

No revolucionāra sirreālisma līdz CoBrA

Radošā apvienība CoBrA ir avangarda mākslinieku grupa, kas izveidojās 1948. gadā, jo pēckara Parīzes un Briseles sirreālisma aktivistu vidū pastāvēja uzskatu atšķirības. Laikā, kad André Bretons (*André Breton*) iestājās par hermētisko sirreālismu, ko aizsāka tāds sacerējums kā *Arcane 17*, Kristiāns Dotremons (*Christian Dotremont*) uzstāja par vajadzību noteikt saikni starp sirreālisma atjaunošanu, eksperimenta izjūtu un nepieciešamību pēc pārmaiņām sabiedrībā. Tas noveda Dotremonu pie revolucionārā sirreālisma radišanas 1947. gadā. Patiesībā grūtības, ko tajā laikā izjuta franču sirreālisti, vēloties savienot sirreālismu un protestu, estētiku un politiku, vēlāk kļuva par vienu no būtiskākajiem grupas šķelšanās faktoriem. Dotremons pārmeta Bretonam novēršanos no politiskās atbildības par labu zemapziņas izpētes metodēm. Topošais apvienības CoBrA dibinātājs uzskatīja, ka sirreālismam jāvirzās uz priekšu progresijā, ejot no iracionālā uz apziņu un no apziņas uz darbību. No 1948. gada 5. līdz 7. novembrim Parīzē notika revolucionārajam sirreālismam veltīta konference, kuras mērķis bija noteikt jaunas sadarbības formas starp dažādiem avangarda novirzieniem, kas veidoja CoBrA grupu. Pēc plašām diskusijām un viedokļu apmaiņām atšķirības starp šiem novirzieniem tikai pastiprinājās. Bija pienācis laiks mākslinieku radošās apvienības CoBrA radišanai, kuras dibināšanas aktam tika uzspiests 1948. gada 8. novembra zīmogs. Tās darbības programmas dokumenta nosaukums ir *La Cause était entendue* ("Uzklautā taisnība").

Apvienības CoBrA nosaukumu veido trīs Eiropas galvaspilsētu – Kopenhāģenas (Co), Briseles (Br) un Amsterdams (A) – pirmie burti. Hronoloģiski skatoties, šī avantūra bija visai īslaicīga, jo 1948. gadā izveidotā grupa tika likvidēta jau 1951. gadā. Lai arī tās pastāvēšanas laiks bija samērā neilgs, šie trīs gadi tomēr bija būtiskiem notikumiem bagāti. Grupa pulcējās ap izdevumu, par kura sekretariātu rūpes uzņēmās Dotremons. Asgers Jorns (*Asger Jorn*), Karels Apels (*Karel Appel*), Konstāns (*Constant*), Korneijs (*Corneille*), Dotremons un Žozefs Nuarē (*Joseph Noiret*) ir apvienības CoBrA dibinātājbiedri, kam laika gaitā vēl piepulcēsies tādi talantīgi gleznotāji kā belģi Pjērs Alešinskis (*Pierre Alechinsky*), Luī Van Lints (*Louis Van Lint*) un Seržs Vanderkams (*Serge Vandercam*), kā arī franči Žans Mišels Atlans (*Jean-Michel Atlan*), Eduārs Žagiē (*Édouard Jaguer*) un Žaks Dusē (*Jacques Doucet*).

CoBrA bija ne tikai apvienība, kas pulcējās ap vienu izdevumu, bet tā vairāk būtu jāsaprot kā attieksme pret eksistenci, kas piešķir attēlam glezneciskas vēlmes pārveidot pastāvošo pasaules nozīmi. Šie anarhiskie centieni pārdzīvos apvienības pastāvēšanas trīs gadus, turpinot uzdot vienu un to pašu jautājumu, proti – kā panākt to, lai pasaule mainās? Atbilde ir vienkārša – atbrīvojot cilvēku no sociālās iekārtas uzspiestajām skavām, atjaunojot sirreālismu un novēršoties no kultūru aiztures. Šādā nolūkā akcents tika likts nevis uz rezultātu, bet gan uz paša procesa gaitu, tādējādi iztēlei gūstot pārsvaru pār attēlojumu. Šis ceļš rada teorētisko pamatojumu darbā *Discours aux pingouins* ("Pingvīniem adresēta runa"), ko Jorns publicēja apvienības CoBrA izdevuma pirmajā numurā. Dāņu gleznotājs vēlējās panākt, lai "iracionālais spontānums" liek "mīcīt" materiālu, liek no tā izšķīlties nevis kādai konkrētai formai, bet gan kustīgai un plastiskai pasaulei. Apsteidzot amerikāņu mākslas kritiķu uzskatus par tā saukto *Action Painting*, Jorns akcentēja paša individa būtisko nozīmi iesaistišanās procesā: "Nav iespējams izpausties tikai tīri garīgā veidā. Pašizteikšanās ir arī fizisks akts."

Du surréalisme révolutionnaire à CoBrA

CoBrA est un groupe d'avant-garde fondé en 1948 en raison de divergences de vues au sein du milieu surréaliste actif à Paris et à Bruxelles au sortir de la guerre. À l'heure où André Breton se positionne en faveur d'un surréalisme hermétique inauguré par un texte comme *Arcane 17*, Dotremont insiste sur la nécessité d'établir un lien entre le renouvellement du surréalisme, le sens de l'expérimentation et l'exigence d'un changement social. Ceci conduit Dotremont à créer le Surréalisme révolutionnaire en 1947. En fait, la difficulté que les surréalistes français éprouvent alors à allier surréalisme et insurrection, esthétique et politique, va constituer un facteur de rupture. Dotremont reproche à Breton de s'être coupé d'un engagement politique au bénéfice de méthodes d'examen de l'inconscient. Pour le futur fondateur de CoBrA, le surréalisme doit suivre une progression qui va de l'irrationnel à la conscience et de la conscience à l'action. Du 5 au 7 novembre 1948, une conférence du Surréalisme révolutionnaire est organisée à Paris dans le but de définir de nouvelles modalités de collaboration entre les diverses factions d'avant-gardes qui composent le groupe. Au fil des échanges, les divergences de vue se multiplient. Les temps sont mûrs pour fonder CoBrA dont l'acte de naissance est scellé le 8 novembre 1948 à travers un texte programmatique intitulé *La Cause était entendue*.

