VII CONGRES INTERNATIONAL DES CRITIQUES D'ART

Varsovie - Septembre 1960

L'ART - LES NATIONS - L'UNIVERS

Enquête Internationale

Section Polonaise de l'AICA Varsovie, rue Dluga 26-28, Instytut Sztuki PAN

Introduction à l'enquête

Après le signal émis par le premier numéro 1960 de la Revue Artistique, nous pouvons dès à présent vous faire connaître
les textes des 15 premières réponses qui sont parvenues du monde entier à l'appel lancé par la Section Polonaise de l'Association Internationale des Critiques d'Art. À mesure qu'elles
seront arrivées, nous publierons les autres communications
dans les numéros de notre Revue précédant le Congrès lui-même.

Je me permets de rappeler, encore une fois les circonstances accompagnant la naissance de l'enquête qui contient en même temps les thèses essentielles du Congrès de septembre.

C'est à Palerme même, en automne 1957 qu'on a commencé la discussion sur le thème fondamental du VII^e Congrès. Dans le compte-rendu du VI^e Congrès cet ensemble de questions a été défini comme "le problème du rapport entre les différentes traditions nationales et le caractère international de l'art moderne."

En developpant cette définition, la Section Polonaise a présenté son exposé à l'Assemblée Générale de l'AICA à Bruxelles au mois d'avril 1958. Accueilli avec beaucoup de bienveillance, cet exposé a formé la base de notre enquête dont l'inauguration officielle a débuté par la lettre que j'avais l'honneur d'envoyer vers la fin de décembre 1959 à toutes les Sections de l'AICA. Comme notre enquête dure encore et que nous désirons d'y intéresser les critiques d'art du monde entier, je me permets de reproduire ici le contenu de cette lettre dans toute sa teneur:

"Cher Confrère.

Comme il a été décidé avant la clôture du Congrès de Palerme et confirmé ensuite par les Assemblées Générales de Bruxelles et de Rio de Janeiro - le prochain, VII-ème Congrès International des Critiques d'Art aura lieu au mois de septembre 1960 à Varsovie. Le thème général du Congrès concerne comme vous le savez probablement, le caractère international de l'art contemporain et le rôle des différents milieux nationaux dans la formation de cet art.

Et voici notre proposition de développer ce thème au cours de trois séances de travail, en abordant les aspects suivants:

1. L'art moderne en tant que phénomène international.

Est-ce qu'on peut parler de l'unité de l'art moderne et dans quel sens? Dans l'affirmative, comme faudrait-il comprendre cette unité /unité de langage, de fonction, de problème, unité de processus historique/. Dans quel degré les différentes expériences nationales dans l'évolution de l'art moderne dépassent-elles par leur signification les limites du milieu dans lequel elles ont été initiées et developpées?

2. L'art moderne en tant que résultat et expression des multiples traditions et tendances artistiques des différents peuples.

La connaissance que nous avons de multiples sources, voies et réalisations de l'art moderne des différents peuples est-elle suffisante et adéquate? Dans quel degré cette diversité de source a-t-elle contribué et contribue encore à l'enrichissement général de l'art moderne?.

3. L'art moderne et les perspectives du développement de l'art des différents peuples.

Le processus de développement de l'art de différents peuples est-il un processus d'unification ou de différenciation?

L'art moderne sert-il à l'anéantissement de l'originalité de l'art des différents peuples, ou bien sert-il leur développement continu et autonome? L'art comme instrument le plus noble et le plus efficace de la compréhension mutuelle entre les peuples.

Soucieux de l'efficacité des débats du Congrès, nous voudrions qu'ils soient précédés par la publication des points de vue les plus importants.

Nous comptons, cher Confrère, sur votre participation à la discussion qui va précéder les débats du Congrès et à laquelle la Section Polonaise de l'AICA met à votre disposition son périodique que vous connaissez, la "Revue Artistique". Nous vous prions instamment, cher Confrère, de nous présenter par écrit votre point de vue concernant l'ensemble ou un des aspects du problème. Le texte de votre communication sera imprimé en polonais et simultanément en français ou en anglais.

Nous vous prions également de porter ces problèmes à la connaissance de vos confrères dont la contribution pourrait à votre avis enrichir nos travaux.

Toutes les opinions émises seront prises en considération pendant la durée du Congrès. Nous tenons beaucoup à recevoir votre communication, cher Confrère, dans le cours du mois qui suivra la réception de cette lettre. À cause du cadre restreint de notre revue, nous vous prions debien vouloir tenir votre

communication dans les limites de 2 à 4 pages dactylographiées.

Nous serions également très reconnaissants si vous pouviez nous envoyer des photographies servant à illustrer vos thèses..."

C'est avec joie que nous pouvons vous communiquer des à présent que notre enquête se développe favorablement. Nous le devons, dans une grande mesure aux mérites de nos amis de la Section Française. Leur nombreuse participation, présidée par Jacques Lassaigne, a joué déjà un rôle essentiel dans l'état actuel des discussions. Grâce aux exposés de nos amis français le thème du Congrès est devenu plus net et en même temps on a vu se dessiner les positions contradictoires des futures discussions. Nous soulignons également le fait que tout au début de la discussion nous pouvons présenter les réponses fort précieuses provenant des pays aussi différents que la Belgique, la Hollande, la Yougoslavie, la Colombie, l'Allemagne - réponses mettant en relief le point de vue aussi bien esthétique que moral, social et historique de notre discussion. En outre, nous avons déjà reçu par lettre les annonces d'autres communications intéressantes du monde entier. Et maintenant nous donnons la parole aux premiers participants de l'enquête.

Varsovie, le 15 mars 1960

Juliusz Starzyński
Président de la Section Polonaise de

L'art moderne et l'originalité de chaque peuple

Georges Pillement /France/

On peut dire qu'il y a toujours eu, à toutes les époques un art local, populaire, folklorique, ou avec des attaches populaires et folkloriques, qui représentait l'émanation du génie de la race et un art international, plus savant, plus évolué, plus détaché de ces attaches populaires et folkloriques, qui rayonnait sur divers pays et restait, très souvent, absolument en dehors du génie de chaque peuple et n'était touché que très superficiellement par le caractère propre à chacun des pays dans lesquels il se développait.

Il en est ainsi pour l'art byzantin, pour l'art roman dans la plupart de leurs aspects. L'art byzantin resta pendant des siècles fidèle aux canons qui avaient présidé à sa conception. Ce n'est que longtemps plus tard, que des formes plus ou moins abâtardies sont propres, dans les icônes par exemple, à la Russie et aux pays balkaniques.

L'architecture que les maîtres maçons lombards implantaient dans divers pays d'Europe restera fidèle à certaines normes très caractéristiques. Il en est de même de l'architecture cistercienne qui naît en Bourgogne et se répand dans toute l'Europe, partout où se crée une abbaye cistercienne, de l'Espagne à la Pologne.

Mais il s'agit, à vrai dire, d'un art dirigé, comme on pourra le dire, par la suite, des églises bâties par les Franciscains, les Dominicains, les Jésuites, alors que l'art roman proprement dit prendra, du fait des matériaux que chaque pays

conser, they some thinkeyou with secretarity and on their

est obligé d'employer, du fait aussi de traditions locales, des survivances d'un art antérieur, comme l'art wisigoth par exemple, des aspects propres à chaque région.

C'est ainsi qu'en France, notamment, l'art roman se divise en un certain nombre d'écoles régionales très caractérisées : l'école provençale, l'école auvergnate, l'école périgourdine, l'école poitevine, l'école normande, etc.....

Il en sera de même pour l'architecture gothique avec une tendance plus accusée vers l'unification tandis qu'en peinture naîtra une école gothique internationale qui rayonnera à travers toute l'Europe.

On peut donc affirmer que jusqu'à l'aube des temps modernes il s'établit une sorte d'équilibre entre les grands courants artistiques et leurs résonnances locales, une véritable harmonie qui permet aux individualités de se manifester à la fois dans le cadre d'une école régionale et dans le sens d'un grand courant international.

A partir du XVI^e siècle, la personnalité de chaque artiste a tendance à s'affirmer avec plus d'éclat et plus de violence en se libérant des contraintes d'écoles et de tendances. Ce ne sont plus des équipes, des ateliers qui mettent leur expérience et leurs découvertes en commun, mais des individualités qui imposent des conceptions nouvelles à leur entourage. Chaque école sera formée de la somme de ces individualités qui trouvent, aussitôt, de nombreux imitateurs. Les grands courants internationaux, comme le caravagisme et le maniérisme, au XVII^e siècle, se partagent le monde pictural et influencent, dans chaque pays, les artistes attirés par l'une ou l'autre de ces tendances. Peu sont intégralement ténébrosistes ou manié-

ristes, la plupart sont, à la fois, des maniéristes ou des ténébrosistes. Mais ce que l'on peut dire c'est que, dans chaque pays, les artistes de cette époque forment des groupes généralement distincts avec des caractéristiques qui leur sont propres. Un Zurbaran est spécifiquement espagnol, un Georges de la Tour est spécifiquement lorrain.

De même, en architecture, le baroque prendra, suivant les pays où il s'épanouit, des formes tout à fait différentes : le baroque espagnol, qui garde le souvenir du style plateresque est très éloigné du baroque qui fleurit en Autriche, en Allemagne, en Pologne ou dans les Flandres.

Par contre, l'art classique français du XVIII^e siècle s'imposera dans toute l'Europe aussi bien en architecture, qu'en peinture et en sculpture. Mais on pourrait dire qu'il s'agit d'un art dirigé, dirigé par le surintendant des bâtiments qui impose ses conceptions, dirigé par le goût très arrêté d'une minorité qui prétend incarner le goût de son époque: la Cour.

Dans le courant du XIX^e siècle, les arts deviennent de plus en plus indépendants, les individualités de plus en plus libérées, et les tendances nouvelles prennent une allure révolutionnaire par rapport aux goûts établis.

Les grands courants de la peinture moderne du romantisme à l'impressionnisme, trouvent des adeptes dans tous les pays où existent des foyers d'art. Des écoles locales se créent plus ou moins en rapports directs avec les milieux d'où sont partis les nouveaux modes d'expression.

