

#21

ARTchITECTURES
CHRONIQUES - MARC VAYE

ARTchITECTURES
JANVIER FÉVRIER MARS 2026

#21

NUCLÉAIRE & SPATIAL

GROUPE d'ARTE NUCLEARE

GROUPE GUTAI

LUCIO FONTANA ET LE SPATIALISME

YVES KLEIN ET L'IMMATÉRIEL

CHRONIQUES - MARC VAYE

GLOBE TERRESTRE BLEU / YVES KLEIN 1957



Editorial

DANS UN MONDE EN RUINE, L'APRÈS GUERRE EST MARQUÉ PAR LA MENACE DE L'ATOME ET LES PERSPECTIVES DE LA CONQUÊTE DE L'ESPACE. LES AVANT-GARDES ARTISTIQUES FERONT, PAS À PAS, RENAÎTRE LES ARTS AUTREMENT.

LE CHAMP PICTURAL INCARNÉ PAR LE TABLEAU DE CHEVALET, UNE TOILE TENDUE SUR CHASSIS, S'INSCRIT DANS L'ESPACE DU PLAN. LA TRADITION IMPOSE SOUS LES COUPS D'UNE NOUVELLE GÉNÉRATION D'ARTISTES.

LE GROUPE D'ARTE NUCLEARE ET L'ATOME, SHÖZÖ SHIMAMOTO ET LE GROUPE GUTAI, LUCIO FONTANA ET LE SPATIALISME, YVES KLEIN ET SA QUÊTE DE L'IMMATÉRIEL, VONT OUVRIR LE TABLEAU. ILS VONT ÉCORCHER LA TOILE, LA PERCER, LA TROUER, LA FENDRE, LA BRÛLER.

LA TOILE A ÉTÉ ENRICHIE, ELLE GAGNE UN REVERS, UN EXTÉRIEUR, CONQUIERT SON ENVIRONNEMENT, DEVIENT UN ÉCRAN GÉNÉRATEUR D'OMBRES ET DE LUMIÈRE. NOUVEAU MONDE, NOUVEL ESPACE.

MARC VAYE

Textes, photographies, maquette
© Marc Vaye 2026

Autres crédits

Page 6 © Enrico Baj

Page 7 © Enrico Baj & Sergio Dangelo

Pages 8/19 © The Group Gutai

Pages 9 14 15 18 19 44 © Shiraga Kazuo

Page 11 © Yoshihara Jirô

Page 12 © Shimamoto Shōzō

Page 13 © Tanaka Atsuko

Page 13 © Motonaga Sadamasa

Pages 16 17 © Murakami Saburō

Pages 20/37 47 © Fondation Lucio Fontana

Page 20 © Tullio Farabola

Page 24 © Ugo Mulas

Page 26 © Frank Philippi

Page 32 © Shunk-Kender Roy Litenstein Foundation

Page 33 © Filip Tas

Pages 38/59 © Archives Yves Klein Adagp

Pages 38 39 © Shunk-Kender/LA Getty Research Institute

Pages 39 46 © Charles Wilp / BPK Berlin

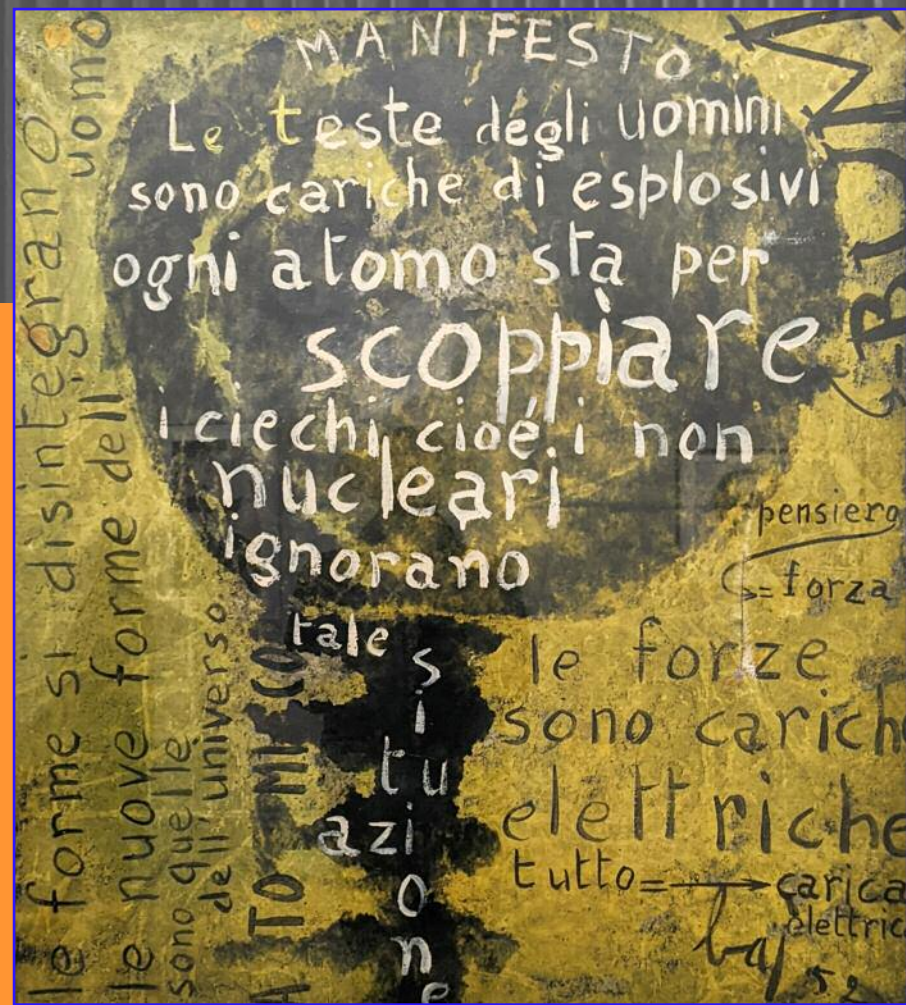
Page 41 © Tsuruoka City Local History Museum

Page 42 © Pierre Descargues

Page 47 © Musée Art Moderne Osaka

Page 51 © Harry Shunk & Janos Kender

Tout a été entrepris pour identifier les auteurs des documents qui figurent dans cette édition numérique universitaire gratuite.



Manifesto / Enrico Baj

MANIFESTE D'ARTE NUCLEARE

Les Nucléaires veulent abattre tous les *ismes* d'une peinture qui tombe invariablement dans l'académisme, quel que soit sa genèse. Ils veulent et ils peuvent réinventer la peinture. Les formes se désintègrent : les nouvelles formes de l'homme sont celles de l'univers atomique.

Les forces sont les charges électroniques. La beauté idéale n'appartient plus à une caste de héros stupides ; ni au robot. Mais elle coïncide avec la représentation de l'homme nucléaire et de son espace.

Nos consciences chargées d'explosifs imprévus préludent à UN FAIT. Le nucléaire vit dans cette situation, que seuls les hommes aux yeux éteints ne peuvent pas saisir. La vérité ne nous appartient pas : elle est dans L'ATOME. La peinture nucléaire documente la recherche de cette vérité.

Enrico Baj, Sergio Dangelo, 1951

Opération Crossroads Baker, Essai nucléaire, Atoll Bikini, Iles Marshall, 25 juillet 1946.



GROUPE GUTAI 1954/1972

GU / INSTRUMENT TAI / CORPS GUTAI / CONCRET



Le groupe est fondé en 1954 par Yoshihara Jirô qui sera à la fois mentor, théoricien, stratège, ambassadeur et mécène. Sa dissolution interviendra en 1972, un mois après le décès de son maître fondateur. Son audience internationale est à la fois le fruit de la stratégie propre du groupe mais aussi due aux efforts du critique d'art français **Michel Tapié** (1957) puis d'**Allan Kaprow**, l'artiste américain considéré comme un des pères du Happening, qui rend hommage dans son ouvrage **Assemblage, Environnements and Happening, 1966**, à l'anticipation des travaux du groupe.

En 1954, Yoshihara est un artiste reconnu et prospère. Sa carrière qui débute dans les années 20 traverse plusieurs styles : Ecole de Montparnasse, Surréalisme, Abstraction construite ou informelle. Il est considéré comme **le précurseur de l'art abstrait au Japon**. Son propre maître, **Fujita**, l'a invité à faire preuve d'originalité.

Le mot d'ordre du groupe est un défi : *faire ce que personne n'avait encore entrepris*. Il réunit dès sa création une quinzaine d'artistes et initie immédiatement une revue qui sur la suggestion de **Shimamoto Shôzô** retient le nom de Gutai (Concret).



Sanbasô ultra-moderne / Shiraga Kazuo 1957

Le N°1, daté du 1^{er} janvier 1955, présente essentiellement des peintures abstraites non géométriques mais aussi d'autres expériences : Shimamoto propose des couches de papier en-collés, déchirées par des traits de crayon, comme par une blessure. Yoshida attaque la surface de bois et la consume au moyen d'une équerre incandescente. Dans les deux cas, le principe d'une action s'impose : **violence et répétition**.

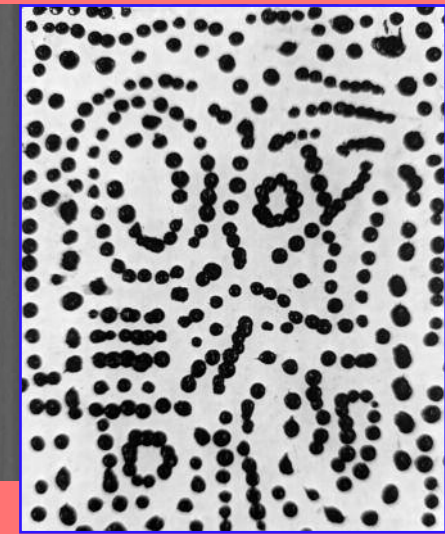
Gutai est rejoint par le **groupe Zero** (**Shiraga Kazuo, Murakami Saburô, Kanayama Akira, Tanaka Atsuko**) ainsi que par **Motonaga Sadamasa**. Le N°2, daté d'octobre 1955, présente des expériences picturales plus diversifiées : peinture avec les ongles de Shiraga, composition avec la répétition du chiffre 6 de Tanaka, constructions géométriques de Kanayama, fusion de la perfection du geste calligraphique et des acquis de l'abstraction de Yoshihara.

La revue sert de point de repère et parfois de catalogue des manifestations. Tout ce qui viendra bousculer, dans les années 60, l'idée même de peinture ou de sculpture est mis en œuvre par Gutai au cours des années 55/58. **Toiles monochromes, sculptures sur lesquelles on marche, actions corporelles, installations, happenings**. Les œuvres sont signées Gutai.

Gutai ne recule pas devant la destruction. Dans l'acte créateur, l'artiste n'hésite pas à engager un violent effort physique, symbole d'un art qui passe par une **lutte avec la matière** et son support. Shiraga attaque à la hache les poutres de bois, Murakami transperce l'écran de papier, Yoshira sur son embarcation au milieu des ruines constate un monde détruit livré à l'imaginaire des artistes.

Gutai compte une trentaine de membres, la quête d'un renouvellement constant compromet la qualité des projets qui sont soumis à un comité de lecture composé de Yoshihara, Shimamoto et de quelques autres. Beaucoup sont écartés. Les actions extrêmes s'interrompent au profit des seules peintures aisément exposables et transportables.

MANIFESTE de l'ART GUTAI



Œuvre / Yoshihara Jirô 1953

Désormais, l'art du passé apparaît à nos yeux, sous couvert d'apparences soi-disant signifiantes, comme une supercherie. Finissons-en avec le tas de simulacres qui encombrant les autels, palais, salons et magasins de brocanteurs. Ce sont tous des fantômes trompeurs qui ont pris les apparences d'une autre matière : **magie des matériaux** – pigments, toile, métaux, terre ou marbre – et rôle insensé que l'homme leur inflige. Ainsi occultée par les productions spirituelles, la matière complètement massacrée n'a pas droit à la parole. Jetons tous ces cadavres au cimetière!

L'art Gutai ne transforme pas, **ne détourne pas la matière ; il lui donne vie**. Il participe à la réconciliation de l'esprit humain et de la matière, qui ne lui est ni assimilée ni soumise et qui, une fois révélée en tant que telle, se mettra à parler et même à crier. L'esprit la vivifie pleinement et, réciproquement, l'introduction de la matière dans le domaine spirituel contribue à l'élévation de celui-ci. Bien que l'art soit champ de création, nous ne trouvons dans le passé aucun exemple de création de la matière par l'esprit.

A chaque époque, il a donné naissance à une production artistique qui cependant ne résiste pas aux changements. Il nous est par exemple difficile aujourd'hui de considérer autrement que comme des pièces archéologiques les grands œuvres de la Renaissance.

Tout conservateur que cela puisse paraître de nos jours, ce sont peut-être les arts primitifs et l'art depuis l'impressionnisme qui ont tout juste réussi à garder une sensation de vie, sans heureusement trop trahir la matière, même triturée ; ce sont encore les mouvements comme le pointillisme ou le fauvisme qui ne supportaient pas de sacrifier la matière, bien que la consacrant à la représentation de la nature. Néanmoins, ces œuvres ne nous émeuvent plus ; elles appartiennent au passé.

Ce qui est intéressant, c'est la beauté contemporaine que nous percevons dans les altérations causées par les désastres et les outrages du temps sur les objets d'art et les monuments du passé. Bien que cela soit synonyme de beau décadent, ne serait-ce pas là que, subrepticement, se révélerait la beauté de la matière originelle, par-delà les artifices du travestissement ?

