

Pittura e teoria in Francia

Jean-Marc Poinso

La fine degli anni sessanta è segnata da uno sforzo teorico della pittura le cui conseguenze si sentiranno probabilmente negli anni a venire. Se quelli che operarono radicalmente questa rottura furono poco numerosi, nondimeno il milieu artistico francese la visse come un cambiamento importante. Cambiamento che fu di due ordini: ideologico e istituzionale, e in rapporto diretto con la crisi più culturale che sociale che provocò il decollo economico della Francia negli anni sessanta.

Nel 1967 Pierre Gaudibert creò l'ARC, facendone subito un centro di dibattito attivo, poco dopo aprì i battenti il CNAC, che sarà l'elemento motore nella creazione del Museo Beaubourg, e strumento della nuova politica nazionale per la « creazione ». Vengono in seguito e successivamente la fondazione delle riviste specializzate sull'arte contemporanea e d'avanguardia, il rilancio della Biennale di Parigi, l'effettiva realizzazione del Museo Beaubourg, gli acquisti sempre più importanti da parte dello stato e lo spuntare a catena di nuove gallerie.

Tutte queste iniziative pubbliche e private non avrebbero avuto alcuna risonanza senza il ruolo svolto dagli artisti. A partire dal 1965 si fanno i primi tentativi, ancora marginali, ma indicativi dei futuri orientamenti. Così il Salone della Nuova Pittura diventa luogo privilegiato di manifestazioni e discussioni. E' all'interno di questo o intorno a questo che ebbero luogo i primi dibattiti politici intorno all'arte, anche se le scelte plastiche degli artisti partecipanti non hanno sempre avuto lo stesso rigore delle loro scelte nel campo delle idee. E' sempre intorno al 1965 (prima e dopo) che gli artisti francesi, ed alcuni critici trovarono nella produzione americana uno stimolo per passare oltre l'astrazione lirica o gli incerti avanguardismi senza rigore teorico.

Dibattiti ideologici sull'arte e la sua funzione, osservazione più o meno attenta della produzione americana, maggiori interventi sul piano istituzionale e miglioramenti del mercato, sono tutti fattori che scossero dal torpore Parigi e i suoi artisti. In rapporto a questa reazione generale del milieu artistico francese allo sfaldamento catastrofico della sua posizione internazionale Buren, Parmentier e Toroni furono i primi ad operare una rottura tanto sul piano plastico che su quello teorico, dal punto di vista plastico seguiti a ruota da Viallat, Saytour, Dezeuze e Rouan che svilupparono le loro idee solo dopo il 1968, sotto la triplice spinta degli avvenimenti, di Pleynet e dei nuovi partners.

Buren, Mosset, Toroni, Parmentier

Nel 1965 Buren, Parmentier e Toroni si conoscono, osservano insieme la situazione artistica e cercano il modo di operare una rottura nel proprio lavoro. Nel 1966 riordinano le loro idee e i loro mezzi formali, trovano un quarto compagno, Mosset e progettano manifestazioni collettive. Senza ripetere passo

passo le tappe della loro azione comune, documentate da numerosi articoli di Michel Claura, è importante ricordare che, almeno i primi tre, dispongono di un mezzo di occupazione della superficie pittorica leggibile nel suo processo, ma praticamente indipendente dalle dimensioni della tela e da qualsiasi contenuto descrittivo, filosofico o soggettivo. Attraverso questi rifiuti plastici, che valorizzavano l'anonimato e l'aspetto sistematico del loro lavoro, prendevano innanzitutto posizione contro i precedenti discorsi sulla pittura.

« Poiché dipingere è rappresentare l'esterno (o interpretarlo, o appropriarsene, o contestarlo, o presentarlo)

Poiché dipingere è proporre un trampolino per l'immaginazione

Poiché è illustrare l'interiorità

Poiché dipingere è una giustificazione

Poiché dipingere serve a qualcosa

Poiché dipingere è dipingere in funzione di...

... Non siamo pittori ». Volantino del 1° gennaio 1967.

Denunciare le incoerenze precedenti, imporre in modo spettacolare l'anonimato del lavoro, esporre la propria fabbricazione, non costituisce ancora un sistema teorico completo, e neppure in realtà una proposta positiva. Buren, unico membro del gruppo a produrre testi teorici e superstiti con Toroni dall'avventura a quattro dopo l'abbandono di Parmentier e Mosset, fallirà nel formularla. All'inizio del 1968 definisce il complesso dell'arte una attività reazionaria per via della sua funzione ideologica. Cerca di dare alla sua opera una « realtà pulita », indipendente da altri fattori, riprendendo così le idee formulate negli Stati Uniti da Bob Morris e alcuni altri, ma chiarirà questa idea in modo convincente solo quando la metterà in relazione alla definizione della conoscenza di Althusser. In effetti gli americani non tengono conto del fattore ideologico e non si pongono domande sulla validità stessa dell'arte. Buren al contrario intende operare un taglio epistemologico sia nelle sue opere che nei suoi scritti, rigettando in questo modo qualsiasi inserimento ideologico nel suo lavoro.

Il ruolo di Marcelin Pleynet

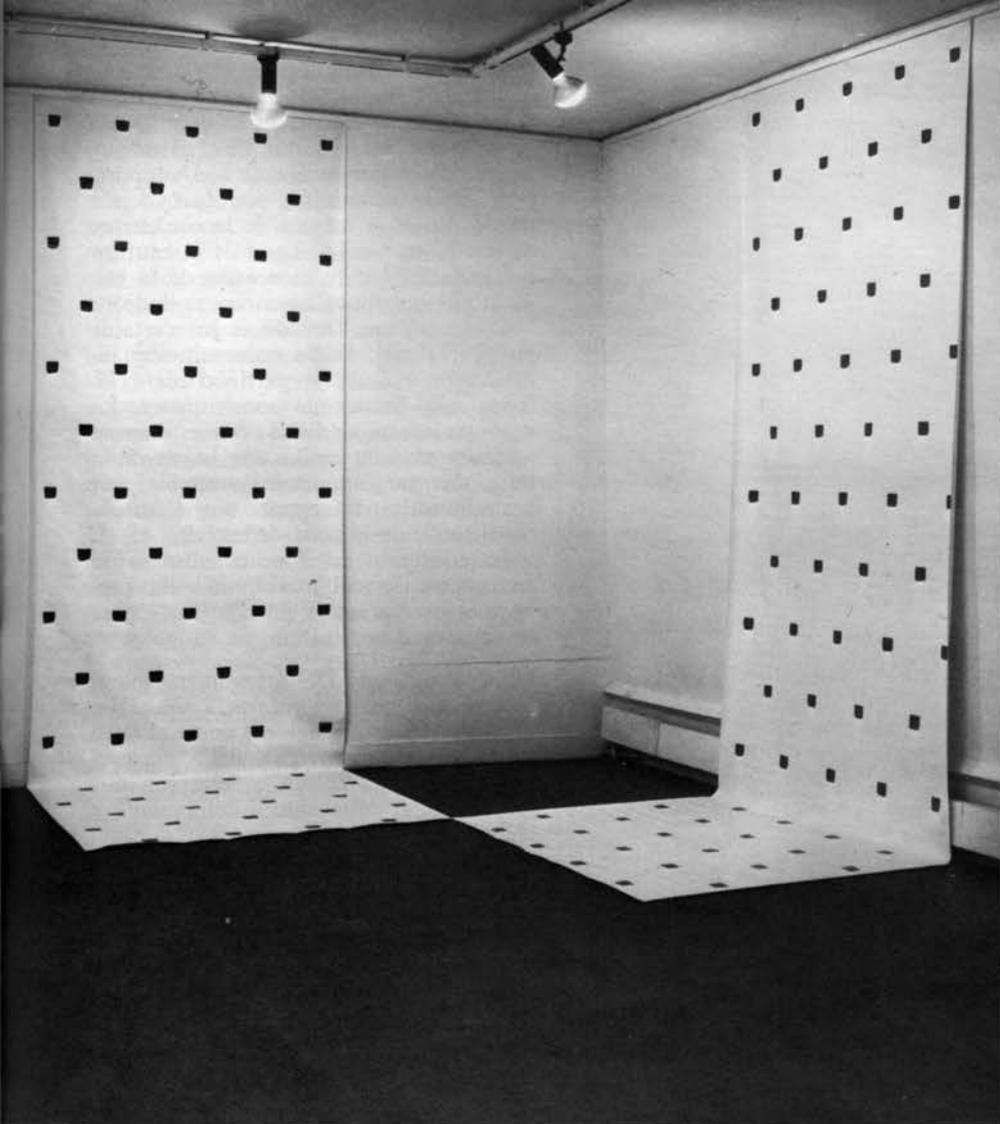
Fu un testo di Marcelin Pleynet sulla pittura americana (a proposito della mostra Art du Réel, fine 1968, Parigi) a dare l'articolazione teorica principale a tutta la pittura da Buren a Support-Surface. Partendo dalla distinzione oggetto reale-oggetto di conoscenza sottolineata da Althusser nella sua lettura di Marx, Pleynet la mette in rapporto con l'esistenza degli americani sulla « realtà » dell'opera. Scrive: « Come "oggetto di conoscenza", la pittura, è evidente, non propone niente che non sia pronta a riprendersi, a cancellare, non propone più quadri o sculture, ma un tipo di attività, un lavoro, che si riconosce solo nel suo procedere produttivo, dialettico ». La pittura diventa, per mano sua, un oggetto di conoscenza, attraverso la sola messa in scena della propria pra-

tica. Concilia così problemi teorici e dibattito ideologico, poiché la vera conoscenza si rivela rivoluzionaria smascherando l'ideologia dominante. Come le scienze umane avevano provato con Althusser ed alcuni altri la loro legittimità teorica e rivoluzionaria, il « creatore », o più esattamente secondo la terminologia di *Tel Quel*, l'attore delle « pratiche significanti » troverà, grazie a Pleynet, la sua articolazione rispetto alla società. Agendo in questo modo Pleynet proponeva non solo una soluzione per i pittori, ma anche una per se stesso, come scrittore e pensatore. Gli artisti incamminatisi sulla via rigorosa dell'esclusione di dati non specificatamente plastici si scontravano dapprima contro una autonomia castratrice di ogni articolazione effettiva e ideologica con la loro società, come gli scrittori e i pensatori nel loro campo (vedi Bourdieu: *Disposition esthétique et compétence artistique*, in *les Temps Modernes*, febbraio 1971, n. 295).

