

Martin Barré

intervista di Catherine Millet

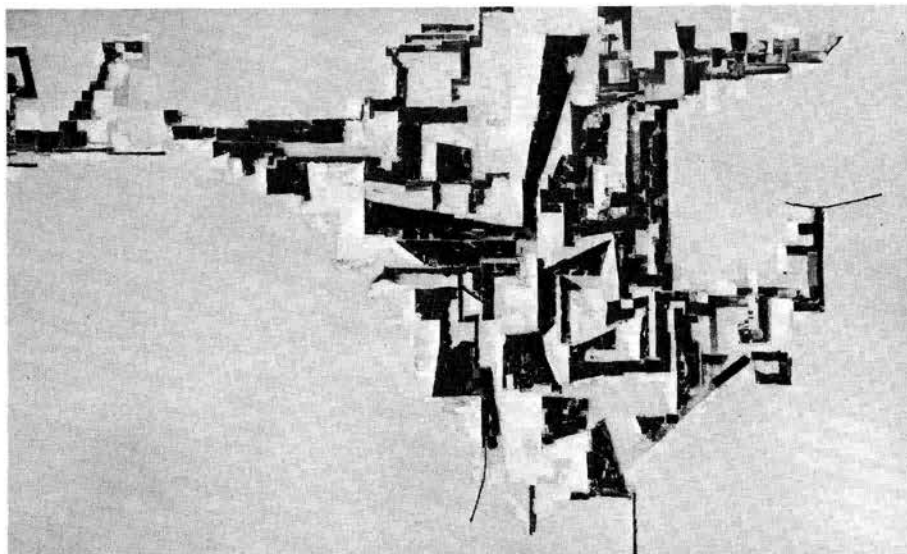
L'intervista qui riprodotta è stata pubblicata in francese su Artpresse n. 12.

Una delle costanti più notevoli nella sua opera è lo spazio bianco in cui si sono successivamente inscritte le forme quasi geometriche delle prime pitture, le tracce del coltello, tubetto, bombola spray, le « frecce », ecc. Oggi siamo abituati a un simile trattamento della tela, ma nel '54-'55 doveva sembrare scandaloso perché in rottura con lo spazio ancora naturalistico dell'astrazione parigina di allora.

Lo « scandalo » a cui allude veniva formulato in questo modo: « presto non metterà più niente sulle tele »; cominciò a manifestarsi verso il '57-'58 e gli scandalizzati hanno poi finito col convincersi che non restava più niente... E' così che il mio lavoro è stato accolto in due modi, con entusiasmo o con disprezzo totale. Nell'ultimo caso, ciò provocava reazioni di aggressività caratteristiche: ingiurie grossolane sul registro dei visitatori o sabotaggi di tele nelle mostre quando non era possibile la presa in giro scritta. Tutto questo derivava dall'impressione di vedere tele che parevano « vuote », cosa che oggi non sorprenderebbe più. Ho sempre dipinto a fior della tela anche quando era l'epoca della pittura materica; si sarebbe detto che la pittura si vendeva a peso, più era spessa più la si trovava bella. Ma quello che urtava il gusto o la moda dell'epoca non era tanto la mancanza di spessore quanto l'impressione di vuoto, di non-lavoro, « non si dà gran pensiero quello là ». Per via dei grandi spazi vuoti o che sembravano tali, il quadro non era « lavorato »: quantità di lavoro-quantità di materia. « Più ce n'è, più è bello ». « Spendere bene i soldi », non pareva possibile pensare che là dove era quello che veniva chiamato vuoto, c'erano state cose che avevo voluto sopprimere. Penso a Cocteau che diceva: « Bisogna che il lavoro cancelli il lavoro, che la gente possa dire, avrei fatto altrettanto » e a Mies Van der Rohe, « meno è più ».

Come è giunto a far rilevare il fondo fino a fargli perdere il semplice ruolo di fondo?

Volevo fare una pittura a due dimensioni. Il cammino era stato indicato da Cézanne, Gauguin, Picasso, Mondrian e altri. Nel '54 non si poteva certo considerare avanguardia fare pittura a due dimensioni, è bene ricordarlo oggi. Si trattava dunque di una pittura senza illusioni di profondità e senza rappresentazione



Martin Barré, *Greenwich*, 1957, cm. 200 x 120. Collezione Guggenheim Museum, New York. Foto R. David.

