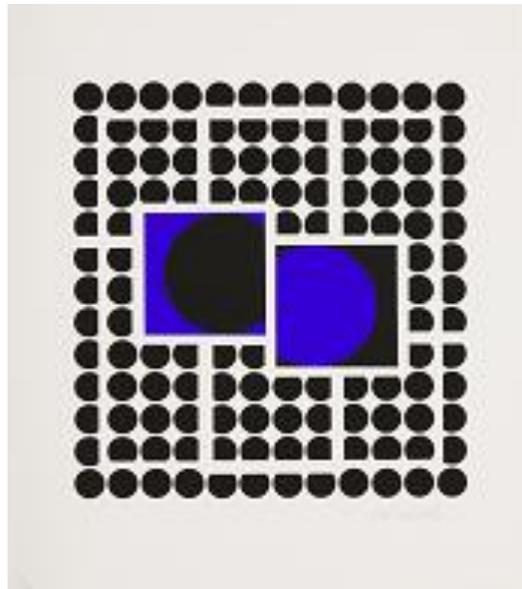


VICTOR VASARELY UND SEIN DISCOURS DE LA MÉTHODE

SERIGRAPHIEN UND MULTIPLES DER SAMMLUNG WÜRTH

22.05.2015



03.07.2015

Erklärung zur Ausstellung

Mit freundlicher Förderung der Adolf Würth GmbH & Co. KG

INSTITUT
FRANÇAIS
STUTT GART

FREUNDE INSTITUT
AMIS FRANÇAIS
STUTT GART

 WÜRTH

AUSSTELLUNG

Victor Vasarely

„Discours de la Méthode“

Werke aus der Sammlung Würth

22.6.-3.7.2015, Institut français Stuttgart

**Einführungsworte von Frau C. Sylvia Weber, Direktorin der
Sammlung Würth**

„Die « Op Art », für die wie kaum ein anderer Künstler Victor Vasarely steht, ist eine Kunstbewegung, die sich interessanterweise in den letzten 10 Jahren in vielen bedeutenden Museumsausstellungen einem zeitgenössischen Publikum in Erinnerung gerufen hat. Bereits 2005 zeigte das Musée d'art moderne et contemporaine in Straßburg mit „L'Œil moteur. Art optique et cinétique, 1950 bis 1975“ eine der ersten Ausstellungen, die diese Kunst wieder in den Fokus rückte.

Der in Paris lebende Künstler Victor Vasarely, 1906 in Ungarn geboren, 1997 verstorben, war Mitbegründer der Bewegung und Vaterfigur für viele der jüngeren Künstler wie Soto oder François Morellet. Vasarely war auch persönlich wie professionell eng verbunden mit einer der wichtigsten Adressen im Paris jener Jahre, was die konstruktive Kunst anging: der Galerie Denise René. Denise René hatte nicht nur nach dem Zweiten Weltkrieg die erste Mondrian-Ausstellung in der Stadt organisiert, in der der Begründer des Neoplastizismus lange Jahre verbracht hatte. Sie sorgte vor allem mit der Schau *Mouvement* (Bewegung) 1955 für ein Manifest kinetischer Kunst. Vasarely und Pontús Hultén, der schwedische Kunsthistoriker, Gründungsdirektor des Moderna Museet in Stockholm sowie Gründungsdirektor des Pariser Centre Georges Pompidou, waren die Kuratoren der Schau.

Denise René spielt auch für die Sammlung Würth eine bedeutende Rolle. Reinhold Würth schätzte ihre Kennerschaft und Loyalität zu ihren Künstlern und verehrte ihre

auch heute noch unvergessene Persönlichkeit. Es ist ihrer Überzeugungskraft für die von ihr vertretenen künstlerischen Positionen zu verdanken, dass diese Art der Kunst so fundamental Eingang in die Sammlung fand. Allein von Vasarely sind 24 Arbeiten im Bestand, die das Werk von der Früh- bis in die Spätzeit dokumentieren. Und wenn Sie sich von vielen weiteren Positionen überzeugen lassen möchten, dann empfehle ich an dieser Stelle einen Besuch in der Kunsthalle Würth. Dort ist seit Sonntag die Ausstellung „Op Art – Kinetik – Licht. Kunst der Sammlung Würth von Josef Albers und Vasarely bis Patrick Hughes“ zu sehen. Der Katalog der Ausstellung liegt aus. Unsere Ausstellung hier im Institut français entstand nicht zuletzt inhaltlich vor dem Hintergrund eines virtuellen Links zur zeitgleichen Ausstellung in Schwäbisch Hall.