Invece di una articolazione giornaliera sulla base dei temi commissionati o di una rappresentazione drammatica e burlesca dell'individuo pittore attraverso una immagine adatta a tutte le proiezioni possibili, l'istituzione dell'arte come « pratica significante » autonoma che rimanda il prodotto a un ruolo secondario, permette al pittore di partecipare al dibattito ideologico apertamente. E' la sua pratica che diventa rivoluzionaria, non più il senso o il contenuto dell'opera sempre suscettibile di deviazioni.

Se Pleynet non parla del BMPT, di Devade o di Viallat nel suo testo, conosce già i loro lavori e le loro aspirazioni e non si può negare, credo, che tali lavori ed idee gli fossero ben presenti quando interpretò in tal senso la pittura americana. Propone loro in effetti l'articolazione teorica di cui si impadroniranno immediatamente. Consiglio al lettore di verificare questo pretesto con una lettura comparata dei testi « *Peinture et réalité* » di Pleynet, « *Mise en garde n. 3* » di Buren, e infine « *Pour un programme théorique pictural* » di Cane e Dezeuze. I tre testi trattano gli stessi problemi e Support-Surface, nella persona di alcuni suoi membri, crederà sempre che Buren abbia rubato a loro quello che in effetti tutti loro avevano trovato in Pleynet.

La grande differenza tra Buren e Support-Surface risiede nell'articolazione del lavoro e dello sforzo teorico. Mentre Buren teorizza un lavoro e una riflessione di parecchi anni, Support-Surface propone un programma da realizzare, mentre lui trova un anello mancante nel suo pensiero, Support-Surface si sforza di adattare un pensiero già costruito (quello di Pleynet e di *Tel Quel*) a un lavoro che inizia appena e alle idee nate col maggio '68 sul mercato dell'arte e il recupero. Buren limiterà il suo prestito a Pleynet al testo già citato, mentre Support-Surface, sotto l'influsso di Devade, Cane e Dezeuze, seguirà il complesso delle sue riflessioni,



Niele Toroni, Empreintes de pinceau n. 50 répétées à intervalles réguliers (30 cm.), Pièce d'angle (2 éléments de 4,10 x 1,40 m.), l'empalancement est déterminé par la hauteur du local. Couleur empreintes: vert-bleu. Vue de l'exposition, Galerie Yvon Lambert, 1975. Foto André Morain.

(j.m.p.) Constant dans sa forme, ce travail de Toroni développe une problématique de rapport de l'oeuvre à son lieu de séjour, amorcée depuis plusieurs années. Tout en restant la même matériellement, l'oeuvre se présentera de manière différente suivant l'espace d'accueil soulignant ainsi le rapport ambigu que l'art entretient avec le lieu culturel.

Costante nella forma, il lavoro di Toroni sviluppa la problematica del rapporto dell'opera con il luogo d'esposizione secondo un'indagine condotta da molti anni. Pur restando materialmente la stessa, l'opera si presenterà in modo diverso a seconda dello spazio che l'accoglie, sottolineando così l'ambiguo rapporto che l'arte intrattiene con il luogo culturale.

In quarta di copertina:

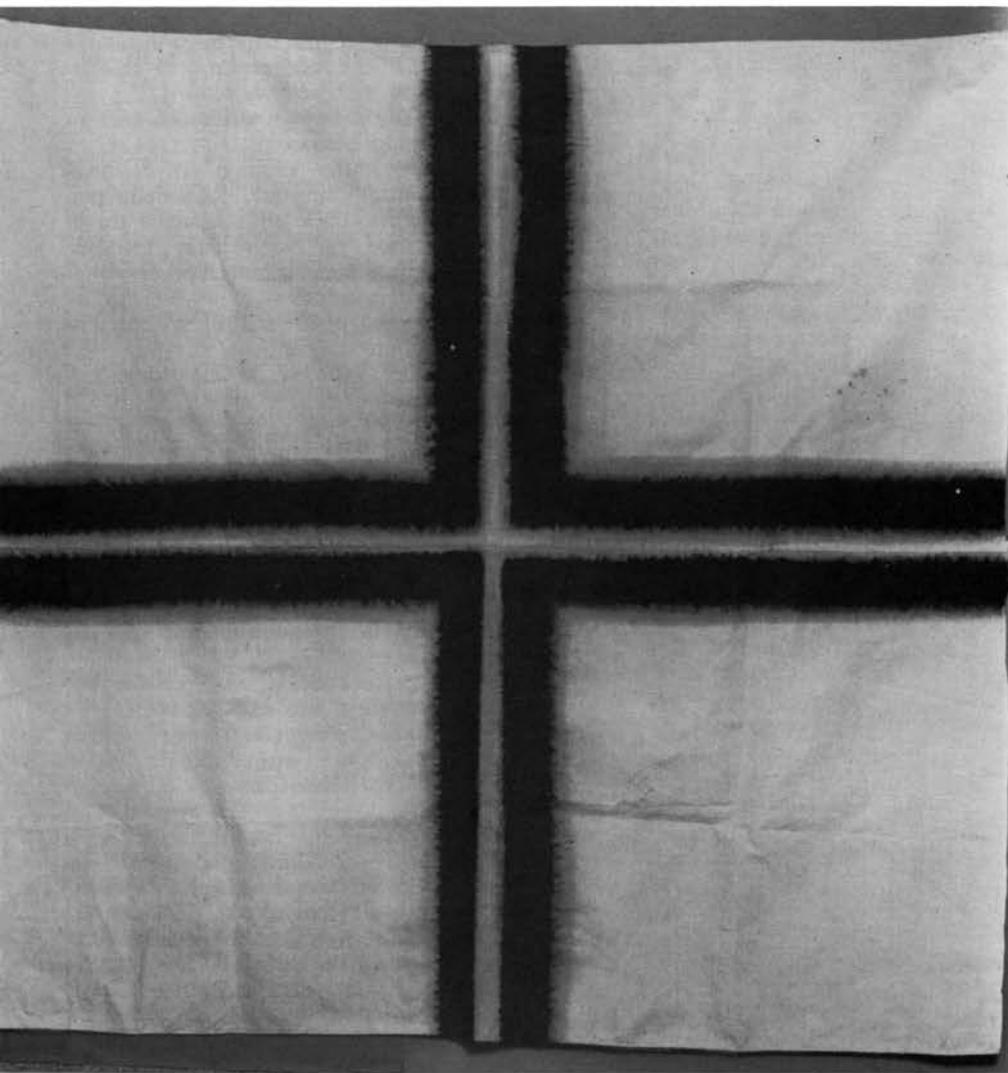
Claude Viallat, « Toile », 1974, cm. 270 x 180. Tela di lino, impronte policrome. Coll. Mr & Mme Wehrlin, Paris. Foto Jacqueline Hyde.

(j.m.p.) Jusqu'à cette série de toiles, Viallat utilisait une seule couleur pour colorer ses formes. La diversité de chacune d'entre elles venant souvent des agressions qu'il faisait subir à la couleur après son application. Il les exposait à la pluie, à l'eau de mer, au soleil et souvent de manière inégale de telle sorte que soit visible l'agression provoquée. Comme la plupart des peintres de Support/Surface, Viallat prend plus de liberté dans le traitement de sa surface, il devient de plus en plus diversifié, abandonnant l'homogénéité antérieure. Chaque forme est traitée par plusieurs couleurs qui diffusent dans la toile par capillarité et toutes de manière individuelle. Cette évolution parallèle des peintres du groupe semble présager des orientations nouvelles et marquer la fin d'une présentation descriptive du processus de travail mis en oeuvre par les artistes.

Fino a questa serie di tele, Viallat si serviva di un solo colore per colorare le sue forme. La diversità di ciascuna era spesso dovuta a delle aggressioni a cui sottoponeva il colore dopo averlo applicato. Le esponeva alla pioggia, all'acqua del mare, al sole, e spesso in modo diseguale, così che fosse visibile l'aggressione subita. Come la maggior parte dei pittori di Support/Surface, Viallat è più libero nel trattamento della superficie, e si diversifica sempre più, dopo aver abbandonato la precedente omogeneità. Ogni forma è trattata con colori diversi che si spandono sulla tela capillarmente e tutti in modo individuale. Questa evoluzione parallela dei pittori del gruppo sembra presagire orientamenti nuovi e segnare la fine di una presentazione descrittiva del processo di lavoro degli artisti.

Cronologia

- 1966 Buren copre con pittura bianca le due bande estreme di un tessuto a strisce verticali. Mosset dipinge dei tondi neri su fondo bianco. Parmentier dipinge strisce orizzontali ottenendo, con delle piegature, delle zone bianche tra le strisce (a partire dal 1965 le strisce sono dipinte con una maschera adesiva). Toroni dispone ogni 30 cm. impronte di pennello n. 50. Viallat dipinge le sue prime forme.
- 1967 Manifestazioni del BMPT al salone della nuova pittura, al museo delle arti decorative e alla Biennale di Parigi.
- 1967 Fondazione dell'ARC, sezione di arte contemporanea del museo di arte moderna della città di Parigi. Fondazione della rivista *Opus International*.
- 1968 Apertura del CNAC, centro nazionale d'arte contemporanea. Fondazione della rivista « *Chroniques de l'art vivant* ». Prime tracce-forme di Ristori. Gli avvenimenti del maggio.
- 1969 Inizio delle manifestazioni collettive che faranno nascere *Support-Surface* con Viallat, Dezeuze e Saytour.
- 1970 Daniel Buren pubblica « *Mise en garde* », « *Repères* », e « *Limites critiques* », i suoi tre principali testi teorici. Devade pubblica « *D'une peinture chromatique* » su *Tel Quel*. Creazione del gruppo *Support-Surface* con una mostra a l'ARC, in settembre, con Bioules, Devade, Dezeuze, Saytour, Valensi e Viallat. Cane e Dezeuze pubblicano « *Pour un programme théorique pictural* ».
- 1971 Kirili abbandona l'arte concettuale per la pittura e si lega a Pleynet. Meurice riprende a dipingere, Jaccard subisce l'influenza di Viallat. Arnal, Cane, Dolla e Pincemin si uniscono al gruppo *Support-Surface* in occasione della mostra alla città universitaria di Parigi. Durante una mostra al teatro di Nizza in giugno, alcune contraddizioni fanno saltare il gruppo che finirà di disgregarsi in seguito. Una delle cause è la fondazione della rivista *Peinture/Cahiers théoriques* e il suo controllo esclusivo e autoritario da parte di Devade, Cane e Dezeuze. Settembre, malgrado lo smembramento del gruppo, la Biennale propone ai suoi membri di esporre, inaugurando così un ciclo di mostre che senza essere intitolate *Support-Surface* cercano di raccogliere una parte dei suoi membri e qualche nuovo venuto.
- 1972 Marcelin Pleynet pubblica « *L'enseignement de la peinture* » che diventa da allora il libro di testo del gruppo.