Mais les communications deviennent de plus en plus rapides, les moyens d'information de plus en plus perfectionnés et ces écoles locales qui ne se manifestaient qu'avec un certain retard vont bientôt suivre presque aussitôt né le nouveau mouvement artistique.

Le romantisme et après lui l'impressionnisme avaient donné naissance, dans tous les pays d'Europe, à des groupes qui avaient eu un caractère local plus ou moins nettement prononcé. Il n'y a pas, par exemple, de véritables peintres impressionnistes en Espagne, mais il y a tout un mouvement nettement influencé par l'impressionnisme.

Il en sera encore, à peu près de même, avec le nabisme, le fauvisme, le cubisme, l'expressionnisme, le surréalisme. Mais, déjà, le foisonnement des formes et des structures nouvelles se manifeste dans chaque pays, par des élans contradictoires. Les artistes voyagent, s'installent à Paris, parfois à Munich, reviennent chez eux, porteurs d'un message qu'ils transmettent à d'autres. Les revues d'art pullulent, les reproductions en couleurs se multiplient. l'artiste qui vit dans une bourgade perdue des Indes ou de l'Amérique du Sud reçoit les photos en couleurs des dernières expositions de Paris ou de New York. Il a tendance à se détourner du monde qui l'entoure et dans lequel il vit pour se mettre à la page des dernières manifestations de l'art informel.

Les dernières confrontations internationales nous ont appris que l'art abstrait, tel qu'il se pratique actuellement, est essentiellement international, qu'il soit géométrique ou informel il peut avoir été conçu aussi bien à Varsovie, qu'à Paris ou à Montévideo. En principe, il ne reste rien de folklorique, de local dans cet art qui se veut dicté par l'inconscient.

Et pourtant? Cet inconscient est bien formé par l'ambiance dans lequel vit l'artiste, par le milieu qui l'a formé, par son atavisme, par les traditions locales. Mais le monde extérieur n'étant représenté dans l'oeuvre que par des signes, il est plus difficile d'en déchiffrer le message.

Et sans doute pourrait-on dire que si on élimine les peintres abstraits qui n'ont pas de véritable personnalité, qui se contentent de suivre un chef de file ou d'exploiter un petit filon, les autres présenteront, quand on les analysera attentivement, des traits proprement folkloriques, locaux ou nationaux.

Un Manessier, un Bazaine seront, de toute évidence français, un Geer Van Welde Hollandais et peut-être que dans cet art essentiellement international qui semble, en principe, avoir perdu tout contact avec le territoire, les liens avec la terre nourricière ne sont pas rompus, que le cordon ombilical qui relie l'artiste à la terre qui l'a vu naître n'est pas coupé.

L'art moderne est notre dernière chance

Waldemar George /France/

Je me suis de tout temps efforcé de souligner et de mettre en relief l'esprit cosmopolite de l'art contemporain. L'étude comparée de l'art du XX^e siècle en révèle la vocation mondiale. Nous assistons à un brassage de formes, dont il est difficile de nier la portée. Cette situation n'est peut-être pas nouvelle. L'art chinois archaïque rejoint l'art mésopotamien. L'art scandinave et l'art scytique sont frères. L'origine sumérienne de l'ornement roman ne semble pas faire de doute. Le Français Jean Fouquet s'apparente au Portugais Gonzalvès. Le Ferrarais

Cossa rejoint Schongauer. L'impressionnisme procède du paysage flamand, hollandais, vénitien et anglais. Mais jamais l'interpénetration et l'interdépendance des moyens d'expression n'ont été plus étroits qu'aujourd'hui.

L'Ecole de Paris de l'époque héroïque /1900-1914/ est un immense chantier où Russes, Espagnols, Italiens, Polonais et Allemands puisent aux sources d'une tradition vivante. La France n'abolit pas leur personnalité. Elle favorise leur épanouissement.

L'Ecole de New-York draine depuis 25 ans et attire dans son orbe les peintres européens. Cette fusion des facteurs disparates engendre un art d'une sève puissante et jeune. Evoluant dans un milieu nouveau, les émissaires de l'Europe millénaire en font jaillir des étincelles de vie.

L'art d'aujourd'hui est un art eurasien, eurafricain et euraméricain. C'est aussi un art amérindien. L'art japonais actuel n'est plus à la remorque de l'art occidental. Mais cet art de découvre le sentiment de son identité que par l'intermédiaire de la Pacific School de San Francisco. Ecole dont les pionniers renouent directement avec l'écriture chinoise primitive qui fut le fil conducteur de Kandinsky, d'André Masson, de Wols et de Michaux. Quand un peintre oriental débarque à Paris, à Bâle ou bien à Londres, il se mire dans les ouvrages de Klee qui avait mis à profit la leçon des manuscrits arabes. En Occident l'art abstrait n'est, sans doute, qu'une hypothèse esthétique éphémère. Il représente au contraire en Orient une prise de conscience et un retour aux sources du génie ismamique. Mais la renaissance de l'arabesque, ce rythme sans commencement ni fin, dans les pays situés entre l'Euphrate, le

Nil et le Bosphore ne s'est manifestée qu'à la faveur des échanges multipliés entre les peintres musulmans et les artistes d'Europe. Torrès Garcia en Uruguay, Tamayo au Mexique ne retrouvent la voie de l'art précolombien qu'à travers le Cubisme et le Surréalisme. L'Ecole Israélienne réalise la synthèse de ces deux antithèses que sont, d'une part la filiation chaldéenne de l'art juif et d'autre part ses profondes affinités méditérranéennes. Un tel syncrétisme renouvelle l'exploit de la Phénicie et de l'art phénicien.

Pour déceler le véritable destin de l'art du XX^e siècle il faut se résoudre à renoncer aux thèses d'un nationalisme exclusif et mesquin ou d'un imérialisme artistique désuet. Une telle attitude est plus digne de l'époque des vols interstellaires que le provincialisme et les langues dialectales defendus par les thuriféraires d'un passé aboli. La plupart des peuples peuvent se flatter d'avoir contribué à la germination de l'art de notre temps. L'avenir dira quel est celui, dont le rôle dans cette oeuvre collective et commune a été décisif.

Si l'Ecole Pauve est un mouvement français, le Néerlandais Van Gogh la détermine et le Russe Yavlensky le prolonge. L'expressionnisme allemand puise aux sources du Pauvisme, encore que les recherches de quelques uns de ses représentants coïncident avec celles de Matisse. Quoi qu'il en soit, Kirchner, Pechstein et Heckel opposent aux rythmes purs des artistes parisiens leurs symboles d'un accent dramatique et apocalyptique.

Né au Bateau Lavoir à Montmartre, le Cubisme qu'élaborent l'Espagnol Picasso et les Français Georges Braque, Jacques Villon Albert Gleizes, Léger, Valmier, Herbin, Roger de la Fresnaye,

Jean Metzinger et Lhote, n'est pas un domaine reservé de l'Ecole parisienne. Si ses porte-paroles sur les rives de la Seine sont les Polonais Lipschitz, Louis Marcoussis et Hayden, le madrilène Juan Gris, les Russes Léopold Survage et Serge Pérat, le Hongrois Alfred Reth et bien d'autres, ses versions étrangères sont le Verticisme anglais, le Formisme polonais et le Futurisme italien qui procède du Cubisme encore qu'il l'en écarte ou révise ses données. Le groupe allemand du Blaue Reiter et le Synchronisme des peintres américains Mac Donald Wright et Russel, dérivent de l'orphisme de Robert Delaunay. Les précurseurs directs de l'art abstrait sont les Russes Larionov, Vassily Kandinsky, Malevitch et Tatlin, le Hollandais Piet Mondrian et les Français Herbin, Marcel Duchamp, Delaunay et Francis Picabia. Mais d'autres contributions à la naissance d'un langage et d'un style, depuis l'écriture blanche jusqu'à l'art aformel doivent être signalées. Elles précèdent celles des Américains Tobey et Polhock. Celles du peintre polonais, le puissant et solitaire Strzemiński, et du Français Fautrier sont les plus remarquables.

Ai-je répondu aux principales questions posées par votre enquête? La loi d'harmonie de l'art contemporain est sa syntaxe plastique. Cette loi n'a pas pour résultat de niveler les caractères ethniques. Si Nolde et Georges Rouault sont frères, le premier descend en ligne droite des imagiers allemands du Moyen Age, tandis que le second est le fils légitime des fresquistes et des verriers français du XII^e siècle. Malgré la différence des structures politiques et sociales des pays de l'Ouest et de l'Est, l'art scelle l'unité spirituelle de l'époque. La résonnance que suscitent à Paris des artistes polonais tels que Gleb, Kantor et Lebenstein, le prouve abondamment.

J'ai mentionné les sources précolombiennes deRufino Tamayo. Les nombreux biographes de Chagall ont négligé, par contre
de prendre en considération les sources spécifiquement judaïques
de son art. Or Marc Chagall reste tributaire, aussi bien des
Pinkas, des chroniques illustrées des familles et des communautés, que des peintures d'enseignes des marchands de fruits, des
boulangers et des tailleurs de Witebsk. S'il a subi par la suite
l'ascendant de Delacroix, de Camille Pissarro et du Cubisme naissant, il n'a pas trahi ses origines.

Un artiste vraiment digne de ce titre peut atteindre l'universalité sans cesser d'être lui-même et sans jamais s'évader de son plan. Dante vouait un culte à Rome mais n'aimait que Plorence.

L'art moderne n'est pas et ne peut être un langage fabriqué de toutes pièces comme le Volapük ou bien l'Esperanto. Il doit illustrer la diversité dans l'unité.

3. Il ne peut être question d'anéantir les formes d'expression propres à chaque pays. Je vous avoue toutefois qu'à mon avis seule entre en ligne de compte la valeur individuelle d'un peintre, quelle que soit son appartenance raciale. Concluons : l'art moderne est plus et autre chose qu'une compétition entre les portedrapeau des peuples qui se disputent les prix et les honneurs à New York et à Venise. Il est notre dernière chance et la dernière sauvegarde de notre libre arbitre. Un humanisme orienté vers l'avenir, vivant et militant n'est pas une clause de style. C'est un sentiment de la présence de l'homme dans toute oeuvre empreinte de son génie.