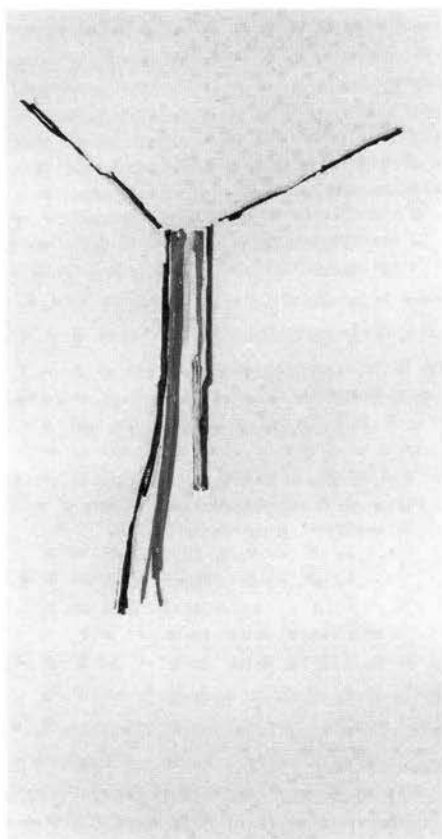
e anche questo non era nuovo ma sembrava evocare molteplici sviluppi. Se Klee e Kandinsky hanno offerto la possibilità a tutta una discendenza di artisti di esercitare talenti diversi, è necessario ricordare che furono Malevic e Mondrian, dopo Picasso, Léger e Matisse, a costruire la pittura del loro tempo. Io volevo essere più dal lato *utile* che da quello *emotivo*. Senza tuttavia essere austero e ascetico come si diceva: constatazione per gli uni, rimprovero per gli altri, dal momento che non ignoro che alcuni potrebbero oggi rimproverarmi di aver a volte mancato di rigore. Sono stato rimproverato di fare una pittura « troppo intellettuale », da parte di chi sosteneva che l'artista deve dipingere con le « viscere ». Fortunatamente non si sentono più dire certe fesserie. Comunque non so cosa significhi esattamente pittore intellettuale, o se significhi qualcosa del tutto.

Per rispondere alla domanda con più precisione non credo di sollevare il fondo più di quanto faccia affondare tutto quello che non è questo fondo. Volevo che tutto fosse insieme, l'uno con l'altro. Sopprimere ogni sotto-sopra.

Ho letto, in particolare nello studio che le ha dedicato Michel Ragon, della grande importanza che per lei hanno avuto Mondrian e Malevic (e naturalmente il famoso « quadrato nero su fondo bianco »). L'uso del fondo bianco nelle sue opere non è diverso da quello dei primi astratti?

Martin Barré, *Peinture*, 1960, cm. 195 x 97. Courtesy Galerie Templon, Parigi.





Martin Barré, *Peinture*, 1960, cm. 195 x 97. Collezione Guggenheim Museum, New York.

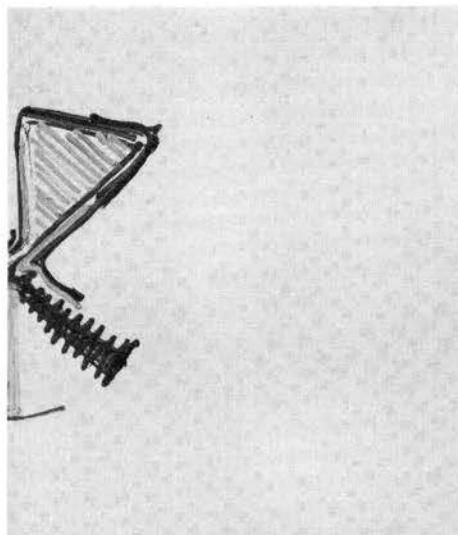
Sì, innanzitutto perché non è sempre bianco. Nelle ultime tele di Mondrian, dunque nel vero Mondrian, non si tratta veramente di fondo, pur essendocene uno. Ma la pittura è veramente a due dimensioni proprio quando smette di esserci un fondo. In Malevic la pittura è su un fondo. Lo dice lui stesso, ma certo com'era dell'« assenza dell'oggetto », può darsi che pensasse che per questo stesso fatto fosse sparito il fondo...

Non ha mai avuto la tentazione di lavorare sulla tela nuda?