Die Künstler im Umkreis von Denise René suchten eine Gesetzmäßigkeit für ihre Arbeit. Ihnen war das, was in der Nachkriegszeit in Galerien und Ateliers an informeller Malerei zu sehen war, Ausdruck einer subjektiven Willkür. Sie suchten eine Moral des Sehens, für die in erster Linie damals Zeitgenossen wie Josef Albers und Victor Vasarely einstanden. Ihr Ziel war eine von perzeptuellen Gesetzen bestimmte Kunst.

Ihre Weihe empfangen Op Art und Kinetik 1968 dank der documenta 4 in Kassel. Sie wies beiden eine überragende Rolle zu.

Dabei war der Rückgriff auf optische und mathematisch definierbare Gesetze und Automatismen nur in dem Ausmaß, in dem sich die Vertreter der Op Art darauf beriefen, neu. Zentralperspektive, pyramidale Bildkomposition, Bewegungsmechanismen, Umspringformen, Verzerrungen, die der Betrachter durch die Änderung seines Blickpunktes revidieren kann, finden wir als grundlegende Schemata im Grunde durchgehend in der Kunstgeschichte wieder.

Rudolf Arnheim, Altersgenosse von Vasarely, Medienwissenschaftler, Kunstpsychologe und Mitbegründer der modernen Kunstpädagogik, hat als Erster systematisch die visuellen Künste auf diese Strukturen hin untersucht und dabei das Prinzip der Gestaltpsychologie zugrunde gelegt. Im Rahmen von Op Art und Kinetik haben sich diese Strukturen dann selbstständig gemacht.

Für Vasarely ist die theoretische Begründung der perzeptiven Kunst fester Bestandteil seiner Kunst. Er war der prominenteste Künstler der Bewegung, von dessen Einfluss und Rolle sich heute kaum mehr jemand eine Vorstellung machen kann. „Als ich den Künstler in den 1960er-Jahren kennenlernte“, so berichtet Werner Spies als Zeitzeuge, „pilgerten Gott und die Welt zu ihm ins Atelier nach Annet-sur-Marne. Er feierte unendliche Triumphe. Selbst der Name Picasso begann neben ihm für viele zu verblassen.“

Zeugnis vom Erfolg und der Popularität aber auch von der Mission, die Vasarely verspürte, legten in den 70er Jahren allein seine Stiftungen ab: Die Fondation Vasarely in Aix-En-Provence, die noch heute besteht, obgleich stark renovierungsbedürftig, – mit monumentalen Werken des Künstler ein unglaubliches Erlebnis; das ehemalige Musée didactique in Gordes sowie die Vasarely Stiftung in Pécs, der Geburtsstadt des Künstlers, die seit den 80er Jahren als Museum fungiert.

Wenn Vasarely in dem hier ausgestellten Werk von 1969, eine Edition von 22 Serigrafien mit 2 Multiples, das einen Überblick über die Entwicklung im Werk Vasarelys gleich mitliefert, seinen Bezug zu René Descartes bekundet, dann ist dies vor dem Hintergrund seines künstlerischen Selbstverständnisses nur allzu nachvollziehbar.

Descartes, großer französischer Philosoph, Mathematiker und Naturwissenschaftler, 1596 geboren, 1650 in Stockholm verstorben, gilt als der Begründer des modernen frühneuzeitlichen Rationalismus. Von ihm stammt das berühmte Dictum „cogito ergo sum“ („Ich denke, also bin ich.“). Er ist weiterhin der Begründer der analytischen Geometrie, welche Algebra und Geometrie verbindet.