Lorsque nous nous laissons séduire par les ruines, le dialogue engagé par les fissures et les craquelures pourraient bien être la forme de revanche qu'a prise la matière pour recouvrer son état premier. Dans ce sens, en ce qui concerne l'art contemporain, nous respectons Pol-

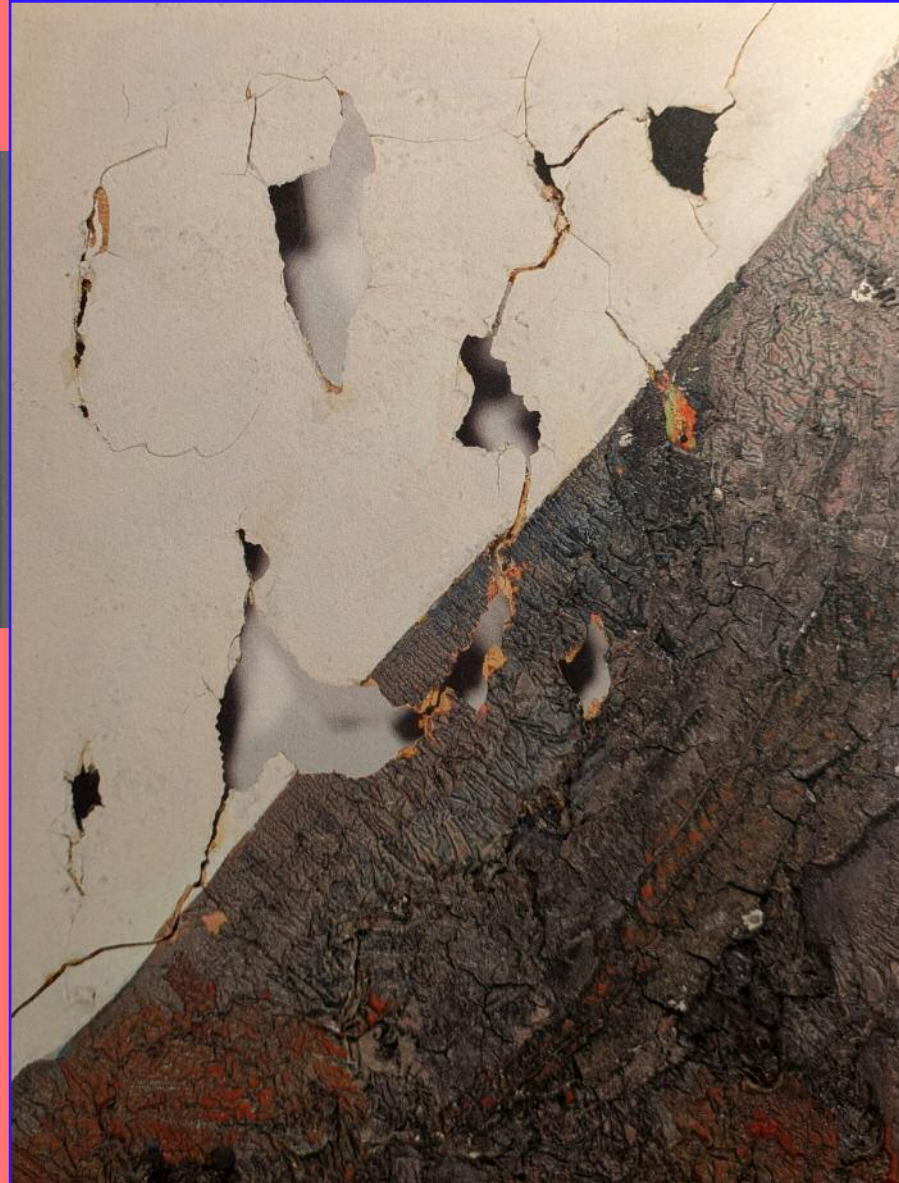
lock et Mathieu car leurs œuvres sont des cris poussés par la matière – pigments et vernis. Leur travail consiste à se confondre avec elle selon un procédé particulier qui correspond à leurs dispositions personnelles. Plus exactement, ils se mettent au service de la matière en une formidable symbiose.

Nous avons été très intéressés par les informations que Dōmoto Hisao et Tominaga Sōichi nous ont données au sujet de Tàpies, Mathieu et les activités de l'art informel, et sans en connaître les détails, nous partageons la même opinion pour l'essentiel. Il y a même une étonnante coïncidence avec nos revendications récentes au sujet de la découverte de formes entièrement neuves et qui ne doivent rien aux formes préexistantes. L'on ne sait toutefois pas clairement si, sur le plan des recherches possibles, les composantes formelles et conceptuelles de l'art abstrait – couleur, ligne, formes, etc. – sont appréhendées dans une quelconque relation avec la spécificité de la matière.

Quant à la négation de l'abstraction, nous n'en saisissons pas l'argument essentiel ; quoi qu'il en soit, l'art abstrait sous une forme déterminée a perdu tout attrait pour nous et l'une des devises de la formation de l'Association pour l'Art Gutai, il y a trois ans, consistait à faire un pas en avant par rapport à l'abstraction, et c'est pour nous en démarquer que nous avons choisi le terme de **Concret**, mais également et surtout parce que nous voulions nous positionner de manière ouverte sur l'extérieur, en opposition avec la démarche centripète de l'abstraction.

A ce moment-là, encore maintenant d'ailleurs, nous pensions que le legs le plus important de l'abstraction résidait dans le fait qu'elle avait vraiment ouvert la voie, en ne limitant pas l'art à la simple représentation, à de nouvelles possibilités de création d'un espace autonome digne du nom de création. Nous avons décidé de consacrer notre énergie à la recherche des possibilités d'une création artistique pure.

Pour concrétiser cet espace abstractionniste, nous avons essayé de créer une complicité entre les dispositions humaines de l'artiste et la spécificité de la matière. Nous avons en effet été étonnés par la constitution d'un espace inconnu et inédit dans le creuset de l'**automatisme** où se fondaient les dispositions propres à l'artiste et le matériau choisi. Car l'automatisme transcende inévitablement l'image du créateur. Nous avons donc consacré tous nos efforts à la recherche de moyens personnels de création spatiale au lieu de compter sur notre seule vision.



ŒUVRE TROUS / SHIMAMOTO Shôzô 1951

Robe électrique / TANAKA Atsuko 1956

ŒUVRE EAU / MOTONAGA SADAMASA 1956



Il y a également les travaux de Sumi Yasuo, qui utilise un vibreur électrique et les œuvres de Yoshida Toshio constituées d'un tas unique de pigments.

Cette quête d'un univers original et inconnu a donné naissance à de nombreuses autres œuvres sous forme d'objets. Les conditions imposées lors de l'exposition en plein air qui avait lieu tous les ans à Ashiya furent sans doute très stimulantes. Quant aux travaux qui combinent différents matériaux, il ne faut pas les confondre avec les objets surréalistes car les premiers évitent de mettre l'accent sur le titre et le sens de l'œuvre, contrairement à ces derniers : l'objet de l'Art Gutai – feuille de métal colorée (Tanaka Atsuko) ou bien forme semblable à une moustiquaire réalisée dans du vinyle rouge (Yamazaki Tsuruko) - doit être considéré **comme une action intentée à la spécificité de la matière, couleur et forme.**

Le fait d'être une association ne signifie pas qu'il y ait un quelconque contrôle, car dans la mesure où elle se veut jusqu'au bout un lieu de création, elle donne lieu à toutes sortes d'expériences : **art corporel, art du toucher et musique concrète** (depuis plusieurs années Shimamoto Shôzô a réalisé des œuvres expérimentales dignes d'intérêt).

L'œuvre de Shimamoto Shôzô qui donne l'impression de marcher sur un pont effondré ; celle de Murakami Saburô évoquant un corps entré dans une longue-vue scrutant le ciel, l'élasticité organique des grands sacs de vinyle de Kanayama Akira, ou le Costume fait d'ampoules clignotantes de Tanaka Atsuko, ou bien encore les formes d'eau et de fumée de Motonaga Sadamasa.

L'Art Gutai respecte tous les pas en avant et toutes les audaces vers l'inconnu. De prime abord, on nous confond souvent avec Dada, que nous ne négligeons nullement et dont nous découvrons à nouveau le mérite. Il faut dire cependant que nous sommes bien différents et que notre démarche naît au contraire de l'aboutissement des recherches de nouvelles possibilités. Une spiritualité vivante nourrit toujours les expositions de Gutai et nous espérons que les nouvelles découvertes de **la vie de la matière** produiront toujours un cri retentissant.

Yoshihara Jirô 1956

Nouvelles tendances artistiques. Tōkyō, décembre 1956
Traductions du japonais Francette Delaleu

Si nous prenons par exemple Kinoshita Toshiko, qui est membre de notre association, elle n'est que professeur de chimie dans un collège de jeunes filles ; en déposant tout simplement des substances chimiques sur du papier filtre, elle arrive à générer un espace étrange. La réaction ne se faisant pas immédiatement, il faut attendre le lendemain de la manipulation pour connaître le résultat définitif et précis. Il faut signaler que le mérite d'avoir été la première à miser sur les formes que peut prendre ce matériau bizarre lui revient. Après Pollock, il peut y avoir de milliers de Pollock sans que cela nuise à son prestige car ce qui compte, **c'est la découverte.**

Sur une immense feuille de papier, **Shiraga Kazuo dépose un amas de peinture et l'étale violemment avec les pieds.** Ce procédé entièrement neuf a été accueilli par les journalistes depuis deux ans comme **art corporel**, mais en fait Shiraga n'a jamais eu l'intention de monter en spectacle son étrange ouvrage ; il n'a fait que recueillir, dans des conditions spontanées, le moyen de réaliser la synthèse entre le matériau, qu'il a choisi en fonction de son tempérament, et son état psychique.

Par rapport à la méthode organique de Shiraga, Shimamoto Shôzô poursuit depuis quelques années des manipulations mécaniques. Il fracasse un flacon de verre rempli de vernis sur un support et obtient ainsi une peinture résultant des éclaboussures et des projections ou bien il provoque l'explosion par gaz d'acétylène d'un petit canon de sa fabrication rempli de couleurs qui se répandent en un instant sur la grande toile ; cette expérience est d'une fraîcheur à couper le souffle.

Action



Défi à la boue / Shiraga Kazuo, 1955.



Les travaux peuvent être rattachés à des catégories plastiques.

1/ Espace pictural

Tout part et revient à la peinture. L'ambition est de remplir une surface de grande taille de manière immédiate et peu contrôlée. La technique employée peut autant compter que le résultat. Shimamoto peint en tirant au canon. Yoshida peint en versant la couleur avec un arrosoir suspendu. Kanayama peint en téléguidant un jouet qui inscrit la ligne. Shiraga peint avec ses pieds, suspendu à une corde. **La machine à peindre de Kanayama est symbolique puisqu'elle évite ce qui restait d'humain dans l'automatisme de l'action painting de Jackson Pollock. Toute trace d'inconscient est effacée.** Shimamoto parle *d'exécution des pinceaux* : les couleurs ressuscitent lorsqu'on rejette les pinceaux. Il nous faudrait mobiliser d'une manière positive tous les outils à leur place.

2/ Exploration de nouveaux matériaux

Yoshihara Michio, le fils du maître, manipule goudron ou poussière. Shiraga Fujiko, exploite des papiers froissés. Motonaga se détourne de l'espace pictural avec sa machine à fabriquer des ronds de fumée ou encore utilise des liquides colorés. Tanaka utilise le son ou la lumière électrique. Ampoules électriques qui clignotent sur des mannequins installés dans la nature ou compose un costume de lumière qu'elle revêt elle-même.

3/ L'action, l'engagement corporel

Shiraga se roule dans la boue pour imprimer la marque de son corps. Murakami traverse une succession de paravents de papier. Mise à mort symbolique de la tradition du mur de papier qui structure l'espace intérieur au Japon. **L'action devient l'œuvre.** Shiraga recrée un Sanbasô contemporain (personnage du théâtre nô) sur la scène de théâtre ou convie des archers à tirer sur des toiles vierges. Yoshida se marie sur scène, autre forme de cérémonial et happening parfait. **Le passage à l'espace scénique** permet à Gutai de développer les actions en insistant sur les relations au temps, à la lumière, à la musique (composée par Gutai).

Une musique sans cadre sans commencement ni fin / Shimamoto.

En préservant l'exactitude des sons, roulement d'un train, vrombissement d'un avion, bruit d'une explosion. Le producteur de théâtre Tetsuji Takechi verra dans ces actions sur scène, **une renaissance du drame (...) ainsi délivrée de la littérature.**

4/ Réduction des formes et leur répétition

Kitani Shigeki dépose au sol des assiettes. Shiraga Fujiko scie en deux une planche de bois ou exécute des compositions picturales réduites à un seul trait de pinceau (Gutai est en contact avec le groupe Sumibi, un groupe de calligraphie d'avant-garde). Kayanama réalise des empreintes de pas déployées sur 150 mètres. Yoshida propose des alignements de piquets. Tanaka expose des draps monochromes non tendus sur châssis. Murakami attrape l'air dans un cube de verre. Yamazaki Tsuruko accumule des bidons.

5 / Mélange des disciplines

Gutai aborde le cinéma et la projection d'images, s'empare de toutes les formes possibles. Shimamoto filme en plan fixe un visage pendant plusieurs minutes. Yamazaki utilise comme moyen d'expression la pellicule non impressionnée. **L'Occident copiera.** Dans le cadre d'expositions en plein air Gutai redéfinit le concept de sculpture et imagine celui d'**installation, d'œuvre in situ**, aucune œuvre n'est posée sur un socle.

Le N°8 de la revue datée de septembre 1957 opère une métamorphose titrée *Michel Tapié : l'aventure informelle* est entièrement consacrée à une esthétique abstraite. Pendant quinze ans Gutai recrute de jeunes artistes qui tenteront avec plus ou moins de succès de prolonger l'état d'esprit de la première période. Shûji Mukai envahit l'espace et couvre toutes sortes



MURAKAMI SABURÖ

PASSAGE 1956



d'objets de ses alphabets imaginaires ou lorsqu'il crée une peinture sur scène en 1962 lors de la dernière représentation théâtrale de Gutai.