L'utilizzazione della tela non-preparata risale a Mirò e forse a Picasso. Era una altra possibilità di ridurre all'estremo i mezzi che ha fatto sì che lavorassi sulla tela stessa.

Certe serie di tele utilizzano la trasparenza. Per esempio, frecce che appaiono in trasparenza sotto uno strato di pittura bianca su cui altre frecce si delineano con chiarezza; per esempio, i quadri più recenti in cui il procedimento è usato in modo ancor più sistematico e alcuni spazi zebrati affiorano appena. Come considerare questa stratificazione rispetto alla volontà di mantenere la pittura su un piano unico?

Rifiutavo l'illusione della profondità, il che voleva dire che la mia pittura doveva porsi su un piano unico. Capisco la sua domanda ma il fatto di voler mostrare una successione di interventi, il tempo di produzione, non crea una prospettiva, forse una prospettiva-tempo ma non una



Martin Barré, *Peinture*, 1960, Courtesy Galerie Templon, Parigi. Foto R. David.

prospettiva-spazio... Non esiste « punto di fuga ».

Con le tele del '60 ho cominciato ad intravedere la possibilità di utilizzare le tracce di segni mal riusciti (anche in tele più vecchie ma in modo diverso), cioè di non nascondere il processo di affioramento della pittura. Matisse, Picasso, e Rembrandt nelle sue incisioni hanno aperto la strada.

Lei, prima di abbandonarli per la pittura, aveva iniziato studi di architettura. Questo fatto ha avuto importanza più tardi per i suoi problemi di pittore?

Certamente l'architettura ha influenzato il mio lavoro. Ho spesso voglia di dire che la pittura mi pare meno un mezzo di espressione che un mezzo di costruzione.

Non ha mai desiderato lavorare su grandi formati? Uscire dai confini della tela tradizionale? Che funzione attribuisce ai dittici, trittici, ecc.?

La dimensione delle mie tele è proporzionale alle abitazioni in cui vivo... più o meno, per forza!

Negli anni '60-65 avrei desiderato usare grandi formati ma in quell'epoca avevo problemi di natura economica. E' curioso constatare che i maggiori problemi dell'astrazione europea sorgono quando nasce negli Stati Uniti la pittura astratta americana.

I formati tipo dittico, trittico, diciamo « collegati », mi hanno interessato, ma non al fine di fare grandi tele in uno spazio che non lo consentirebbe (grandi opere « smontabili »). Ho utilizzato questo principio in alcune tele per « collegare » due superfici con un legame grafico. In altre al contrario dipingevo come su una unica tela e poi invertivo i pezzi. Ce ne sono altre in cui lasciavo uno spazio vuoto tra le superfici per creare tra loro una sorta di tensione.

Utilizzo da tempo formati verticali, quasi quadrati, ma leggermente più allungati in altezza. Formatì che fin dal '63 sono

costruiti partendo da una sezione aurea (verticale) di 2/3, il che dà un rettangolo più alto di un quadrato, per affermare la verticalità. Presentandosi sempre nel senso dell'altezza, questo formato, quantunque molto più largo, resta quello che viene chiamato e si comporta inevitabilmente come un formato « figura », cosa che non mi disturba affatto ma che non smette di incuriosirmi. Penso che dopo parecchi secoli di pittura rappresentativa sia difficile sfuggire alla visione paesaggio-figura, infatti i paesaggi « marini » erano paesaggi più allungati, le figure « in piedi » dei « paesaggi marini » situate sulla linea verticale. Il quadrato è in effetti il vero formato astratto ed ha il vantaggio di poter essere girato. Ma ne ho fatti molto pochi. Torno sempre a questo quadrato prolungato verso l'alto e non verso il basso. Il piano è staccato dal muro e il muro da cui proviene il quadro è verticale. Ogni quadro deve essere una constatazione di questo fatto.

Nei pittori gestuali c'è di solito un adeguamento della traccia del gesto e del colore. Ad un passaggio del pennello corrisponde un solo colore. Nelle sue pitture al tubetto sembra però che abbia sentito la necessità di ripassare sullo stesso segno con colori diversi. A cosa corrispondeva questa necessità? Era una rivalutazione del segno originale di prima mano?

Il termine rivalutazione mi pare giusto. Si potrebbe aggiungere affermazione. Ho ripassato spesso una traccia di colore con un tratto bianco, come per farlo entrare meglio nel fondo, temendo sempre che quest'ultimo fosse troppo.

