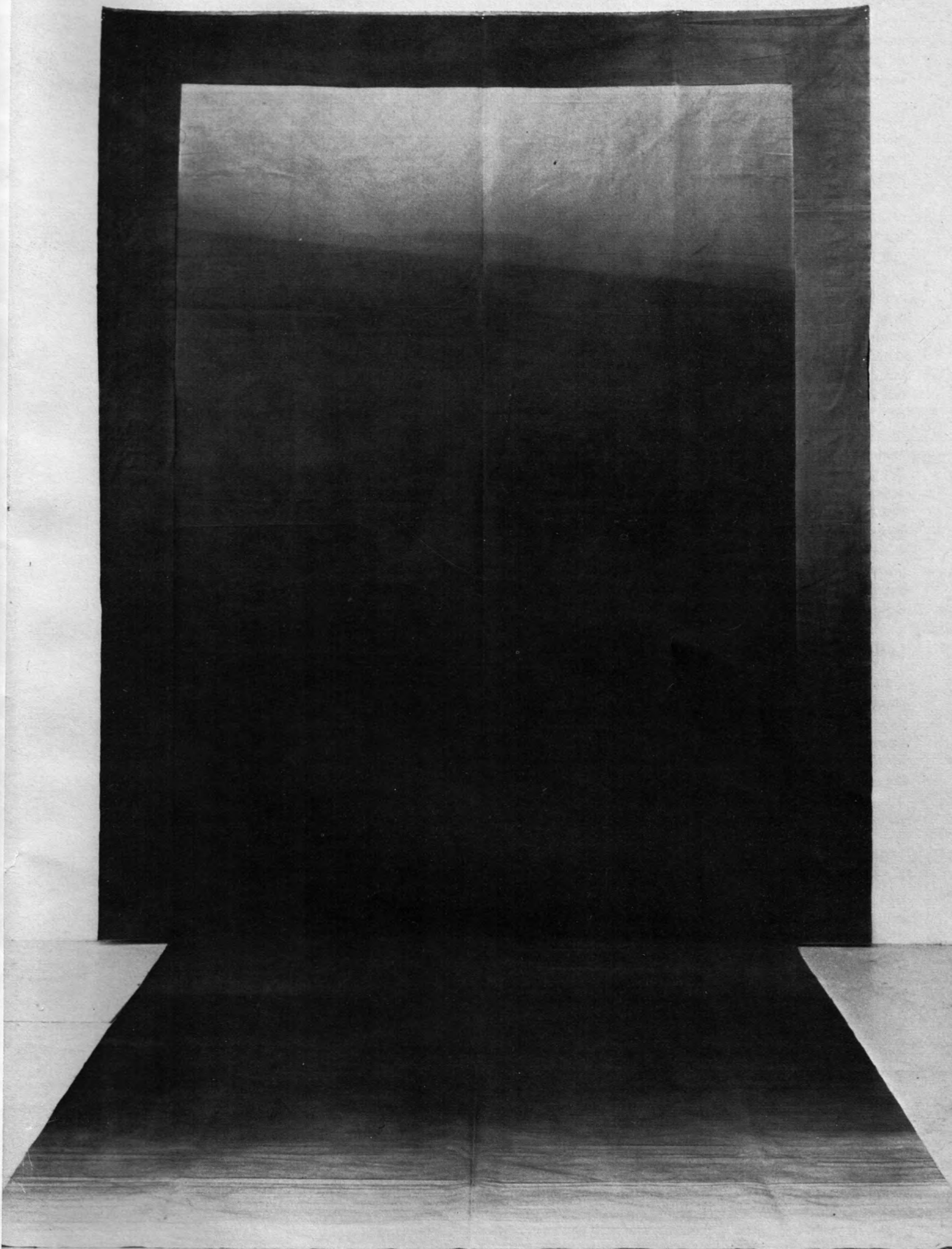
In terzo luogo: *con il colore* considero questo nuovo disegno; ne sottolineo o accentuo le forme e, riassumendo, « faccio in modo che mi piaccia ».

« La tela è per terra »

Il tessuto senza nessuna particolare preparazione propone al liquido polverizzato di depositarsi in uno strato regolare sul bianco, il colore agisce così sulla tela più come una tintura e, per questo, non sopporterà gli spessori. Questo modo di passare il colore è da notare per la distanza che pone tra il pittore e il suo oggetto. Posizione particolare che permette un controllo particolare del passaggio del colore, fissando il pittore « di fronte » al suo lavoro, con distanze simili a quelle da dove lo guarda. Credo che questa pittura sia arricchita, forse regolata, dagli spostamenti del corpo in questa distanza. Il colore, che è liquido e preparato in grande quantità (2 o 3 litri), non è messo in rapporto ad altri colori, ma è, si potrebbe dire, isolato su un fondo bianco¹. L'olio, puro o mescolato all'essenza e al colore, trasforma la preparazione di quest'ultimo quanto il modo in cui interverrà sulla tela.