Gutai représente un extraordinaire moment de liberté esthétique et sociale, ce dont témoigne **la présence de plusieurs femmes dans le groupe**. L'affirmation d'origine de ne transformer ni de fausser la matière, de la réconcilier avec l'esprit humain, d'affirmer la présence concrète des éléments y compris les résidus d'action a permis des libertés avec la définition traditionnelle de l'œuvre d'art.

Gutai s'est maintenu dans l'expressionnisme abstrait tout en préfigurant le **minimalisme, les travaux in situ, les installations éphémères dans l'espace, de frôler l'art conceptuel, d'imaginer les premiers happenings**.

Gutai a réalisé une **synthèse de l'art du spectacle et de l'expression plastique**. Les membres du groupe ont monté des compositions – spectacles et se sont livrés, en plein air ou sur scène, à une série de mimiques gestuelles qui se voulaient à la fois spectaculaires, dynamiques et exhaustives dans l'instant de leur accomplissement.

Le paravent est un objet de synthèse complexe, il définit un lieu, suscite un espace, développe un rythme, il est à la fois peinture, sculpture et architecture. Murakami déchire en bondissant une enfilade de paravents de papier.

Shigara, en transe, peint avec ses pieds ou se vautre dans la boue molle.
Tanaka développe d'immenses montages baroques.

L'ACTE MÊME - Kôï koso / Shiraga Kazuo

1^{re} étape / Il fallait que mes œuvres parlent de moi. Ah ! Toutes ces œuvres inconsidérées du passé. Je rêvais d'une vie prestigieuse. Ah ! Laisser derrière moi une vie aussi dénuée de réflexion. A chacun son temps ; j'ai le mien. Et mon passé que je n'ai pas encore réussi à assimiler positivement. Pas plus que mon cœur.

2^e étape / Travail d'assimilation du cœur. Passé désireux de posséder un cœur capable de tout digérer à l'instar de l'estomac des grosses bêtes. Maintenant, je n'ai ni pensée, ni dessein, ni cœur. Ais-je quelque désir ? Aucune aspiration. Mes actes. Ils sont là, impossibles à modifier, que je veuille ou non les fixer. Mon âme a rejeté mon cœur. Ma condition, tel que je suis venu au monde, est le point de départ de l'homme que je suis.

3^e étape / **Renaissance**, tel que je suis né – comme dépourvu d'idée, de dessein ou de cœur, renaissance comme point d'ancrage, sans que ce soient cœur, dessein ou pensée d'autrefois. Rien d'autre que moi qui suis sorti de ma propre nature. Ainsi, je ne sais rien, en dehors de mes actes qui résistent à ma nature. Ni du passé ni de l'avenir.

Ces trois étapes franchies, mes œuvres n'ont nullement besoin d'être fixées durablement. **Je mise tout sur mes actes.** La première étape fait allusion à mon activité picturale d'autrefois. Lourdeur et ignorance à faire dresser les cheveux sur la tête. Comme un apprenti monstre qui rêvait de faire de l'expression picturale son gagne-pain. Plus que peindre, je souhaitais être flatté. Comme le bruit d'un tambour crevé que je voulais faire entendre aux autres plutôt que l'écouter moi-même. Que pouvait-on bien savoir de moi au travers de ces ornements bavards ? Seulement des objets sans âme, objets d'exposition superficiels et répétitifs ?

J'étais vraiment aveugle au vent nouveau qui soufflait de par le monde. Mon cerveau avait besoin d'un œil. Lorsque découvrant ma vraie nature je me suis décidé à me débarrasser de tous les uniformes existants pour me mettre nu, la figuration a volé en éclats et j'ai laissé tomber mon couteau de peintre qui s'est brisé en deux. Chemin abrupt de l'originalité. Aller de l'avant, marcher encore, qu'importe de tomber. Un jour j'ai troqué mon couteau contre un morceau de bois que j'ai rejeté par impatience. **J'ai essayé à main nue, avec les doigts de la main**, puis persuadé qu'il fallait aller toujours plus avant, j'avançais toujours plus loin et en avançant j'ai trouvé les pieds. C'était bien ça ! **Peindre avec les pieds...**



Action / Shiraga dans son atelier, 1960.

Et me voici parvenu à la deuxième étape. J'ai appréhendé ma nature foncière. N'est-ce pas cela que je cherchais depuis fort longtemps ? Sûr de moi, je me suis mis à défier toutes les données acquises et à résister même à ma nature. La technique a fait place à un acte sans contraintes et a stimulé le désir. Le désir changé en acte remplissait mon cœur calciné.

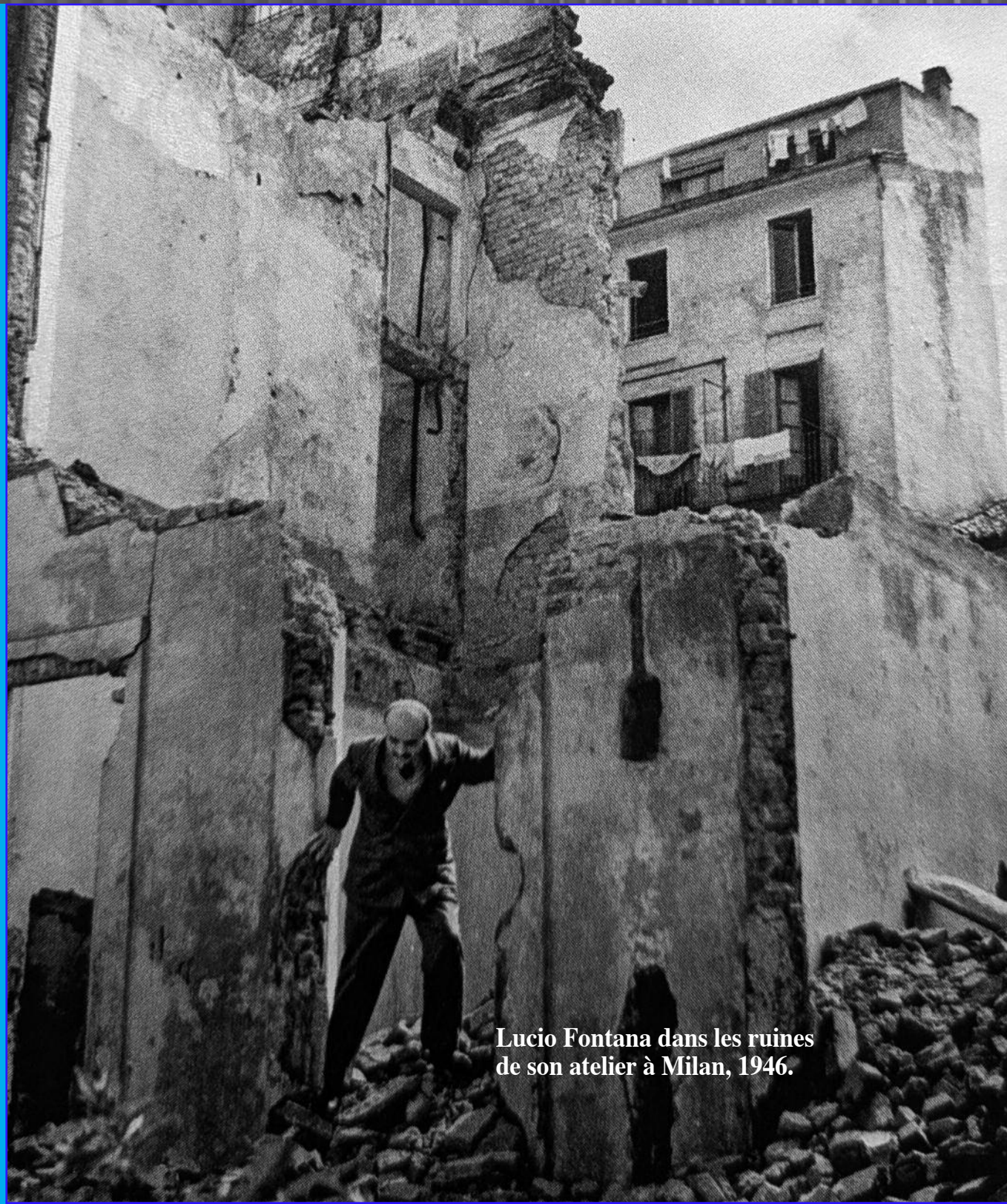
Comment mon acte, qui est corps vivant, peut-il résister à la matière inerte ? J'ai donc décidé de prendre comme supports des éléments totalement opposés à la vie. De façon à ce que subsiste clairement la trace de mes actions. De la pierre ? Pas forcément. Pourquoi ne prendrais-je pas de la glace ? Support si éphémère et condamné à disparaître, que l'acte réalisé sur elle sera à jamais imprimé en moi. Non, personne ne peut nier qu'il n'en restera pas quelque chose.

J'ai pu parvenir à la troisième étape grâce aux travaux **des expositions de plein air** et cela correspond aux actions que je réalise actuellement. Si à l'époque j'avais eu conscience de cette étape, je n'aurais pas assemblé ces poteaux de bois rouge sous la forme d'un être vivant. Et puis, ce cône si plaintif n'aurait pas dû se remarquer tellement. Pourtant, j'étais ému dans cet espace vide entouré par ces poteaux rouges. Et la hache mordit ces poteaux qui devaient imprimer en moi la brûlure la plus intense de ma vie. Cependant...

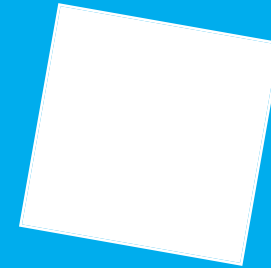
Je n'y arrivais plus. Mon cœur ne pouvait plus être comblé. L'action manquait d'intensité. Je ne compte plus pour me combler l'esprit et l'âme que sur mes actes qui prendront forme désormais.

Revue Gutai N°3 octobre 1955

LUCIO FONTANA ET LE MOUVEMENT SPATIAL



Lucio Fontana dans les ruines
de son atelier à Milan, 1946.



En décembre 1918, Malevitch expose **Carré blanc sur fond blanc** et écrit : “à présent le chemin de l’homme se trouve à travers l’espace. (...) La blanche mer libre s’étend devant nous”. Dans son ouvrage du *Spirituel dans l’art et de la peinture en particulier* (1911), Kandinsky déclare, le **blanc** “agissant sur l’âme comme un grand silence”. Ces anticipations seront reprises aux lendemains de la seconde guerre par une nouvelle génération qui propose de réécrire le monde sur une page blanche. Tout refaire, tout repenser, repartir de zéro. **Tabula rasa**.

En 1946, Lucio Fontana vit à Buenos Aires où il fonde le **Mouvement Spatial** et publie en espagnol le **Manifeste Blanc** signé par un groupe de ses élèves. En l’absence d’une production, Fontana ne le signe pas. Le texte qui s’achève par trois mots **Couleur, Son, Mouvement**, esquisse les principes d’une nouvelle théorie nommée **Spatialisme** et fixe les bases d’un art délivré des contingences de la matière, de l’espace et du temps, et intégrant le dynamisme cher aux Futuristes. **Spatialisme : peinture du geste, du signe et de la matière**.

Le rationalisme est critiqué, la force créatrice de l’inconscient est valorisée. Le blanc qui est identifié dans le titre même symbolise l’immensité immaculée des espaces expérimentaux à conquérir. Ce sera le premier manifeste d’une série de sept dont les suivants seront écrits en Italie entre 1947 et 1952 sous forme de tracts dactylographiés. Artistes, écrivains, architectes sont invités à entreprendre un échange d’idées et à endosser les écrits avec Fontana.

Premier Manifeste / Manifeste Blanc (1946).

Deuxième Manifeste / Spatialistes 1 (1947).

Troisième Manifeste / Spatialistes 2 (1948).