Noel Dolla, « Sans Titre », 1974. Courtesy Galerie Gérald Piltzer.

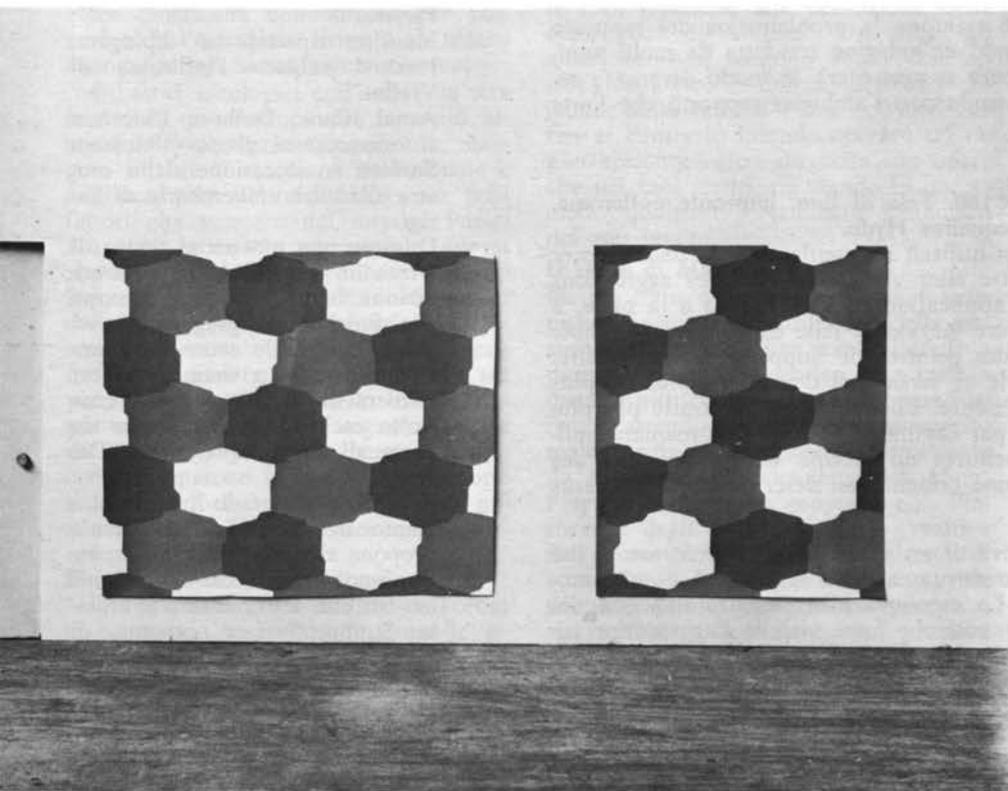
(j.m.p.) Depuis quelques années Dolla organise son intervention colorée autour d'une découpe en croix de son support. Des effets secondaires sont provoqués par la diffusion inégale de la couleur et de son liant, par la nature de la couture qui relie les quatre morceaux de la toile, et par les oppositions envers endroit.

Comme Cane, Devade et sur certains points Valensi, Dolla construit son intervention colorée à partir d'une référence aux limites de son support. La découpe interne de leurs oeuvres renvoie toujours plus ou moins aux bords de la toile, soit par rapport à l'ensemble, soit partiellement par rapport aux éléments constitutifs de la toile définitive.

La constante est donc constituée par ce rapport formel aux limites du support et les variantes par l'utilisation et les modes d'application de la couleur.

Da qualche anno Dolla organizza i suoi interventi di colore intorno a un taglio a forma di croce del supporto. Effetti secondari sono provocati dalla diffusione ineguale del colore e della sua materia legante, dalla natura della cucitura che unisce i quattro pezzi di tela, e dai contrasti di diritto e rovescio.

Come Cane, Devade e per certi versi anche Valensi, Dolla costruisce i suoi interventi di colore partendo da un riferimento ai limiti del suo supporto. Il taglio interno delle loro opere rinvia sempre, più o meno, ai bordi della tela, sia nel rapporto con l'insieme, sia parzialmente, in rapporto agli elementi costitutivi della tela definitiva. La costante è dunque costituita da questo rapporto formale ai limiti del supporto, e le varianti dall'utilizzazione e dai modi di applicazione del colore.



François Ristori, non datato.

« Traces-Formes », d'aspect hexagonal se présentant alternativement en bleu, en rouge, en blanc, obtenues progressivement — chacune délimitée (ici au pinceau) puis couverte uniformément d'une même couleur — en réitérant systématiquement à partir des points de repère, sur chacun des côtés de chaque hexagone d'une trame géométrique, tracée au préalable, un même acte « intervention » qui s'effectue selon un processus et des principes déterminés — système comportant des combinaisons permettant aux « Traces-Formes » de se produire dans leur succession à travers des repliques différentielles.

« Tracce-Forme » di aspetto esagonale si presentano alternativamente in blu, rosso e bianco, ottenute progressivamente — ognuna delimitata (qui col pennello) poi coperta uniformemente di uno stesso colore — ripetendo sistematicamente a partire dai punti di riferimento, su ciascuno dei lati di ogni esagono di una trama geometrica, tracciata in precedenza, uno stesso atto « intervento » che si effettua secondo un processo e principi determinati — sistema che comporta delle combinazioni che permettono alle « Tracce-Forme » di prodursi in successione attraverso repliche differenziali.

Christian Jaccard, « Paire d'outils roses », 1974, et « Toile brulée, cm. 201 x 173 », 1975. Foto André Morain, courtesy Galerie Piltzer.

(j.m.p.) Alors que de nombreux peintres se sont fixés des moyens formels relativement fixes, Christian Jaccard garde une plus grande souplesse dans l'élaboration de son travail. L'outil nécessaire à l'application de la couleur est susceptible d'un travail et d'une préparation au moins aussi complexe que l'occupation stricte de la toile. En fait la grande importance de ces outils est telle qu'ils prennent dans certains cas une vie autonome, parfois même plus importante que la toile elle-même. Ces outils sont fabriqués par l'assemblage de cordes, fils et morceaux de toiles utilisés soit individuellement soit regroupés en des ensembles formels plus complexes tels que des échelles. Ils sont ensuite placés sous la toile à peindre, pendant que sur la face opposée Jaccard passe un rouleau encreur recouvert de couleur qui dépose sa couleur sur les reliefs provoqués par l'outil.

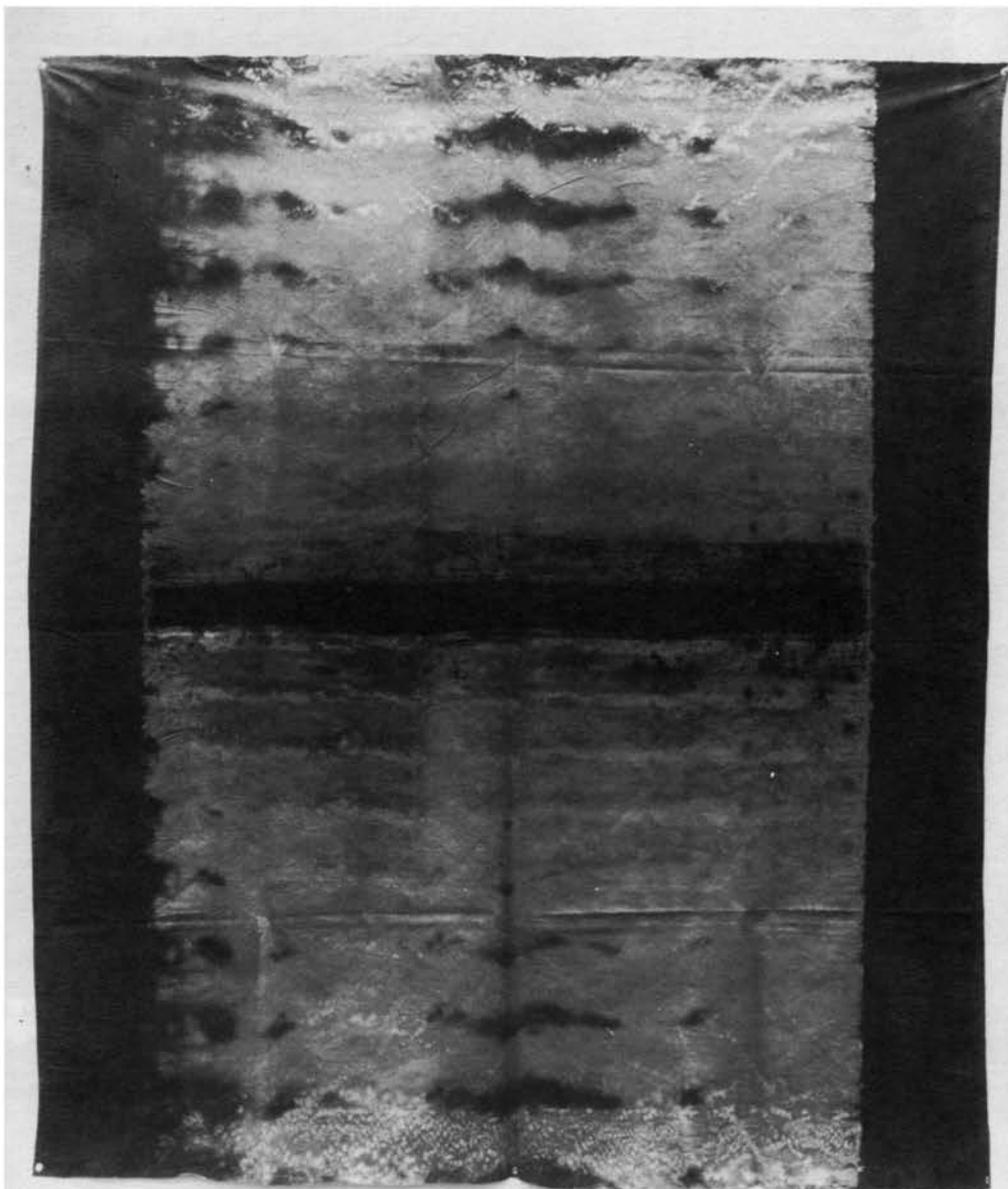
Très souvent Jaccard utilise des toiles préalablement colorées. Depuis cette année il ajoute une nouvelle intervention en fabriquant des outils en mèche de dynamite qu'il fait brûler sur la toile. Il obtient ainsi un rapport différent entre l'outil et la toile.