Prima, ma non è un'abitudine, realizzo un disegno prospettico che esponga grossolanamente i piani di cui intraprenderò la pittura. Se questo « disegno » mi permette di « segnare » empiricamente il percorso di una realizzazione figurativa, notiamo tuttavia che esso è sempre « dimenticato » durante il lavoro. Elemento « irrazionale » che viene in questo processo a porsi sul razionale. Alla fine del 1970, durante una conversazione con Marcelin Pleynet, mentre parlavamo dello spazio nella pittura, ho pensato a una pittura da potersi leggere orizzontalmente, o verticalmente e orizzontalmente, una pittura che fosse su questi piani orizzontali e verticali, fino ad ora non inseriti nella pit-

*Peinture, 1972, parete cm 300 x 244 -
pavimento cm 274 x 192*



tura in questo modo. Evidentemente non saprei descrivere gli avvenimenti biografici e storici che mi hanno posto soggettivamente, prima e dopo questa discussione, in una posizione tale che la reazione a questa discussione fu quella della « parola per parola ». Oggi, considerando la pratica pittorica da allora messa a punto, posso dire per quanto riguarda la storia e la sua obbiettività che qui si tratta di contraddizioni. Risalendo all'accademismo delle scuole d'arte, in cui la prospettiva e il suo insegnamento erano particolarmente difficili, ricordo che la pittura di Pollock, « *la cui superficie era dipinta in piano* » (*à plat*), rappresentava una sovversione delle tradizioni vigenti.

Rimettere ordine (in realtà per mezzo di questa considerazione dello « spazio » orizzontale) e ostentare un contr'ordine, equivaleva a segnalare, per mezzo della pittura, un « sovrappiù » e a produrre altri effetti pittorici, altri effetti ideologici. Credo di sapere da allora che la pittura è innanzi tutto una produzione di, un lavoro su, e una pratica irrazionale (d'un altro tipo di razionalità da quello che il nostro codice può comprendere). Lasciare che questo irrazionale tenga un discorso che l'ideologia dominante reprime infatti ad ogni momento, permette al pittore di segnalare attraverso la pittura la forza motrice di un processo di trasformazione. Ed è anche su questo corpo materiale che la pratica pittorica del pittore si sposta. In questo senso, questa parte dello spazio che è la pittura, nella quale il soggetto si inserisce e rende conto per mezzo della pittura di questa iscrizione, non si produce *pittura* se questa iscrizione specifica non oblitera l'oggettività dello spazio in cui si svolge questo processo.

La tela è piegata

La tela per terra è ricoperta dal colore, al lento ingrandirsi della superficie colorata corrisponde una rapida sparizione del bianco. Ciò significa che nel momento stesso in cui il colore bianco della tela è ricoperto da un altro colore, il rapporto colore/bianco si trasforma. Quando questo rapporto mi sembra soddisfacente, per il seguito di lavoro che immagino di effettuare su questa tela, decido di fermarmi. Piego la tela in due, con il colore all'interno.

Devo dire, prima di proseguire, che quanto si può vedere nella maggior parte dei miei quadri e che io chiamo una dispersione del colore, si accompagna soggettivamente a un « disimpegno » del soggetto pittore in rapporto al momento in cui devo decidere di fermare il rivestimento del bianco da parte del colore. Detto con altre parole, sembra che il colore attraverso questa dispersione si carichi delicatamente di un potere di decisione che sarebbe ritardato. Pensiamo che la tela piegata in due è anche la « pittura » ricoperta.

Il taglio della tela mi ha « informato » sul colore; quest'ultimo attraversa lo spessore del tessuto e appare sulla faccia che sarà, dopo lo spiegamento, quella contro il suolo. In questo senso, il taglio della tela, che permette il suo spiegamento e presenta immediatamente il rapporto bianco/fondo, consente anche il gioco di due colori; è a partire da questo « sovrappiù » che la composizione del quadro si ordinerà in seguito. E' in questo senso che il taglio di questa superficie interviene come un'operazione « obbligatoria ». Ciò che sarebbe possibile fare senza questo taglio, per esempio disegnanolo sulla superficie, avrebbe allora tutte le

possibilità di diventare, a partire da questa rappresentazione figurativa, un processo meccanicistico. Credo ugualmente che il taglio sottolinei, a partire da questa pittura, una notevole « dose » d'irrazionale che il pittore intende conservare, scoprire e far funzionare.