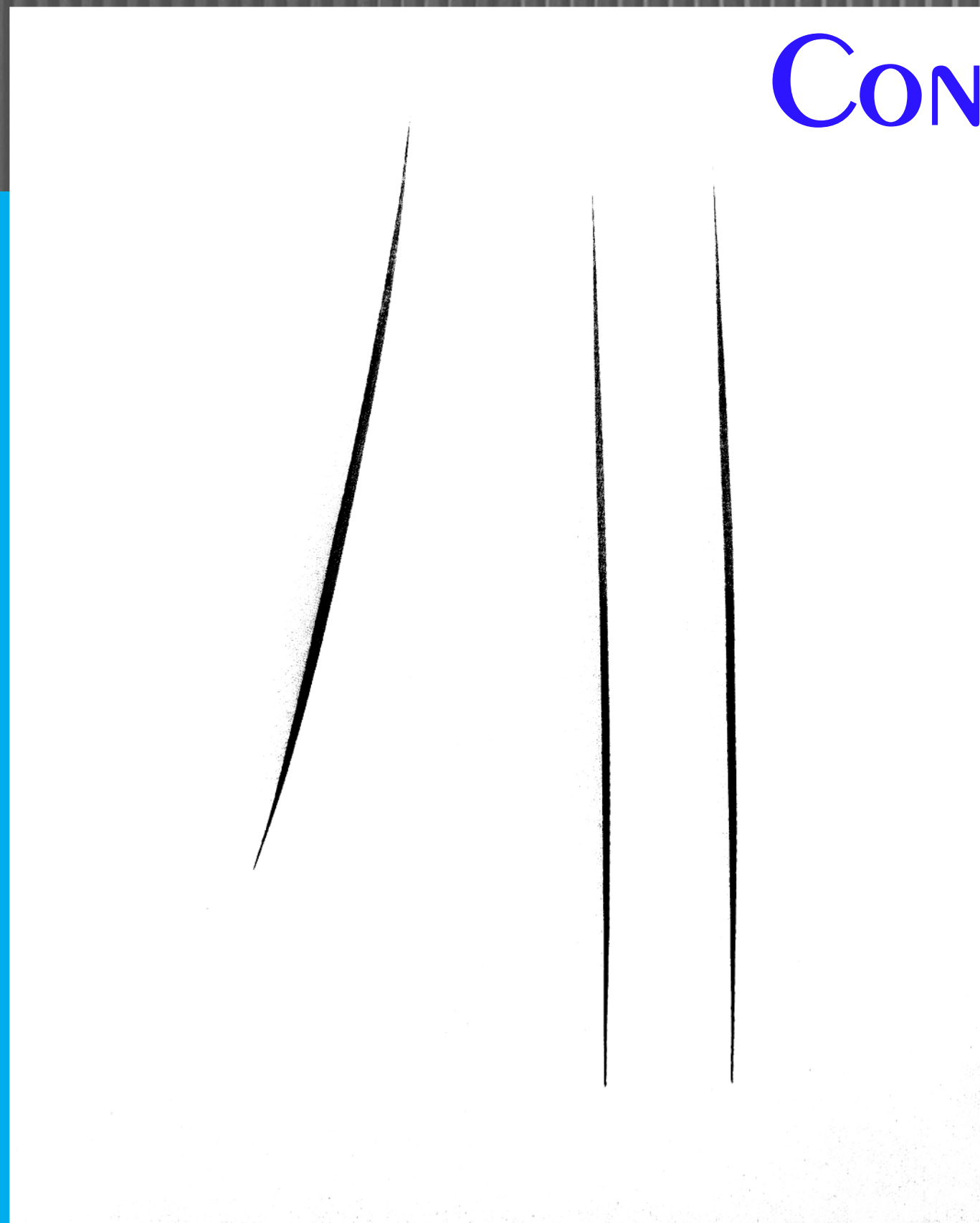
Quatrième Manifeste destiné aux artistes Spatialistes / Proposition d’un règlement du Mouvement Spatial (1950).

Cinquième Manifeste / Manifeste technique du Spatialisme (1951).

Sixième Manifeste/ Manifeste de l’Art Spatial (1951).

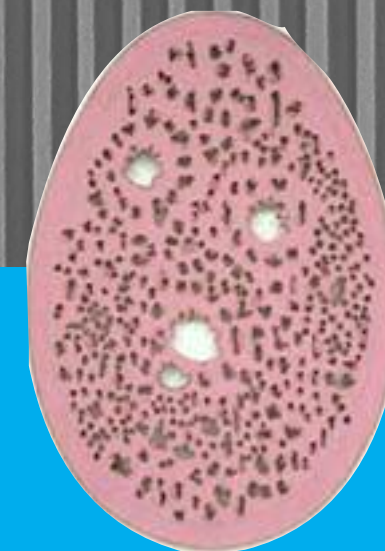
Septième Manifeste / Manifeste du Mouvement Spatial pour la télévision (1952).

CONCEPT SPATIAL / ATTENTES 1966.



CONCEPT SPATIAL / LA FIN DE DIEU 1963.

CONCEPTS SPATIAUX



TROUS FENTES MONOCHROMES ENVIRONNEMENT SPATIAL

A partir de 1949, Lucio Fontana qui mène une réflexion sur l'immatérialité de la création exécute ses **premiers monochromes blancs**. Pour attribuer à la surface plane du tableau une dynamique spatiale **il perce la toile** (Buchi / Trous 1949-1952) ou **fend la surface de la toile** (Tagli / Fentes 1958). Ainsi Fontana cherche à sortir de l'espace pictural traditionnel en prenant en compte l'espace et la lumière dans la perspective de réaliser une **peinture environnementale**. Dès lors toutes les œuvres porteront un titre générique : **Concepts spatiaux** (Concetti spaziali). En 1965, les photographies montrent l'artiste s'approchant solennellement d'une toile blanche monochrome pour la fendre d'un geste décidé, unique et continu. Résultat d'un état de concentration porté par le titre *Attentes* transformant **le geste pictural devient un acte performatif**.

Le 5 février 1949, Lucio Fontana réalise pour la première fois dans le monde, un environnement spatial avec des formes spatiales et **un éclairage à la lumière noire** (galerie del Naviglio, Milan). Le Concept spatial, La fin de Dieu (1963) peint en rose, constellé de trous de différentes tailles et formes dont les fragments évidés sont rabattus au dos de la toile, est présenté devant un mur blanc. **La toile devient un écran générateur d'ombres et de lumière**. Elle génère un environnement.

2^E / SPATIALISTES I



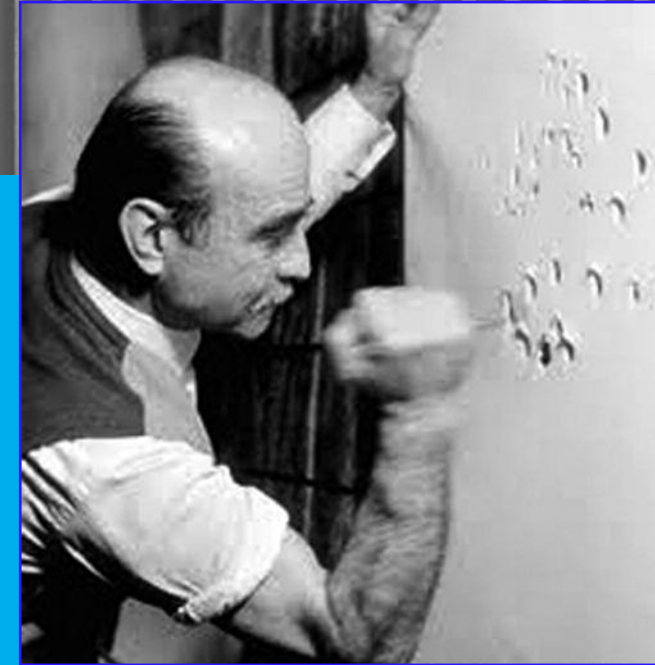
L'art est éternel, mais il ne peut être immortel. Il est éternel dans la mesure où son geste, comme tout geste accompli, ne peut continuer à exister dans l'esprit de l'homme comme une race perpétuée. Ainsi, le paganisme, le christianisme et tout ce qui a été de l'ordre de l'esprit, sont des gestes accomplis et éternels qui restent et resteront dans l'esprit de l'homme. Mais le fait d'être éternel ne signifie en rien qu'il soit immortel. Au contraire, il n'est jamais immortel. Il pourra vivre un an ou des millénaires, mais l'heure de sa destruction matérielle viendra. **Le geste demeurera éternel, mais la matière mourra.**

Maintenant, nous sommes arrivés à la conclusion que, jusqu'à aujourd'hui, les artistes conscients ou inconscients ont toujours confondu les termes d'éternité et d'immortalité, cherchant pour tout art la matière la plus adaptée à le faire durer le plus longuement, c'est-à-dire qu'ils sont restés victimes, conscients ou inconscients, de la matière. Ils ont fait tomber le geste pur et éternel dans le temps de l'espérance impossible de l'immortalité.

Nous pensons **libérer l'art de la matière, libérer le sens de l'éternité de la préoccupation de l'immortalité.** Cela ne nous intéresse pas qu'un geste accompli vive un instant ou un millénaire car nous sommes réellement convaincus qu'une fois accompli le geste devient éternel.

Aujourd'hui, l'esprit humain tend, en une réalité transcendante, à dépasser le particulier pour atteindre l'Uni, l'**Universel** à travers un acte de l'esprit li-

GESTES



Lucio Fontana
Percer, fendre les toiles.

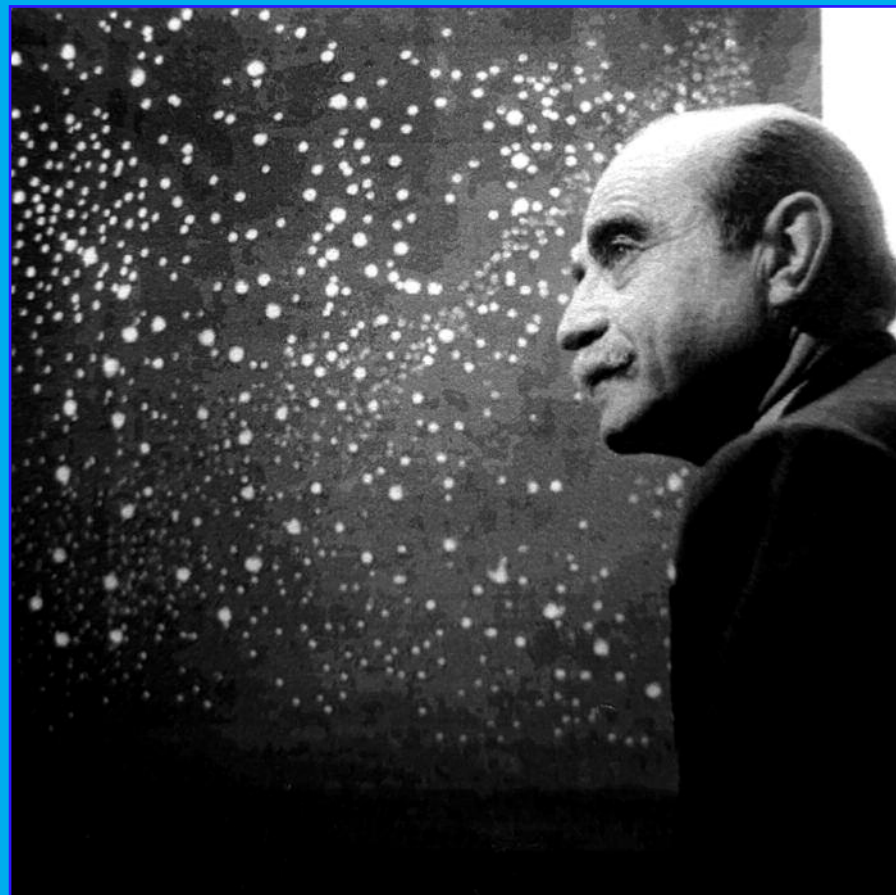
béré de la matière. Nous refusons de penser que la science et l'art sont deux choses distinctes c'est-à-dire que les gestes accomplis puissent appartenir à l'une comme à l'autre discipline. Les artistes anticipent les gestes scientifiques, les gestes scientifiques provoquent toujours des gestes artistiques.

Ni la radio ni la télévision n'ont pu surgir de l'esprit humain sans une urgence qui va de la science vers l'art. Il est impossible que l'homme qui a travaillé la toile, le bronze, le plâtre et l'argile ne puisse pas concevoir une image pure, aérienne, universelle, suspendue, comme il fut impossible qu'il n'abandonne pas le dessin pour aller vers la toile, le bronze, le plâtre, l'argile sans pour cela nier la validité éternelle des images créées à partir du dessin, du bronze, de la toile, du plâtre et de l'argile. Il ne sera pas possible d'adapter ces nouvelles exigences d'images qui sont déjà figées dans les exigences du passé.

Nous sommes convaincus qu'après cela rien ne sera détruit du passé, ni les moyens ni les fins. Nous sommes convaincus qu'on continuera à peindre, à sculpter en utilisant les matériaux du passé. Mais nous sommes aussi convaincus que ces matériaux seront appréhendés et regardés avec d'autres mains et d'autres yeux et qu'ils seront abordés avec une sensibilité plus affinée.

Lucio Fontana, Giorgio Kaiserlian critique, Beniamino Joppolo théoricien et artiste, Milena Milani écrivain, Milan, 1947.

3^E/ SPATIALISTE 2



Lucio Fontana
Devant un Concept Spatial / Trous - Buchi, Milan, 1958.



Lucio Fontana
Tagli / Fente, 1958.

L'œuvre d'art est détruite par le temps. Et quand sur le bûcher ultime de l'univers, même le temps et l'espace n'existeront plus, il ne restera rien de la mémoire des monuments élevés par l'homme, quand bien même ce dernier n'aura encore perdu aucun de ses cheveux.

Nous ne voulons pas abolir l'art du passé ou arrêter la vie : nous voulons que le tableau sorte de son cadre et la sculpture de sa cloche de verre. Une expression artistique aérienne d'une minute, c'est comme si elle durait un millénaire, une éternité.

Ainsi, avec les ressources de la technique moderne, nous ferons apparaître dans le ciel : **des formes artificielles, des arcs-en-ciel merveilleux, des écritures lumineuses.** Nous transmettons par la radio-télévision des expressions artistiques d'un nouveau genre.

Si, auparavant, l'artiste, enfermé dans sa tour, se représentait lui-même, ainsi que son étonnement. S'il voyait le paysage à travers les fenêtres, quittait les châteaux pour les villes, détruisant les murs et se mélangeant aux autres hommes et regardait de près les arbres et les objets, aujourd'hui, nous, artistes Spatialistes, nous sommes partis de nos villes, nous sommes sortis de notre coquille, de notre carapace et nous nous sommes regardés de haut, **photographiant la Terre à partir des fusées.**

Nous n'exprimons pas la suprématie de notre esprit sur ce monde, mais nous voulons retrouver notre vrai visage, notre vraie image : une mutation de toute la création qui est attendue avec impatience. L'esprit diffuse sa propre lumière dans la liberté qui nous a été donnée.

Lucio Fontana, Beniamino Joppolo, Giorgio Kaiserlian, Milena Milani, Gianni Dova peintre, Antonio Tullier critique rédacteur de ce texte, Milan, 18 mars 1948.