Viallat a fabriqué des objets comparables aux outils de Jaccard depuis de nombreuses années déjà, mais il n'a jamais établi un lien très étroit entre ces travaux et les peintures. Ses cordes ou toiles trappées dans la couleur ont une vie autonome par rapport aux toiles à empreintes régulières.

Mentre numerosi pittori si attengono a mezzi formali relativamente fissi, Christian Jaccard è più elastico nella elaborazione del proprio lavoro. Lo strumento necessario all'applicazione del colore può richiedere un lavoro e una preparazione almeno altrettanto complessi della lavorazione della tela in senso stretto. In effetti l'importanza di questi attrezzi è tale che in certi casi essi assumono una vita autonoma, a volte anche più importante di quella della tela stessa. Questi attrezzi sono fatti mettendo insieme corde, fili e pezzi di tele, utilizzati sia individualmente che raggruppati in insiemi formali più complessi come delle scale. Sono poi disposti sotto la tela da dipingere, mentre sul verso opposto Jaccard passa un rullo coperto di colore che deposita il colore sui rilievi creati dall'attrezzo.

Spesso Jaccard si serve di tele precedentemente colorate. Da quest'anno interviene in un altro modo ancora, con degli attrezzi fatti di miccia per dinamite che lascia bruciare sulla tela. Ottiene così un rapporto diverso tra attrezzo e tela.

Viallat ha fabbricato oggetti paragonabili agli attrezzi di Jaccard già anni fa, ma non ha mai stabilito un legame diretto tra questi strumenti e le sue pitture. Le sue corde o tele macerate nel colore hanno vita autonoma rispetto alle tele a impronte regolari.



nonostante le reticenze iniziali dei membri della provincia.

La coabitazione di Marx e Freud non sarà possibile che attraverso le scelte formali del gruppo, meno ristrette di quelle del BMPT. Quando la forma sparisce col BMPT, continua invece a sussistere malgrado la sua ripetizione, con Viallat, Valensi, Devade e altri; suo corollario: la composizione ugualmente svuotata dai primi resterà una questione da risolvere per Dolla, Pincemin, Devade, Saytour, Cane, malgrado la sua giustificazione attraverso un processo di lavoro non sempre leggibile come tale. Per quanto riguarda il colore, esso, come materia carica di affettività nella sua stesura, e come valore espressivo, giustifica di per sé l'articolazione principale secondo le modalità del piacere.

Se grazie a BMPT e a qualche altro pittore, Support-Surface ha appreso la pittura per mezzo del lavoro e non attraverso l'effetto prodotto, con il legittimo rifiuto di rinunciare a delle possibilità escluse dai suoi predecessori, implicava una rivalutazione del ruolo del soggetto.

Permettere al soggetto di esprimersi, serbando la garanzia scientifica di Freud, significava, a termine, poter continuare i comportamenti dell'astrazione lirica senza cadere nei suoi eccessi verbali e filosofici, spesso confusi. Il senso che i lavori di Viallat, Cane e Valensi, hanno recentemente acquisito, insieme alla rivalutazione simultanea della pittura gestuale, dimostra bene che Support-Surface ha rifiutato una rottura definitiva e completa con i suoi antenati.

Il piacere di dipingere

Quando alla fine del 1966 Viallat iniziò a produrre le forme di cui si serve ancora oggi, sotto l'influenza dello shock prodotto dall'opera di Parmentier, cercava di mantenere qualità espressive in un sistema formale che indicava la propria elaborazione. La stessa volontà di mostrare il lavoro del pittore esisteva nelle opere della maggior parte dei membri del gruppo Support-Surface, in cui il soggetto non spariva del tutto. Ed è per questo che al contrario di Buren e Toroni, che cercavano la loro articolazione nel rapporto col luogo culturale (messa in evidenza e critica delle sue

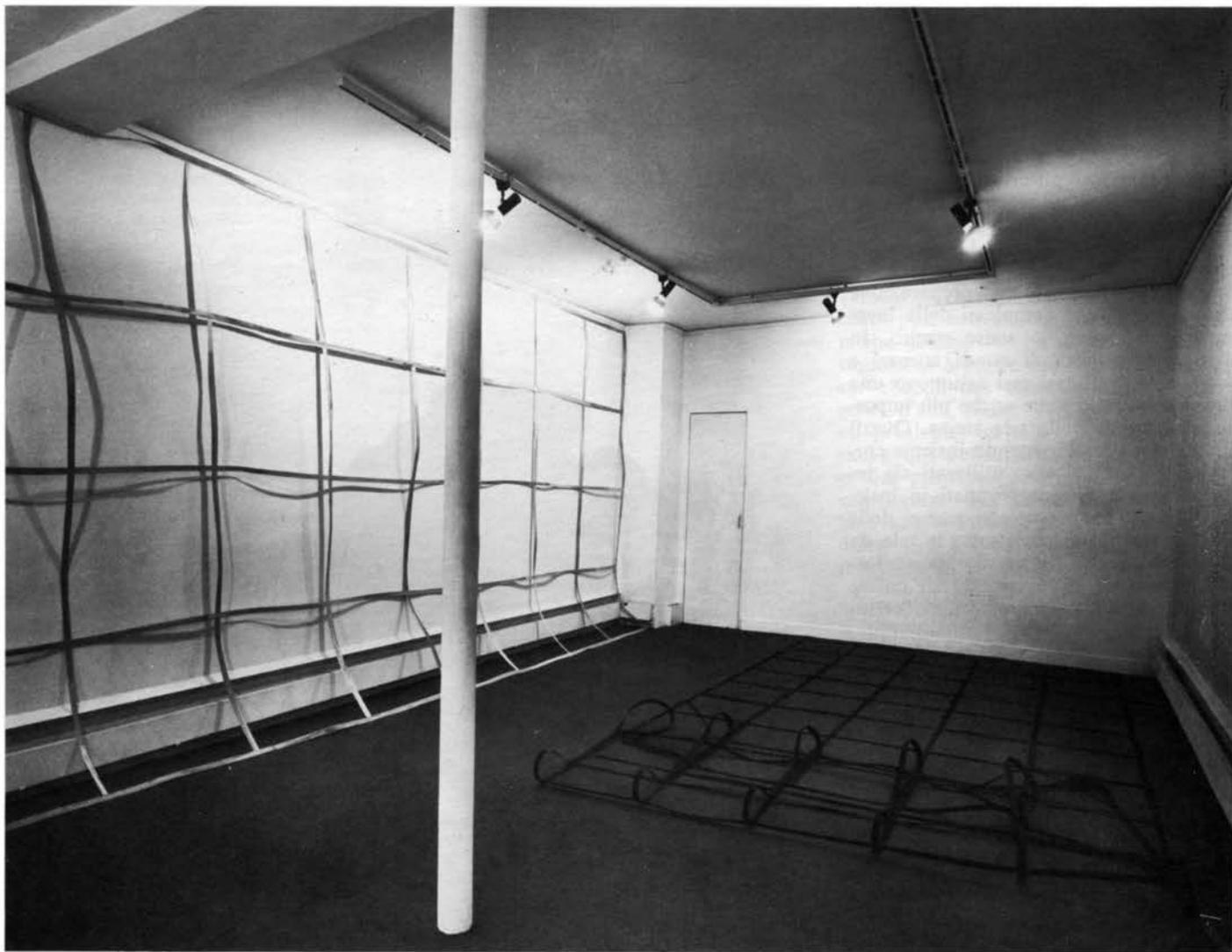
contraddizioni), Support-Surface indirizzerà i suoi sforzi più direttamente verso il ruolo del soggetto e il colore, strumento privilegiato di espressione.