L'art moderne, langage international du lyrisme et de l'irrationnel

Pierre Restany /France/

L'art moderne en tant que phénomène collectif international doit s'anglyser à la lumière de deux faits fondamentaux. La non-figuration d'abord, c'est à dire la naissance et le developpement de l'art abstrait. Mais l'abstraction en peinture n'est elle-même que le résultat d'une extraordinaire accélération de l'histoire de l'art, qui, en parallèle avec le progrès des sciences, est la marque-même de notre époque.

Une rapide analyse historique de l'art abstrait conduit à dégager deux phases principales dans son évolution.

La première période, qui va en gros de 1910 à 1945 constitue ce qu'on peut appeler la période "constructiviste" de l'art
abstrait. Cet esprit constructiviste est international au sens
le plus large du terme. Bé de la flambée futuriste italienne,
il se propage de Paris à Moscou. Kandinsky lui-même après son admirable époque dramatique, introduit dans sa peinture les éléments
suprématistes de Malevitch. Le Bauhaus, est les artistes à l'enseignement desquels il a recours, accentuent encore cette tendance à l'élaboration d'une esthétique moderne d'expressivité
universelle. Avec le néo-plasticisme de Mondrian et de Van Doesburg il naît même une mystique de la pureté constructiviste.

Il s'agit en fait d'une tentative de repenser le monde à l'échelle de l'homme moderne, d'en dominer l'évolution par la pensée. On refuse les formes de la nature et du monde sensible pour y substituer un système de formes pensées. La création de l'esprit humain ambitionne d'atteindre les degrés majeurs de la pureté. La vision du peintre s'établit à partir de couleurs pures et de formes géométriques simples. Le grand mérite de cet esprit de système réside dans son universalisme de principe.

Mais ce courant doctrinaire a péché par excès d'optimisme rationaliste et s'est illusionné sur les possibilités réelles de la raison humaine, tout comme les positivistes du XIX° siècle sur le pouvoir de la science.

La peinture géométrique devait atteindre rapidement l'apogée de son expansion internationale. Mais elle était devenue en même temps un conformisme sclérosé. La tentation était grande pour tous les suiveurs sans talent d'y puiser les éléments d'un vocabulaire à la mode. Aucun lyrisme ne venait tempérer la froide rigueur de ces compositions exactes, aucune chaleur émotive ne vivifiait ces atmosphères cérébrales.

- L'abstraction géométrique apparaissait en 1945 comme l'art prograssif officiel de l'Occident. En fait son hégémonie était bien précaire : à cette date précisément se développe à Paris comme à New York, un courant explosif et libérateur qui allait jeter à travers le monde les bases d'un tout autre devenir du ly-risme pictural.

Il n'est pas hasardeux d'en établir, en succession directe depuis l'Armistice mondial, les bilans quinquennaux provisoires.

- 1945 a vu à Paris les expositions-choc de Fautrier et de Dubuffet. C'est l'époque de la maturité d'Hartung, et en Amérique à Seattle, de Mark Tobey.
- en 1950, toute la nouvelle vague lyrique comquiert l'Occident : Wols, Mathieu, Bryen, Soulages s'imposent à Paris.

A New York, l'art de Pollock est en pleine culminance. De Kooning fait école, Rothko et Kline inaugurent leur style nouveau. Les tenants de l'abstraction géométrique auront désormais la vie dure : ils font déjà figure de phénomènes résiduels.

- On assiste dès 1955 à la sclérose des positions d'avantgarde, à la prolifération des écoles et des académismes abstraits. En Europe la mode est au tachisme et à l'informel. En
 Amérique, action painters et surréalistes abstraits se multiplient à un rythme microbien; le Japon enfin est gagné à cette
 fièvre. A Paris, Yves Klein "le monochrome" se lance dans l'aventure du bleu avant de déboucher sur le vide.
- Tout ca semblait nous promettre pour 1960 une belle impasse. Et pourtant nous avons assisté entre 1955 et 1960 à de nombreuses tentatives de renouvellement.

Au post-cubisme cézannien, rationaliste et géométrique, à la spéculation néo-expressionniste sur la violence du goste s'est substitué un panthéisme lyrique et cosmique. Depuis quelque temps la leçon des Nymphéas commence à être comprise. On découvre la filiation qui mène de Turner à Monet, et de Monet à Tal Coat ou à Sam Francis. On va plus loin encore, et du paysagisme cosmique on évolue vers le nuagisme intégral. Toute une série de jeunes peintres s'abendonne allégrement au vertige du Réant.

On croyait Dada bien mort, enterré par le surréalisme européen et assassiné à nouveau par le surréalisme abstrait américain des suiveurs de Gorky. Dada bien sûr, était mort en nous laissant Schwitters en gage. Mais Schwitters ne nous apparaît plus simplement aujourd'hui comme le spécialiste d'un genre hérité du cubisme : entre ses collages et les

ready-made de Marcel Duchamp se situent toutes les gammes d'une vision nouvelle du monde, toutes les gradations d'un échange osmotique entre l'être et l'univers.

L'exaltation des possibilités intrinsèques de la matière correspond à cet esprit nouveau. Que ce soit au niveau d'une Tapiès ou d'un Burri, au niveau du sable ou du chiffon de jute, le matériau est traité en soi et pour soi. Cette position n'est pas sans dangers, elle risque fort d'entraîner l'artiste vers un formalisme systématique, vers la répétition artisanale d'un procédé. Elle n'en constitue pas moins un élément essentiel de la méthodologie de la création en 1960.

Devant la faillite picturale du surréalisme, toute une nouvelle génération a redécouvert Dada : les ahurissants montages de Rauschenberg, les "stars and stripes", les cibles et les numéros de Jasper Johns, les graffiti de Cy Twombly, les palissades d'Hains, les affiches lacérées de Villeglé, les dos d'affiches de Rotella, les métamatics de Tinguely, les assemblages de Müller ou de Stankiewicz, certaines recherches d'Hiquily, toutes ces démarches ont pour origine un pélérinage commun aux sources de Dada, pélérinage auquel se joignent non seulement les artistes, peintres ou sculpteurs de Paris, New-York et Rome, mais encore les Japonais du groupe Gutaï.

Jamais le monde n'a connu une telle prolifération d'aventures marginales, de recherches si foncièrement allogènes à l'orthodoxie de la peinture ou de la sculpture.

- Dada, par sa tabula rasa, constitue l'entreprise d'hygiène morale la plus importante qui ait été tentée en Occident depuis Descartes. Mais son côté positif est plus riche encore de conséquences. Dada a affirmé la primauté de l'irrationnel dans l'art, il a assujetti la démarche picturale à l'aventure du lyrisme individuel. Le tourment qui anime la peinture est celui de l'angoisse d'être. Cette angoisse d'être est devenue la justification première et dernière de l'acte créateur : le concept esthétique pur passe au second plan dans cette entreprise de réalisation de soi.

Peindre ne consiste plus à faire de beaux objets. Il fut un temps où la peinture ne cherchait qu'à réaliser de beaux effets décoratifs et le peintre qu'à provoquer des joies samples. Le vrai rôle du tableau était d'être placé sur un meuble pour y remplir l'espace nu.

Le tourment intérieur qui secoue la peinture d'aujourd'hui n'est pas neuf, cependant. Mais il était jadis l'exception, le fait de peintres maudits. Aujourd'hui la situation est renversée: tout le monde est maudit, ou plus personne ne l'est. L'exception d'autrefois est devenue la règle. Bref nul ne peut nier que l'oeil d'aujourd'hui a changé et que ses besoins ne sont plus les mêmes: ils ont évolué à un point tel qu'il semble inconcevable de penser qu'il y a 20 ans encore, les meilleurs des artistes étaient pleinement satisfaits et faisaient figure de novateurs avec des ânes bleus ou des arbres rouges, à la rigueur un carré noir.

La peinture est devenue le langage international, sensuel et immédiat de l'angoisse d'être. Auteur et spectateur de l'oeuvre parlent ce même langage. Les amateurs de l'objet bien fait, les gastronomes de la peinture tendent à disparaître. De nos jours, le collectionneur intègre la peinture à sa vie spirituelle. L'oeuvre d'art est un élément actif de sa contemplation ou de son introspection; en contre-partie cette oeuvre plus difficile de lecture, exige la communion du spectateur, qu'elle contribue à enrichir affectivement et spirituellement.

L'art actuel a ainsi créé un climat lyrique d'échange et de participation autour de l'oeuvre d'art.

- Nous bénéficions désormais d'un recul du temps suffisant pour apprécier la valeur de rupture du dadaisme dans l'art moderne. Si nous pouvons parler aujourd hui d'un langage international nouveau, de la conscience universelle de certaines évidences, nous le devons à Dada qui a brisé le carcan de la logique et de l'esthétique traditionnelles. C'est Dada qui a suscité le grand phénomène international de l'art moderne: la remise en question du concept de l'oeuvre d'art, et l'extension généralisée d'une dimension de synthèse, llespace-temps artistique. Délaissant le médium traditionnel l'investigation créatrice s'est rapprochée de l'usuel, du quotidien, de l'objet trouvé, cassé, dû au hasard. Le langage international nouveau est irrationnel et baroque : les aventures artistiques actuelles sont les fleurs du mal de notre civilisation matérialiste et mécanique. Aucun interdit, aucun localisme ne peuvent en détourner le sens qui est universel dans ses effets. Notre âge est celui du lyrisme individuel sans écoles. La survivance apparente d'écoles "nationales" est illusoire, elle ne correspond qu'à des fins de propagande ou à des mythes opportunistes /1 exemple le plus récent est celui de l'Espagne/.

La parole est à l'individu, à ses illuminations, à ses doutes, à sa fondamentale solitude. L'art d'aujourd'hui, libéré de toutes les servitudes canoniques de la tradition, offre à l'être individuel un moyen de communication avec l'univers, avec autrui. L'art fait ainsi appel aux individus et à seuls : recherche vive et démarche évolutive ne se situent plus au niveau des expériences locales ou nationales. Nous assistons à la formation d'une culture universaliste et individualiste face à laquelle la tradition nationale n'est que folklore mourant. L'individu demeure libre de puiser dans cet acquis culturel archaïque et fossile tel ou tel élément d'une vision originale. Mais la fidélité ou le retour systématique aux sources d'un folklore déterminé risque de s'avérer aussi néfaste que tout autre emprunt méthodique à la contingence. L'art est une entreprise de synthèse universelle. La grandeur de Paris réside dans son cosmopolitisme. La tradition nationale à toujours été un étouffoir de l'art neuf.