4^E/ MANIFESTE DESTINÉ AUX ARTISTES SPATIALISTES

Proposition d'un règlement du Mouvement Spatial

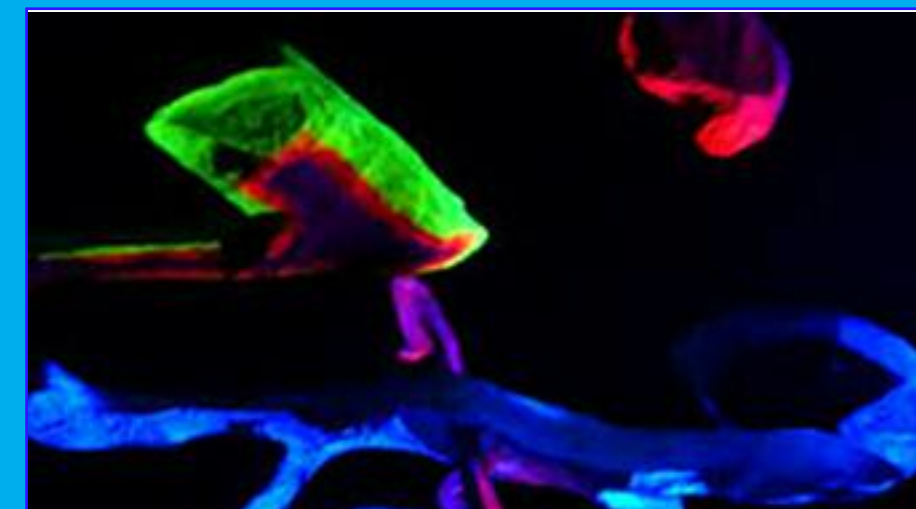
- 1/ Lucio Fontana est reconnu initiateur et fondateur du Mouvement Spatial dans le monde.
- 2/ Le mouvement spatial se propose d'atteindre une forme d'art avec des moyens nouveaux que la technique met à disposition des artistes.
- 3/ Adhèrent au Mouvement Spatial les artistes et écrivains qui sentent l'évolution des moyens dans l'art pour le besoin de s'exprimer sur un mode différent de celui utilisé jusqu'à aujourd'hui.
- 4/ La grande révolution des Spatialistes se situe dans l'évolution des moyens dans l'art.
- 5/ Peintres, sculpteurs, écrivains qui adhèrent au Mouvement Spatial se nomment Artistes Spatialistes.
- 6/ **Les Artistes Spatialistes ont à disposition des moyens nouveaux comme la radio, la télévision, la lumière noire, le radar et tous ces moyens que l'intelligence humaine pourra encore découvrir.**
- 7/ L'invention conçue par l'Artiste Spatialiste est projetée dans l'Espace.
- 8/ l'Artiste Spatialiste n'impose plus au spectateur un thème figuratif, mais il le met en condition de le créer par soi-même, par son imagination et par les émotions qu'il ressent.
- 9/ Une nouvelle conscience se forme dans l'Humanité car il n'est plus question de représenter un homme, une maison ou la nature, mais de créer, **à partir de son propre imaginaire**, les sensations spatiales.

Lucio Fontana, Milena Milani, Giampiero Giani, Beniamino Joppolo, Roberto Crippa, peintre et sculpteur, Carlo Cardazzo galeriste et éditeur, Milan, 1950.



Structure en néon pour la IX^e Triennale de Milan, 1951.

Environnement spatial à la lumière noire, Milan, 1949.



5^E/ MANIFESTE TECHNIQUE du SPATIALISME

Toutes les choses surgissent par nécessité et valorisent les exigences de leur temps.

Les transformations des moyens matériels de la vie déterminent les états d'âme de l'homme à travers l'histoire. Le système qui régit la civilisation depuis ses origines se transforme.

Progressivement, ce système qui s'oppose à un autre système déjà accepté le remplace dans son origine et dans toutes ses formes. Les conditions de vie, de la société et de chaque individu se transforment.

Dans une telle évolution, l'homme tend à vivre sur la base d'une organisation intégrale du travail. Les découvertes de la science tournent autour de chaque organisation de la vie. La découverte de nouvelles forces physiques, la domination de la matière et de l'espace, imposent continuellement à l'homme des conditions qui n'ont jamais existé dans son histoire précédente. L'application de ces découvertes dans toutes les formes de la vie crée une transformation substantielle de la pensée. **Le carton peint, la pierre érigée n'ont plus de sens.**

Les formes plastiques consistaient en des représentations idéales de formes connues et des images auxquelles on attribuait idéalement une réalité. Le matérialisme ancré dans toutes les consciences exige un art éloigné de la représentation qui aujourd'hui constituerait une farce. Les hommes de ce siècle, influencés par ce matérialisme, sont restés insensibles à la représentation des formes connues et aux narrations d'expériences sans cesse répétées.

On a conçu l'abstraction, à laquelle nous sommes progressivement arrivés, à travers les déformations. Mais cette nouvelle période ne répond plus aux exigences de l'homme actuel.

Un changement dans l'essence et dans la forme est par conséquent nécessaire. Il est nécessaire de dépasser la peinture, la sculpture et la poésie. Il faut maintenant un art basé sur la nécessité de cette nouvelle vision. Le baroque nous a orientés dans ce sens. On représente sa grandeur comme quelque chose qui n'a pas encore été dépassée et dans laquelle la forme plastique est unie à la notion du temps, et les figures semblent abandonner le plan pour poursuivre dans l'espace les mouvements représentés.

Cette conception fut la conséquence de l'idée de l'existence qui naissait en l'homme. La physique de l'époque révèle pour la première fois la nature de la dynamique, en déterminant que le mouvement est une condition immanente à la matière comme principe de compréhension de l'univers. Arrivé à ce stade de l'évolution, la nécessité du mouvement est si importante qu'elle ne peut plus être atteinte par les arts plastiques. Alors, cette évolution est poursuivie par la musique et les arts qui entrent dans le néo-classicisme. Dangereux borborygme de l'histoire de l'art ?

Une fois le temps conquis, la nécessité du mouvement se manifeste pleinement. **Les Impressionnistes ont sacrifié le dessin de la composition pour la couleur et la lumière.** Avec le Futurisme certains aspects sont éliminés, d'autres perdent de leur importance en restant subordonnés à la sensation.

Le Futurisme a adopté le mouvement comme principe et fin uniques. Le développement d'une bouteille dans l'espace, les formes uniques de continuité dans l'espace, initient la seule et vraie grande évolution de l'art contemporain (dynamisme plastique).

Les Spatialistes vont au-delà de cette idée : ni peinture ni sculpture, mais **“formes, couleurs, sons dans l'espace”**. Conscients ou inconscients dans cette recherche, les artistes n'auraient pu atteindre leur objectif sans avoir pu disposer de nouveaux moyens techniques nécessaires et de nouveaux matériaux. Ceci justifie l'évolution des moyens dans l'art. le triomphe du photogramme, par exemple, est un témoignage définitif quant à la direction de l'esprit vers la dynamique.

Applaudissant cette transformation dans la nature de l'homme, nous abandonnons la pratique des formes d'art connues et nous affrontons le développement d'un art basé sur l'union du temps et de l'espace. L'existence, la nature, la matière constituent une unité parfaite et se développent dans le temps et dans l'espace. Le mouvement, la faculté d'évolution et de développement sont les conditions nécessaires de la matière. Celle-ci existe désormais dans le mouvement et dans aucune autre forme. Son développement est éternel. La couleur et le son sont des phénomènes par lesquels le développement simultané conduit à un art nouveau.



Lucio Fontana et Pierre Restany, exposition *Lucio Fontana / Les œufs célestes*, Galerie Iris Clert, Paris, 1964.

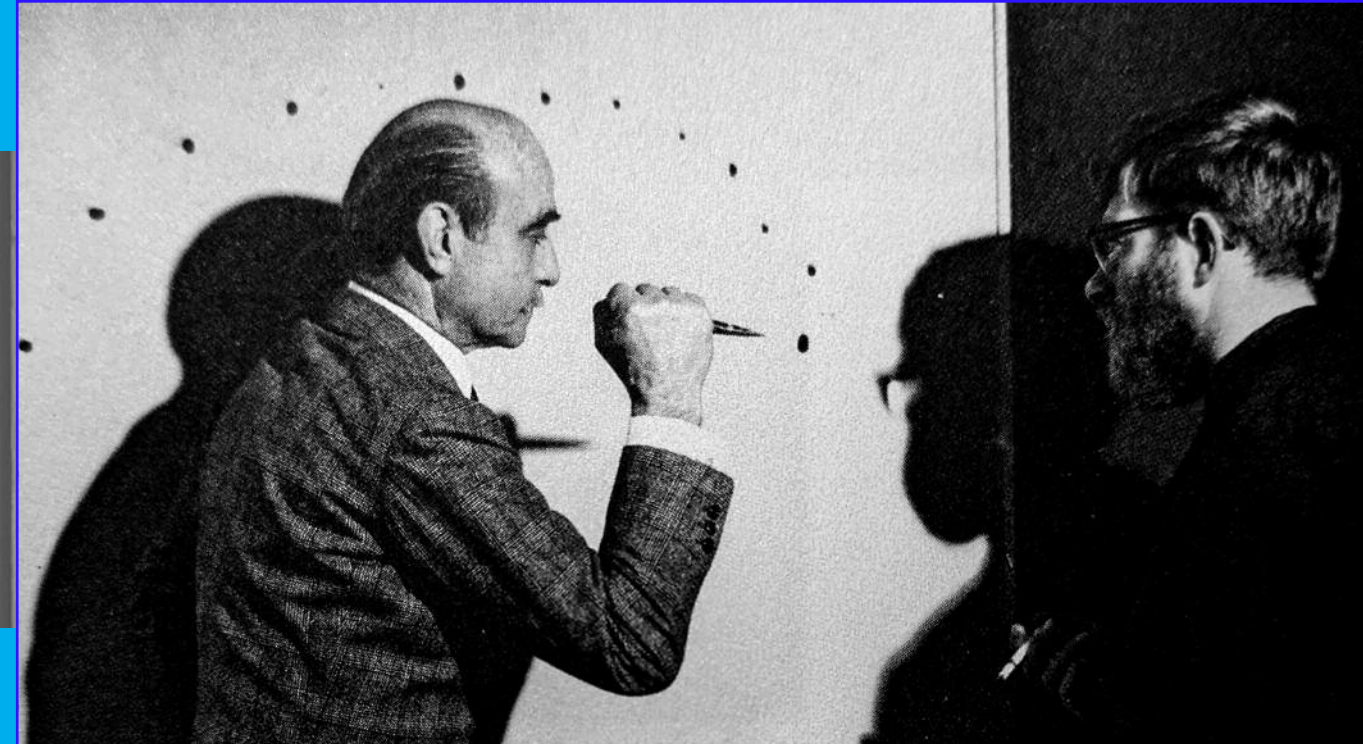
Le subconscient, où logent toutes les images que perçoit l'intellect, adopte l'essence et les formes de ces images et accepte ce qui informe de la nature de l'homme. Le subconscient façonne l'individu, il le complète, le transforme et lui donne l'orientation qu'il reçoit du monde et que l'individu adopte peu à peu. La société tend à supprimer la séparation entre les deux forces pour les réunir en une seule force majeure. La science moderne se base sur l'unification progressive de ses éléments. De ce nouvel état de conscience, naît un art intégral dans lequel l'être fonctionne et se manifeste dans sa totalité.

Après plusieurs millénaires de développement artistique, le moment est maintenant à la synthèse. Autrefois, la séparation fut nécessaire. Aujourd'hui elle constitue une décomposition de l'unité. Nous envisageons la synthèse comme une somme d'éléments physiques : couleur, son, mouvement, espace s'intégrant dans un tout idéal et matériel.

La couleur, élément de l'espace, le son, élément du temps et le mouvement qui se développe dans le temps et dans l'espace.

Ce sont les formes de l'art nouveau qui contient les quatre dimensions de l'existence. Voilà ce que seraient les concepts théoriques de l'Art Spatial, et j'exposerai brièvement la partie technique et son développement qui contient les quatre dimensions de l'existence. L'architecture est volume, bas, hauteur, profondeur, contenus dans l'espace. La quatrième dimension idéale de l'architecture est l'art. La sculpture est volume, base, hauteur, profondeur. La peinture est description.

Le béton (le moyen) révolutionne les styles et l'immobilité de l'architecture moderne. Le style décoratif est remplacé par des rythmes et des volumes. **Le statisme est remplacé par la liberté de construire au-delà des lois de la gravité.** (J'ai vu un projet de maison en forme d'œuf et un autre dans un pré dépourvu de la divine proportion). A cette nouvelle architecture correspond un art basé sur les techniques et les moyens nouveaux : Art Spatial, pour l'instant, **néon, lumière de Wood, télévision**, la quatrième dimension idéale de l'architecture.



Lucio Fontana et Jef Verheyen réalisant *Le Jour* / Louis Bogaerts, Knokke-le-Zoute, 1962.

Permettez-moi de rêver des villes du futur comme on a rêvé des villes soleil, lumière. La conquête de l'espace ou celle de l'atome engage l'homme à se protéger. Il existe déjà des usines souterraines comme pourront être construits des lieux faits d'un ensemble de cellules.

Finalement, l'homme cessera d'intervenir dans la beauté de la nature. On parle en art de quatrième dimension, d'espace, d'Art Spatial, mais on a de tout cela des idées vagues et erronées. Une pierre trouée, un élément tourné vers le ciel, une spirale, voilà ce qui représente la conquête illusoire de l'espace. Ce sont des formes qui dans leurs dimensions, moins une, sont contenues dans l'espace.

La Tour de Babel est un vieil exemple de la prétention de l'homme à vouloir dominer l'espace. La véritable conquête spatiale faite par l'homme, **c'est l'éloignement de la Terre, de la ligne d'horizon**, qui a été pendant des milliers d'années le fondement de son esthétique et de ses proportions. C'est ainsi que naît la quatrième dimension. Le volume est aujourd'hui réellement contenu dans l'espace et dans toutes les dimensions.