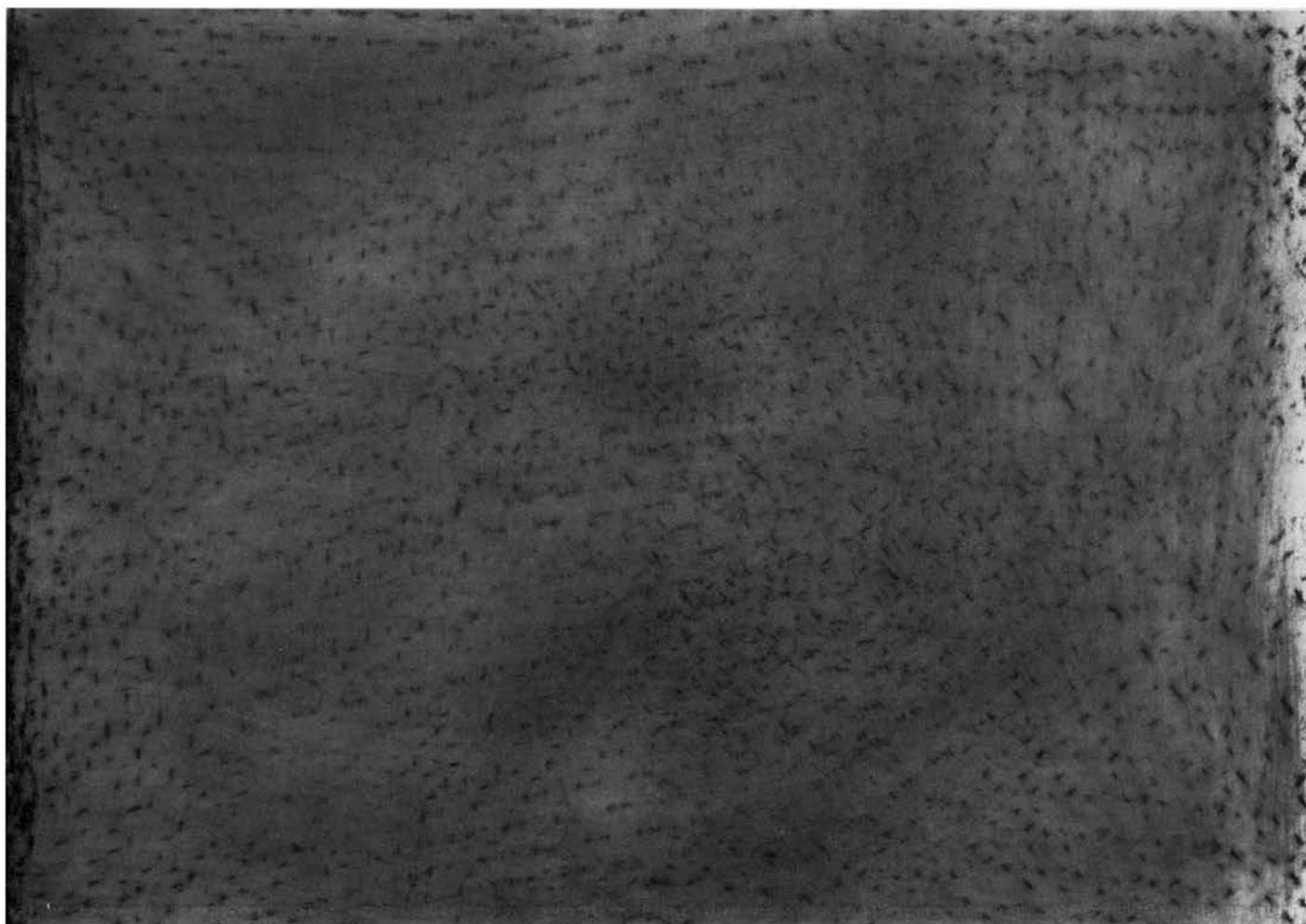
Dalle prime opere a quelle prodotte attualmente, l'abbandono progressivo delle aggressioni o analisi del supporto tende a spostare l'interesse sulla stesura del colore. Anche se la forma e la composizione continuano a sussistere, intervengono solo a livello seriale o dei processi generali, e valorizzano, con la loro relativa costanza l'applicazione e l'uso della materia colorata. In questo contatto con lo strumento della pittura viene svolto e pensato il ruolo del soggetto, soggetto che interviene con una materia che per l'occasione diventa altro: strumento o prodotto del piacere del pittore. Il lavoro del pittore visto come piacere e « pratica teorica », diventa allora « dépense » (nel senso freudiano di dispendio) perché insiste sul suo funzionamento, mette in evidenza la sua dialettica e non si nasconde più dietro argomenti ideologici. L'opera un tempo prodotta si presenta oggi come il punto fermo di una produzione funzionante.

Daniel Dezeuze. Vue de l'exposition de mai 1971 à la galerie Yvon Lambert, Paris. Foto André Morain.

(j.m.p.) Cette vue générale de l'exposition de Dezeuze en mai 1971 montre une volonté d'occupation de l'espace qui a presque disparu dans les oeuvres récentes. Organisation linéaire et jeux avec le blanc du mur interviennent beaucoup plus dans sa production actuelle que dans ses grandes oeuvres mettant en scène un rapport conflictuel entre le travail et l'espace.

Questa visione d'insieme della mostra di Dezeuze del maggio 1971 mostra una volontà di occupare lo spazio quasi scomparsa nelle opere recenti. Organizzazione lineare e interazioni con il bianco del muro sono molto più frequenti nella sua produzione attuale che nelle grandi opere che creano un rapporto conflittuale tra il lavoro e lo spazio.

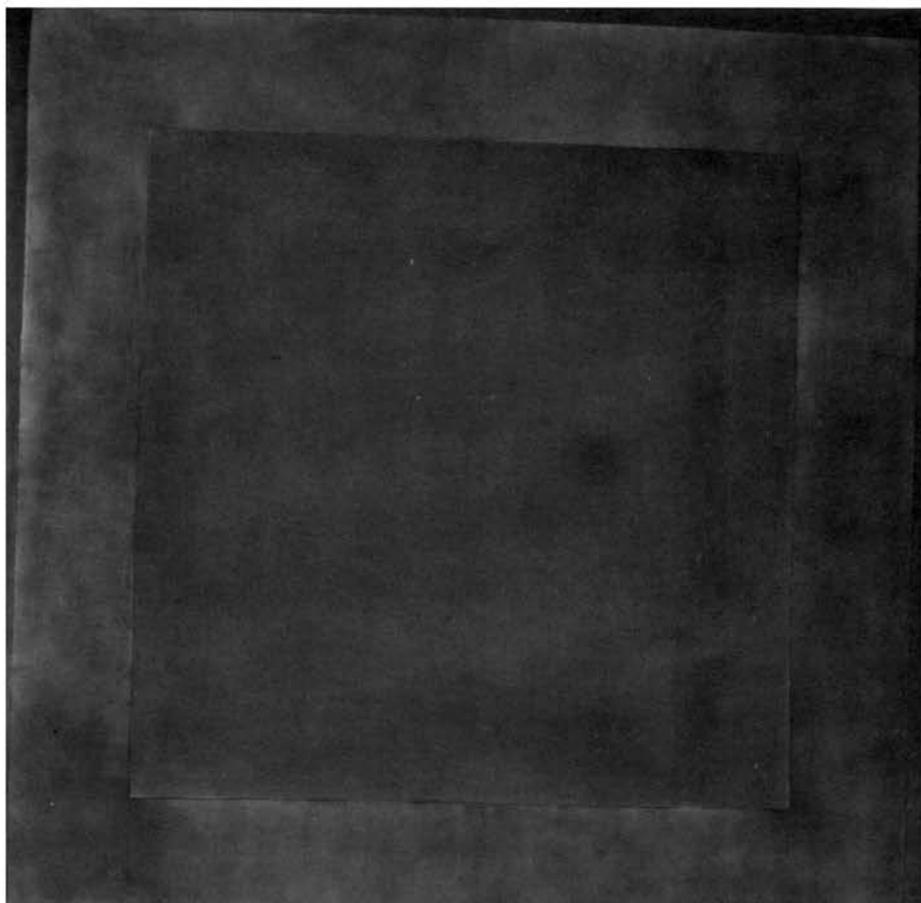




Alain Kirili, « Pastel », 1974. Foto André Morain.

(j.m.p.) Si seul le procédé de fabrication rend compte de la répartition des éléments de la surface, il ne constitue plus la seule qualité de ce pastel. Comme d'autres peintres Kirili laisse une part de plus en plus grande aux effets plastiques en dirigeant son discours vers des données esthétiques relativement traditionnelles.

Se il solo processo di fabbricazione rende conto della ripartizione degli elementi sulla superficie, non costituisce più tuttavia l'unica qualità di questo pastello. Come altri pittori Kirili lascia uno spazio sempre più grande agli effetti plastici orientando il suo discorso verso dati estetici relativamente tradizionali.



Marc Devade, «Dyptique marron», 1975. Foto André Morain.

(j.m.p.) Marc Devade explique l'organisation linéaire de ses toiles par le recouvrement de deux zones colorées. Ce principe est cependant moins évident que dans les toiles de 1970 de Pincemin. En fait Devade essaie de concilier un travail de la couleur marqué par un invertissement libidinal très fort et son besoin de rigueur lié à une approche topologique de la surface. Ces dernières toiles récemment exposées à Paris présentent pour certaines d'entre elles une relation ambiguë à l'espace. La découpe en U droit ou renversé apparaît en relief à l'observateur.

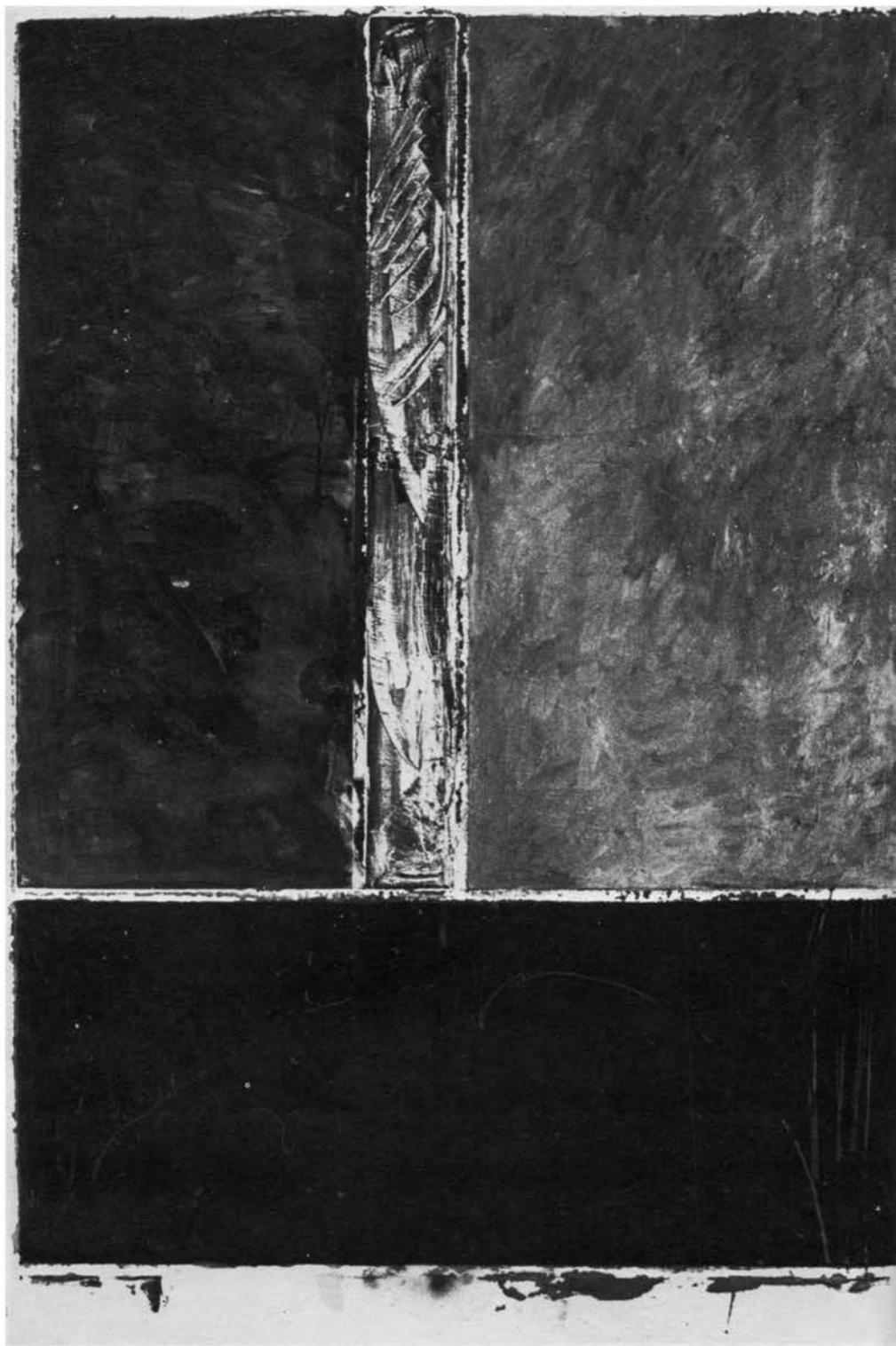
Marc Devade spiega l'organizzazione lineare delle sue tele con il ricoprire le due zone colorate. Questo principio tuttavia è meno evidente che nelle tele del 1970 di Pincemin. In effetti Devade cerca di conciliare un lavoro col colore caratterizzato da un investimento libidinale molto forte, con la sua necessità di rigore legata ad un approccio topologico alla superficie. Alcune di queste ultime tele, recentemente esposte a Parigi, mostrano un rapporto ambiguo con lo spazio. Il taglio ad U dritto o rovescio appare in rilievo a chi lo guarda.