Le nom de CoBrA est un acronyme formé par les initiales de trois villes européennes : Copenhague, Bruxelles et Amsterdam. Chronologiquement, l'aventure est éphémère puisque le groupe né en 1948 est liquidé en 1951. Il s'agit cependant de trois années riches en événements. L'unité du groupe repose sur une revue dont le secrétariat est pris en charge par Dotremont. Asger Jorn, Karel Appel, Constant, Corneille, Christian Dotremont et Joseph Noiret sont les membres fondateurs de CoBrA auxquels s'ajouteront, en cours de route, des peintres comme les Belges Pierre Alechinsky, Louis Van Lint et Serge Vandercam, ainsi que des peintres français, tels que Jean-Michel Atlan, Édouard Jaguer et Jacques Doucet.

En plus d'être un groupe centré sur une revue, CoBrA est aussi une attitude existentielle qui fait de l'image le lieu pictural d'une volonté de transformer le monde. Cette aspiration libertaire survivra largement aux trois années d'existence du groupe. Mais comment faire pour changer la vie ? En libérant l'homme des entraves imposées par l'ordre social, en renouvelant le surréalisme, et en se libérant des inhibitions culturelles. Dans cette perspective, l'accent est mis non sur le résultat, mais sur le processus : l'imaginaire l'emporte sur l'image. Cette voie trouve sa formulation théorique dans le *Discours aux pingouins* que Jorn donne dans la première livraison de la revue CoBrA. Le peintre danois appelle de ses vœux une « spontanéité irrationnelle » triturant le matériau pour en faire éclore, non une forme fixe, mais un univers plastique mouvant. Anticipant le discours de la critique d'art américaine sur l'Action Painting, Jorn souligne la portée essentielle de l'engagement de soi dans l'acte : « On ne peut pas s'exprimer d'une façon purement psychique. Le fait de s'exprimer est un acte physique ».

Encore teintée d'automatisme surréaliste, la spontanéité irrationnelle chère à Jorn prive l'image de toute stabilité. Elle n'offre pas au regard du spectateur la possibilité de se fixer dans un schéma équilibré. D'une part, le magma des matières, le conglomerat des caillots de couleurs et autres éruptions de pâtes transforment la toile en

Iracionālais spontānums, kas tik tuvs bija Jornam, būdams vēl sirreālistiskā automātisma iekrāsots, liedz attēlojumam jebkādu stabilitāti. Ar to būtu jāsaprot, ka tas neļauj skatītāja skatienam fiksēties kādā līdzsvarā esošā shēmā. No vienas puses, krāsas materiāla magma, krāsas sabiezējumu sajaukums un citu substanču izvirdumi pārveido audeklu par dzīves attēlojuma pateicīgu augsni, bet, no otras puses, gleznotāji apspēlē formu savstarpējo mijiedarbību. Radošās apvienības *CoBrA* mākslinieki atbrīvoja tēmas iespējamās robežas. Vielas atstarojas, pārklājas cita ar citu, tādējādi veidojot nepārtrauktu turpinājumu. Tai pašā laikā *CoBrA* palika izteikti gleznieciskā tonkārtā. Tās izaicinājums slēpjas nevis tajā, kā pasargāt glezniecību no tās būtības, bet gan – kā pakļaut materiālu zemapziņas dzīvei. Krāsu materiāla jaunā definīcija, kas to apzīmē kā fiziskās dzīves turpinājumu, pamatojas uz filozofa Gastona Bašlāra (*Gaston Bachelard*) 20. gs. 40. gados publicēto eseju sēriju, kura veltīta četru elementu psihoanalīzei. Esejai *La Terre et les rêveries de la volonté* ("Zeme un gribas sapņojumi") bijusi noteicoša ietekme uz krāsu materiāla glezniecisko cildināšanu zemapziņā. To vispilnīgāk atspoguļo Vanderkama gleznas 20. gs. 50. gados. Atvērtas formas un krāsu materiāla izvirdumi rada nemitīgā kustībā esošu tēlainu plastisku pasauli, no kuras uz āru laužas dažādu tēlu prototipi. Vanderkama darbus ietekmējusi viņa interese par pirmatnējām sabiedrībām. Tā iespaidots, viņš centās paslēpt senās būtnes un dzīvniekus formu un matēriju jūklī. Šādi *CoBrA* atdzīvināja pirmatnējo dzīvnieku barus, kas savukārt ļoti veiksmīgi sasaucās ar cilvēces izcelsmes noslēpumu saistītiem tēliem.

CoBrA pēc CoBrA

Lai arī *CoBrA* izjuka 1951. gadā, gleznotāji turpināja strādāt. *CoBrA* kā grupai sekoja *CoBrA* kā attieksme. *CoBrA* radītajai pasaulei pēc *CoBrA* piepulcējās tādas pilsētas kā Londona, kur dzīvoja Konstāns, Parīze, Milāna un Albizola Itālijā, kurā laiku pa laikam uzturējās Jorns un Vanderkams. *CoBrA* dzīvē pēc *CoBrA* Briselei bija noteicošā loma, bet ar laiku vērtības mainījās. Runa vairs nav par sacelšanos pret sociālo saistību smagumu, bet gan par iekļaušanos dabas ritumā, lai atgādinātu par tās intimitāti ar žesta pēkšņu izlaušanos. Galvenā nozīme piešķirta ainavai. Saplūšana ar dabu iedvēš gleznu vitālu enerģiju, turklāt gleznotājs vairs neatrodas ārpus sava vērojuma objekta. Viņš mijiedarbojas ar ainavu, pat pilnīgi saplūstot ar to un kļūstot par tās daļu. 1960. gadā Jorns definēja šo dalību kā "enerģijas patēriņu". Tā noraida jebkādu formālismu, kas pārvērš gleznu akmenī, sastingušā un nemainīgā struktūrā. Neformālā glezniecība dod priekšroku šokam, nejaušam gadījumam, kas rosinātu turpinājumu, kurš tapis no matēriju aizmetņiem un organisko masu savstarpējas mijiedarbības.