Vasarely bezieht sich auf sein wohl berühmtestes Werk: den „Discours de la méthode“, mit vollständigem Titel – auf Deutsch: „Abhandlung über die Methode, seine Vernunft gut zu gebrauchen und die Wahrheit in den Wissenschaften zu suchen“. Descartes suchte nach einer Methode in der Philosophie zu Erkenntnissen zu gelangen, die mathematischer Gewissheit gleichkommt. Um diese Gewissheit zu erreichen, unterzog er sinnliche Wahrnehmungen und Aussagen über Mensch und

Welt einem grundlegenden Zweifelsprozess und gelangte zu dem bereits zitierten, auch im „Discours“ genannten Fundamentalsatz seines Systems: „Je pense, donc je suis“.

Es dürfte kaum verwundern, dass ein Künstler wie Vasarely, der versuchte, die Optical Art mit Fragen der Mathematik und Logik zusammenzuführen, auf Descartes verfällt. Vasarely hatte einen starken pädagogischen, aufklärerischen Ansatz. Sein Ziel war eine plastische Universalsprache, die dank der standardisierten Formen und Farben einen heiteren Weltstil zu verbreiten vermochte. Die Prototypen, die er in kleinem Format lieferte, sollten in verschiedenen Materialien und in verschiedenen Dimensionen ausgeführt werden. Das Multiple, das unbegrenzt reproduzierbare Werk, zog in die Kaufhäuser ein und sollte vorübergehend den Anspruch auf Teilhabe und die Vorstellung einer Kunst für alle befriedigen. Der Begriff der Aura des Originals, das Handschriftliche, Unwiederholbare spielten dabei keine Rolle mehr. Der bildungsbürgerliche, intellektuelle Überbau wurde weggelassen. „Libérant l'art du besoin de signifier“ – wie Otto Hahn in seinem begleitenden Essay, der der Edition beiliegt, formuliert.

Diese betont visuelle, idealistisch demokratische Kunst scheint heute aktueller denn je. Lassen Sie sich faszinieren von den „rêveries scientifiques“ Vasarelys. »

C. Sylvia Weber, 21.5.2015

Il refuse de mêler ses émotions à l'acte créateur. Pourtant, l'œuvre révèle une sensibilité toujours orientée dans une même direction.

Les deux premières périodes abstraites, Denfert et Belle-Isle, recèlent un désir de correspondre avec les grands rythmes de la nature. Les fines craquelures des carrelages du métro le portent à rêver d'immenses paysages, de villes fantômes, de cités disparues. Les lignes deviennent ondes, fuites, hallucinations... Plus tard, lorsqu'il découvre une analogie entre les minuscules craquelures et le vallonnement montagneux des chaînes du Lubéron, il se persuade qu'une loi commune régit l'univers, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, de la rupture des molécules d'émail aux plissements géologiques de la planète. Cette pensée ne serait que poétique si, au-delà, on ne voyait que Vasarely se veut proche des lois gouvernant l'immensité et qu'il cherche à mettre son œuvre en accord avec les rythmes du cosmos. Dès ses premiers tableaux abstraits, ce ne sont donc pas ses angoisses ou ses déceptions qui l'inspirent, ni ses réactions devant la joie ou les menaces qui pèsent sur l'homme, mais des sentiments de plénitude, l'exaltation de la démesure. Les plages de Belle-Isle lui procurent de semblables extases cosmiques. « Dans les galets, dans les morceaux de verre des bouteilles brisées, polis par le va-et-vient rythmé des vagues, écrit-il, je suis certain de reconnaître la géométrie interne de la nature... la forme ellipsoïdale... va s'emparer lentement, mais avec ténacité, de la surface, pour en devenir la raison d'être. Désormais, cette forme ovoïde épurée signifiera, dans toutes mes œuvres de cette période, le sentiment océanique...