Questo contrasto tra il dispendio e la messa in evidenza del processo di produzione costituisce la contraddizione principale in cui si dibattono i pittori di Support-Surface e il loro seguito. Secondo i casi, l'accento viene posto sul funzionamento, o sul ruolo del soggetto, con un'accentuazione del secondo nelle opere attuali. Al contrario di Burén e Toroni o anche di pittori come Ryman, Mangold e altri per cui l'elemento principale resta il funzionamento del lavoro, Cane, Devade, Viallat, Jaccard, Kirili, Rouan, cercano di spostare la lettura e la fabbricazione delle loro opere verso una valorizzazione del loro rapporto individuale con i mezzi impiegati. I processi, le strutture formali ripetitive, la messa in forma del supporto tendono ad essere non altro che uno sfondo all'espressione del soggetto, nuovo strumento disponibile ma non più oggetto adatto e centrale del lavoro. La rivalutazione del piacere di dipingere va di pari passo con lo spettacolare capovolgimento degli intellettuali più in vista in Francia.

Il fatto che Barthes come altri suoi colleghi, abbia sentito la necessità di parlare di quanto aveva escluso, è indicativo della difficile coabitazione di sapere e piacere. Che tale preoccupazione sia condivisa da pittori e intellettuali, dipende probabilmente dall'evoluzione parallela dei loro statuti nella società, e dalla crescita dei loro scambi.

Creazione, sapere e potere

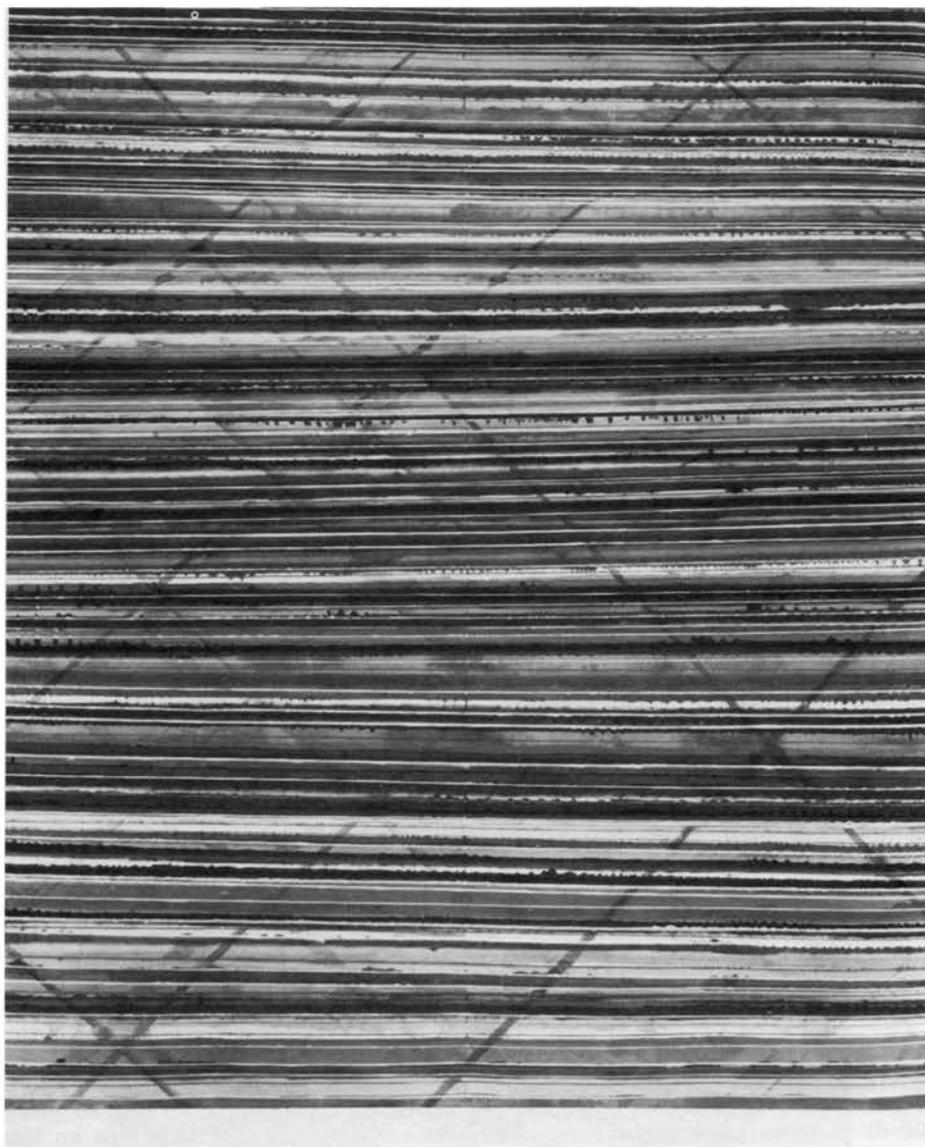
Sembra in effetti che artisti e intellettuali si trovino ugualmente isolati rispetto alle altre istanze della società. Mentre nei regimi di committenza e di mecenatismo i creatori potevano sviluppare le loro opere solo in collisione ideologica con i committenti, disponevano in compenso di uno statuto tanto più privilegiato quanto più soddisfacevano accortamente le richieste del potere. Ricevevano, in cambio della loro adesione all'ideologia dominante, un surcredito di potere nel campo artistico e una comunanza di vita con i detentori del potere politico. Dall'impressionismo i pittori hanno spezzato l'accordo sociale stabilito; privilegiando le problematiche plastiche hanno svuotato i contenuti ideologici espliciti delle loro opere e rivendicato una autonomia che la società decise di accordar loro tanto più facilmente in quanto disponeva già di altri mezzi di produzione e diffusione dell'ideologia. Ma in questo modo gli artisti non potevano limitare l'evoluzione e trasformazione dell'arte a un funzionamento interno. La nuova libertà acquisita portava alla degradazione immediata dello statuto economico e sociale dell'artista e alla privazione di ogni articolazione riconosciuta al corpo sociale, se non all'interno di un ghetto. Tutto lo sviluppo dell'arte contemporanea testimonia l'ambiguità della situazione. Presi tra la ricerca della specificità della loro pratica e il desiderio di una partecipazione effettiva alla vita comune, gli artisti oscillano tra la non-arte o le pratiche, appropriandosi di settori o tecnologie non artistiche, e un'arte speculativa fedele ai mezzi tradizionali. Sembra che di fronte a questa situazione, artisti e società cominci-



Vincent Bioulès, Sans Titre, 1974, 196 x 130. Coll. particulière.

(j.m.p.) Parti d'une double réflexion sur Matisse et la peinture minimale Bioules essaie de concilier un maniement très expressif de la couleur et une construction rigoureuse de la surface lui permettant de rendre visible l'élaboration des effets colorés. La réserve marquée par la présence d'un adhésif lors de la première application de couleur porte les débordements des interventions ultérieures.