La tradition en art, et sous le couvert de beaux prétextes, ignore le mouvement, le doute, la vie. Aujourd'hui plus que jamais la peinture ne peut que se détruire pour se réinventer.

Modern Art and Prospects of Art Development in the Different Peoples.

Clemente Airo /Columbia/

Is the art development process in different peoples one of unification or of differentiation? Does modern art serve for crushing art originality in the different peoples, or instead it serves for its steady and autonomous increment? Art as the noblest and most efficient instrument of mutual understanding between peoples.

It would be dangerous to disregard that during the last thirty years a process of universalization in art has been performed. Unification is mainly expressed at international events, attended by artists from various peoples and, moreover, it is noted that the common line is chiefly the abstract or informal one, although this characteristic has in itself a wide gamut of facets. It could be therefore acceptable the assertion that for the present the process of art development in the various countries reflects a movement of identity under the prevailing abstract impulsion.

In the presence of that unifying reality it may result enlightening, for the study of present art and its prejections, to inquire if it has originated in a simultaneous and sincere way within each people or, on the contrary, it has been prompted by factors outside the genuine characteristics of art in the same peoples, and in what degree these factors can become predominant or at least can embody themselves into the various temperaments.

Regarding the phrase "Modern Art", today it is already acdepted - perhaps with exclusivist injustice - only about the abstract style. It is possible to think that, in this Century, presences such as neoimpressionism, fauvism, surrealism, realism and expressionism have existed or still exist.

In any analysis of the present development of art, it shall be imparative to bear in mind the factors determining collective and particular life. The unifying process, regarding social matters, has not arrested itself for a moment: it has gradually advanced from day to day. Science, assisted by technology, and governmental procedures, education and public health,

e printed to the treatment for home or to refer the tell

in the last decades are driving the peoples toward an identity such as never had been observed in a hundred thousand years of human life as such. And these factors of materiality which constantly are raising the comfort of society or rather the living level of peoples, do not correspond properly to idiosyncrasies, psychologies, telluric conditions of each people in itself. It is impossible to ignore it. These are conquests of thought, of intellect, of laboratory. Machines are contrived in research centers and are built in factories, for their installation in the whole world.

The revolution carried out by industry and economies, the general march after a better world as to material matters, made such an impact in the creative consciences of all peoples, that no creator could think in obtaining images or artistic forms under the requirements of ancient patterns: for instance under the Greek ideal of beauty or according to the emotional projection originating the object, which operated since the Renaissance until the dawn of the Twentieth Century.

Artists, mainly European, proposed the task of a creation of new manners suitable to the new times, to the unifying mechanicisting stage. Let us remember the early words of Mondrian:
"We go towards the finality of art as something separate from the atmosphere surrounding us, that is the plastic existing reality. But this finality is at the same time a new beginning." And these others by Gabo, referring to the constructive image, not only as any but as "the one that by its very existence as a plastic vision does arise within us the power and desire for heightening life, for asserting it and for assisting to its normal development."

Next to the sweeping course of material progress, a

product of intelligence and calculus; next to the mechanistic system unifying the peoples, an attempt to the conquest of new forms imposed itself. Mostly not a peculiar development of art in the various peoples, but as a necessity proclaimed by creative leaders, capable and conscious. The result already is called by us "modern art", finding out that its characteristics are gathered in the most powerful and fresh art of very different peoples.

Whatever the critic ways used by us, we arrive to the same convergence: any art does not contain a support different that the one derived from the human contact with the outside world. The way in which these contact is effected elucidates how is art. To speak about universality in art is to speak on the universality of human essences.

If man consciously accepts the unifying process - mechanicistic and economic - his contacts shall begin to be identical with the of the outside world. The unification of forms in the development of art within the different peoples could then impose itself. Until now it would be unwise to disregard that the scientific processes established in order to raise the levels of life are accepted peripherically only as to the material matters, but they continue without deepening into the consciences, idiosyncrasies and psychologies of many peoples. That is why it may be still premature to refer to a new general psychology issued from machines. We are still in an era of dislocation of the Ethics reigning until today and of construction of a new one. Can we believe that the abstract already constitutes the image in the artistic development of the peoples? Or should we see the abstract like a contribution of advanced artists to that formal search designed to give us the needed image at the level that the

conqueror intellect has imposed to man? A step by to the new world that is approaching?

The support of forms rests on the collective unconscious No creative artist is properly the inventor of his style. Nor tends the art to the production of sensations of mere ease or desirebility. The equalizer process of science shall influence the human consciences and hence the development of art in the various peoples. We cannot trust in imposition of styles. By imposing, only the superficial repetition is achieved, deprived of spiritual roots.

Art has justified itself and has obtained reverence of history inasmuch as it continuously has been created as an answer to urgent needs of life. I do not believe in the possibility of finding some class of danger in the present triumph of abstract art; rather I submit that we must remain alert about an inquiry about the possibility that it has extended itself as a consequence of recent and identical material impositions.

We think that in the development of art, any new form must come from new situations, from the present human contacts with the outside world. And this form shall not be deprived from the enlivening effluvium, but shall be congenital and fruitful, deeply permeating in a gradual pace the new social conscience. It shall be, in the artistic development, an exaltation, in each people, of their own spiritual disposition already in contact with the material identical inducements that universalize the human societies. When this begin to happen, when this expresses itself in parallelism with the scientific and economic unity, together with the various psychological elements and the basic characteristics of life when in the artistic development the new

social condition in the peoples life it may appear implicitly,
we shall no find any more the artistic decline of modern civilization, "That decline of sensibility in life that I have described
as a corruption of conscience" /Herbert Read/. It therefore
shall be necessary to give an intermission to the creative conscience of peoples, before proclaiming the universality of art.

It is desirable to find the almost general identity of what we call "modern art" as an established and registered fact, as a stage in this development, without forgetting those impositions carried out by requirements which are alien to the creative foundations of peoples. Neither we must doubt that art tends to its formal unification, although it can use different languages. The ancient artistic differenciation runs towards its grave. That enormous division between the creation by abstracting and creation emotional projection cannot prevail.

Within the unifying movement in the world regarding living lewels, social justice and mutual understanding, art shall perform in its perfect and genuine development, a very important role for harmony between peoples. It shall act as an encouraging current from East to West and conversely.

Both for the function that art is called to play in the harmonious understanding between peoples and for its own development, it shall be advisable that power influences, anywise, do not burden the creators. In order that "modern art" abstain itself from acting in a negative manner, inasmuch as its main originators only desire to "help the man who build his life", it shall be advisable that the artist, whatever his people, be conscious that for his personal triumph he does not need to subscribe

a certain current or trend; but that from him it is expected which his own freedom suggests him, and that within that freedom his creation is to be found. Thus, no type of anihilation of the originality of art in the different peoples shall be generated and on the contrary, the new art in its development shall contribute to harmony in the new life, to its assertion and its historic perpetuity.

L'art moderne exalte les divers arts nationaux

France Stele /Yougoslavie/

L'internationalité et l'unité de l'art moderne est dans la phase actuelle évidente, mais ce ne signifie pas qu'il soit en tout égard uniforme. Son unité s'appuie selon notre avis surtout sur l'unité du langage des formes plastiques avec lesquelles il s'exprime. En second lieu est important pour lui aussi l'unité de sa fonction. Le fondement de son internationalité est donné par le fait que, pour la première fois dans l'histoire de la culture artistique, un des nombreux systèmes des formes de l'art plastique, notamment celui de l'Europe occidentale, est devenu tout-à-fait universel. Dans le passé, la plus grande expansion a été atteinte par le baroque, qui par son système a unifié les peuples des divers continents qui avaient adopté la culture chrétienne. Mais il y a une différence fondamentale entre lui et l'art moderne parce que cette pénétration dans les autres cultures s'exprima surtout dans le sens de la culture colonisatrice, contraire au patrimoine de l'art de ces peuples. Avec l'art

moderne, au contraire, les diverses cultures nationales du globe terrestre ont trouvé un rapprochement sans renoncer à leurs propres dispositions. Cette aliance avec l'art moderne a transformé leur langage des formes plastiques en tant qu'elles sont devenues capables de rivaliser avec l'art international. On ne doit pas oublier que l'art plastique est par l'essence de sa nature international et que l'art moderne, après tant d'essais dans le passé, a finalement créé un système de langage des formes qui semble applicable à toutes les traditions nationales sans égard à leurs degrés d'évolution culturelle ou de leur nationalité. Cette universalité provient du fait que, à partir de la fin du XIX siècle, toutes les branches de l'art plastique se sont cencentrées d'abord encore instinctivement, comme réaction à la période des styles historiques et ensuite consciemment sur leur essence ce qui signifie pour l'architecture l'espace, pour la sculpture la matière volumineuse, pour la peinture la couleur comme realisation des impressions optiques. Dans cette lutte pour les éléments essentiels de l'expression plastique, ou, autrement dit, pour un nouveau alphabet du langage artistique, le rôle dirigeant appartient à l'architecture, qui détermine aussi le caractère de la sculpture et de la peinture moderne. Par l'architecture, l'art moderne a reçu aussi l'unité fonctionnelle, par laquelle il correspond aux exigences de la vie moderne. Par ce caractère primordial, l'art moderne a souvent pu prendre contact non seulement avec les plus diverses cultures nationales, mais aussi avec les arts des plus divers degrés de l'évolution culturelle /p.ex. l'architecture fonctionnelle moderne et l'architecture de l'Extrême Orient, la sculpture et la peinture moderne et la sculpture des cultures primaires ou primitives, de l'art populaire etc/; par ce contact les divers héritages de la culture artistique deviennent partie de la culture artistique mondiale et contribuent aussi de leur part à l'évolution de l'art moderne. On a pu observer que cette collaboration a eu succès particulièrement avec les arts dont le caractère correspond le mieux aux dispositions fondamentales du sentiment artistique. L'histoire de l'art après de l'époque de l'impressionnisme nous prouve que les diverses cultures artistiques ne se sont pas offertes elles-mêmes à l'art moderne, mais au contraire, l'art moderne les a "découvertes" successivement, en les insérant dans son système. Avec cette constatation, nous mous rencontrons avec l'une des plus essentielles caractéristiques de la psychologie de la création artistique, selon laquelle on accepte toute stimulation sans égard au degré de l'évolution culturelle, lorsqu'elle correspond aux intentions de l'art moderne.