Non ha avuto per un certo tempo una attenzione particolare per il marrone? Per il rapporto marrone-bianco?

Ho sempre cercato di ridurre i mezzi per ottenere una maggiore concentrazione. Nel '54 mi servivo solo di tre colori, bianco, blu di Prussia e rosso di Venezia, con

i quali ottenevo dei grigi, marroni e neri. Ma il rosso di Venezia ha prevalso per un periodo più lungo ed ha cominciato a fare un po' da « marchio di fabbrica »... ho progressivamente introdotto altri colori.

Perché ha adottato la tecnica della pittura al tubetto? Le interessava usare un colore non mescolato?

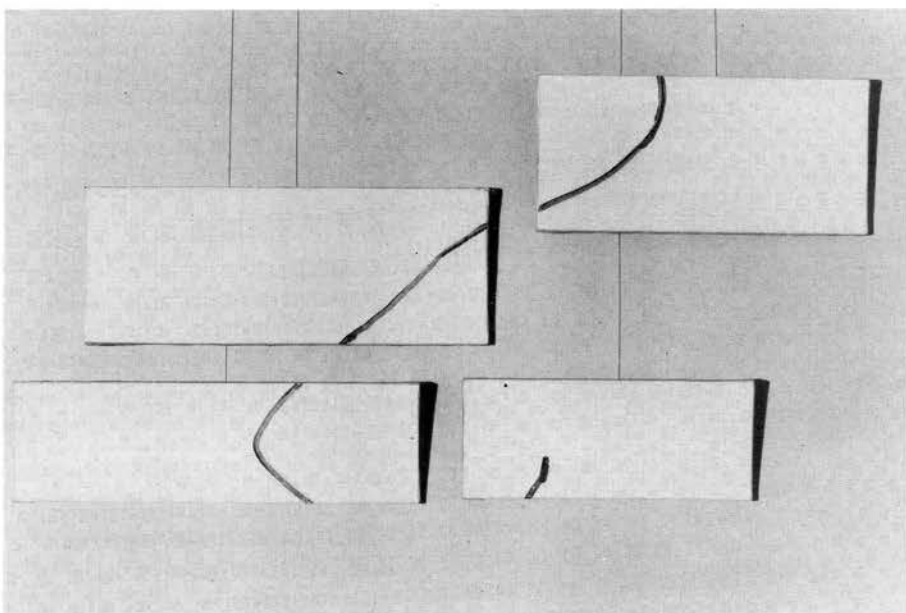
No. Non mi interessava. Al contrario, mi sono procurato alla fine dei tubetti vuoti per metterci delle misture fatte da me e prima di aprirli limavo l'apertura perché mi disturbava la sottigliezza del tratto. Per questo motivo ho abbandonato il tubetto. Ho passato allora un breve periodo in cui mi servivo di listelli di legno segati grossolanamente, di quelli che si usavano per incorniciare le tele (5 x 30 mm.) ma era come ritrovare un arnese simile al coltello o al pennello. Allora la bombola aerosol nera opaca mi è veramente piaciuta perché mi dava un segno più largo ed unito (e più colore). Quando dipingevo direttamente dal tubetto non mi interessava il tubetto ma sopprimere il pennello e il coltello che utilizzavo prima: questo per una maggiore riduzione-concentrazione.

Quando ha cominciato a dipingere con la bombola spray, non potendo disporre altro che del contrasto bianco/nero, ha avuto la sensazione di abbandonare il problema del colore?

Non bisogna pensare a un abbandono del « problema » del colore. E' più corretto dire che ho smesso di servirmi dell'elemento colore per introdurre nella mia pittura una presenza nuova, quella della assenza totale del colore. Ma il problema posto dal colore « marchio di fabbrica » si è ripetuto con il bianco e nero. Per quanto fossero non-colori, si è finito col dire: Martin Barré = bianco e nero. Il bianco e nero acquistava sempre più una importanza imprevista ed inutile nel senso di « eleganza e distinzione », per intendersi, mentre per me non era che assenza di colore.

Gli spazi bianchi nelle sue tele sono effettivamente bianchi?