Ģeometriskās abstrakcijas aukstajai atturībai *CoBrA* pēc *CoBrA* jūtīgums pretstata nestabilu, trakulīgu krāsu pasauli, kurā salaidumu vietas salūst iekšējas vētras bangu ietekmē. Prāta radītas ainavas neformālajam raksturam atbilst prototipa jēdziena iezīmēts arhetipa tēls. Ar Vanderkama gleznoto sēriju *L'Homme de Tollund* ("Cilvēks no Tolundas") neformālais nosliecas abstrakcijas virzienā, uz ko ir atstājusi iespaidu iedomāta zemes dziļu pasaule.

Liriskās abstrakcijas meklējumi

1947. gadā Žoržs Matjē (*Georges Mathieu*) sarīkoja izstādi *L'Imaginaire* ("Fantāzijas"). Viņš tajā sapulcēja tādus māksliniekus kā Hanss Hartungs (*Hans Hartung*), Volss (*Wols*), Rauls Ibaks (*Raoul Ubac*), Žans Mišels Atlans. Šī izstāde kļuva par radošās apvienības

une membrane douée de vie. D'autre part, les peintres jouent sur l'interpénétration des formes. *CoBrA* ouvre les limites de l'objet. Les masses rebondissent les unes sur les autres, se prolongent les unes dans les autres, pour constituer un continuum infini. *CoBrA* reste toutefois dans un registre strictement pictural. L'enjeu n'est pas de soustraire la peinture à sa nature propre, mais de soumettre le matériau à la vie de l'inconscient. Cette redéfinition de la pâte picturale comme prolongement de la vie psychique s'appuie sur la série d'essais que le philosophe Gaston Bachelard consacre, dans les années 1940, à la psychanalyse des quatre éléments. L'essai sur *La Terre et les rêveries de la volonté* a un impact décisif sur le processus de sublimation picturale de la matière pigmentaire par l'inconscient. La peinture de Vandercam en sera l'expression dès le milieu des années 1950. Formes ouvertes et magma de matière installent ainsi un univers plastique en perpétuel mouvement duquel jaillissent des figures archétypales. Marqué par la découverte des sociétés primitives, Vandercam s'attache à enfour des êtres et des animaux originels dans l'enchevêtrement des formes et le chaos des matières. *CoBrA* déroule ainsi la sarabande d'un bestiaire des premiers âges auquel répondent des figures ramenées au mystère des origines de l'humanité.

CoBrA après CoBrA

CoBrA est dissous en 1951. Les peintres continuent évidemment leur œuvre. À *CoBrA* comme groupe succède *CoBrA* comme attitude. De nouveaux lieux apparaissent dans le monde de *CoBrA* après *CoBrA*, comme Londres, où vit Constant, Paris, Milan, et Albisola, en Italie, où Jorn et Vandercam séjournent. Bruxelles est un lieu essentiel dans la vie de *CoBrA* après *CoBrA*. Mais les valeurs se modifient. Il n'est plus question de s'insurger contre le poids des conventions sociales, mais de se fondre au flux de la nature pour en évoquer l'intimité dans le jaillissement du geste. Le paysage joue ici un rôle essentiel. La fusion avec la nature insuffle à la peinture une énergie vitale. Le peintre n'est plus à l'extérieur de ce qu'il contemple. Il épouse le paysage jusqu'à se fondre dans ses éléments. Il participe. Jorn définit cette participation en 1960 comme « une dépense d'énergie ». Celle-ci récuse tout formalisme pétrifiant la peinture en une structure rigide. La peinture informelle privilégie le choc, l'accident, afin de générer un continuum fait de germinations de matières, de stridences chromatiques et d'interpénétration organique des masses. À la sobriété froide de l'abstraction géométrique, la sensibilité post-*CoBrA* oppose un univers pictural orgiaque, instable, dont les jointures se brisent sous le déferlement d'un orage intérieur. Au caractère informel du paysage mental répond une figuration marquée par la notion d'archétype. Avec la série *L'Homme de Tollund* peinte par Vandercam, l'informel se donne une voie figurative marquée par un imaginaire des profondeurs de la terre.

Envolées lyriques

En 1947, Georges Mathieu organise l'exposition *L'Imaginaire*. Il rassemble des peintres comme Hans Hartung, Wols, Raoul Ubac, Jean-Michel Atlan. C'est un acte de naissance. Les peintres qui y exposent forment la base de ce que la critique appelle l'école de Paris. Celle-ci est en réalité un foyer international. La notion de « lyrisme » utilisée par Mathieu met l'accent sur l'élan intérieur. Elle rejette toute allusion au réel, tout agencement rationnel des formes, toute référence aux maîtres du passé, et toute préméditation, pour affirmer l'improvisation psychique et extatique d'un acte pictural fulgurant. L'abstraction lyrique ne définit aucune grammaire