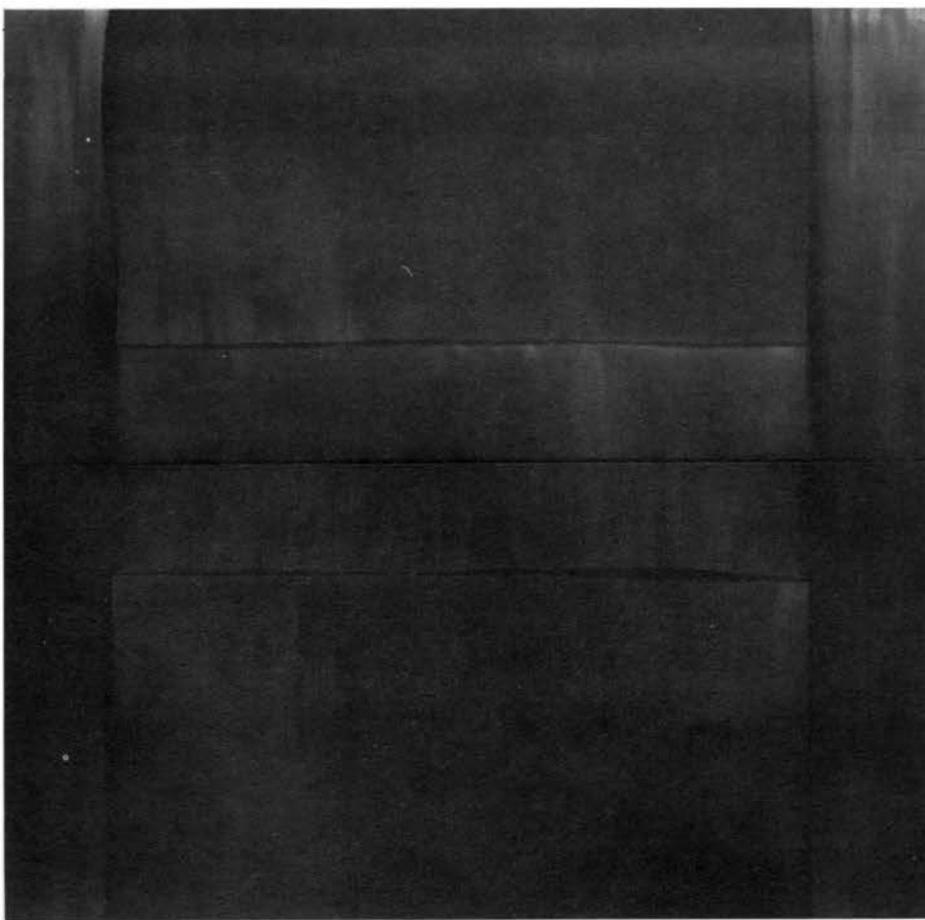
Muovendo da una duplice riflessione su Matisse e la pittura minimale, Bioules cerca di conciliare una stesura molto espressiva del colore con una costruzione rigorosa della superficie, affinché possa rendere visibile l'elaborazione degli effetti colorati. La riserva del tessuto segnata dalla presenza di un adesivo durante la prima applicazione del colore, accoglie gli sconfinamenti degli interventi successivi.



Jean-Michel Meurice, Sans Titre, 1972, 290 x 230. Photo Jacqueline Hyde. Courtesy CNAC.

(j.m.p.) Meurice appose sa couleur sur la toile posée au sol grâce à des réglettes de bois qui donnent cette structure linéaire. Les couleurs très vives, presque fluorescentes pénètrent dans le tissu sans apprêt. Récemment Meurice a orienté son travail sur des formats inhabituels tout en gardant une technique similaire d'application de la couleur.

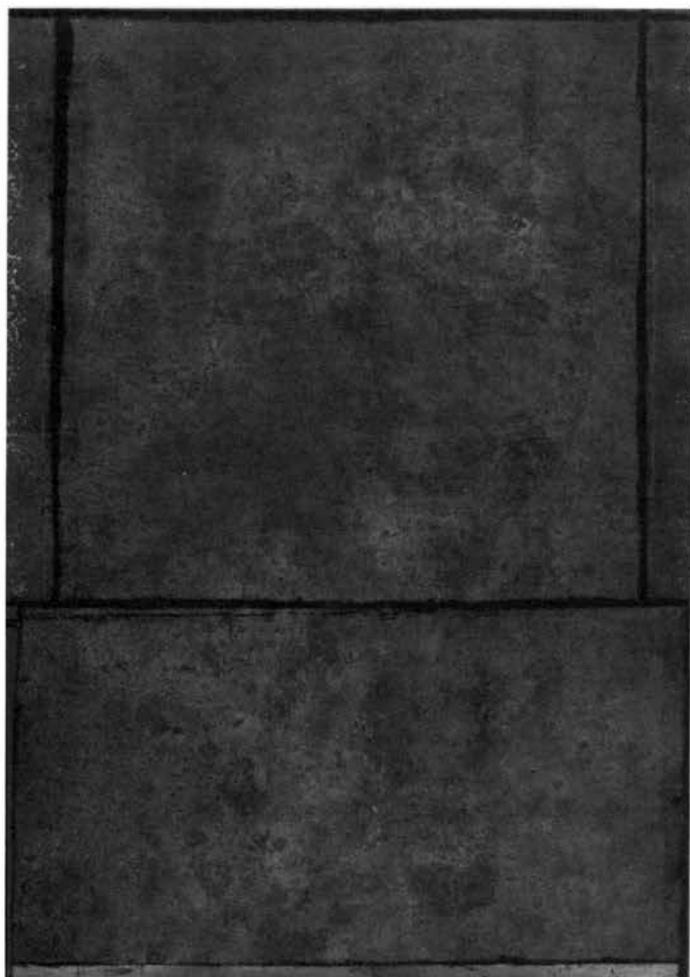
Meurice stende il colore sulla tela stesa a terra con dei quadrelli in legno che danno la struttura lineare. I colori molto vivi, quasi fluorescenti penetrano nel tessuto non apprettato. Recentemente Meurice ha cominciato a lavorare su formati insoliti pur mantenendo una tecnica simile di applicazione del colore.



Louis Cane, « Huile sur toile », 1974. Courtesy Galerie Daniel Templon

(j.m.p.) Depuis quelques années Louis Cane utilise le découpage de la toile pour mettre en scène la transgression des limites de son support. Des séries très cohérentes dans la forme se diversifiaient dans la couleur, mais depuis 1974 le rapport cadre-support est bousculé, traité de diverses manières pour laisser une place plus grande au geste d'inscription de la couleur. Cette toile charnière présente déjà de manière moins descriptive le cadre découpé et posé sur la toile tout en préservant le traitement homogène de chaque surface de toile employée, traitement qui diffère dans les toiles actuelles.

Da qualche anno Louis Cane utilizza il taglio della tela per mostrare la trasgressione dei limiti del suo supporto. Serie molto coerenti nella forma si diversificavano per il colore, ma a partire dal 1974 il rapporto telaio-supporto è mutato, trattato in modo diverso per lasciare maggior spazio al gesto di stesura del colore. Questa tela cerniera presenta già in modo meno descrittivo la cornice tagliata e posata sulla tela pur non alternando il trattamento omogeneo di ogni superficie di tela utilizzata, trattamento che cambia nelle opere attuali.



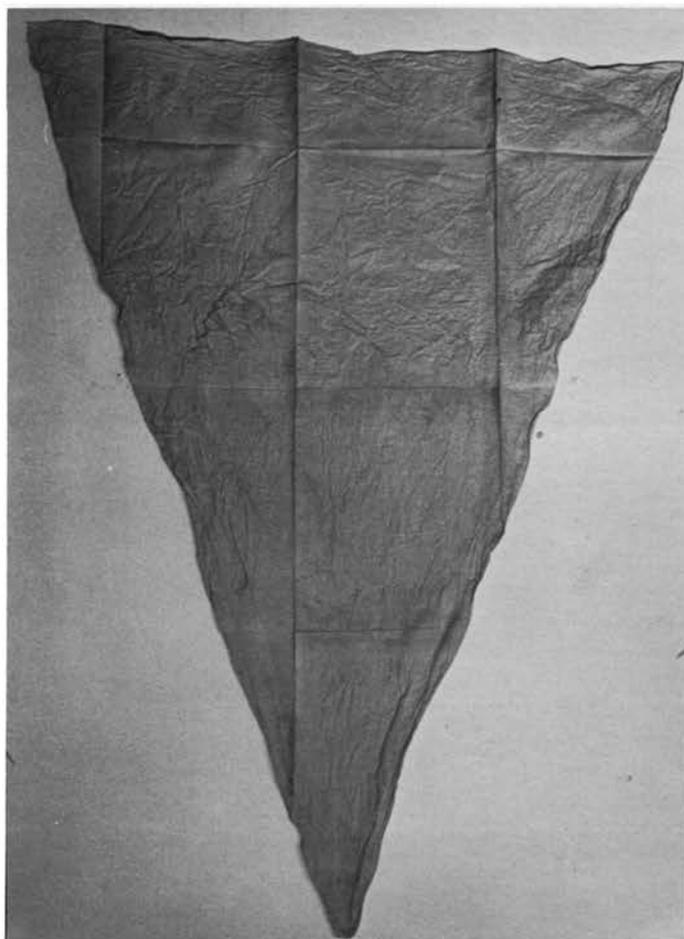
Jean-Pierre Pincemin, « Peinture », 1974, 200 x 230. Coll. AARP. Photo Magenta.

Jean-Pierre Pincemin travaille sa toile au sol et de manière globale pour toute la surface endroit et envers. Lorsqu'à la suite de nombreuses couches de couleurs, il atteint celle qu'il souhaite, il découpe la toile puis l'assemble de nouveau en marquant les ruptures par de la colle colorée. Toutes les parties découpées sont réassemblées sans chutes. L'aspect grumeleux de la surface est lié à l'épaisseur importante de la peinture et au travail sur les deux faces du support. Retournant sa toile pour en peindre l'envers, il écrase partiellement la couleur en la posant sur le sol.

Jean-Pierre Pincemin lavora sulla tela a terra e in modo globale su tutta la superficie a dritto e rovescio. Quando, dopo parecchie mani di colore, raggiunge quello desiderato, taglia la tela e la rimette insieme nuovamente segnando i punti di rottura con della colla colorata. Tutte le parti tagliate sono rimesse assieme senza ritagli. L'aspetto grumoso della superficie è legato allo spessore importante della pittura e alla lavorazione sui due versi del supporto. Girando la tela per dipingerla al rovescio, schiaccia parzialmente il colore posandola al suolo.

Data ha pubblicato sul N. 10 (inverno 1973) la traduzione inedita in Italia del testo di Marcelin Pleynt: *Elogio della pittura*.