Forme unique, pourtant diverse, l'ellipse est devenue la synthèse de tout un monde, engendrant en moi une philosophie unitaire... Je ne peux plus admettre un monde intérieur et un autre, extérieur, à part. Le dedans et le dehors communiquent par

osmose... Les langages de l'esprit ne sont que les supervibrations de la grande nature physique. » Toujours semblable malgré ses différences, l'ellipse est plus qu'une forme, plus qu'une ligne : elle est trajectoire, tourbillon, course, énergie en expansion. Entre les cailloux et les nuages, Vasarely pressent une correspondance secrète qu'il étend à tous les cieux et à toutes les plages de la terre. Belle-Isle et Tahiti sont baignés par la mer, connaissent les mêmes vagues, le même sable. Emporté par son rêve unitaire, il s'émerveille qu'une même forme rende compte de la course des étoiles, de la vibration de l'atome, du mouvement des marées. Le village de Gordes lui fait découvrir une nouvelle série d'expériences. Ce qui l'attire, cette fois, c'est la puissance d'hallucination des formes. Les ombres se fondent, la lumière trop vive efface les arêtes, abolit la profondeur. « Villes et villages méridionaux dévorés par le soleil, écrit Vasarely, m'ont révélé une perspective contradictoire. Jamais l'œil ne réussit à identifier l'appartenance d'une ombre, d'un pan de mur : pleins et vides se confondent, formes et fonds alternent. Tel triangle s'unit tantôt au losange de gauche, tantôt au trapèze de droite, tel carré saute plus haut ou vacille vers le bas selon que je l'accouple à une tache vert sombre ou à un morceau de ciel pâle. » Que ce soit l'architecture de Gordes ou les épaisses fenêtres de la campagne environnante, Vasarely recherche toujours l'instabilité, le changement, le vertige. A ce propos, il parle d'immatériel, d'insondable. Aux extases cosmiques de Denfert et Belle-Isle, il ajoute une nouvelle ivresse, produite par l'impossibilité de maîtriser le spectacle visuel. Les formes qui oscillent créent des labyrinthes, suscitent l'incertitude. Le soleil, les ombres et les pierres se changent en éblouissement. C'est la naissance d'une magie matérialiste. A travers les trois étapes de sa période abstraite, Vasarely recherche toujours les

espaces illimités, le champ immense de l'infiniment petit ou de l'infiniment grand, il cherche la fluidité, l'instabilité, il se veut conscience totale qui unit la trajectoire des nébuleuses et la vibration de l'atome... Ses rêveries scientifiques, ses explications par la mécanique ondulatoire ou corpusculaire, manifestent son rêve d'univers sans frontière, hors de toute mesure, où se fondraient le dedans et le dehors. S'il est fasciné par la microphysique, les galaxies, les cycles géologiques, les cimes et les abîmes, c'est qu'il cherche les plongées et remontées vertigineuses, les bains d'immensité, la sérénité des espaces interstellaires, la magie de la démesure.

Les phénomènes de moirage, obtenus par la superposition d'images identiques, les rythmes déformés par les verres cannelés, s'inscrivent dans ce besoin de créer des vibrations qui désorientent le regard et plongent le spectateur dans une ambiance de non-fixité, d'instabilité, de vertige.

Ainsi, avant même la découverte du cinématisme, Vasarely a déjà fixé ses principes. Ce n'est pas le mouvement qui l'attire, lequel peut être rendu par le balancier d'une horloge ou une course de vélos, mais un certain mouvement, celui des mondes en fusion, celui de la participation aux structures inconnues. Dans cet esprit, il aborde sa découverte optique.

Qu'est-ce que le phénomène optique? Un effet mécanique qui existait avant Vasarely comme le carré existait avant Mondrian et Albers. Il peut se définir comme une illusion visuelle qui, à une certaine distance, se produit du fait d'interférences ou de l'impossibilité, pour le regard, d'englober tous les détails d'une surface. En Europe ou en Amérique, d'autres artistes, après Vasarely, ont repris ce procédé. Les uns font surgir des effets de vagues, d'autres jouent avec la persistance rétinienne. Ces singularités, dans le domaine de l'art, peuvent être source de création

ou rester de simples exercices graphiques. En soi, l'effet optique est un point de départ neutre et c'est ce qui attire Vasarely. Depuis longtemps il cherche à échapper à la connotation poétique des phénomènes naturels. Et s'il abandonne tout pour l'art optique, c'est qu'il est prêt à tout abandonner pour un mécanisme objectif qu'il pourrait animer sans faire intervenir ses problèmes intimes ou sa vision particulière. Dans cette voie les tableaux obtenus par le déplacement de grilles, d'avant 1957, constituent une étape fondamentale : l'abstraction cesse de dépendre d'une nature, fût-elle craquelure, galet ou paysage, pour devenir système de formes et acceptation d'un mécanisme guidé par la sensibilité.