La première forme spatiale réalisée par l'homme, l'aérostat. Avec la domination de l'espace, l'homme construit la première architecture de l'Ere Spatiale : l'avion. Les nouvelles découvertes artistiques influenceront ces architectures spatiales en mouvement. Une nouvelle esthétique se met en place, des formes lumineuses dans l'espace. Le mouvement, la couleur, le temps et l'espace sont les concepts d'un nouvel art et dans l'esprit de l'homme de la rue, c'est une nouvelle conception de la vie. Les créateurs conquièrent lentement mais sûrement le monde de l'homme de la rue.

L'œuvre d'art n'est pas éternelle. L'homme et sa création existent dans le temps. Là où l'homme s'arrête, l'infini se poursuit.

Texte rédigé, signé et lu par Lucio Fontana au Premier Congrès International sur les proportions en arts (27/29 septembre 1951, IX^e Triennale de Milan).

6^E/ MANIFESTE DE L'ART SPATIAL

Yayoi Kusama offre à Lucio Fontana une nymphe de son installation *Narcissus Garden*, XXXIII^e Biennale de Venise, 1966.



Depuis cinq ans qu'a été rédigé le premier manifeste sur l'art spatial, de nombreux événements se sont produits dans le monde de l'art. nous n'allons pas les examiner un par un, mais nous pouvons mentionner un fait précis : la chute de ces courants qui veulent continuer ou rester enfermés dans l'étau de "tous les aspects de la réalité contingente et terrestre", ou encore renier la réalité en s'évadant dans un imaginaire abstrait devenu désormais stérile, vide et désespérément obscur.

Ces cinq années ont montré que les artistes s'orientaient de notre côté en considérant l'espace comme une réalité, ainsi que la vision de la matière universelle dont la science, la philosophie et l'art, comme connaissance et intuition, ont nourri l'esprit de l'homme.

Nous avons assisté à une série de manifestations qui ont cherché à affronter la nouvelle vision de la création par des formes restreintes plongées dans des espaces, cherchant à représenter cette énergie, considérée aujourd'hui comme de la matière à part entière, et **l'espace comme un matériau plastique**. Nous affirmons une fois encore la primauté de l'art comme force d'intuition de la création et nous continuons sur la même voie pour chercher à atteindre avec les œuvres l'esprit auquel la connaissance parviendra.

Roberto Crippa, Gianni Dova, Lucio Fontana, Beniamino Joppolo, Milena Milani, et sept peintres Anton Giulio Ambrosini, Giancarlo Carozzi, Mario de Luigi, Virgilio Guidi, Berto Morucchio, Cesare Peverelli, Vinicio Vianello, Milan, 1951.

7^E/ MANIFESTE DU MOUVEMENT SPATIAL POUR LA TÉLÉVISION

Ce manifeste accompagne une émission expérimentale de la radiotélévision italienne (RAI) en mai 1952 dans laquelle les premiers Concepts spatiaux de Fontana sont utilisés **comme écrans pour des projections d'images lumineuses en mouvement**.

Nous Spatialistes, transmettons pour la première fois au monde par la télévision, nos nouvelles formes d'art basées sur les concepts d'espace envisagés selon un double aspect : le premier, celui des espaces autrefois considérés comme mystérieux ; mais désormais connus et sondés et de ce fait utilisés par nous comme matériau plastique ; le deuxième, celui des espaces encore inconnus dans le cosmos que nous voulons aborder comme des éléments d'intuition et de mystère qui sont caractéristiques de l'art comme divination.

La télévision est pour nous un moyen que nous attendions comme complément de nos idées. Nous sommes heureux que depuis l'Italie soit ainsi transmise notre manifestation spatiale destinée à rénover les champs de l'art.

Il est vrai que l'art est éternel, mais il a toujours été lié à la matière, alors que nous voulons qu'il en soit libéré, et qu'à travers l'espace il puisse durer un millénaire même dans une émission d'une minute. Nos expressions artistiques multiplient indéfiniment les lignes d'horizon dans des dimensions infinies. Elles cherchent une esthétique où le tableau n'est plus tableau, la sculpture n'est plus sculpture, et où la page écrite sort de sa forme typographique.

Nous Spatialistes, nous sentons que nous sommes les artistes d'aujourd'hui puisque les conquêtes de la technique sont désormais au service de l'art que nous déclarons.

Roberto Crippa, Gianni Dova, Lucio Fontana, Beniamino Joppolo, Milena Milani, Anton Giulio Ambrosini, Mario de Luigi, Virgilio Guidi, Berto Morucchio, Cesare Peverelli, Tancredi, Vinicio Vianello, Burri, de Toffoli, Donati, Giancarlo Carozzi, La Regina, Milan, 1952.

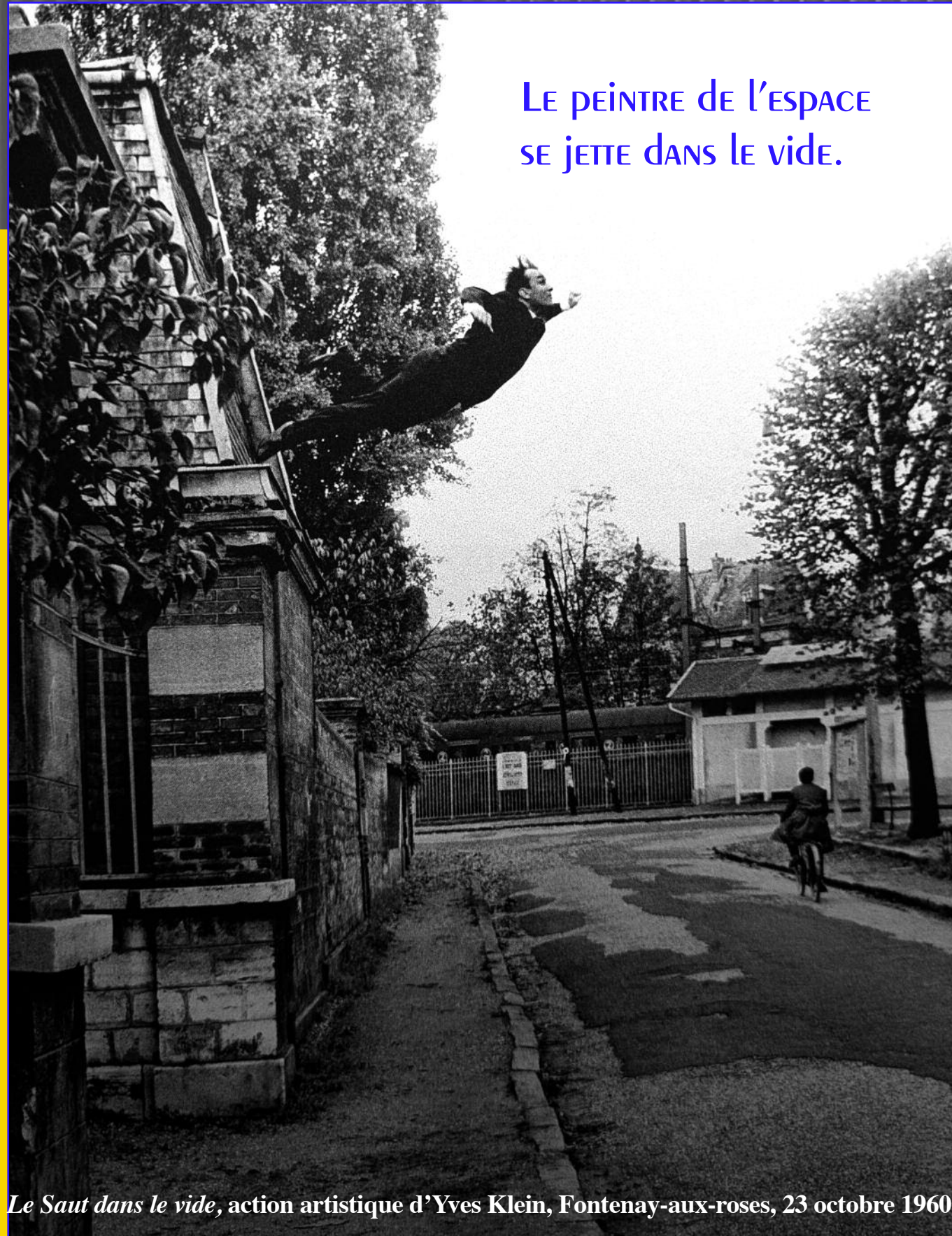
ENVIRONNEMENT Spatial À LA LUMIÈRE NOIRE 1949



Je vis cet environnement et je me souviens que nous sommes tous restés frappés par l'effet lunaire, si poétiquement suggéré, de cette atmosphère liquéfiant et hallucinante. On entrait dans une sorte de grotte où la lumière violette rendait spectraux les éléments. Des formes suspendues, planant comme des êtres préhistoriques ou des éléments subaquatiques, vous enveloppaient comme si l'on entrait dans l'une de ces grandes céramiques à la lumière obscure. Il n'y avait pas de limites, tout cela renvoyait aux zones de l'inconscient où l'espace n'a pas de centre et la surface n'existe plus. Plus qu'une quatrième dimension, celle de l'espace-temps, à laquelle Fontana faisait souvent allusion dans ses textes, c'était une autre dimension, au-delà du temps, dans une sorte de voyage intérieur.

Guido Ballo / Critique et historien de l'art

LE PEINTRE DE L'ESPACE
SE JETTE DANS LE VIDE.



Le Saut dans le vide, action artistique d'Yves Klein, Fontenay-aux-roses, 23 octobre 1960.

YVES KLEIN

Après-guerre quand tout n'est que ruines, les artistes ont exploré des formes variées d'expression **autour du vide, du zéro, du rien**. Le phénomène a consisté en une quête de nouveaux médiums, styles et matières premières. **Des expériences qui passent par le corps.**

Publiée dans *Dimanche 27 novembre (1960), le journal d'un seul jour*, la photographie représente Klein se jetant dans le vide, prouve qu'il est possible de flotter dans le vide. **Un corps tendu qui a lévité** un court instant. Cette corporalité est également centrale dans les gestes performatifs de Lucio Fontana ou de Sabûro Murakami.

La nature du **vide** auquel Klein cherche à parvenir entre en résonance avec la culture japonaise, les positions du groupe Gutai et sa pratique du judo qui lui permettent de discipliner et d'accorder corps et esprit.

Yves Klein sur le tournage du film de Peter Morley *The Heartbeat of France*, studio de Charles Wilp, Düsseldorf, 1961.

Yves Klein / Démonstration de judo, 1955.



Kinbyôbu



Selon Uemura Takachiyo, le critique d'art ami de ses parents qui l'héberge à Tokyo, Klein aurait puisé son inspiration pour les **monogolds** dans les *Kinbyôbu*, les paravents recouverts de feuilles d'or.

Monogold sans titre MG8, 1962.

Paravent du Dit du Genji, épisodes suma et les jouvencelles du pont, XVII^e siècle.



Gyotaku



La série des **anthropométries** réalisée avec des **pinceaux vivants** serait dérivée des estampes *gyotaku* dans lesquelles des poissons sont recouverts d'encre *sumi* avant d'être pressés dans un morceau de papier pour y laisser leur **empreinte**. "Un jour j'ai compris que mes mains, mes outils de travail pour manier la couleur ne suffisaient plus. C'était le modèle lui-même qu'il me fallait pour peindre la toile monochrome".

Sakai Tadaaki, La Carpe de Kinshi Moat, 1839, *gyotaku*.

Anthropométrie de l'époque bleue (ANT82), 1960.





ÔGATA KÔRIN

Les rituels consistant à lancer des feuilles d'or dans la Seine pendant le transfert des **Zones de sensibilité picturale immatérielle** reprend la pratique similaire de l'artiste Ôgata Kôrin durant les fêtes à l'ère Edo qui jeta des feuilles d'or dans une rivière et fit flotter des feuilles d'or remplies de saké sur lesquelles il avait inscrit des poèmes.

Ôgata Kôrin / 1658-1716.

Cession à Michael Blankfort de la Zone de Sensibilité Picturale Immatérielle, 1962.



HIROSHIMA

En 1953, Klein visite Hiroshima, il est impressionné par l'ombre de la silhouette d'un homme gravée à jamais sur un mur par le souffle de la bombe atomique, **une archive de la disparition, de l'anéantissement**. L'œuvre **Hiroshima** (1961), montre des silhouettes fantomatiques en mouvement qui paraissent flotter dans une brume bleutée.

A propos de l'art à l'âge atomique Klein déclare "Tout ce qui est matériel et physique peut disparaître du jour au lendemain pour céder la place à tout ce que nous pouvons imaginer de plus abstrait."

Pierre de l'ombre humaine, Hiroshima.
Yoshito Matsushige, 1946.



Hiroshima, 1961.



MONOCHROMES CARMIN ET BLEU



Le combattant chinois Du Xing / Shiraga Kazuo, 1961.

La Grande Anthropophagie Bleue (1960) est l'enregistrement sur une feuille de papier des trainées effectuées par des modèles féminins nus recouverts préalablement de pigment.