2. D'après tout ce que nous avons exposé en rapport avec le problème de l'internationalité de l'art moderne, il résulte que cet art se présente comme résultat et expression des multiples traditions et tendances artistiques des différents peuples et que justement cette variété de sources a pour conséquence qu'il s'est extraordinairement enrichi. Les expositions internationales comme par exemple la Biennale à Venise, celle de Sac Paclo, la Biennale internationale de la gravure à Ljubljana, le Prix Guggenheim etc, prouvent de quelle manière positive s'insèrent dans l'art moderne les plus diverses tendances artistiques des plus différents peuples jusqu'alors souvent inconnues ou méprisées. La richesse de l'art moderne s'appuie justement sur la multiplicité et diversité de leurs composants nationaux.

3. Les plus nombreux malentendus concernant l'art moderne dérivent de la supposition qu'il détruit l'originalité artistique des différents peuples. Mais en réalité, malgré l'unité du langage et de la fonction de l'art moderne, on pourrait plutôt parler de différentiation que d'unification de l'art dans la vie moderne. En essence, l'art moderne exalte les divers arts nationaux en leur offrant un vocabulaire commun, par lequel ils devienment capables de l'émulation internationale sans renoncer à leur indépendance. La situation est semblable à celle dans le domaine des langues, où, malgré le progrès de lunification culturelle, sociale, économique et civilisatrice du monde entier, en ce qui concerne l'unification linguistique, on peut observer plutôt la tendence à la différentiation qu'à l'unification. Comme nous l'avons exposé, l'art moderne n'écarte pas l'originalité artistique des divers peuples; elle leur crée un langage commun. mais leurs créations diffèrent infiniment selon le degré de l'évolution et des dispositions nationales. Le résultat est semblable aux tendences de différentiation des dialectes au sein d'une langue commune. L'art moderne n'est donc nullement une espèce de volapuk ou esperanto. En contraste avec une langue artificielle. l'art moderne ne "traduit" pas le contenu des créations nationales. mais, parce qu'il est essentiellement international et universel. il l'exprime directement et avec pleine sincérité.

Every expression by artistic means has a social function.

Magda van Emde Boas /Holland/

1. It is quite obvious that there is a greater unity in the means of expression today than during the great periods in history of art. But previously, where similar trends occurred, they were based on similar social phenomena. The "language" was determined by the whole social, economic, political and philosophical background. Today the "language" is the primary element. Modern art up to abstract art is based on the development of society as a whole, just as any other art of any other period. It is certainly no accident that during the greater part of its development, the most progressive trends in art were advocated everywhere in the world by those who advocated progress, also in the field of economic, political and social justice. When however in the so called "Western world" the language of the artistic avantgarde was not only accepted officially, but even promoted as norm and example, this happened without any really profound secial and political changes. In other words, a very far developped art became the superstructure of a far less developped society. /This situation is frequently disregarded by those who still talk about the "courage" to paint abstract or experimental canvasses/. This lead to a situation where modern art, and especially abstract art became identified with the society in which it was produced, bought, sold and even advertised. And that again made it suspicious for those who are opposed to the capitalist society; the countries where profound social changes had already taken place. This lack of balance between substructure and superstructure might be one of the reasons that

eventually, due to an erroneous analysis, led to the doctrine of socialist realism. The function of modern art certainly is not the same in the different countries. Art dealers, creating an artificial demand; the balance between offer and demand; government and other official institutions as sponsor and buyer of art; a great number of artists living by additional work or charity - that is the background in part of the world. An increasing demand for art accompanied by a conscious lack of art--education elsewhere, cannot but influence the function of art in many a young, newly awakening country, where on the other hand there is still much more direct connection with folkart and a greater need for creative work in a much greater number of inhabitants. Thus also the problem is entirely different. The "old" countries - being by the way the much younger ones sub specie aeternitatis - are searching desperately ways and means to reach a public that has become increasingly indifferent towards art whereas in the younger countries the problem is more to find the appropriate means to educate taste and perception faculties. Needless to say, that the reasons for this difference is to a great extent due to an entirely different historical development.

Within the framework of international development, artists everywhere seem to be consciously trying to be "international", not to work for the sake of their time and their environment, but for the whole world and for eternity. I should like to venture that this conscious and even somewhat grim endeavour works the other way round and leads to insignificant provincialism, bringing forward epigones of the Ecole de Paris everywhere.

- 2. The equally grim sticking to traditions by all means, partly due to an overrated appreciation of ones owns countrys cultural past, in order to exploit it for chauvinistic-nationalistic ends, naturally leads to even greater provincialism and to sterility. This trend, which can be observed, inhibits progress and development of the arts. Just as the indoctrinated abstract artist cannot entirely forget his art-education /if he had any/ or deny his experiences in and with reality completely, the indoctrinated socialist realist cannot altogether cut out his knowledge of modern art or make himself independent from the same social influences that determine the development of art everywhere. A really profound investigation of the multiple sources of modern art and their contribution toward enriching modern art, therefore certainly cannot be considered as already achieved.
- In spite of the "world-styles", in spite of all the travelling going on, the ever decreasing size of our world which brings art of quite remote people next door, in spite of the reproduction-industry which makes us familiar with every single trend of art all over the world, there still remain national, and even regional differences, especially in the works of the best artists. That remains true even if in some cases these differences are only discernable from a distance of half a century. In our own country for instance, there is a clearly regional limburgian group of young painters, working partly or mostly abstract, a considerable number of them living in the capital, everyone of the continuously maturing and developping their art and yet the regional character remains obvious. Two exhibitions of abstract art from, let us say, a scandinavian and a south american country, where without

noticing it the pictures could be interchanged, leave us with a sens of profound disappointment and "malaise" because it is difficult to believe in the genuiness of artistic inspiration of either of them; here more than anywhere else uniformity means impoverishment. Of course the language of visual art is easier understandable than spoken or written languages, and thus, just as music, a most appropriate means for international understanding and mutual appreciation. Under condition though, that his "language" has really something to say and finds the means to express it. Which will always be possible if artists are sincere and genuinely trying to be themselves. For every expression by artistic means has a social function. No artist draws, paints, writes, composes or dances for his own sake - much as he might pretend to do so. He creates - if he is a real artist - because he has to, which means that he has to say something to somebody and wants to be understood.

Heute und morgen wird das Gemeinsame der künstlerischen Formen immer mehr hervortreten.

Franz Roh /DBR/

Wir können konstatieren, dass sich die Kunstformen der verschiedenen Länder stark unterscheiden. Die Gründe hierfür liegen
teilweise im Gebiete der <u>Natur</u>, vorallem aber auf dem Gebiet der
<u>Kultur</u>. Zur Natur gehören die Präformierungen, die durch den etwas
verschiedenen biologischen Duktus der Menschen /Rassenfrage/
gegeben sind, aber auch die klimatischen Einflüsse der Landschaft

und deren Formen und Parben, die auf den Menschen unbewusst einwirken. Die Einflüsse der Rassenunterschiede sind noch sehr
wenig untersucht und überhaupt schwer isolierbar. Da bei
derartigen Erörterungen noch immer der grösste Dilettantismus
waltet, ist hier äusserste Vorsicht geboten. Etwas besser steht
es mit dem Einfluss der Landschaft auf den formenden Menschen,
doch sind auch hier die wenigen worliegenden Untersuchungen noch
nicht genügend exakt durchgeführt.

Auf der kulturellen Seite über selbstverständlich die Wirtschaftsformen und Religions - und Gesellschaftsformen, Sitten und
Bräuche, vorallem auch die ständig geübten Sprachen in ihren
vershiedenen Rhythmen einen Einfluss auf das Formenwesen und
den Ausdruck des Künstlers aus.

Wenn sich eine besondere Struktur der Kunst eines Landes gegenüber einem anderen anderen oder eines Kulturkreises gegenüber einem anderen Kulturkreis aufrechterhalten will, muss aber eine relativ insulare Situation, eine teilweise Abgeschlossenheit des Landes vorliegen. Wenn sich schon in früheren Zeiten verschiedene Länder in der Kunst einander angenähert haben, wie etwa in gewissen Kreisen Europas oder im Einfluss Chinas auf Japan etc, so ist diese Gemeinschaft schon früher weitgehend auf Austausch und Verkehr jener Länder aufgebaut gewesen.

Da wir heute ein ausserordentliches Crescendo im physischen und somit auch geistigen Verkehr zwischen den wichtigsten Ländern der Erde haben, müssen wir feststellen, dass hierdurch ein <u>Diminuendo</u> an künstlerischer Nationalkonstanz entstanden ist. Dies ist ein ganz natürlicher Prozess, dem Leben angepasst. Gewisse Einflüsse reichen heute über den ganzen Erdball: man kann "Schüler" von Matisse, Picasso, Paul Klee usw. nicht etwa nur in

Buropa, sondern in den U.S.A., aber auch in Südamerika und Australien finden. Die Ausstellungen wandern heute und die "Illustrierten Zeitschriften" tragen gewisse Bildformen von Land zu Land, sodass man sagen kann: wer sich um die Weiterentwicklung der Künste kümmert, kann heute beinah an jedem Punkt des Erdballs alles wichtige kennen lernen.

In diesem Sinne haben wir es heute mit einer allumfassenden Weltkunst zu tun. Und dies wird sich /durch Fernsehen etc/ in Zukunft immer noch steingern. Früher waren die Unterschiede zwischen den Nationalstilen oder den Kulturkreisen der Kunst sehr stark, heute und morgen wird das Gemeinsame der Künstlerischen Formen immer mehr hervortreten.