dzimšanas aktu. Gleznotāji, kuri tajā izstādīja savus darbus, veido kodolu tam, ko kritiķi dēvē par Parīzes skolu. Patiesībā tā ir līdzīga internacionālai ģimenei. Matjē izmantotais termins "lirisms" akcentē iekšējā virzītājspēka īpašo nozīmi. Šis lirisms nepieņem nekādas atsauces uz reālo, racionālu formu salikumu, pagātnes meistariem vai arī jebkuru iepriekšējo nodomu, lai apliecinātu tūlītēja gleznieciska akta garīgu un ekstātisku improvizāciju. Liriska abstrakcija nedefinē glezniecības gramatikas likumus. Gluži pretēji, tā noliedz tēlotājas mākslas paņēmienus, jo vispirms tā izpaužas kā attieksme pret eksistenci: gleznot vispirms nozīmē uzlikt uz audekla iekšējās sajūtas ar kvēlu žestu, kas novests līdz maksimālai intensitātei. Gleznotājiem, kas izpaužas ar liriskās abstrakcijas starpniecību, glezna nav pasaules poētiskais paplašinājums, bet gan tās spogulis. Tas ir kā atspulgs trauksmainajai paaudzei, kas savā darbībā meklēja ja ne atvieglojumu, tad vismaz veidu, kā aizpildīt tukšumu, ko eksistenciālists nolīcis cilvēciņas faktora centrā. Žoržs Matjē, Pjērs Sulāžs (*Pierre Soulages*), Hanss Hartungs, Brams Van Velde (*Bram Van Velde*), Žans Degotekss (*Jean Degottex*) un Pjērs Tals Kouts (*Pierre Tal Coat*) ir nozīmīgākie šī liriskās abstrakcijas virziena pārstāvji. Liriskās abstrakcijas jēdziena apzīmogoti, neformālais un tašisms tiem nozīmēja to pašu glezniecību, kura atsakās no formas kā prāta izteiksmes veida, lai no līnijas un traipa izveidotu no iekšienes nākuša impulsa seismogrāfiju, ko vairs nav iespējams paturēt sevi.

Beļģu liriskais abstrakcionisms balstās uz atšķirīgiem principiem no tiem, kas virza to pašu franču novirzienu. Beļģu abstrakcionisti necenšas saraut saites ne ar pagātnes, ne arī tagadnes glezniecības izteiksmes veidiem. Tieši pretēji, daba viņiem ir un paliek galvenais sajūtu avots. Daudziem māksliniekiem tas nozīmē izdzīvot pasauli, sajūst tās tekstūru un atmosfēru, pieņemt tās spēka līnijas, lai visbeidzot no tā visa iegūtu sajūtas, kas tiks izpaustas gleznieciskā veidā, izmantojot it kā iekšējās filtrācijas procesu. Zem lietu garozas pulsē slepena dzīve, un pasaules priekšā emocijas ir bezgalīgas. Tādējādi glezna pakļaujas atmiņu ietekmei. Tā faktiski pārveido dabas fragmentu, kas saglabājis savu tālino atmiņu no tās sākotnējās realitātes. Koki, uzarti lauki, ūdenstilpes un struktūras vairāk atspoguļo realitāti, nevis šīs realitātes glezniecisko paplašināšanos, kur gaismā nenāk no saules vai arī tas, kas parādās, nav tas, ko mēs iedomājamies. Pamatojoties uz to, gleznotāju ceļi atšķiras cits no cita.

Gleznotājs Rauls Ibaks ir tipisks šī novirziena piemērs. Viņa daiļrade barojās no intīmās saiknes ar dabu, lai iegūtu veidolu introspektīvai pasaulei, izvairoties no neredzamajiem augu valsts likumiem. Ibaks, kurš dzīvoja Parīzē, ne Francijas vidienē, gleznoja ar savu atmiņu starpniecību. Šīs atmiņas savukārt veido iedomātas gleznas plūstošo audeklu, ko raksturo divi elementi: lauks un koks. Šajā gadījumā lauks tiek veidots kā plaša un izpletusies plakne. Uzarts, vērsti pret debesīm, tā virsma ir uzplēsta ar līniju tīklojuma ēnām. Melnas un paralēlas līnijas, kas kalpo kā Ibaka pazīstamības zīme, atgādina kultivētas zemes vagas. Roka ieņem arkla lemeša lineārās kustības pozīciju, lai uz papīra lapas apsētajos laukos atdzīvīnātu zemes spēku, atspoguļojot ciešās un kosmoloģiskās cilvēka un dabas attiecības. Uzartā lauka civilizētajai telpai it kā atbild neskarta meža pasaule. Zaru impulss gleznotāja skatījumā pārveidojas līniju lapojumā; šķiet, tas smeļ savu rāmo enerģiju no dzīvības spēka plūsmas. Arī krāsu paleta piedalās šīs gleznieciskās dabas svētkos. Ibaks lieto blāvas zemes krāsas un pārklāj mežus ar upes gaismu, kas veidojas no zilo krāsu gammu modulācijām.

Žilam Lismondam (*Jules Lismonde*) līnija virzās uz priekšu un kalpo kā ceļvedis, kas atmiņā saglabā redzētās ainavas un izstaigātās takas, kuru raksti ir sava veida poētiska atdzimšana. Sekojot procesam, kurā

picturale. Au contraire. Elle nie les moyens plastiques afin d'être d'abord une attitude existentielle : peindre revient à projeter un sentiment intérieur sur la toile, avec une fougue gestuelle portée à son intensité maximale. Pour les peintres qui se reconnaissent dans l'abstraction lyrique, la peinture n'est pas un élargissement poétique du monde, mais un miroir. Celui-ci livre le reflet d'une génération tourmentée, cherchant dans l'action, sinon une délivrance, au moins une façon de combler ce vide dont l'existentialisme fait le centre de la condition humaine. Georges Mathieu, Pierre Soulages, Hans Hartung, Bram Van Velde, Jean Degottex et Pierre Tal Coat s'affirment ici comme des figures de premier plan. Greffés sur la notion d'abstraction lyrique, l'informel et le tachisme désignent une même peinture qui nie la forme comme expression de la raison pour ériger la ligne et la tache en sismographie d'un élan intérieur ne pouvant désormais se contenir.