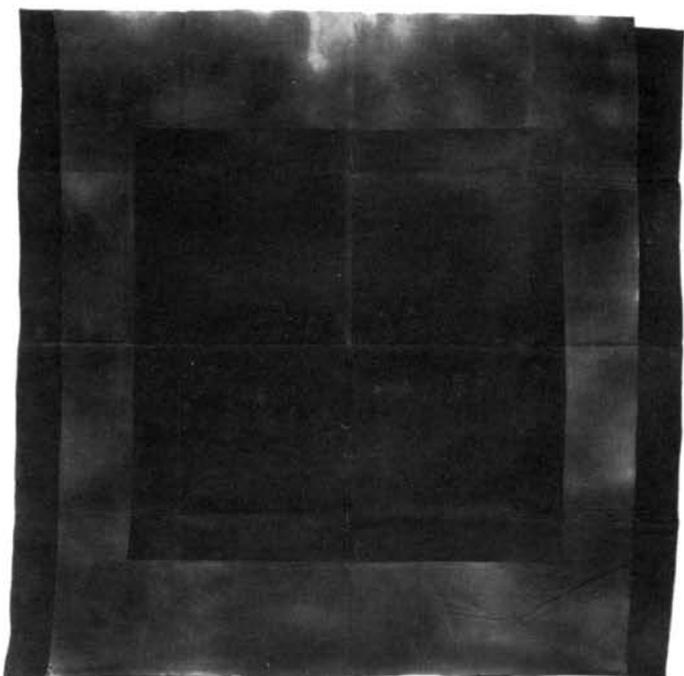
Per gli articoli sui singoli artisti si rimanda il lettore ai seguenti numeri di Data: 1/1 - 5/6 - 18 Daniel Buren; 7/8 Louis Cane; 16/17 Marc Devade.

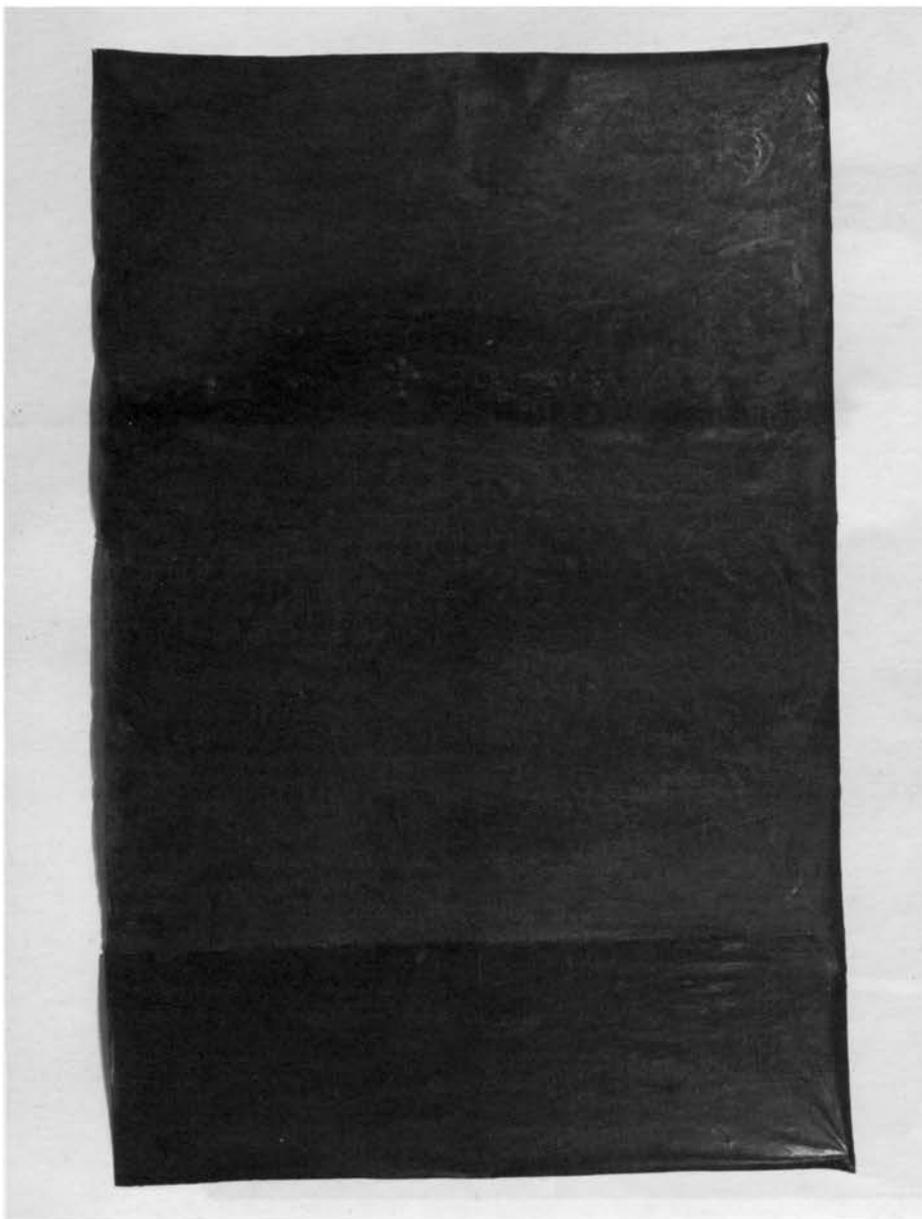


Patrick Saytour, Sans Titre, 1968. Galerie Eric Fabre.

Cette oeuvre réalisée en 1968 montre comment Saytour travaillait l'ensemble de son oeuvre à partir d'un comportement semblable pour toute la toile. Colorée par la teinture, la toile pliée porte une fois accrochée les traces de sa mise en forme momentanée grâce à un encollage. Travaillée comme un tout elle privilégie la référence au support sur l'illusion de la surface.

Quest'opera realizzata nel 1968 mostra come Saytour elaborava l'insieme del suo lavoro muovendo da un comportamento simile per ogni tela. Colorata con tinte, la tela piegata reca le tracce, una volta appesa, della sua momentanea formalizzazione grazie a una imbozzimatura.





André Valensi, « Toile libre vert et marron », 1975. Courtesy Galerie Gerald Piltzer. Foto André Morain.

(j.m.p.) Cette toile, représentative de la production récente de Valensi se caractérise par le nombre important de couches de couleurs et s'apparente sur ce point au travail de Pincemin.

Questa tela, tipica della recente produzione di André Valensi, è caratterizzata da un alto numero di strati di colore e su questo punto s'incontra con il lavoro di Pincemin.

A sinistra:

André Valensi, Sans Titre, 1973. Galerie D. Templon. Foto André Morain.

(j.m.p.) Cette toile fait partie d'une série réalisée par le découpage et l'assemblage de deux toiles différentes. Le travail coloré différent de chaque surface, la pénétration irrégulière de la couleur montre l'opposition endroit-envers dans l'assemblage. Valensi d'abord très influencé par Viallat dont il fut un des premiers élèves suit ici le modèle de Louis Cane en faisant un découpage qui renvoie au cadre, en appliquant sa couleur à la bombe comme lui et enfin en opposant endroit et envers. Ses oeuvres récentes montrées lors de la dernière biennale de Paris présentent une utilisation quantitative plus grande de la couleur, et la disparition de toute forme lisible.

Questa tela fa parte di una serie realizzata tagliando e mettendo insieme due tele diverse. Il lavoro colorato e diverso di ogni superficie e la penetrazione irregolare del colore mostrano il contrasto diritto/rovescio nell'assemblaggio. Valensi, all'inizio molto influenzato da Viallat di cui fu uno dei primi allievi, segue qui l'esempio di Louis Cane, facendo un taglio che rinvia alla cornice, applicando come lui il colore spray ed infine opponendo diritto e rovescio. Le sue opere recenti mostrate alla Biennale di Parigi presentano una maggiore utilizzazione del colore in termini quantitativi e la sparizione di ogni forma leggibile.

no a reagire, non per cambiare totalmente i loro rapporti ma per consolidare quelli già acquisiti. L'esempio francese è a questo proposito rivelatore, senza essere unico o eccezionale.

In effetti gli sforzi di Buren e di Support-Surface di articolare pittura e sapere tendono a dare a un lavoro plastico molto specifico uno statuto paragonabile ai prodotti degli intellettuali, permettendo così il collegamento tra due attività distinte della società. L'isolamento è rotto e la complicità diretta o implicita di un certo numero di pensatori lascia supporre che abbiano il loro tornaconto. Da allora la lotta per il potere e quella ideologica sono portate avanti in comune contro una società che da parte sua cerca di consolidare la situazione moltiplicando gli organismi di controllo e di canalizzazione della produzione artistica. L'intervento istituzionale in materia di arte contemporanea è volto in effetti a rinforzare la specializzazione e l'isolamento del campo artistico rispetto agli altri settori della società. L'artista può oggi godere di fama internazionale senza per altro accrescere il suo pubblico locale in misura importante e se per caso dovesse attirare l'attenzione di un pubblico più vasto l'utilizzazione ideologica del suo lavoro si farebbe più sensibile (Nota: Support-Surface diventa così oggetto di difesa del mercato artistico francese. Si tende oggi a presentarlo come la risposta nazionale all'invasione delle avanguardie nordamericane).

Il pittore è consapevole di questo pericolo e cerca, per minimizzarlo, di porvi dei limiti, sia con i testi, che col modo di fabbricazione dell'opera, sia ancora con il rimettere in causa i luoghi culturali, trovando in questo l'appoggio e la garanzia di alcuni intellettuali.

Dopo una breve partecipazione comune e vicina nelle sue linee generali al grande dibattito ideologico dei rapporti della pittura, del sapere e del potere intorno al 1970, BMPT e Support-Surface hanno seguito strade sempre più divergenti per rispondere a questa questione. Per Buren e Toroni lo svuotamento dei contenuti ideologici della pittura passava attraverso il rifiuto di ogni proiezione formale dell'individuo produttore e tendeva a situare l'indagine sul senso e la funzione dell'arte e dell'artista. Che ne è in effetti del pittore, del suo prodotto e dei suoi musei quando non parla più di sé o di altro ma solo della pittura e del luogo in cui compare? Buren e Toroni non fanno che porre questa domanda nelle loro manifestazioni. Support-Surface che non ha mai voluto abbandonare l'individuo, trova nella messa in scena della produzione una rivelazione simile a quella che Marx ha messo a fuoco spiegando la lotta di classe. L'articolazione rivoluzionaria, molto accessoriamente basata sulla critica del mercato e delle istituzioni, trova il proprio modello sottolineando il valore della pratica a detrimento del prodotto. A ciò si aggiunge la valorizzazione del rapporto libidinale del pittore con i suoi strumenti e oggetti di produzione nel quadro di una nuova lettura di Freud che attribuisce un carattere sovversivo alla messa in evidenza del piacere.

Jean-Marc Poinso