Viele Menschen fürchten sich vor einem solchen Zustand, indem sie eine immer umfassender werdende Gleichmacherei und Monotonie der Formen und des Ausdrucks voraussagen. Eine gewisse Vielfaltigkeit der kunstlerischen Ausserungen wird aber durch zwei Momente gewährleistet bleiben. Auch in Zukunft bestehen typologische Unterschiede innerhalb der Entscheidungen des Menschen. Zum Beispiel werden gewisse Gruppen das Leben als eine Einheit symbolisieren, andere aber als ein Konglomerat sich bekämpfender Tendenzen auffassen können. Ferner werden manche Gestalter alle Lebensprozesse düster, ja geradezu tragisch empfinden, andere aber dieselben freudig bejahen. In formaler Hinsicht werden sich immer wieder Gestalter finden, welche die Bildenergieen zentrisch anordnen, aber auch Kunstler, die sie, einem anderen Lebensgefühl entsprechend, exzentrisch disponieren. Solche typologischen Entscheidungen des Lebensgefühls sind zahlreich; wir wollen sie hier nicht ausmalen, sondern nur konstatieren, dass hierdurch auch weiterhin eine Poliphonie der Ausserungen gewahrleistet sein wird.

Diese wird nocheinmal vielfältiger durch die überragenden Einzelmenschen, die jener typologischen Vielfalt socheinmal die merkwürdigsten Variationen zuführen.

L'art valable nait de particularités singulières.

Pierre Courthion /France/

- 1. On peut parler de l'unité de l'art moderne dans le sens de l'universalité de la forme et aussi de la connaissance que nous avons, de nos jours plus qu'autrefois, de ce qui se crée dans toutes les régions du globe. Mais ce n'est pas à proprement parler une unité de langage /il faut respecter le langage propre à chaque tempérament et à chaque peuple, sous peine de tomber dans une sorte d'"esperanto" des arts plastiques/. L'harmonie résiderait plutôt dans cette "unité dans la diversité" dont on parlait autrefois du temps que je travaillais à l'Institut international de Coopération intellectuelle de la Societé des Nations. D'autre part, il n'est pas moins certain que ce qui est valable en art dépasse le folklore pour atteindre à l'universel. Du particulier au général, telle me paraît être la démarche naturelle de la création artistique.
- 2. La connaissance de l'art des différents peuples ne peut que fortifier en nous, critiques, la recherche de l'universel dans ce qui est né d'une particularité. Car si le travail de simple fol-klore ne traverse pas, on peut en dire autant d'un art qui serait fabrique sur le patron d'une manière universellement à la mode par tous ceux qui ont peur de rater le dernier bateau. La diver-

sité d'origine et d'inspiration sera donc toujours une source d'enrichissement de l'art vivant et, quand elle provient d'un élan spontané et émanant des profondeurs d'un pays ou d'un homme elle ne peut qu'augmenter notre éventail de perceptions.

3. En résumé, donc, le processus de développement de l'art des différents peuples est à la fois un phénomène de différentiation et d'unification. L'art moderne comme l'ancien est tributaire du talent et du génie de l'artiste. Autrement dit: l'art valable nait de particularités singulières. Mais il ne parvient à nous toucher tous /la Neuvième Symphonie, le Christ à Emaus de Rembrandt, le Vieux Clown de Rouault/ que lorsque ses moyens d'expression sont parvenus à une hauteur suffisante pour trouver, chez tous les hommes de coeur et d'esprit élevé, une vibration, un écho prolongé, une compréhension qui ne s'épuise jamais. A ce titre, tout langage supérieur rejoint l'unité par le fait qu'il s'adresse à ce qu'il y a en nous de meilleur.

La fonction de l'art contemporain

Mme F.C. Legrand /Belgique/

L'art moderne en tant que phénomène international: problème considérable qui en soulève bien d'autres et notamment celui de l'unité de fonction de l'art moderne.

L'art, n'étant plus l'expression d'un sentiment collectif ferveur réligieuse, culte des morts, but magique, grandeur de la nation etc... - revêt-il une autre fonction dans la société contemporaine? Considérant les cas si fréquents, depuis le Romantisme, de divorce entre l'artiste et la société, on peut tenir l'art pour l'expression d'un état de crise individuelle, un exutoire, un échappatoire. De ce fait, le lien entre l'art et le public est rompù. L'art est un corps étranger, non assimilé par la société.

Cependant, du fond de son isolement, l'artiste cherche à réintégrer la société, non la société d'aujourd'hui mais celle de demain. Il projette sa création dans un monde dont il rève, il oeuvre en pensant à l'avenir.

L'art retrouve donc une fonction dans la cité, mais dans une cité qui n'existe qu'à l'état d'ébauche et n'appartiendra peut--être jamais à la réalité.

Parallèlement, l'artiste tente de prendre conscience de manière globale de l'univers aux dimensions élargies que lui ouvre
la science. Avant qu'elles ne soient formulées, il met à l'épreuve de nouvelles définitions de l'oeuvre plastique en relation
avec le cosmos, tantôt le signifiant, tantôt cherchant de nouvelles voies par des expériences qui élargissent le champ de ses
possibilités, tantôt visant à une synthèse des arts qui rejoint
le spectacle, par son sens de célébration d'un mystère qui est,
cette fois, non le mystère d'un dieu, mais celui des relations de
l'homme avec l'univers.

Ceci entraîne parfois l'artiste à se défaire de certaines notions auxquelles le public demeure attaché: la pièce unique, le tableau de chevalet, la sculpture en ronde bosse.

Au surplus, apparaît ainsi une nouvelle fonction de l'art: il fait office d'antenne, à la fois tournée vers le dedans de l'homme et orientée vers l'avenir, antenne par laquelle l'homme cherche à explorer le monde, par laquelle il sonde son semblable. Un art qui puise du caractère national essentiel a la meilleure chance de donner une contribution authentique au développement de l'art international...

H.L.C. Jaffe / Pays Bas/

Le congrès de Varsovie traitera de l'unité et de la diversité de l'art moderne, sous son aspect national et international. Le bureau du congrès, nos amis polonais, qui ont déjà apporté beaucoup à la clarification de cette question, a formulé le problème de la manière suivante:

- 1. L'art moderne en tant que phénomène international.
- 2. L'art moderne en tant que résultat et expression des multiples traditions et tendances artistiques des différents peuples.

Sous la première question, le bureau a donné la définition suivante: "Dans quel degré les différentes expériences nationales dans l'évolution de l'art moderne dépassent-elles par leur signification les limites du milieu dans lequel elles ont été initiées et developpées."

Le mouvement du groupe "De Stijl" me paraît repondre à ces définitions: il part d'une atmosphère typiquement nationale, mais ses ambitions et ses répercussions dépassent les limitations des frontières nationales et spirituelles de la Hollande.

Le mouvement du Stijl a créé des valeurs universelles, il a réalisé des oeuvres universellement valables; il a donc donné une contribution - d'origine nationale - au developpement international de l'art de notre siècle.

L'art du Stijl - la peinture de Mondrian, de Van der Leck, de Van Doesburg et l'architecture de Oud, de Van't Hof, de Wils, de Van Eesteren et de Rietveld - est profondement enracinée dans le climat spirituel des Pays-Bas. Cet art, où règnent la ligne droite et l'angle droit, avec les couleurs primaires, est fait à l'image de la Hollande.

Même l'image physique pourrait y contribuer - puisque la Hollande est un des rares pays, où l'horizon n'est pas une ligne imaginaire, mais un fait visuel: une ligne droite et horizontale. Mais ce qui est d'une importance beaucoup plus grande, c'est le fait que la raison humaine a donné au paysage hollandais - ce paysage où la nature ne compte que très peu - ce même caractère du rectiligne et de l'orthogonal.

Loins d'être enclins à un naturalisme déguisé, les maîtres du Stijls ont traduit en langage artistique ce même principe, qui a dominé à la construction de notre pays: le triomphe de la raison humaine sur les vicissitudes de la nature, l'apothéose du génie humain qui s'oppose aux forces et aux bisarreries des éléments.

D'autre part, le mouvement artistique du Stijl est aussi un descendant d'une vieille tradition hollandaise - celle du puritanisme. Ce puritanisme - moral et théologique - était déjà présent dans la spiritualité hollandaise avant l'arrivée du calvinisme; depuis il est devenu partie du caractère national.

Tout hollandais est puritain, qu'il fût protestant, calviniste, juif ou athée. Ce puritanisme - c'est à dire ce besoin de
la domination d'un principe rigide sur la réalité quotidienne a été renforcé par le calvinisme. La première action importante
des calvinistes en Hollande fut l'iconoclasme. Les maîtres du
Stijl sont des descendants légitimes de ces iconoclastes du XVIe
siècle. Leur relégation des objets naturels du domaine de la

peinture - c'est à dire l'abstraction complète - eut des raisons parallèles à la destruction des images et des sculptures par les iconoclastes: pour ceux-ci, chaque représentation d'une forme créée, d'un corps, d'un être, portait offence à la sainteté absolue et spirituelle du Créateur, ne fut donc rien d'autre que profanation.

Pour les maîtres du Stijl, la représentation des objets concrets et visibles portait atteinte au principe absolu et dominateur de l'harmonie, qui fut le contenu de toutes leurs oeuvres. Cette rigidité puritaine, ce principe presque théologique sont des marques d'une tradition typiquement hollandaise. Les oeuvres du Stijl, dont la pureté est une des qualités les plus essentielles, coïncident à ce point avec un fait remarquable dans notre langage: le fait de l'ambigüité du mot hollandais "schoon" qui signifie en même temps "beau" et "propre", "net".

On pourrait dire que la beauté des ceuvres de Mondrian et celles de ses amis peintres et architectes coïncide avec leur netteté leur propreté-même, que leur beauté réside dans cette pureté-même.

De Stijl - profondément enraciné dans un climat national, traduisant les meilleures qualités d'un peuple en langage artistique à pourtant dépassé l'horizon national. Dans une époque où le génie humain commençait à dominer la nature, les maîtres du Stijl ont incarné - en toute modestie et humilité - une conception nouvelle du monde, celle où la formule règne sur les faits, où le principe recteur dirige et coordonne les activités humaines.