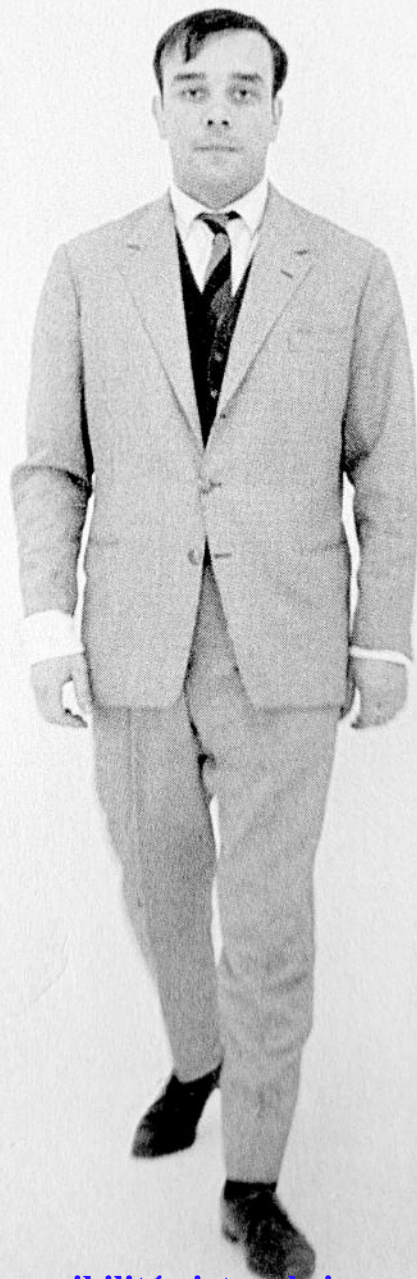
Agrippé à une corde suspendue au plafond, Shiraga Kazuo foule la toile posée au sol faisant éclore la forme au contact de ses pieds. **Il confronte son corps à la matière, le dégage de tout contrôle ou intention et supprime toute distance psychologique entre l'impulsion du geste et la trace qui en résulte.**

Chez Klein comme chez Shiraga, **toile se fait le réceptacle de la performance.** Tous deux partagent l'importance de la corporalité, de l'acte rituel et de l'énergie maîtrisée. Leurs chorégraphies naissent d'un même élan d'inspiration naturel, comme une simple respiration. Leurs monochromes, Carmin pour Shiraga, Bleu pour Klein sont des sublimations de la chair atomisée.



La Grande Anthropophagie Bleue / Yves Klein, 1960.

Vide / Rien / Blanc



Yves Klein dans la salle dédiée à la sensibilité picturale immatérielle dite du vide, 1961.

La question du vide chez Klein renvoie à l'attitude qui consiste à trouver de la richesse dans le rien, ce qui peut être **associé au zen ou à l'esthétique du ma** (intervalle entre deux choses). Le zen est conceptuel, comme l'indique la doctrine du *furyū monji* (ne pas dépendre des lettres et des mots), il s'agit de s'exprimer par la pratique, sans verbaliser.

Le vide-rien, thème de l'exposition dite du Vide (1958) concerne également l'inconscient, la force de l'imagination, le hasard. **Lucio Fontana, une partie des membres de Gutai et Yves Klein, partagent cette vision de l'action, du geste.**

Le Manifeste Blanc de Lucio Fontana établit les principes d'un art délivré des contingences de la représentation, de la matière, de l'espace et du temps. Symbole de pureté et de renaissance le blanc répond aux aspirations des artistes qui veulent se détourner du passé. **Qu'il connote l'invisible, l'infini, le silence, l'espace ou la lumière, il permet la libération totale de la surface.**

Chez Klein, le blanc, intrinsèquement lié au vide est propice à une expérience spirituelle.

Pour Shiraga Fujiko du groupe Gutai, le blanc cotoie le minimalisme et la calligraphie.



Concept spatial / Attente.
Lucio Fontana, 1960.

Tableau blanc / Shiraga Fujiko, 1955.



LA MINUTE DE VÉRITÉ / PIERRE RESTANY

En 1956, la galerie Colette Allendy présente l'exposition **Yves, Propositions monochromes** composée de tableaux monochromes de couleurs différentes. Les toiles sont détachées des murs pour qu'elles flottent dans l'espace et fassent rayonner la couleur au-delà de la surface picturale, pour que chaque couleur devienne **une présence**, un être vivant, une force active.



Monochromes sans titre
1955 / 1957

A tous les intoxiqués de la machine et de la grande ville, les frénétiques du rythme et les masturbés du réel, YVES propose une très enrichissante **cure de silence asthénique**. Bien au-delà des dévidages de mondes autres, déjà si peu perceptibles à notre sens commun du raisonnable, à côté sans doute de ce qu'il est convenu d'appeler *l'art de peindre*, au niveau en tous cas des plus pures et plus essentielles résonances affectives, se situent ces **propositions rigoureusement monochromes** : chacune d'entre elles délimite un champ visuel, un espace coloré, débarrassé de toute transcription graphique et échappant ainsi à la durée, vouée à l'expression uniforme d'une certaine tonalité.

Par-dessus le public-public, si commode miroir aux alouettes, les vieux habitués de l'informel se mettront d'accord sur la définition d'un *rien*, tentative insensée de vouloir élever à la puissance infinie la dramatique (et désormais classique) aventure du carré de Malevitch. Mais il n'y a précisément là ni carré noir ni fond blanc, et nous sommes au cœur du problème.

L'agressivité de ces diverses propositions de couleur projetées hors des cimaises n'est qu'apparente. L'auteur requiert ici du spectateur cette intense et fondamentale minute de vérité, sans quoi toute poésie serait incommunicable ; ses présentations sont strictement objectives. Il a fui jusqu'au moindre prétexte d'intégration architecturale des espaces colorés.

On ne peut le suspecter d'aucune tentative de décoration murale. L'œil du lecteur, si terriblement contaminé par l'objet extérieur, **échappant depuis peu à la tyrannie de la représentation**, recherchera en vain l'instable et élémentaire vibration, signe auquel il s'est habitué à reconnaître la vie, essence et fin de toute création...

Comme si la vie n'était que mouvement. On l'oblige enfin à saisir l'universel sans le secours du geste ou de sa trace écrite, et je pose alors cette question : où, à quel degré d'évidence sensible, se situe donc le spirituel dans l'art ? L'omniscience dialectique a-t-elle fait de nous des mécanismes de pensée, incapables de totale accommodation sincère ? En présence de ces phénomènes de pure contemplation, la réponse vous sera donnée par les quelques hommes de bonne volonté encore survivants.

Pierre Restany, pour Colette Allendy, Paris 1956.
Exposition Yves, Propositions monochromes / Texte pour le carton d'invitation.

IKB

INTERNATIONAL Klein Blue

D'ABORD, il n'y a RIEN,
ENSUITE il y a UN RIEN profond,
puis UNE PROFONDEUR bleue.

PAROLES EMPRUNTÉES À GASTON BACHELARD
CITÉES PAR YVES KLEIN.

YVES LE MONOCHROME

La conquête spatiale bouleverse la représentation de l'espace et fascine les artistes qui aspirent à s'emparer du ciel avec la sensibilité artistique pour seule arme. Leurs œuvres adoptent des formes circulaires, sphériques, ovoïdes, des motifs évoquent l'Univers dans toutes ses dimensions, du microscopique à l'infini.

En 1957, date de la mise en orbite de Spoutnik 1, Yves Klein surnommé **l'astronaute de la peinture** réalise *Globe terrestre bleu*. Grâce à un trucage, le duo de photographes Harry Shunk et Janos Kender immortalisent la perplexité de Klein devant le globe qui lévite en apesanteur.

Yves Klein et le *Globe terrestre bleu*, 1961.



MANIFESTE de l'HÔTEL CHELSEA NEW YORK / YVES KLEIN



Globe terrestre bleu, 1957.

Attendu que j'ai **peint des monochromes pendant quinze ans**,
Attendu que j'ai créé **des états de peinture immatérielle**,
Attendu que j'ai **manipulé les forces du vide**,
Attendu que j'ai **sculpté le feu et l'eau** et que, du feu et de l'eau, j'ai tiré des peintures,
Attendu que je me suis servi de **pinceaux vivants pour peindre**, en d'autres termes du corps nu de modèles vivants enduits de peinture, ces pinceaux vivants étant constamment placés sous mes ordres, du genre : *un petit peu à droite ; et maintenant vers la gauche ; de nouveau un peu à droite*, etc. Pour ma part, j'avais résolu le problème du détachement en me maintenant à une distance définie et obligatoire de la surface à peindre,
Attendu que j'ai **inventé l'architecture et l'urbanisme de l'air** – bien sûr, cette nouvelle conception transcende le sens traditionnel des termes *architecture* et *urbanisme*, mon but, à l'origine, étant de **renouer avec la légende du paradis perdu**. Ce projet a été appliqué à la surface habitable de la Terre par la climatisation des grandes étendues géographiques, à travers un contrôle absolu des situations thermiques et atmosphériques, dans ce qui les relie à notre condition d'êtres morphologiques et psychiques,
Attendu que j'ai proposé une nouvelle conception de la musique avec ma **symphonie monoton**,
Attendu que parmi d'autres aventures sans nombre, j'ai recueilli le précipité d'un **théâtre du vide**.

Je n'aurais jamais cru, il y a quinze ans, à l'époque de mes premières tentatives, qu'il m'arriverait un jour brusquement, d'éprouver le besoin de me justifier – la nécessité de satisfaire votre désir de savoir les pourquoi et les comment de tout ce qui s'est passé, et les pourquoi et les comment de ce qui est encore plus dangereux pour moi, à savoir l'influence de mon art sur les jeunes générations d'artistes à travers le monde d'aujourd'hui.

Je suis gêné d'entendre dire qu'un certain nombre d'entre eux pensent que je représente un danger pour l'avenir de l'art, que je suis l'un de ces produits désastreux et nocifs de notre époque qu'il est indispensable d'écraser et de détruire complètement avant que les progrès du mal aient pu s'étendre. Je suis désolé d'avoir à leur apprendre que telles n'étaient pas mes intentions ; et d'avoir à déclarer avec plaisir, à l'intention de ceux qui ne croient pas au destin d'une multiplicité de nouvelles possibilités que ma démarche laisse entrevoir : "Attention !" Aucune cristallisation de ce genre ne s'est encore produite ; je suis incapable de me prononcer

SI CASIMIR MALEVITCH EST ALLÉ JUSQU'À L'EXASPÉRATION DE LA FORME, YVES KLEIN EST ALLÉ, LUI, JUSQU'À L'EXASPÉRATION DE LA COULEUR, ET MÊME PLUS LOIN ENCORE, JUSQU'À L'IMMATÉRIALISATION DU TABLEAU. IRIS CLERT GALERISTE / YVES KLEIN - CONFÉRENCE DE LA SORBONNE 3 JUIN 1959.

sur ce qui se passera après. Tout ce que je peux dire c'est qu'aujourd'hui je ne me sens plus aussi effrayé qu'autrefois de me trouver face au souvenir du futur. Un artiste se sent toujours un peu gêné quand on lui demande de s'expliquer sur son œuvre. Ses ouvrages devraient parler par eux-mêmes, particulièrement quand il s'agit d'ouvrages de valeur. Par conséquent que dois-je faire ? Faut-il que je m'arrête ? Non ! Car ce que j'appelle "**l'indéfinissable sensibilité picturale**" interdit absolument, et précisément, cette solution personnelle. Alors...

Alors je pense à ces mots qu'une inspiration soudaine me fit écrire un soir : *l'artiste futur ne serait-il pas celui qui, à travers le silence, mais éternellement, exprimerait une immense peinture à laquelle manquerait toute notion de dimension ?* Les visiteurs des galeries – toujours les mêmes, et comme tout le monde – porteraient avec eux cette immense peinture, dans leur mémoire (une mémoire qui ne dériverait pas du tout du passé mais qui serait à elle seule la connaissance d'une possibilité d'accroître indéfiniment l'incommensurable à l'intérieur de la sensibilité humaine de l'indéfinissable). Il est toujours nécessaire de créer et de recréer dans une incessante fluidité physique en sorte de recevoir cette grâce qui permet une réelle créativité du vide.

De la même manière que je créai une **Symphonie monoton** en 1947, composée de deux parties – un énorme son continu suivi d'un silence aussi énorme et étendu, pourvu d'une dimension illimitée –, je vais tenter aujourd'hui de faire défiler devant vous un tableau écrit de ce qu'est la courte histoire de mon art, ce qui sera suivi naturellement, à la fin de mon exposé, d'un pur silence affectif.

Mon exposé se terminera par la création d'un irrésistible silence *a posteriori*, dont l'existence dans notre espace commun qui n'est autre, après tout, que l'espace d'un seul être vivant, est immunisé contre les qualités destructrices du bruit physique. Cela dépend beaucoup du succès de mon tableau écrit dans sa phase technique et audible initiale. C'est alors seulement que l'extraordinaire silence *a posteriori*, au milieu du bruit aussi bien que dans la cellule du silence physique, engendrera une nouvelle et unique **zone de sensibilité picturale de l'immatériel**.

Ayant aujourd'hui atteint ce point de l'espace et de la connaissance, je me propose de me ceindre les reins, puis de reculer quelques pas, rétrospectivement, sur le plongeon de mon évolution. À la manière d'un champion olympique de plongeon, dans la plus classique technique du sport, je dois me préparer à faire le plongeon dans le futur d'aujourd'hui en reculant tout d'abord avec la plus extrême prudence, sans jamais perdre de vue cette limite consciem-

ment atteinte aujourd'hui – **l'immatérialisation de l'art**. Quel est le but de ce voyage rétrospectif dans le temps ? Simplement je voudrais éviter que vous ou moi nous ne tombions au pouvoir de ce phénomène des rêves qui décrit les sentiments et les paysages qui seraient provoqués par notre brusque atterrissage dans le passé. Ce passé qui est précisément le passé psychologique, l'anti-espace, que j'ai abandonné derrière moi au cours des aventures vécues depuis quinze ans.

À présent, je me sens particulièrement enthousiasmé par le *mauvais goût*. J'ai la conviction intime qu'il existe là, dans l'essence même du mauvais goût, une force capable de créer des choses qui sont situées bien au-delà de ce que l'on appelle traditionnellement *l'œuvre d'art*. Je veux jouer avec la sentimentalité humaine, avec sa *morbidité*, froidement et féroce.