L'abstraction lyrique belge repose sur des principes différents de ceux qui animent la scène française. Les abstraits belges ne cherchent aucune rupture, ni avec les expressions picturales du passé, ni avec le réel. Bien au contraire. La nature reste un puissant générateur de sensations. Pour beaucoup d'artistes, il s'agit de vivre le monde, d'en ressentir la texture, l'atmosphère, d'en épouser les lignes de force, afin d'en extraire un sentiment qui sera mis en scène picturalement au terme d'un processus de décantation intérieure. Une vie secrète palpite sous l'écorce des choses, et face au monde, l'émotion est infinie. La peinture est soumise à l'emprise de la mémoire. Celle-ci transforme un fragment de nature en un fait pictural qui conserve le souvenir lointain de sa réalité d'origine. Arbres, champs labourés, plans d'eau, architectures ne sont plus tant le reflet d'une réalité qu'un élargissement pictural de cette réalité où la lumière n'est pas celle du soleil, où ce qui paraît n'est pas ce qui est. Sur cette base commune, les voies suivies par les peintres diffèrent les unes des autres.

La peinture de Raoul Ubac est typique de ce processus. Elle se nourrit d'un rapport intime avec la nature pour donner forme à un univers introspectif évoquant les lois invisibles du monde végétal. Ubac, qui habite Paris et non la France profonde, peint avec ses souvenirs. Ceux-ci forment le tissu mouvant d'un imaginaire pictural marqué par deux éléments : le champ et l'arbre. Le champ est une étendue plane. Labourée, retournée vers le ciel, sa surface est lacérée par un réseau de lignes gonflées d'ombre. Les lignes noires, parallèles, dont Ubac fait un élément central de son vocabulaire, conservent ainsi le souvenir des sillons de la terre cultivée. La main reprend au soc de charrue son mouvement linéaire qui, des champs ensemencés à la feuille de papier, anime la surface en un jeu de forces témoignant de la relation fusionnelle, cosmologique, qui unit l'homme à la nature. À l'espace civilisé du champ cultivé répond l'univers sauvage de la forêt. L'élan des branches se transforme, sous le regard du peintre, en une frondaison de lignes dont le tracé semble tirer son énergie tranquille du flux de la sève. La palette participe à cette célébration picturale de la nature. Ubac exploite les couleurs sourdes de la terre et drape ses forêts intérieures d'une lumière de rivière rendue par les modulations d'une gamme bleutée.

Pour Jules Lismonde, la ligne est un cheminement, un itinéraire qui garde en mémoire le souvenir du paysage parcouru, des sentiers empruntés, dont le dessin constitue la transfiguration poétique. Suivant un processus qui va de la remémoration de la nature au devenir de l'image, les paysages picturaux de Van Lint entrent en résonance avec la réalité dont ils constituent une transfiguration poétique. La peinture est marquée par l'éclatement, la pulsion. Van Lint rejoint ici un peintre comme Maurice Wyckaert. Dans les deux cas, la couleur se joint au geste pour exploser la forme. Le chromatisme

dabas atcere kļūst par tēlu, Van Linta gleznieciskās ainavas sabalsojas ar realitāti, kurā tās ir šīs poētiskās atdzimšanas izpausme. Gleznā vērojama eksplozija un pulsācija. Līdz ar to Van Lints pievienojas tāda mākslinieka kā Moriss Veikarts (*Maurice Wyckaert*) daiļrades iezīmēm. Abos gadījumos krāsa saplūst vienā veselumā ar kustību, lai strauji attīstītu tālāko formu. Turklāt krāsa saglabā neapstrādāto enerģiju tā, it kā iemiesotu tādu stāvokli, kurā nekas nav sastindzis. Tā veido vietu pirms valodas, avotu, no kā gleznotājs uzbur nākotnes attēlu, jo viss ir kustībā un nav neviena noteikta punkta. Šajā gadījumā krāsa atspoguļojas kā pirmatnējais stāvoklis, kā iespaidīga un gaisīga magma, no kuras tā pēkšņi izšaujas ārā līdzīgi izvirdumam. Mazpamazām, sākot ar 20. gs. 60. gadiem, žests rimstas un atrod piepildījumu, krāsu paletē kļūstot gaišākai. Tādējādi Van Linta glezniecība pauž harmonisku gaisotni. Glezna it kā uzņem skābekli. Līniju vilņošanās un formu dāsnums pārvēršas dziļā ielpā. Tas ir kā rāms spēks, kas turpmāk apzinās savu enerģiju.

Citāda poēzija

Radošā apvienība *CoBrA* vieno rakstniekus un gleznotājus vienā un tajā pašā tēlotājas mākslas eksperimenta kontekstā. Glezniecība un rakstniecība novēršas no savas jomas, lai vienotos kopīgā dialogā. Proti, tas notiek saskaņā ar avangardistu iniciētu loģiku, kas liek vārdam pārvērsties par formu, attēlam kļūstot par tekstu, bet tekstam – par attēlu. Šajā gadījumā runa ir par rakstuzīmes fizisku apliecināšanu, kas novedīs pie Dotremona logogrammas izgudrošanas 1962. gadā. Viņš uzskatīja, ka rakstniecība un glezniecība ir līdzvērtīgas. Dotremons uzsvēra, ka burti savstarpēji atraisās, lai no jauna savienotos zīmējumā. Šī līdzvērtība ir kā balsts, par kuru beļģu radošās aprindas nebeidz vien domāt. Dzejnieki nododas valodas gleznieciskai rekonfigurācijai, kas Beļģijā ir pastāvīgā to redzeslokā. Viņi atņem valodai tās komunikatīvo funkciju, piešķirot tinteī galveno lomu, no kuras izlaužas šī "citādā" rakstu valoda. Beļģijā apvienībai *CoBrA* ir noteicošā loma mākslas un literatūras attiecību vēsturē. Šādi rakstniecība ir apliecinājusies fiziskajā dimensijā. Tāds ir Dotremona 1962. gadā pētītās logogrammas projekts, turpinot apvienības *CoBrA* darbību. Bruņojies ar tušas tinti un otu, dzejnieks glezno vārdus uz nevainojama papīra lauka. Parastajā alfabēta zīmju aspektā, kas sastingušas savā tipogrāfiskajā stīvumā, Dotremons pretstata ar roku rakstīta vārda dzīvi, kurā atspoguļojas to formu brīvība.