Il colore che sta riapparendo ora serve per meglio affermare il tempo. Avrà un ruolo funzionale per concentrare tutta l'attenzione sull'essenziale. Per quanto riguarda più precisamente il colore degli spazi-fondo, posso dirle che nel '54-55, data in cui furono esposte le prime tele, gli « spazi » erano veramente bianchi. Creavano un certo tipo di durezza inutile. Abbastanza rapidamente li ho più o meno « rotti », per usare un termine costruttivo. Nel '59 ho iniziato a lasciare la tela intatta, preparata in bianco come la si compera, pensando che l'invecchiamento avrebbe assicurato la « rottura » in modo naturale. Per quello che riguarda il periodo detto « alla bombola spray », che



Martin Barré, *Peinture*, 1962, Courtesy Galerie Templon, Parigi. Foto R. David.

va dal '63 al '67, i bianchi hanno subito vari trattamenti simili. Nelle tele attuali sono più tinteggiati e credo che in futuro tenderanno a differenziarsi maggiormente da una tela all'altra; il colore non deve essere un elemento dominante che si appesantisce nel ricordo come un « marchio di fabbrica ». Se è necessario parlare del colore come materiale, è forse bene precisare che per me l'apporto dei colori sintetici, a rapida asciugatura, mi ha permesso un uso più radicale delle « trasparenze-tempo », cosa praticamente impossibile con la pittura ad olio.

L'hanno spesso classificata tra i pittori gestuali ma il suo gesto non assomiglia per nulla né a quello degli espressionisti astratti, né a quello degli astratti lirici. Lei ha piuttosto messo in rapporto il gesto con forme quasi geometriche. Non c'è contraddizione tra il non-controllo del gesto e il rigore delle forme geometriche?

Verso il '57-58 mi sono liberato progressivamente da una pittura piatta; il tocco si è liberato... E' stata l'influenza di Franz Hals, e non della pittura gestuale di allora, perché in quei tempi ero molto più attento a Franz Hals che all'« action painting ». Dalle origini fino al XX secolo l'arte sembra sempre più porsi sullo stesso piano, cioè tutto sembra contemporaneo. Pare che siano finalmente finiti i tempi in cui gli artisti dichiaravano che il passato sapeva di muffa e che i musei assomigliavano a cimiteri. Ma perché il gesto dovrebbe essere necessariamente incontrollato se la geometria è più naturalmente sinonimo di rigore e di controllo? Non c'è al contrario un gioco meraviglioso di possibilità tra un gesto molto controllato e una geometria che cerca di dimenticare il suo rigore? Qualsiasi traccia, segno grafico non è che il risultato di un gesto, anche un segno tirato con la riga. Anche un disegno industriale è un insieme di gesti. Sarebbe possibile un'evoluzione della pit-

tura senza contraddizioni e paradossi e senza evoluzione esisterebbe una pittura?

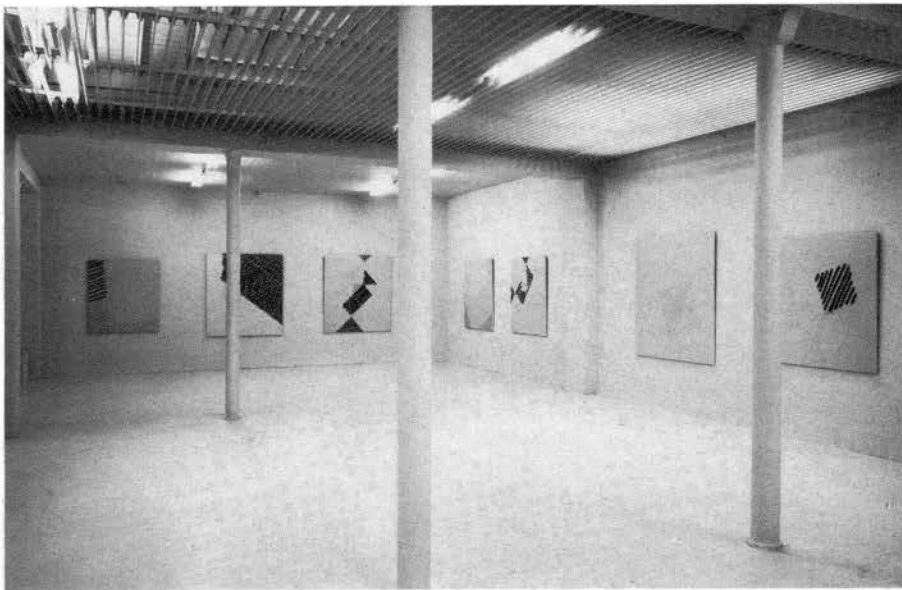
C'è stata una trasformazione del gesto quando è passato dalla pittura al tubetto a quella con la bombola spray?