Pour ce principe, le "Stijl" a crée un langage, il a écrit la grammaire d'une nouvelle vision plastique. Ce langage dépasse les frontières, il appartient à tous les pays de notre époque. Dans leurs oeuvres, la pensée créatrice est primordiale, elle do-.
mine la création qui en ressort. C'est le principe, envers lequel
toute l'humanité contemporaine se dirige, les une plus vite, les
autres en tâtonnant: le principe de l'ordre et de l'harmonie sur
notre planète, créée par le génie humain.

Ce n'est peut-être pas si étrange que des Hollandais furent les précurseurs, les premiers réalisateurs de cette conception du monde /Weltanschauung dans le sens le plus littéral du mot/; puisqu'ils ont déjà depuis des siècles réalisé l'ordre humain dans un marécage inhospitalier qu'ils ont transformé en terre habitable. Les contemporains prèsque exacts des maîtres du Stijl, les ingénieurs du dessechement du Zuiderzee, ont conquis des provinces entières d'après les mêmes principes: par une discipline strictement mathématique, par une précision merveilleuse de l'éxécution, par un soin méticuleux de l'essentiel ils ont réalisé cette conquête pacifique impressionnante - dans notre époque.

Ils étaient inspirés des mêmes pensées que les maîtres du Stijl, ils ont suivi une même tradition nationale, et eux aussi ils l'ont dépassée.

A mon avis, l'aventure spirituelle du Stijl démontre d'une manière claire, qu'un art qui puise /même sans le savoir/ du caractère national essentiel afin de réaliser des conceptions de son époque, ait la meilleure chance de dépasser l'horizon national et de donner une contribution authentique au développement de l'art international.

Unité bien comprise ne veut pas dire nivellement.

Guy Weelen /France/

F

L'internationalisation en art est un fait. La circulation des reproductions, la rapidité, l'étendue de l'information, la prolifération des livres sur l'art ont facilité ce fait. L'homme, aujourd'hui, se rend compte dans tous les domaines de l'inanité des frontières nationales. Les hommes prennent conscience d'appartenir à une "famille d'esprit" qui dépasse les frontières et se moque des clochers.

LANGAGE. L'art non-figuratif tend vers l'universalité par son langage même. Il est évident que la réapparition, puis la généralisation de l'art non-figuratif tend vers cette unité.

FONCTION. Il semble bien que la peinture soit toujours depuis le XIVe siècle liée à l'idée de décoration mobile des intérieurs. Même si l'artiste a pris, à ce propos, beaucoup de liberté, même si le mot "décoration" a bien pâli, peu de chose a été faite véritablement dans le sens d'une vraie synthèse des arts. Le problème des rapports de la peinture et de l'architecture reste largement ouvert.

PROBLÈME. Il n'est pas invraisemblable de parler de la sensibilité d'une époque, d'une "pentecôte" des idées, de problèmes particuliers à une génération, tout cela très au dessus des frontières /p.ex. le mouvement Dada, Surréalisme/.

PROCESSUS HISTORIQUE. Il semble bien que la civilisation occidentale soit à un tournant grave. A elle se pose la nécessité de profondes modifications. Dans un avenir plus ou moins lointain l'humanité devra accepter ou en arriver à la mise en commun des ressources spirituelles et matérielles. Il parait

assez évident que l'art est déjà dans cette voie et qu'il est facteur important de sa réalisation. Mais, actuellement, l'unité semble se réaliser autour de la notion "famille d'esprit". Cette unité da voie de se faire laisse pourtant aux individus la liberté de developper des caractères divers, particuliers qui dépendent de la géographie, de la lumière, du milieu, du developpement culturel, des traditions etc. Unité bien comprise ne veut pas dire nivellement.

DEGRÉ. Une expérience picturale dépasse le milieu dans lequel elle a été faite dans la mesure ou elle propose à l'homme un nouveau rapport avec l'univers, rapport fondamental qui met à jour une nécéssité profonde à un moment donné, de son developpement historique /p.ex. impressionnisme ou l'Action painting/.

Certainement la connaissance que nous avons des multiples sources et voies de réalisation de l'art moderne des différents peuples est insuffisante et peu adequate. Elle est trahie par la reproduction, elle est trahie par la pensée des personnes chargées de la présenter. En art l'objectivité est un rêve. Enfin rien ne remplace la contemplation directe de l'oeuvre. Dans toutes les manifestations un choix s'impose. Par rapport au phénomène pris dans sa totalité il est une mutilation. Les manifestations internationales sont cahotiques et veulent toujours présenter de tout un peu. Ne serait-il pas plus judicieux de prendre des partis-pris sucessils? L'exposition y gagnerait en logique et en clarté. Enfin la façon dont la presse en général /particulièrement en France/ envisage la critique d'art est parfaitement inadéquate et parfaitement scandaleuse. La plupart du temps la critique est elle-même inadequate. Sa première faute est de ne pas avoir de vocabulaire précis, sa seconde est bien souvent une absence de méthode dans

l'approche de l'oeuvre.

3. Si actuellement l'art tend à l'unification il ressort de ce qui précède que néanmoins l'originalité de chaque groupe ethnique peut se développer et s'exprimer. La fascination qu'exerce à l'heure présente l'orient sur l'occident est à mes yeux, pour celui-ci un enrichissement. Il est évident que l'art non-figuratif /dans sa diversité des expressions/ qui me semble être actuellement l'expression ambitieuse et vivante et qui cherche des solutions efficaces, se présente comme le langage universel idéal.

Je crois en la fraternité des hommes, à l'homme citoyen du monde, et les petites particularités, aussi charmantes et aussi belles soient elles, ne sont pas d'un poids capable de balancer, quand on y songe, le destin que les hommes du monde peuvent se forger en commun. Jusqu'à ce jour les particularités n'ont jamais servi qu'à dresser les hommes les uns contre les autres. Il doit y avoir un moyen de les envisager autrement.

La plus grande chance de l'art moderne est qu'il a retrouvé le sens de l'universel.

Jean-Clarence Lambert /France/

Il est vain de considérer l'art moderne autrement que comme un tout. Les différences nationales n'ont qu'une valeur anectotique.

L'unité de l'art moderne est d'abord dans son refus généralisé de copier, de façon réaliste, le <u>spectacle naturel</u>. Peindre ou sculpter réaliste, à notre époque, est un anachronisme. Il y a eu valable pour tout l'Occident, une rupture avec la tradition méditerranéenne de la Renaissance, dont la manifestation la plus caractéristique était la perspective florentine, s'appuyant sur la géométrie euclidienne.

Cette rupture, dans les arts plastiques, n'était pas un processus isolé du mouvement général des idées.

Elle était une conséquence de l'exaltation romantique du Moi, lequel était haïssable pour Pascal, théoricien des siècle classiques.

Traduite en termes d'esthétique, cette exaltation du Moi pose le primat du regard sur la chose regardée. On s'intéresse désormais à l'impression produite par l'objet, beaucoup plus qu'à l'objet lui-même.

Les critères objectifs /beauté, ressemblance, etc/ sont mis en doute puis répudiés. L'artiste ne reconnait plus que sa volonté artistique.

L'artiste participe ainsi à l'humanisme révolté qui caractérise la fin du XIX^e siècle. Il illustre ces déclarations d'origines fort diverses, mais convergentes: "Ne plus tolérer le Réel"
/Nietzsche/; "Quereller les apparences" /Rimbaud/; "Réaliser
l'unité essentielle de l'homme et de la nature, le naturalisme
accompli de l'homme et l'humanisme de la nature" /Marx/.

Ce refus de s'en tenir aux apparences correspond également à la réapparition de l'Asie, patrie du symbolisme, à l'horizon de l'histoire; ainsi qu'à la prise en considération des arts exotiques, lesquels, sans aucune exception, sont non-réalistes.

Nous sommes donc en droit de parler de l'unité du processus historique. Quand au développement récent de l'art moderne, il ne semble pas que les déterminismes nationaux y aient pris une plus grande part. Cubisme, constructivisme, expressionnisme ou art informel sont des styles occidentaux, présentant dans des langages diversifiés un seul et même thème qu'on peut appeler: la crise de l'expression occidentale.

Deux grandes tendances se sont fait jour: l'une, plus nettement spiritualiste, voire mystique; l'autre, matérialiste et primitiviste.

La première tendance est celle de l'absolue domination de l'objet par le sujet, de l'oeuvre-à-faire par l'artiste. Celui--ci s'érige en Destin. La lutte de la conscience et du monde est résolue par la suppression de ce dernier terme au profit du premier: un certain cubisme, le suprématisme, et surtout le néophaticisme en sont l'illustration

La seconde tendance, qui n'est guère plus définissable à part des nationalismes, est celle de l'humilité, de la spontanéité, de la descente vers l'inconnu. Exercice spirituel pour les premiers, l'art est pour les artistes de la seconde tendance une aventure qu'il faut tenter. L'artiste s'en remet au Destin /de la forme, de la matière/ dont il essaye d'epouser les intentions.
C'est une façon différente de la dominer. Le problème reste le même, et dépasse évidamment les limites du milieu dans lequel il est envisagé.

La plus grande chance de l'art moderne est qu'il a retrouvé le sens de l'universel. Le Japon pour Manet était exotique, et Manet pour les Japonais. Aujourd'hui Tober et Sugaï parlent un même langage plastique. Défions nous de l'unité ...

Joseph Pichard /France/

1. Il ne faut jamais parler d'unité, notamment en ce qui concerne le processus historique ou processus de l'évolution. Il
y a toujours des essais en divers sens. Mais il arrive que ces
essais, même dirigés en sens apparemment opposés se résolvent
finalement en une synthèse /et l'oeuvre d'art en est toujours
une/ discernable aux yeux de l'observateur attentif, et plus nettement aux yeux de l'historien qui opère à distance. Il ne sera
pas vain, je pense, de rappeler qu'on n'obtient pas une synthèse
par éliminations, mais par fusion d'éléments existants, cette
fusion n'apparaissant à titre de réalité historique qu'au moment
où s'affirment de nouveaux éléments de diversité.