Vārds sevi apliecina kā jūtīga, kaligrāfijai pietuvināta esamība. Šis orientālisms nav savrups savā izpausmē. Vairāki gleznotāji, piemēram, Sulāžs, Matjē vai Tals Kouts aizņemas principu no Tālo Austrumu dzejas zīmēm, kuru uzspiedieni un matlīnijas rod spēku tukšumā, kas to aptver. Otas vilciens kalpo kā vieta, kur krustojas ne tikai kultūras – Austrumi un Rietumi –, bet arī tādi mākslas veidi kā glezniecība un dzeja. Izsmalcināta, saspringta, ar vienu elpas vilcienu uzvilka melna līnija izceļas uz fona, kura vienkāršais raksturs darbojas kā spēka lauks. Tukšums nenozīmē neesamību. Tas ir kā formas un kompozīcijas struktūru veidojošs princips. Liekot māksliniekam iekšēji koncentrēties, tukšums iedveš zīmei garu, piešķir tai ritmu un atskaņu, tādējādi piedodot melnajam triepienam pastiprinātu atbalsi, kas rodas no tā ceļa līdz papīram.

Krāsu materiāla svētki, kaislibas un aizraušanās

Attiecības starp formu, kam mākslinieks iedvesis dzīvību, un neapstrādāto materiālu, attiecības starp mākslas darbu kā koncepciju un krāsu materiāla inerci mākslas vēsturē ir sena

s'inscrit dans le rythme de l'image. La couleur recèle une énergie brute, comme pour incarner un état où rien n'est figé. Elle constitue un lieu en amont du langage, un foyer d'où le peintre fait surgir une image en devenir puisque tout est en mouvement, puisqu'il n'y a aucun point fixe. Elle se présente comme un état originel, comme un magma d'où elle jaillit, monumentale et aérienne, telle une éruption. Peu à peu, à partir des années 1960, le geste s'apaise et trouve une plénitude à laquelle répond un éclaircissement de la palette. La peinture de Van Lint présente alors un climat d'harmonie. La peinture s'oxygène. L'ondoiement des lignes et la générosité des formes prennent l'ampleur d'une respiration profonde, comme une force tranquille, désormais consciente de sa propre énergie.

La poésie autrement

CoBrA réunit des écrivains et des peintres dans le même contexte d'expérimentation plastique. Peinture et écriture délaissent leur champ disciplinaire respectif pour entrer en dialogue selon une logique initiée dans les avant-gardes : celle qui métamorphose le mot en forme. L'image se fait texte et le texte se fait image. Il s'agit d'affirmer une physique de l'écriture qui aboutira, en 1962, à l'invention du logogramme par Dotremont. Celui-ci se prononce en faveur d'une équivalence de l'écriture et de la peinture. Les lettres se dénouent pour se renouer en dessin. Cette équivalence est un pilier sur lequel la création belge ne cesse de se penser. Les poètes se livrent à une reconfiguration picturale du langage qui, en Belgique, constitue un chantier permanent. Ils dépouillent la langue de sa fonction de communication en accordant à l'encre un rôle central d'où jaillit une « autre » écriture. *CoBrA* joue un rôle essentiel dans l'histoire des relations entre les arts et les lettres en Belgique. L'écriture est affirmée dans sa dimension physique. Tel est le projet du logogramme que Dotremont explore dès 1962, dans le prolongement de *CoBrA*. Muni d'un bol d'encre de Chine et d'un pinceau face au champ immaculé du papier, le poète peint l'écriture. À l'aspect conventionnel des signes alphabétiques figés dans leur rigidité typographique, Dotremont oppose la vie d'une écriture manuelle entièrement rendue à la liberté de ses formes.

Le mot s'affirme comme une présence sensible proche de la calligraphie. Cet orientalisme n'est pas isolé. Bien des peintres, comme Soulages, Mathieu, ou encore Tal Coat, reprennent à la poésie extrême-orientale le principe d'un signe dont les pleins et les déliés tirent leur force du vide qui les entoure. Le trait de pinceau constitue le lieu où se croisent non seulement les cultures, l'Orient et l'Occident, mais aussi les genres, la peinture et la poésie. Épuré, tendu, appliqué en une seule respiration, le tracé noir se détache sur un fond dont le caractère dépouillé opère comme un champ de force. Le vide n'est pas une absence, mais un principe générateur qui ordonne la forme et structure la composition. Imposant au peintre une grande concentration intérieure, le vide donne au signe un souffle, un rythme, une résonance, en renvoyant au trait noir l'écho amplifié de son cheminement sur le papier.