Ce n'est que très récemment que je suis devenu une sorte de fossoyeur de l'art (assez curieusement, j'utilise en ce moment les termes mêmes de mes ennemis). Quelques-unes de mes œuvres les plus récentes sont des cercueils et des tombes. Et dans le même temps je réussissais à peindre avec du feu, utilisant pour ce faire des flammes de gaz particulièrement puissantes et dessiccantes, dont certaines avaient près de trois à quatre mètres de hauteur. Je leur faisais lécher la surface de la peinture de telle sorte que celle-ci enregistrât la trace spontanée du feu.

En somme, mon propos est double : tout d'abord **enregistrer l'empreinte de la sentimentalité** de l'homme dans la civilisation actuelle ; et ensuite, enregistrer la trace de ce qui précisément avait engendré cette même civilisation, c'est-à-dire celle du feu. Et tout ceci parce que le vide a toujours été ma préoccupation essentielle ; et je tiens pour assuré que, dans le cœur du vide aussi bien que dans le cœur de l'homme, il y a des feux qui brûlent.

Tous les faits qui sont contradictoires sont d'authentiques principes d'une explication de l'univers. Le feu est vraiment l'un de ces principes authentiques qui sont essentiellement contradictoires les uns aux autres, étant en même temps la douceur et la torture dans le cœur et dans l'origine de notre civilisation. Mais qu'est-ce qui provoque en moi cette recherche de la sentimentalité à travers la fabrication de super-tombes et de super-cercueils ?

Qu'est-ce qui provoque en moi cette **recherche de l'empreinte du feu** ? Pourquoi faut-il que j'en cherche la trace elle-même ? Parce que tout le travail de création, sans tenir compte de sa position cosmique, est la représentation d'une pure phénoménologie – tout ce qui est

L'IDÉE D'INFINI BLEU, PAS UN OBJET, NI UNE FORME, L'ART VA DEVENIR INFINI, IMMENSITÉ, IMMATÉRIEL, PHILOSOPHIE. YVES KLEIN.



SCULPTURE AÉROSTATIQUE, 1957.

phénomène se manifeste de lui-même. Cette manifestation est toujours distincte de la forme, et elle est l'essence de l'immédiat, la trace de l'immédiat. Il y a quelques mois, par exemple, je ressentis l'urgence d'enregistrer les signes du comportement atmosphérique en recevant sur une toile les traces instantanées des averses du printemps, des vents du sud et des éclairs. (Est-il besoin de préciser que cette dernière tentative se solda par une catastrophe ?)

Par exemple, un voyage de Paris à Nice aurait été une perte de temps si je ne l'avais pas mis à profit pour faire un enregistrement du vent. Je plaçai une toile, fraîchement enduite de peinture, sur le toit de ma blanche Citroën. Et tandis que j'avalais la nationale à cent kilomètres à l'heure, la chaleur, le froid, la lumière, le vent et la pluie firent en sorte que ma toile se trouva prématurément vieillie. Trente ou quarante ans au moins se trouvaient réduits à une seule journée. La seule chose ennuyeuse dans ce projet était que de tout le voyage je ne pouvais me séparer de ma peinture.

Les **empreintes atmosphériques** que j'enregistrai il y a quelques mois avaient été précédées d'empreintes végétales. Après tout, mon but est d'extraire et d'obtenir la trace de l'immédiat dans les objets naturels, quelle qu'en soit l'incidence – que les circonstances en soient humaines, animales, végétales ou atmosphériques. Je voudrais maintenant, avec votre permission – et je vous demande la plus extrême attention – vous révéler la face de mon art qui est peut-être la plus importante et certainement la plus secrète. Je ne sais pas si vous allez me croire ou non, mais c'est le cannibalisme. Après tout ne serait-il pas préférable d'être mangé que d'être bombardé à mort ?

Il m'est très difficile de développer cette idée qui m'a tourmenté pendant des années. Aussi je vous la livre telle quelle afin que vous en tiriez vos propres conclusions à propos de ce que je pense être l'avenir de l'art. Si nous faisons de nouveau un pas en arrière suivant les lignes de mon évolution, nous arrivons au moment où j'imaginai de peindre avec l'aide de pinceaux vivants. Il y a deux ans de cela. Le but de ce procédé était de parvenir à maintenir une distance définie et constante entre la peinture et moi pendant le temps de la création.

Bien des critiques se sont écriés que par cette méthode de peinture je ne faisais rien d'autre que recréer simplement la technique de ce que l'on appelle *l'action painting*. Mais j'aimerais maintenant que l'on se rende bien compte que cette entreprise se distinguait de l'action painting en ceci que je suis en fait complètement détaché de tout travail physique pendant le temps que dure la création. Pour ne citer qu'un exemple des erreurs anthropométriques en-

tretenues à mon sujet par les idées déformées répandues par la presse internationale, je parlerai de ce groupe de peintres japonais qui, avec la plus extrême ardeur, utilisèrent ma méthode d'une bien étrange façon.

Ces peintres se transformaient tout bonnement eux-mêmes en pinceaux vivants. En se plongeant dans la couleur et en se roulant sur leurs toiles, ils devinrent les représentants de *l'ultra-action painting* ! Personnellement, jamais je ne tenterai de me barbouiller le corps et de devenir ainsi un pinceau vivant ; mais au contraire, je me vêtirais plutôt de mon smoking et j'enfilerais des gants blancs. Il ne me viendrait même pas à l'idée de me salir les mains avec de la peinture. **Détaché et distant** c'est sous mes yeux et sous mes ordres que doit s'accomplir le travail de l'art. Alors, dès que l'œuvre commence son accomplissement, je me dresse là, présent à la cérémonie, immaculé, calme, détendu, parfaitement conscient de ce qui se passe et prêt à recevoir l'art naissant au monde tangible.

Qu'est-ce qui m'a conduit à l'anthropométrie ? La réponse se trouvait dans les œuvres que j'ai exécutées entre 1956 et 1957 alors que je prenais part à cette grande aventure qu'était la création de la sensibilité picturale immatérielle. Je venais de débarrasser mon atelier de toutes mes œuvres précédentes. Résultat : **un atelier vide**. Tout ce que je pouvais faire physiquement était de rester dans mon atelier vide, et mon activité créatrice **d'états picturaux immatériels** se déployait merveilleusement. Cependant, petit à petit, je devenais méfiant, vis-à-vis de moi-même, mais jamais vis-à-vis de l'immatériel.

À partir de ce moment-là, je louais des modèles à l'exemple de tous les peintres. Mais contrairement aux autres, je ne voulais que travailler en compagnie des modèles et non pas les faire poser pour moi. J'avais passé beaucoup trop de temps seul dans cet atelier vide : je ne voulais plus y rester seul avec ce vide merveilleusement bleu qui était en train d'éclore. Quoique cela puisse paraître étrange, souvenez-vous que j'étais parfaitement conscient du fait que je n'éprouvais nullement ce vertige ressenti par tous mes prédécesseurs quand ils se sont trouvés face à face avec le vide absolu qui est tout naturellement le véritable espace pictural. Mais à prendre conscience d'une telle chose, combien de temps serais-je encore en sécurité ?

Il y a de cela des années, l'artiste allait tout droit à son sujet, il travaillait à l'extérieur, dans la campagne, et il avait les pieds sur la terre – salutairement. La peinture ne me paraissait plus devoir être fonctionnellement reliée au regard lorsque, au cours de ma **période monochrome bleue** de 1957, je pris conscience de ce que j'ai appelé la sensibilité picturale. Cette

LE PEINTRE DE L'AVENIR,
C'EST UN COLORISTE COMME
IL N'Y EN A PAS ENCORE EU.
YVES KLEIN



MONOCHROME BLEU TROUÉ PAR LE FEU, 1957.

MONOCHROME BLEU MONOGOLD GRAND MONOPINK 1960



sensibilité picturale existe au-delà de nous et pourtant elle appartient encore à notre sphère. Nous ne détenons aucun droit de possession sur la vie elle-même. C'est seulement par l'intermédiaire de notre prise de possession de la sensibilité que nous pouvons acheter la vie. La sensibilité qui nous permet de poursuivre la vie au niveau de ses manifestations matérielles de base, dans les échanges et le troc qui sont l'univers de l'espace, de la totalité immense de la nature.

L'imagination est le véhicule de la sensibilité ! Transportés par l'imagination (efficace) nous touchons à la vie, à cette vie même qui est l'art absolu lui-même. L'absolu, ce que les mortels appellent avec un délicieux vertige la somme de l'art, se matérialise instantanément. Il fait son apparition dans le monde tangible, alors que je demeure à un endroit géométriquement fixé, dans le sillage de déplacements volumétriques extraordinaires, avec une vitesse statique et vertigineuse.

L'explication des conditions qui m'ont mené à la sensibilité picturale se trouve dans la force intrinsèque des monochromes de ma **période bleue de 1957**. Cette période de monochromes bleus était le fruit de ma recherche de l'indéfinissable en peinture que le maître Delacroix était déjà capable de signaler en son temps.

De 1946 à 1956, mes **expériences monochromes** effectuées avec d'autres couleurs que le bleu ne me firent jamais perdre de vue la vérité fondamentale de notre temps, c'est-à-dire que la forme n'est désormais plus une simple valeur linéaire mais une valeur d'imprégnation. Alors que j'étais encore un adolescent, en 1946, j'allais signer mon nom de l'autre côté du ciel durant un fantastique voyage *réalistico-imaginaire*.

Ce jour-là, alors que j'étais étendu sur la plage de Nice, je me mis à éprouver de la haine pour les oiseaux qui volaient de-ci de-là dans mon beau ciel bleu sans nuage, parce qu'ils essayaient de faire des trous dans la plus belle et la plus grande de mes œuvres. Il faut détruire les oiseaux jusqu'au dernier.

Alors, nous, les humains, auront acquis le droit d'évoluer en pleine liberté, sans aucune des entraves physiques ou spirituelles. Ni les missiles, ni les fusées, ni les spoutniks ne feront de l'homme le *conquistador* de l'espace. Ces moyens-là ne relèvent que de la fantasmagorie des savants d'aujourd'hui qui sont toujours animés de l'esprit romantique et sentimental qui était celui du XIX^e siècle.

L'homme ne parviendra à prendre possession de l'espace qu'à travers les forces terrifiantes, quoiqu'empreintes de paix, de la sensibilité. Il ne pourra vraiment conquérir l'espace – ce qui est certainement son plus cher désir – **qu'après avoir réalisé l'imprégnation de l'espace par sa propre sensibilité**. La sensibilité de l'homme est toute puissante sur la réalité immatérielle. Sa sensibilité peut même lire dans la mémoire de la nature, qu'il s'agisse du passé, du présent ou du futur ! C'est là notre véritable capacité d'action extra-dimensionnelle !

Et si besoin est, voici quelques preuves de ce que j'avance : Dante, dans La Divine Comédie, a décrit avec une précision absolue ce qu'aucun voyageur de son temps n'avait pu raisonnablement découvrir, la constellation, invisible depuis l'hémisphère Nord, connue sous le nom de Croix du Sud ; Jonathan Swift, dans son Voyage à Laputa, donna les distances et les périodes de rotation de deux satellites de Mars alors complètement inconnus. Quand l'astronome américain Asaph Hall les découvrit en 1877, il réalisa que les mesures étaient les mêmes que celles de Swift. Saisi de panique, il les nomma Phobos et Deimos, *Peur et Terreur* !

Avec ces deux mots – Peur et Terreur – je me retrouve devant vous, en cette année 1946, prêt à plonger dans le vide. Longue vie à l'immatériel !

Et maintenant, Je vous remercie de votre aimable attention.

Yves Klein / Hôtel Chelsea, New York 1961



ARTchITECTURES

CHRONIQUES - MARC VAYE

- #1 Passion Japon 1 - NOTIONS spatiales - ESTHÉTIQUES - JARDINS
- #2 Passion Japon 2 - CÉRÉMONIE & PAVILLONS DE THÉ
KENZO & KENGO
- #3 Passion Japon 3 - Tadao Andô & Shin Takamatsu
Susumu Shingu - Akira Mizubayashi
- #4 Passion Japon 4 - Sou Fujimoto - Capsules Hôtel - 2M26
Yayoi Kusama
- #5 Passion Japon 5 - Kazuyo Sejima - Isamu Noguchi
Kansai Airport Express
- #6 Xu Tiantian - Seun Sangga / Paul Hardy
- #7 Georgia O' Keeffe - Luis Barragán - Hélio Oiticica
- #8 Fusion tropicale 1 - Bahia
- #9 Fusion tropicale 2 - Modernité Antarctique
- #10 Studio Alchimia - Alessandro Mendini - Andrea Branzi
Occhio magico
- #11 Luis Barragán - Mathias Goeritz
- #12 Abécédaire 2025

- #13 Abraham Sotelo Garcia - AGE Atomique - Godzilla
Axiom Space+Prada+Starck - Céleste Zephalto
- #14 Passion Japon 6 - Tomoaki Uno - Chiaru Shiota
Yasuhiro Ishimoto - Walter Gropius
- #15 Passion Japon 7 - Kenzo Tange & Katsura
- #16 Fusion tropicale 3 - Frans Krajcberg - Pierre Restany
Roberto Burle Marx
- #17 Fusion tropicale 4 - O. de Andrade & Tarsila do Amaral
Oscar Niemeyer - Carnaval Rio 25
- #18 1974 / Edition La face cachée du soleil
- #19 Andrea Branzi - Radical Design
- #20 Habiter / Vers un nouveau paradigme - Lexique à usage
des jeunes générations - Habitus - Domus - Domesticus
- #21 Nucléaire et Spatial - Groupe d'Arte Nucleare - Groupe
Gutai - Lucio Fontana et le spatialisme - Yves Klein et l'immatériel

#21

ARTchITECTURES
CHRONIQUES - MARC VAYE