D'altra parte, alcuni problemi più storicamente legati alla nonfigurazione quali il fuori cornice, possono con questo mezzo, a condizione che non siano fenomenologici, progredire verso una nuova iscrizione pittorica. Così, penso che un taglio non doppiato e disegnato nella pittura da un certo tipo d'irrazionalità (di razionalità diversa), operante per esempio attraverso il colore, avrebbe molte possibilità di trasformare le buone intenzioni in stampe avanguardiste.

La tela piegata in due presenta, per la riduzione del suo formato, i problemi spettanti al suo disegno generale. Credo che il formato e il suo inserimento nello spazio sono legati al colore, voglio dire nel modo in cui il formato è messo in funzione dal colore. Ciò che si potrebbe chiamare la composizione per me entra in gioco con il taglio; esso mi permette, per il disegno della superficie dipinta interna, di costruire gli effetti dipinti del disegno esterno. Ciò significa che il contorno della tela partecipa alla lettura del suo contenuto. Questa differenza formale tra l'esterno (il contorno) e l'interno produce gli stessi effetti di quelli che inseriscono il « contorno » di una scultura nello spazio². La differenza è qui più « ragionevole » nel senso che lo spazio è tangente e pertanto più « pittoricamente utilizzabile ». Il taglio geometrico, permettendo un disegno equilibrato, struttura il colore e propone al pittore di intervenire con esso per contraddire gli effetti fenomenologici che il taglio può mettere in scena. Posso dire, a questo proposito, che questa pittura ha influenzato il pittore; mi sono infatti lasciato un attimo trattenere dagli aspetti fenomenologici che essa mi ha permesso di riflettere (esposizione alla Cité Universitaire nel maggio 1971). Una volta visto e compreso ciò, è per mezzo del colore e principalmente, mi sembra, in rapporto alla dispersione di questo, che ho potuto avanzare.

Con il colore

Dispiegata, la tela presenta un aspetto grezzo, ma il lavoro è progredito e mi riserva da questa spiegatura un aspetto stupefacente. Matisse, che si confronta con elementi figurati, inserisce nella pittura numerose possibilità di dipingere. La tela intitolata « Lettrice su fondo nero » del 1939 collega qualcuna di queste possibilità. Il gioco di cornice e specchio sposta costantemente il fondo del quadro, il nero « monocromo » del fondo non è dipinto allo stesso modo delle altre superfici anch'esse di fatture differenti tra di loro. Queste differenze concorrono a contraddire e a spostare costantemente i piani del posto che l'occhio attribuirà loro sul solo rapporto dei loro valori colorati. La pittura non rappresentativa non può essere « soccorsa » dalla figura³. I colori riassumeranno in gran parte qui questo lavoro della superficie dipinta. Penso che nella mia pittura la dispersione del colore che mette in scena la gradazione infinita degli strati colorati permette un lavoro che si potrebbe chiamare lavoro nello « spes-

sore» del colore. Su questo apparente prosciugamento del colore, spunta una polisemia di valori e l'*aplat* agisce per contraddizione. Sparsa dal pennello, questa « minuscola traversata » si introduce nello spessore del tessuto e vi si fissa. Una volta spiegata, la tela riserva un lavoro piuttosto minuzioso. Questo momento del mio lavoro incontra (e si sforza di tradurre o di suggerire) un'ambiguità nella scelta delle possibili definizioni che possono essere date. Ambiguità che voglio sempre presente ma il più possibile originata dal lavoro con il colore e non da un « felice » caso cromatico.

E' da questo aspetto del mio lavoro sul colore che dipende in gran parte la « tenuta » di una tela. Potrei riassumere questa « tenuta » dicendo che per me non si tratta di fare una pittura su una superficie ma che, al contrario, tento di confondere il bianco del supporto con un colore bianco che non verrà mai messo. Detto in altre parole far salire o scendere il bianco del supporto allo stesso livello del colore, di modo che ci si domandi dove è la cornice, il bianco, gli accidenti, la materialità del supporto e dov'è il lavoro, la pittura.