Non si può parlare di trasformazione del gesto. Si può dire invece che non c'era alcun bisogno di velocità. Se il gesto doveva essere rapido era per un fine pratico, perché occorreva mettere la tela in senso orizzontale molto in fretta, per evitare colate, salvo che per le tele eseguite con un pochoir (chiamate « frecce ») che venivano lavorate piatte per terra.

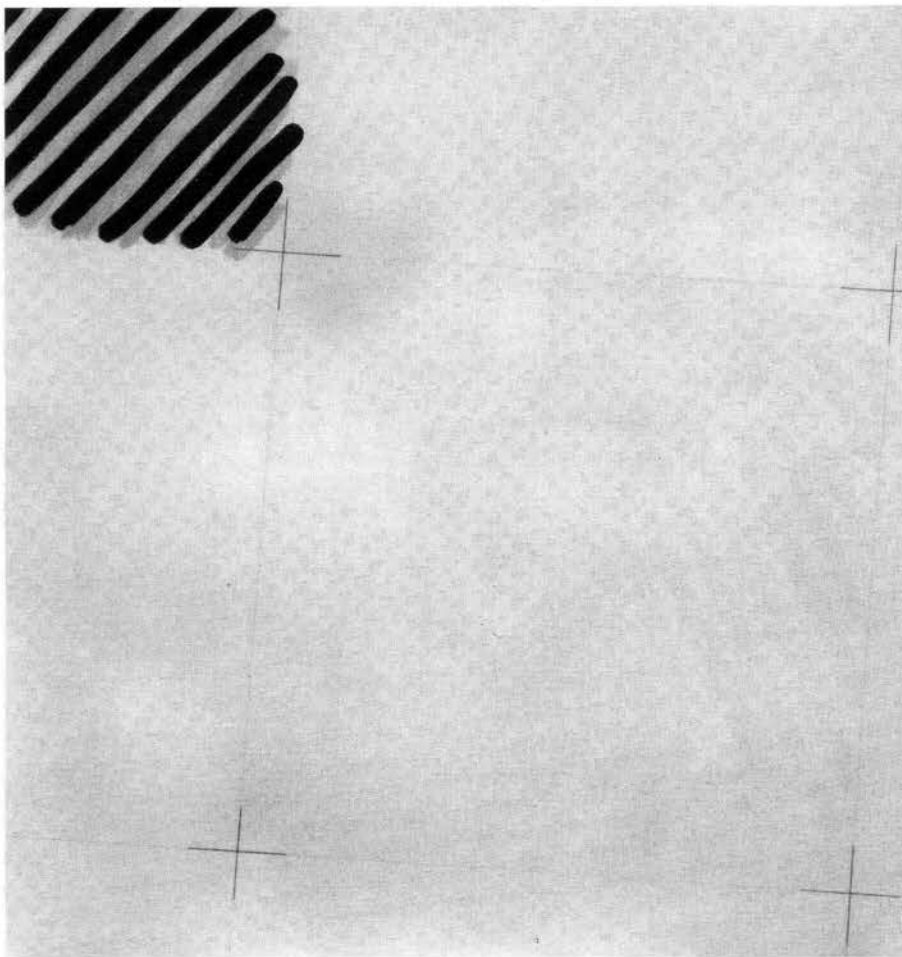
Perché la freccia? Non è la trasformazione di gesto in segno? Non toglie forse spontaneità al gesto? E' possibile interpretare la freccia meccanica come anti-gesto?

In tutto il mondo la freccia è un segno che indica la direzione. Non esistono altre simbologie. Ho fatto alcune tele, poche del resto, nel '63, in cui appaiono delle frecce, ma la serie chiamata « Le Frecce » è della fine del '67. « La Freccia », sarebbe stato un titolo più giusto. Non ci tengo a dare titoli alle mostre ma poiché è inevitabile che vengano dati, perché no?