L'œuvre cinétique lui procure le même détachement que les grilles. Elle ne repose ni sur une confiance ni sur une confession. Elle n'évoque pas la transposition d'un état d'âme, d'une perception visuelle. Elle est ce que l'homme n'a jamais vu, qui n'existe pas dans la nature. Elle est pure création pouvant être réduite à des données algébriques, géométriques, à un alphabet chromatique.

Comment Vasarely transforme-t-il cet instrument froid, objectif en une œuvre d'art ? Comment un simple mécanisme deviendra-t-il création ? C'est là qu'intervient le système formel de l'artiste.

Dès le début, Vasarely s'intéresse aux procédés indirects. Il joue avec les contraires. Il fait surgir un Zèbre en infléchissant des lignes, un Arlequin en déformant des carrés. Les masses sont rendues par le renflement des lignes, les lignes par le renflement des masses. Plus tard, des réseaux horizontaux ou verticaux moduleront l'espace faisant naître des losanges ou des demi-sphères.

Ces exercices dépassent le niveau de l'exploit technique car ils manifestent une préoccupation constante chez l'artiste dont toute l'œuvre utilise l'ambiguïté des

contraires. Ce qui est plat semble en relief ; ce qui est statique paraît dynamique. Les périodes de Denfert et de Belle-Isle spéculent déjà sur deux ordres opposés de grandeur : l'immense et le minuscule : craquelures-montagnes, galets-galaxies... Lorsque avec Gordes il arrive au plan, il tente aussitôt d'y échapper. Son but n'est pas de poser des couleurs à plat sur une surface plate, mais de dépasser ce stade en le niant : le plan est plus que le plan. Pour en parler, Vasarely utilise des dualités : « un phénomène spatial naît et s'évanouit tour à tour — plein et vide se confondent — si la même couleur se répète, elle sera tantôt positive, tantôt négative... »

Le mécanisme optique est soumis au même traitement : des éléments immobiles créent l'illusion du mouvement ; des compositions finies, fermées des quatre côtés, prennent une extension infinie ; l'absence d'une partie d'un module suscite, par sa répétition, la présence d'une forme ; un répertoire limité d'éléments donne naissance à des créations illimitées ; la matière, transformée en énergie, tend vers l'immatériel. Le positif et le négatif, l'alternance réversible du blanc et du noir, les images-miroirs, renvoient au même système de dualité. Installé dans l'antagonisme, Vasarely utilise les deux termes de l'alternative. Il a besoin que le tableau soit double et contradictoire afin qu'il bascule, s'ouvre sur une variété de possibles. Se plaçant au centre de l'opposition, Vasarely cherche une non-fixité qui respecterait chaque terme de l'alternative.

Le mouvement que recherche Vasarely n'est donc pas un simple déplacement de formes ou de lignes, et les transformations qu'il poursuit ne se réduisent pas à quelques changements qui pourraient être obtenus par des éclairages provoquant des variations de couleurs. Il veut d'abord une non-fixité qui ne soit pas désordre. Il lui faut donc une construction très solide mais contredite en même temps par

l'instabilité. Il résoud le problème par la double perspective, la double lecture, la double apparition. Chaque élément n'existe que par son contraire qu'il fait éclater. La non-fixité se retrouve à tous les niveaux : impossibilité de rattacher une forme, de délimiter un plan, de définir une couleur, de percevoir tous les détails d'une œuvre... Les séries apparaissent et disparaissent, le contenant devient contenu, la gauche se confond à la droite. Le va-et-vient des formes nie toute mesure. Les oppositions s'effacent, remplacées par une merveilleuse ivresse dynamique où thèse et antithèse vivent une même existence pacifiée, une même plénitude.