Questi effetti si ottengono variando il più possibile « le fatture » colorate. Bisogna continuamente mantenere l'equilibrio, perché se questi effetti sono troppo variati la tela appare come spezzettata, se troppo uniti la tela è senza vita e senza movimento. Gli effetti contraddittori di una pittura devono, almeno penso, spostarsi al livello del primo funzionamento e nello stesso tempo costruire un altro funzionamento che sia la contraddizione del primo. Ugualmente la misura del formato, annullandosi in questo processo, deve risorgere formalmente in un altro. E' in questo senso che penso di aver scelto questi formati, perché, se da una parte la pittura non deve tenere formalmente conto della misura del soggetto, ciò non significa che non sia possibile produrre il corpo del soggetto a partire da una lettura di questa pittura. Mettere in gioco il corpo del soggetto è riflettere dialetticamente, pittoricamente le pulsioni che lo attraversano e lo costituiscono in processo nel tutto sociale. Penso di aver deciso il formato tenendo conto « ragionevolmente » della richiesta che formula queste pulsioni. Ragionevolmente... significa che collocando questo formato in questa richiesta, ho l'impressione di adattare l'uno all'altra.

Il colore è inscindibile dal formato che lo porta, ovvero: penso che il formato influenzi il modo di mettere il colore. Uno degli aspetti specifici del lavoro del pittore è dunque di « neutralizzare » questo formato attraverso gli effetti pittorici che esso porta.

Io passo il colore sulla tela sforzandomi di non raddoppiare sistematicamente il disegno che la compone. Partendo dalle differenze di valore in uno stesso colore, posso così spostare lateralmente e in profondità il fondo in rapporto alle strisce. Ugualmente utilizzo le contraddizioni tra ciò che viene visto da differenti punti di vista per riunirlo a partire da un altro punto di vista. I « passaggi » del fondo su una striscia sono qui il risultato tecnico di questo lavoro. Così per una messa in scena del disegno nel colore, tento, riducendo o accentuando il disegno formale del supporto, di squilibrare la tela preoccupandomi del suo equilibrio generale. Produrre un disegno che sia dipinto; fare in modo che questo lavoro sul colore sia il lavoro del formato che si disegna e disegna nel colore come il dito disegna sui vetri appannati; proprio come il colore è contemporaneamente vapore e traccia del dito; il for-

mato, la tela sono contemporaneamente l'interno del disegno e il suo esterno. La « profondità » della pittura deve essere inserita su questo piano.

Contraddire l'occhio che percorre questa pittura, variare i livelli di lettura, capovolgere gli effetti fenomenologici, far « passare » la pittura là dove non la si aspetta; detto in altre parole, attraverso la pittura riflettere una pratica e un lavoro dialettico nelle infinite possibilità offerte storicamente dal codice pittorico. Un soggetto che si introducesse in questi molteplici processi sarebbe vincente.

E' senza dubbio attraverso il colore che un pittore è maggiormente confrontato con la realtà e la materia operanti nella pittura. Per terra, distesa, segnata dal colore, la tela di nuovo si ri-segna pittura con il colore.

novembre 1972

Louis Cane

¹ Colore « isolato » vuol dire colore confrontato con il bianco: cioè preparato e apprezzato in rapporto al bianco che si fa — durante il lavoro del pittore — funzione di limite referenziale.

² Ciò che in scultura viene chiamato il piano è paragonabile all'*aplat* cromatico della pittura: il problema del funzionamento specifico di questi due termini è identico. Ciò significa che hanno entrambi il *valore* come denominatore comune. Il *valore* è ciò che permette in scultura di mettere in azione la tinta piatta in rapporto alla luce e allo spazio (dal più chiaro al più scuro), mentre in pittura sarà dal più colorato al meno colorato. Mi sembra che da qualche tempo gli scultori abbiano dimenticato questo mezzo « significante »: tuttavia è per loro ciò che il colore è per un pittore.

³ Storicamente il lavoro dipinto di Matisse è da considerare in modo particolare, perché questa pittura in *aplat*, portata avanti attraverso un lavoro sulla figurazione, solleva un processo (che si può definire concludente) in cui la figura è utilizzata e smontata in quanto mezzo della pittura e non come fine. In questo senso Matisse raddoppia la proposta di Cézanne. Cézanne diceva: « Il disegno non è che la configurazione di ciò che vedete » e Matisse: « Io evadevo in spirito dal piccolo spazio che circondava il mio motivo ». Ciò che queste due frasi prendono in considerazione è il posto della figura nello spazio pittorico, così Cézanne pensa il disegno partendo da una *conformazione* con ciò che egli vede, cioè in uno spazio in cui la figura è in *confronto* con la sua lateralità. Mentre Matisse, pensando uno spazio che *circonda* la figura, lo segnala nello stesso tempo tutto intorno al motivo (la figura). Cioè uno spazio in cui la figura è vista come materia e parte dello spazio.