Je crois qu'en ce qui concerne l'art, on peut dire qu'au stade actuel une notion d'oeuvre d'art tend à s'universaliser en même temps qu'à affirmer son originalité par rapport aux siècles précédents. L'oeuvre d'art devient de plus en plus une expression de l'homme /expression aujourd'hui individuelle mais qui peut l'être moins demain/. Le tableau puisque nous parlons peinture, s'affranchit de plus en plus de l'assujetissement aux valeurs representatives. Ce qui ne veut pas dire que la figuration l'emporte sur la non-figuration. Je crois précisément cette querelle dépassée, le peintre pouvant puiser dans la nature aussi bien que dans son imagination les éléments de cette ceuvre d'expression que sera premièrement son tableau.

2. La connaissance des ceuvres d'art de tous les temps et de tous les pays, qui a donné lieu à ce que Malraux a appelé "le

Musée imaginaire" s'est beaucoup developpée dans notre temps et il n'est pas niable qu'elle ait influencé notre propre production. Je ne pense pas pourtant qu'il faille voir là une cause déterminante des particularités et des orientations de cette production. Celle ci constitue beaucoup plus un effet parallèle de la mainmise de l'homme sur l'univers. L'hominisation de la terre et la puissance acquise par la pensée qui marquent le présent stade de l'évolution, devaient amener un renouvellement de l'oeuvre d'art, et il serait très intéressant d'étudier dans cette perspective tout notre art d'aujourd'hui.

3. Il y a lieu de penser que le développement actuel des connaissances et des techniques tend à l'unification des peuples et
des races. Toutefois noublions jamais la loi de diversité précèdemment rappelée et qui veut que, dans la mesure même où une
tendance s'affirme, une tendance opposée apparaisse ou simplement
retrouve sous une forme renouvelée une nouvelle vigueur. Défions
nous de l'unité.

Pas plus qu'il n'apparait aujourd'hui que les nationalismes aient perdu leur force, il ne semble pas que les oeuvres d'art aient renoncé à tout particularisme local. En tout cas ce n'est pas là non plus affaire de figuration ou de non-figuration. Le pittoresque naturiste ou social n'est pas plus riche de diversité que ne le sont les particularismes paychiques de toute nature, nourris d'éléments qui peuvent parfaitement, même dans un monde physiquement unifié, conserver toute leur vigueur.

L'art moderne est à la fois unité et diversité ...

Michel Ragon /France/

Il est toujours difficile de séparer radicalement des thèmes qui tournent autour d'une même idée centrale. L'art moderne est à la fois unité et diversité, phénomène d'internationalisation et de folklores. Que l'art soit d'abord une unité de langage, aucun doute. Les peintres n'ont pas besoin de traducteurs. Le Japonais, l'Américain, le Français ou le Polonais peuvent saisir d'emblée le message de Picasso ou de Klee, s'il possède une culture ou une sensibilité plastique suffisante. Les expositions de peintures voyagent d'une nationa l'autre, d'un continent à l'autre, grace à leur langage universel. Unité de fonction, bien sûr, si tant est que l'on puisse parler de fonction à propos de l'oeuvre d'art, superbement inutile dans un monde voué à l'utilitarisme. Unité de problème - pour le peintre problèmes avant tout techniques: matière, espace, couleur; et spirituels: possession du monde dans le microcosme du tableau, réinvention du monde, invention de formes nouvelles. Unité de processus historique puisque toute la peinture moderne découle de l'impressionnisme, du fauvisme, de l'expressionnisme, de l'art abstrait. Les années 1910 étant le lieu où ce fleuve a pris sa source. Mais de nombreuses rivières l'alimentent aussi. Ces rivières, ce sont les folklores locaux. L'art moderne a paru d'abord annihiler les génies nationaux. Il est bien évident aujourd'hui qu'il les exalte. Sous le même signe de la non-figuration, nous trouvons aujourd hui des Japonais qui unissent la technique occidentale de la peinture à l'huile à leur art traditionnel de la tache et du signe. Pollock est aussi Américain que Manessier est Français.

Il est singulier de constater que le slogan de l'art moderne internationaliste détruisant les arts nationaux a été lancé par des artistes et des critiques académiques, alors que rien n'est plus internationaliste que l'académisme. Les peintures des Salons académiques de la fin du XIX^e siècle étaient exactement peintes de la même façon et qui, plus est, représentaient les mêmes scènes, que ce soit à New-York ou à Moscou, à Paris ou à Rome. Par contre, le cubisme est particulier à l'Ecole de Paris, le futurisme est indissociable de l'Italie, l'expressionnisme de l'Allemagne, le constructivisme et le suprématisme de la Russie d'avant 1920.

L'internationalisation de l'art moderne est bon signe dans la mesure où il correspond à la marche actuelle du monde: internationalisation des coutumes, des vêtements, dans une certaine mesure du langage /une très grande partie du monde parle anglais, une autre espagnol, une troisième russe/, de l'architecture, des modes de travail. Mais, loin d'anéantir l'originalité de l'art des différents peuples, bien au contraire, l'art moderne l'exalte. Sans parler des faits nationaux /Kandinsky, Poliakoff et les icônes, par exemple/, n'est-ce pas l'art moderne qui nous a fait découvrir l'art nègre, l'art chinois et japonais, les arts de la préhistoire, l'art précolombien, etc... si dédaignés par les Académies. L'art moderne est citoyen du monde. Il s'empare de tout le trésor culturel de l'humanité et le digère, le métamorphose.

C'est par le développement des arts "mationaux" que peut naître un véritable internationalisme de la peinture.

Jean Bouret /France/

Un art se forge essentiellement dans un pays donné, grâce à une tradition nationale et en fonction d'impératifs sociaux et esthétiques. Un art n'est jamais gratuit, n'est jamais extérieur, a toujours un contexte. L'artiste lui-même étant déterminé par son hérédité, par son milieu, ne peut échapper à la règle commune aux autres hommes. Le phénomène de la création artistique est un phénomène social, un phénomène économique en même temps qu'un phénomène esthétique. Il n. raurait être isolé et étudié à part. La façon d'étudier les peintres comme des excroissances de génie, et comme des individus hors de la société est une survivance de l'esprit bourgeois qui erée des classes artificielles à l'intérieur des classes sociales. Cela ne veut pas dire que le génie n'existe pas, mais au contraire qu'on doit étudier le génie en fonction d'éléments qui ne peuvent être que des élément nationaux de race, de milieu, de culture et d'éducation.

C'est par la création d'arts typiquement nationaux que la peinture est devenue un lieu international de compréhension, un langage commun à tous les hommes. Lorsque deux écoles dominent l'Europe, l'Ecole Flamande et l'Ecole Italienne, l'une comme l'autre sont de valeur internationale mais conservent leur propre langage. L'Ecole Française s'abreuvera à ces deux sources, mais incorporera ses qualités nationales et trouvera un langage typiquement français, celui de Poussin, celui des Frères Le Nain.

Il eut été impossible au XVII siècle de concevoir une salle d'exposition située en un lieu X de l'Europe, recevant des tableaux d'Espagne, d'Italie, de France, d'Angleterre, de Hollande, et présentant une unité graphique et plastique. Aujourd'hui si l'on ouvre une exposition à Milan, qu'on y invite les peintres des mêmes nations, et qu'on oublie de mettre une étiquette sur les toiles pour en indiquer la provenance, il sera impossible au visiteur de dire à quelle nationalité appartient l'artiste. Est-ce dire pour cela que le XX^e siècle a engendré un art international, qu'une plastique commune à tous les peuples et à toutes les nations existe? Nous ne le pensons pas. Ce que nous pensons c'est qu'il existe un langage analogue à l'esperanto et que tous les peintres emploient, que ce langage a dépassé la création intrinsèque, s'est superposé à l'idée, substitué souvent à elle.

Entre une toile d'un peintre appartenant à la fameuse école du Pacifique, celle d'un peintre de l'Ecole Tachiste de Paris, celle d'un artiste de la Nouvelle Ecole Espagnole, on ne saurait trouver de différence pour la bonne raison que chacun emploie les mêmes techniques et part du même désir de rester hors de l'idée pour aboutir au même résultat voulu qui est un résultat purement extérieur.

A l'avant dernière Biennale de Venise, le pavillon franquiste espagnol présentait une peinture de tradition, aux tons sourds, braquée vers le sujet, et d'ailleurs sans grandes qualités. Deux ans plus tard le pavillon espagnol montrait une nouvelle école, abstraite cette fois et qui semblait née comme un champignon après la pluie. Son caractère artificiel n'émeut pas. Le gouvernement espagnol avait décidé de prendre place sur le marché international et avait encouragé en deux ans des artistes qui pouvaient fort bien faire ce que les italiens ou les français faisaient. Que cet art fut vide de tout contenu émotionnel ne dérangea personne, on ouvrit plus largement le cercle, on intégra la peinture espagnole au concert

international et tout fut dit, Mais en quoi Tapiès était-il l'Espagne? Nul ne le dira jamais.

Une internationalisation de l'art, faite de semblable manière apparaît à l'observateur comme une manoeuvre purement économique. Il est certain que la peinture étant devenue une marchandise qui fait prime sur le marché des exportations, étant également le reflet du niveau culturel des pays, chaque pays veut que
ses artistes triomphent. Il est facile si l'on réduit l'art à un
langage de soutenir la comparaison. Il n'existe pratiquement plus
de nations qui ne peuvent montrer de grands artistes - par le
même moyen on nie le passé. Comment sortir de cet impasse?

Il faut que chaque pays redécouvre son passé artistique et l'exalte. Il faut que chaque peintre connaisse ses ancêtres qu'il se nourisse du meilleur de sa tradition, qu'il ne renie pas son sol natal. Il faut qu'avant de satisfaire aux compétitions internationales il se préoccupe de savoir si, dans son propre pays, son oeuvre apporte un enrichissement, libère des forces, contribue à l'élévation du niveau culturel, accroît le patrimoine commun, s'insère dans une ligne d'idées.

Les caractéristiques nationales d'un art, le grandissent en général, Corot serait-il Corot si sa peinture n'était imprégnée de simplicité dans les thèmes, de méthode dans l'exposé, de clarté dans le coloris, de lyrisme dans le paysage. Tous caractères éminemment français, comme les caractères de Goya, de violence contenue, d'inquiétude passionnée, sont espagnols.

La peinture n'est pas une compétition. Le seul internationalisme possible est celui de la grandeur et de la beauté souveraines.