Fête, fureur et passion de la matière

Les relations entre la forme insufflée par l'artiste et la matière brute, entre l'œuvre comme concept et l'inertie du matériau, constituent une très ancienne problématique de l'histoire de l'art. Pour de nombreux peintres belges, l'amplitude de la matière prend une importance toute particulière. L'exaltation des hautes pâtes s'inscrit, en Belgique, dans la permanence d'une tradition nationale. Du

problēma. Daudziem beļģu māksliniekiem krāsu materiāla amplitūdai ir īpaša nozīme. Daudzslāņainas faktūras apjūsamošana Beļģijā attiecas uz nacionālo tradīciju turpināšanu. No *CoBrA* reālisma, no Džeimsa Ensora (*James Ensor*) līdz Bramam Bogartam (*Bram Bogart*) krāsu materiāls apliecina sevi kā pilntiesīgs tēlotāja mākslas parametrs, kā attēlojuma objekts pats par sevi. Bašlāra ideju ietekmē tas iegūst fizisku dimensiju. Masas plūstamība ir kā atbilde uz zemapziņas kustībām, kas tajā rod atspoguļojumu. Kārtības neesamība, asimetrija, masu mirdzēšana un magmas efekts ir tie elementi, ko lietoja apvienības *CoBrA* mākslinieki, lai apliecinātu sajūtu nepastarpinātā rakstura pārākumu pār jebkuru kompozīcijas shēmu. Nelīdzsvarotības iespaidā formas it kā atveras. Tās savstarpēji mijiedarbojas, lai veidotu kustīgu audumu. Abstrakcija pārņem arī krāsu materiālu. Atmiņu pārņemta, ainavas izjūta noved pie jūtīgas pasaules, kas noraida jebkādu teorētisku uzbūvi par labu krāsu materiāla vienotībai. Tā kā tas ir brīvs no attēlošanas pienākuma un cildina pats sevi, tas plešas pāri savām robežām. Krāsu materiāla abstrakcionisms, kas Beļģijā parādās 50. gadu sākumā, pilnībā apliecina savu glezniecības dimensiju. Beļģijā minētais abstrakcionisms rod pigmentāru izpausmi. Tas instinktīvi "pieķeras" glezniecībai, turpretī Francijā, Itālijā vai Spānijā šis abstrakcionisms "barojas" no nevienmācīgiem materiāliem, kuru trivialitāte iezīmē tās alternatīvās kultūras kontūras, kura piedzīvos kulmināciju 1968. gada maija notikumos.

Apvienības *CoBrA* atbalsis mūsdienās

Sākot ar 20. gs. 60. gadiem, estētikas postulātu jauna definīcija paver mākslu jaunām izteiksmes formām, tādējādi atvirzot tālākā plānā iepriekš dominējošo modeli – glezniecību. Konceptuālo tendenču iespaidota, jaunrades dematerializācija un jebkāda faktūras efekta izžušana minimālisma ietekmē nostāda glezniecību nepamatotā statusā, no kura tā izklūs tikai 20. gs. 80. gados. Šī jaunā desmitgade ir laiks, kad glezniecība no jauna atgūst savas pozīcijas. Atbildot uz konceptuālā modeļa hegemoniju, glezniecības darbība kopš tā laika izvirzās jaunrades priekšplānā, un abstrakcionisms atjauno saikni ar 50. gadu materialitāti. Līdz ar to pašlaik aktuālais žesta pārspilējums ierakstās tajā Beļģijas glezniecības vēsturē, kuras modelis atsauci rod apvienības *CoBrA* radošajā darbībā. Viss notiek tā, it kā gleznotāja skatiens, zaudējis savus atskaites punktus, vērstos pie gleznieciskās pagātnes, kas iemieso paraugu vai vismaz līniju, kurai sekot pat tad, ja neviens mākslinieks atklāti nesludina tiešu tā ietekmi. Līdz ar to gleznieciskā identitāte paliek iegravēta. Filipa Vandenbergā (*Philippe Vandenberg*) un Īva Zurstrasena (*Yves Zurstrassen*), arī Marka Maeta (*Marc Maet*) un Mišela Frēra (*Michel Frère*) glezņas atspoguļo neformālisma izjūtu, kas apzināti vai neapzināti sasauca ar apvienības *CoBrA* iezīmētā horizonta atsaucēm. Izteiksmes lirisms, krāsu materiāla simboliska izpēte, deformācija, pastozitāte, pēkšņa parādīšanās – tās ir iezīmes, kas vispārīgi raksturo *CoBrA* garu mūsdienās un ko mēs no jauna atrodam beļģu abstrakcionismā.

Priekšroku dodot lielizmēra formātiem to acīmredzamās monumentalitātes spēka dēļ, Vandenberg ar krāsu starpniecību liek ārpusē iznirt tēla arhetipam, tas atgādina Asgera Jorna labākos darbus. Trīs iespaidīgās un monumentālās glezņas, kas aplūkojamas šajā izstādē, apliecina glezniecības izteiksmes spēku, kurš tai piemīt, ja glezņa top no žesta pirmatnējās enerģijas.

Beļģu mākslinieka Īva Zurstrasena žesta kustīgums pauž vēlmi dot brīvu vaļu zemapziņas paisumam un bēgumam, ko stimulē ķermeņa atstāšana novārtā. Audekls kļūst par tādu kā spēka lauku, kas ķer krāsu materiālā ietītu sapni. Zurstrasena gleznās jaušamas atmiņas gan no apvienības *CoBrA* pieredzes, gan arī no Ņujorkas

réalisme à *CoBrA*, de James Ensor à Bram Bogart, la matière s'affirme comme un paramètre plastique à part entière, comme un objet de représentation en soi. Sous l'incidence de la pensée de Bachelard, elle prend une dimension psychique. La fluidité de la pâte répond aux mouvements de l'inconscient qui s'y trouve projeté. Absence d'ordre, asymétrie, rutilance des pâtes, effet de magma constituant autant d'éléments dont les peintres de *CoBrA* se servent pour affirmer la primauté du caractère brut de la sensation sur tout schéma de composition. Sous l'impact du déséquilibre, les formes s'ouvrent. Elles s'interpénètrent pour constituer un tissu mouvant. L'abstraction s'empare, elle aussi, de la matière. Investie par la mémoire, la sensation du paysage débouche sur un univers sensible qui rejette tout édifice théorique au bénéfice d'une communion avec la matière. Libérée de son devoir de représentation, célébrée pour elle-même, la pâte sort de ses limites : l'abstraction matiériste qui émerge en Belgique au début des années 1950 affirme pleinement sa dimension picturale. En Belgique, le matiérisme reste pigmentaire. Il s'attache viscéralement à la peinture, tandis qu'en France, en Italie ou en Espagne, il se nourrit de matériaux hétérogènes dont la trivialité trace les contours d'une contre-culture qui culminera dans les événements de Mai 68.