Il éprouve le besoin de pousser l'œuvre jusqu'au vertige, afin que l'homme perde pied, ne se sente plus spectateur devant un tableau mais participant plongé dans la fluidité d'un univers coloré. On retrouve là les options fondamentales de Vasarely. Fasciné par l'unité cosmique, il se projette dans des totalités abstraites. Il rêve de masse humaine, de myriades d'étoiles, de folklore planétaire, de banque de la plasticité où seraient déposés des millions de tableaux en puissance... Il cherche l'accomplissement dans le tout, veut s'égaliser à tout l'Être. Sa pensée émerveillée nie les obstacles. Il fait confiance à la science pour vaincre les difficultés, surmonter l'impossible. Ce rêve optimiste et romantique, qui suppose l'unité finale de la nature, se traduit par des œuvres sans référence, sans milieu ni horizon. On décolle du monde mesurable, on échappe aux logiques fragmentaires. Il ne reste qu'une dialectique de la totalité où chaque terme de l'alternative est aussi vrai que son contraire. L'absence est en même temps présence, le plan est plus que le plan, l'immatériel n'est que matière... Les catégories éclatent, mesure et démesure se confondent. Il n'y a plus d'opposition entre le vrai et le faux. Tout existe dans sa multitude complémentaire et contradictoire. La négation disparaît du monde pour

laisser la place à une énergie en expansion, toujours identique et différente.

L'élaboration d'une œuvre nécessite une multitude de facteurs convergents qu'il est impossible d'isoler. Les différents niveaux s'interpénètrent et se recouvrent, car l'artiste traduit ses sentiments à travers une technique et découvre des techniques pour rendre ses sentiments. Aucune priorité ne commande l'enchaînement, mais, pour que s'ouvrent de nouvelles possibilités, la cohérence est indispensable. Pour aborder le domaine cinétique, il fallait que Vasarely s'engage d'abord dans l'abstraction car on voit mal un Zèbre ou un Arlequin de dimension cosmique. Il devait, par ailleurs, mettre au point son projet créateur, définir ses obsessions de la démesure à travers les émotions de Denfert et de Belle-Isle, puis franchir les expériences formelles de Gordes pour matérialiser l'instabilité du plan. Le désir de rester en retrait, de ne livrer aucune confidence l'inclinent vers une exécution impersonnelle, anonyme, mais cette façon de peindre n'a pu se réaliser qu'avec la surface qui bannissait de l'œuvre toute illusion de matière ou de profondeur. Et, poursuivant ses recherches jusqu'à faire basculer l'écran de la toile, il obéit au mouvement subjectif qui l'incite à refuser le statique mais il pressent en même temps qu'il est sur la voie d'une nouvelle définition de l'art. Une circularité dialectique s'établit ainsi entre les choix irrationnels ou subjectifs et la réalisation concrète de l'œuvre. Cette circularité dialectique passe nécessairement par l'actualité et la culture qu'elle reprend et prolonge. Un créateur est toujours produit par l'Histoire qu'il contribue en retour à produire. Malevitch, Mondrian, Herbin forment quelques-uns des paliers sur lesquels s'appuie Vasarely. Développant leur apport, il réussit non seulement à construire une œuvre originale, mais à produire une des plus importantes

mutations artistiques du XX^e siècle. Ce saut en avant découle d'une réflexion méthodique : à chaque étape de son évolution, Vasarely explore systématiquement les ouvertures qu'il entrevoit. Il déblaye les mythes qui encombrant la pensée et tire de son attitude toutes les conséquences morales, sociales, esthétiques. En 1952, arrivé au plan, il comprend aussitôt l'inutilité du geste artistique. Une couleur, posée à plat, peut être étendue par n'importe quelle main. Pour ne pas heurter les habitudes mentales du milieu artistique, il aurait pu continuer à faire ses tableaux lui-même. Mais il assume sa position, et surtout la développe : puisque l'œuvre n'est pas liée à la rencontre providentielle d'un œil et d'une main, mais à la seule sensibilité que transmet une organisation de formes et de couleurs, l'importance réside dans la mise au point de l'organisation. La matérialisation peut ensuite être confiée à n'importe quel assistant et à n'importe quel médium. Le béton, le plastique, le verre, la céramique, le métal peuvent remplacer la peinture à l'huile. Les projections lumineuses ont la même valeur que les couleurs posées au pinceau. Le format lui-même est indépendant de l'inspiration artistique. Selon sa destination, livre, appartement, cité, l'œuvre peut être réduite ou agrandie sans rien perdre de sa qualité. Multipliée, sa valeur reste constante puisque chaque exemplaire transmet une organisation et des informations identiques. Développant sa logique, Vasarely fut le premier à éliminer systématiquement l'intervention manuelle de l'artiste. Il fut le premier à utiliser des procédés photomécaniques dans la création, le premier à envisager de repeindre périodiquement ses œuvres pour leur garder une éternelle jeunesse.