Lo stesso vale per « Le Zebre ». Non se ne poteva parlare se non chiamandole così. Dunque per questa serie mi servivo di un pochoir unico. L'idea mi era venuta dalla fotografia. Questa serie è del tempo in cui desideravo fare mostre con la fotografia ma i progetti erano al di là delle mie possibilità finanziarie. Ho detto che per me ogni segno era il risultato di un gesto, tranne che per la fotografia in cui era il risultato, meraviglioso, di un segno di luce, o, nel processo di stampa, di un segno per pressione. La proiezione con la bombola aerosol nel pochoir (che è un negativo) dà un segno e non un ge-



Martin Barré, esposizione alla Galerie Daniel Templon, Parigi, 1974. Foto André Morain.



Martin Barré, *Peinture, 72-73 B*, cm. 108 x 100. Courtesy Galerie Templon, Parigi. Foto André Morain.

sto. Il gesto era nello *spostamento* del pochoir sulla tela. Il pochoir era un cartoncino kraft di dimensioni maggiori del formato più grande usato per questa serie. Bisogna ricordare che il periodo che va dal '60 al '67 è stato recepito da molti come un periodo anti-pittura. Questo era vero per quello che riguardava tutta una pittura « lirica » o « naturalizzante » che pareva invischiata in un accademismo pedante. Parallelamente a questi eccessi,

quello che facevo io poteva sembrare anti-pittura, dato che volevo mostrare, con segni e punti d'impatto su una superficie chiara, quello che sarebbe stata una pittura « sbarazzatasi » dell'oggetto, del colore, della forma, senza più altro che frammenti di uno spazio esistente sia altrove che nei suoi frammenti *tangibili*. Con il lavoro recente, che è una continuazione di quel progetto, mi servo di mezzi più adatti alla realizzazione di una sintesi

di tappe successive che non possono non passare attraverso questi limiti estremi.

Il lavoro recente non si rifà al principio delle « Zebre »?

Il paragone non è del tutto giusto. Per le tele recenti sarebbe più esatto parlare di spazio *segnalato* con l'aiuto di un *tratteggio* (fatto d'altronde con il pennello), dello stesso genere di quello usato per il disegno tecnico, mentre nel '67 la serie che non si poteva evitare di chiamare « Zebre », era piuttosto un tentativo di annessione di spazio realizzata con il *più semplice gesto*...

Come analizza oggi il periodo delle fotografie: gli « oggetti staccati », il « calendario »? Era marginale rispetto alla sua pittura? O era al contrario una fase necessaria al suo sviluppo?

Alcuni anni fa ho pensato che la pittura fosse finita. Intendiamoci bene, voglio dire come tecnica; desideravo servirmi unicamente di materiale fotografico. In un certo senso ciò potrebbe sembrar vero se certi mezzi tecnici fossero alla nostra portata, ma non è così. La fotografia corrispondeva ancora all'idea di ridurre a zero i mezzi della pittura... Ma ricadevo in mezzi ancora più complicati, almeno allo stato attuale della tecnica. Ho fatto due mostre (servendomi della fotografia) molto anti-pittura in un'epoca molto anti-pittura, il che non era certo originale. Ma quel periodo mi ha permesso di prendere un certo distacco rispetto al mio lavoro pittorico. Ho ancora progetti con la fotografia, è questione di tempo.

Nei quadri dell'ultima mostra era presente un elemento nuovo: un riquadro formale — con la matita, quasi in filigrana — della tela. Che ruolo gli compete, soprattutto in rapporto al gesto che questa griglia sembra voler limitare?

In una mostra ogni tela non è che un frammento così come la mostra o la serie delle opere esposte non è che un frammento di tutta l'opera. Frammentiamo per necessità molto più di quanto non facciano gli architetti o i cineasti. Questo carattere frammentario è messo in evidenza nei miei lavori più recenti: *vorrei che si sentisse come ogni tela è connessa ad un insieme*. La griglia (*griglia-ricettacolo*) che è una *griglia progressiva* spezza la *superficie data*. Si iscrive in uno spazio che rappresenta già una scelta con il suo rapporto altezza-larghezza e che invece di leggersi a metà, per terzi o quarti, grandi diagonali o abbassamento del lato minore o altri metodi comuni, è suddiviso in quadrati perché questa è la forma più non-figurante, che si moltiplica e divide con estrema semplicità. In questa griglia si inseriscono i diversi interventi che segneranno i tempi progressivi di una cristallizzazione e che di nuovo si iscriveranno in un'altra griglia o nel suo multiplo o al contrario nel suo frammentamento.