Résonances actuelles de *CoBrA*

À partir des années 1960, la redéfinition des postulats esthétiques ouvre l'art à de nouvelles formes d'expression mettant en crise le modèle dominant de la peinture. La dématérialisation de la création par les tendances conceptuelles et le retrait de tout effet de facture par le minimalisme situent la peinture dans une position d'illégitimité dont elle ne sortira que dans le courant des années 1980. Cette nouvelle décennie constitue le cadre d'un repositionnement de la peinture. En réaction à l'hégémonie du modèle conceptuel, le fait pictural est désormais placé au premier plan de la création. L'abstraction renoue alors avec le matiérisme des années 1950. L'emphase actuelle du geste semble ainsi s'inscrire, en Belgique, dans une histoire de la peinture qui trouve son modèle de référence dans *CoBrA*. Tout se passe comme si, privé de ses repères, le regard du peintre se tournait vers un passé pictural sinon érigé en modèle, au moins assimilé à une ligne de fuite, même si aucun artiste ne revendique une influence explicite. Une identité picturale se maintient ainsi, en creux. Les œuvres peintes par Philippe Vandenberg et Yves Zurstrassen – mais il faudrait notamment ajouter Marc Maet et Michel Frère – présentent un sens de l'informel faisant écho, volontairement ou non, à un horizon de référence tracé par *CoBrA*. Lyrisme du geste, exploration onirique de la matière, déformation, empâtement, surgissement sont autant d'aspects qui expliquent le sentiment généralisé d'un esprit post-*CoBrA* que l'on retrouve actuellement dans l'abstraction gestuelle belge.

Privilégiant des formats de grandes dimensions pour la force d'évidence de la monumentalité, Vandenberg fait émerger de la matière une figure archétypale rappelant également, par le corps à corps avec la chair de la peinture, les hautes pâtes d'un Asger Jorn. Les trois puissantes et monumentales toiles présentées ici témoignent de la charge expressive que prend la peinture quand elle découle d'une gestualité rendue à son énergie première.

Avec Zurstrassen, la mobilité du geste traduit la volonté de laisser libre cours au flux et au reflux de l'inconscient stimulé par l'abandon du corps à la pratique même de la peinture. La toile s'impose comme un champ de forces qui capture un songe enfoui dans la matière. La peinture de Zurstrassen est traversée du souvenir des expériences de *CoBrA* dont elle évacue toutefois le caractère social et politique, et qu'elle conjugue avec des

skolas komponentiem, taču tajās iztrūkst *CoBrA* sociālā un politiskā aspekta. Kas attiecas uz pēdējo punktu, formātu monumentalitāte ir nenoliedzama. Džeza iespaidota improvizācijas izjūta, ķermeņa pilnīga un spontāna iesaistīšanās glezņas tapšanas procesā, žesta spēks, kas šķērso visu audekla virsmu, un krāsu materiāla efektu cildināšana it kā atdzīvina gleznu, kura pilnībā integrējusi *Action Painting* panākumus. Tomēr no tā nevajadzētu secināt, ka Ņujorkas skola īsteno hegemoniju pār Eiropas abstrakto ekspresionismu, kurā nešaubīgi lielu ieguldījumu dod Zurstrasena darbi. Tas skaidrojams ar faktu, ka amerikāņu avangarda attīstību ietekmēja ASV sakāve Vjetnamas konflikta laikā 1973. gadā, kā arī Niksona administrācijas krišana gadu vēlāk. Minētā situācija sakrita ar Eiropas glezniecības "lauciņa" atjaunošanos, kas Amerikai bija kļuvis arvien svešāks. Strāvojums "Abstraktās glezņas" (*Abstrakte Bilder*), kam, sākot ar 1979. gadu, pievienojās Gerhards Rihters (*Gerhard Richter*), ietvēra eiropiešu vēlmes no jauna definēt glezniecības praksi, izmantojot pārdomas par pašu tapšanas procesu un īpaši izceļot jautājumu par viduvēja mākslas darba būtību. Tieši šādās kopsakarībās būtu aplūkojama Zurstrasena glezniecība.

Deni LAURÉ

aspects issus de la composante gestuelle de l'école de New York. La monumentalité des formats est, concernant ce dernier point, une évidence. Le sens de l'improvisation nourrie par le jazz, l'implication totale et spontanée du corps dans l'exercice de la peinture, la puissance du geste qui traverse la totalité de la surface, l'exaltation des effets de matières donnent corps à une œuvre ayant pleinement intégré les acquis de l'Action Painting. Il ne faudrait toutefois pas conclure à une hégémonie exercée par la scène new-yorkaise sur l'expressionnisme abstrait européen auquel l'œuvre de Zurstrassen contribue immanquablement. Car l'essor de l'avant-garde américaine a vu son développement entravé par la défaite des États-Unis dans le conflit vietnamien en 1973 et par la chute de l'administration Nixon l'année suivante. Cet état de fait se couple avec la recomposition d'un champ pictural européen de plus en plus étranger à la scène américaine. Les *Abstrakte Bilder* auxquelles Gerhard Richter se consacre à partir de 1979 portent la marque de cette volonté européenne de redéfinir la pratique picturale à travers une réflexion sur le processus de production comme mise en question de ce qui fait l'essence du médium. C'est aussi, et surtout, dans cette mouvance qu'il convient de situer la peinture de Zurstrassen.

Denis LAOUREUX