L'idée de la valeur plastique pure, dégagée de l'exécution, de la matière, de la rareté, du format, est plus qu'une trouvaille formelle. C'est une véritable mutation

du langage artistique. En arrivant au plan, puis en aboutissant à l'art optique, Vasarely assigne une nouvelle fonction à l'art. Le tableau cesse d'être le miroir de l'univers intérieur ou extérieur pour devenir un objet. A travers lui, l'artiste ne veut plus saisir le monde, ni le dominer, pas même le comprendre. Pour cela, il y a d'autres instruments, scientifiques ou technologiques. L'œuvre n'est qu'une présence dont la seule justification est la beauté et le bonheur qu'elle apporte à l'homme, sa contribution au calme ou à l'équilibre.

Libérant l'art du besoin de signifier, Vasarely établit une nouvelle relation entre l'homme et l'œuvre, l'œuvre et la société. L'élaboration intellectuelle, bien sûr, soutient la démarche et la création, mais le tableau n'est pas le réceptacle de cette élaboration et ne tente pas de la transmettre. L'ouvrage n'est qu'un assemblage matérialiste qui ne comporte aucune interprétation de la vie. La compréhension, de ce fait, devient inutile : le tableau est le même pour l'esthète et le simple passant. La culture est ainsi mise hors jeu et les hommes se retrouvent égaux.

Socialement, Vasarely tente de réconcilier l'homme et son univers en inventant un nouvel ordre. Dans le monde industriel et technologique son art ne distille pas la nostalgie, ne proclame pas la révolte. L'œuvre n'est pas une réflexion sur la vie mais une action. Elle ne pose pas de questions mais propose des réponses. Au lieu de chercher la place de l'homme dans la nature, Vasarely lui invente une place dans le paysage collectif. Transmettant des sentiments objectifs de joie, d'optimisme, de sérénité, la plastique cinétique s'adresse à la communauté et à son environnement social. Elle veut trouver un accord avec le paysage artificiel des cités et créer les conditions de son habitabilité. Dans ce domaine, Vasarely est le seul à proposer un système cohérent susceptible d'être étendu aux dimensions

de la planète. De ce fait, il est, dans la seconde moitié du XX^e siècle, l'unique créateur de style.

Engageant son œuvre dans la plastique cinétique, Vasarely a compris que c'était la fin de l'idéalisme en peinture, et le début d'un matérialisme qui ne serait plus lié à la matière mais entièrement soumis au pouvoir créateur de l'homme. Une des conséquences de cette mutation fut de rendre l'art immédiatement fonctionnel. Mondrian ou Kandinsky, avec leurs tableaux de chevalet, faisaient encore des œuvres théoriques dont l'application éventuelle, dans le domaine de l'architecture ou du décor, doit passer par une interprétation. Vasarely, pour sa part, crée des œuvres directement utilisables. L'art devient ainsi une puissance active et autonome dont la fonction est de transformer l'horizon de l'homme, de transformer son emprise sur le paysage, sur le monde. Le matérialisme qui s'annonce à travers Vasarely, c'est celui d'une société dominant totalement la matière et la soumettant à l'imagination. Le triomphe du matérialisme rejoint l'idéalisme le plus échevelé.

A travers la cohérence du développement, peut-on déceler une logique? On peut répondre négativement si on comprend par là que le simple énoncé du premier Zèbre engendrait mécaniquement les différentes périodes qui aboutissent aux tableaux programmés et à la permutation des séries. L'évolution d'un artiste dépend d'une suite de choix irrationnels, d'intuitions, d'impulsions qui se mêlent à l'activité consciente de la pensée. Aucun début n'entraîne la solution des étapes futures. Si les facultés de déduction et d'invention ne sont soumises à aucune progression dialectique, une structure logique, après coup, peut néanmoins être dégagée. L'intérêt qu'elle offre ne réside pas dans sa seule présence, car elle peut se manifester

au niveau le plus pauvre. La logique se valorise par son développement, l'étendue de ses implications, l'ampleur de sa totalisation. Afin de la réaliser concrètement, ses conclusions doivent être assumées, même si elles remettent en cause l'édifice des habitudes mentales. Le moment venu, il faut éliminer les solutions intermédiaires, se dégager de son atavisme, renoncer à ses penchants : rejeter la matière, la douceur de peindre, le mythe flatteur de l'unicité de l'œuvre.

Cartésien de façon presque inhumaine, Vasarely s'est toujours soumis à ce travail d'épuration. Mais, renonçant à une partie de lui-même, il renoue avec le jaillissement de la création en feuilletant régulièrement la tableauxhèque où il conserve l'ensemble de son œuvre. Il peut ainsi revenir sur ses constantes pour cerner l'essentiel de son inspiration ou prolonger des séries insuffisamment développées. La logique d'une œuvre n'atteint de véritables dimensions que rattachée à une conception du monde. Chez Vasarely, l'élaboration du cinétisme s'inscrit dans une ambition plus vaste qui tend à jeter les bases d'une nouvelle civilisation. A travers les problèmes formels, il a compris que le dépassement du langage pictural issu de la Renaissance répondait au dépassement général des mythes hérités de cette période. Tout l'art du XX^e siècle tourne d'ailleurs autour de cette idée. Le Cubisme, l'art abstrait dans ce qu'il a de meilleur, constituent des tentatives pour rejeter les valeurs naturelles idéalisées par la Renaissance. La Science elle-même a renoncé à l'homme comme unique mesure. Essayant de mettre l'art au niveau de la science et de la technologie, Vasarely, dès 1952, se détourne de l'humanisme naturaliste : « Finissons-en avec la « Nature » romantique, écrit-il ; notre Nature à nous c'est la Biochimie, l'Astrophysique, et la Mécanique ondulatoire. »

Ce renversement est dans la logique de l'histoire. La Renaissance croyait qu'une

harmonie spontanée unissait l'homme et le monde, et qu'il s'agissait d'en découvrir les secrets. Ce fut un fulgurant départ pour la pensée scientifique et artistique dont la plupart des découvertes se firent par le regard, par l'observation directe de la nature. Que le réel soit connaissable et qu'un ordre universel se dégage de ses lois conduisirent l'homme à rechercher les modèles d'authenticité dans la Nature. Le succès de cette grande idée entraîna sa fin. Aujourd'hui les limites de la connaissance se sont vertigineusement étendues et les moyens de la science surpassent ceux de la nature. Le paysage s'est modifié, les matériaux synthétiques ont remplacé les produits naturels. L'homme est confronté avec de multiples espaces, des savoirs innombrables. Dans cet univers technique et artificiel, Vasarely jette les fondements d'un humanisme objectif. Ses œuvres ouvertes, multidimensionnelles correspondent à la vertigineuse prolifération des possibilités scientifiques. L'homme n'est plus au centre de la création, il est partout où se font les créations. La subjectivité individuelle cesse d'être au cœur de la vie, du monde, de la peinture, remplacée par la collectivité des hommes. Les problèmes personnels s'effacent ou deviennent affaire de psychanalyste. Dans l'espace objectif de la communauté, Vasarely veut faire agir ses surfaces planes où se combinent des éléments purement objectifs. Avec un lyrisme optimiste, il y apporte vertige, énergie, hallucination, démesure... Dans l'ivresse de la beauté les contraires se réconcilient, se fondent dans une totalité matérialiste. L'art cesse d'être interprétation de la vie pour devenir action sur la vie. Créant un nouveau style, Vasarely rêve de contribuer à l'épanouissement d'une humanité nouvelle.

OTTO HAHN