**Zeitschrift:** Schweizer Kunst = Art suisse = Arte svizzera = Swiss art

**Herausgeber:** Visarte Schweiz

**Band:** - (1958)

**Heft:** 2

**Artikel:** Zu den Ausstellungen "Peinture Abstraite" in Neuenburg und "ungegenständliche Malerei in der Schweiz" in Winterthur = En Marge d'une exposition de "Peinture Abstraite"

**Autor:** Schmidt, Georg

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-625491

**Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 13.07.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# SCHWEIZER KUNST
# ART SUISSE
# ARTE SVIZZERA

GESELLSCHAFT SCHWEIZERISCHER MALER, BILDHAUER UND ARCHITEKTEN
SOCIÉTÉ DES PEINTRES, SCULPTEURS ET ARCHITECTES SUISSES
SOCIETÀ PITTORI, SCULTORI E ARCHITETTI SVIZZERI

*Februar 1958* | *Bulletin No. 2* | *Février 1958*



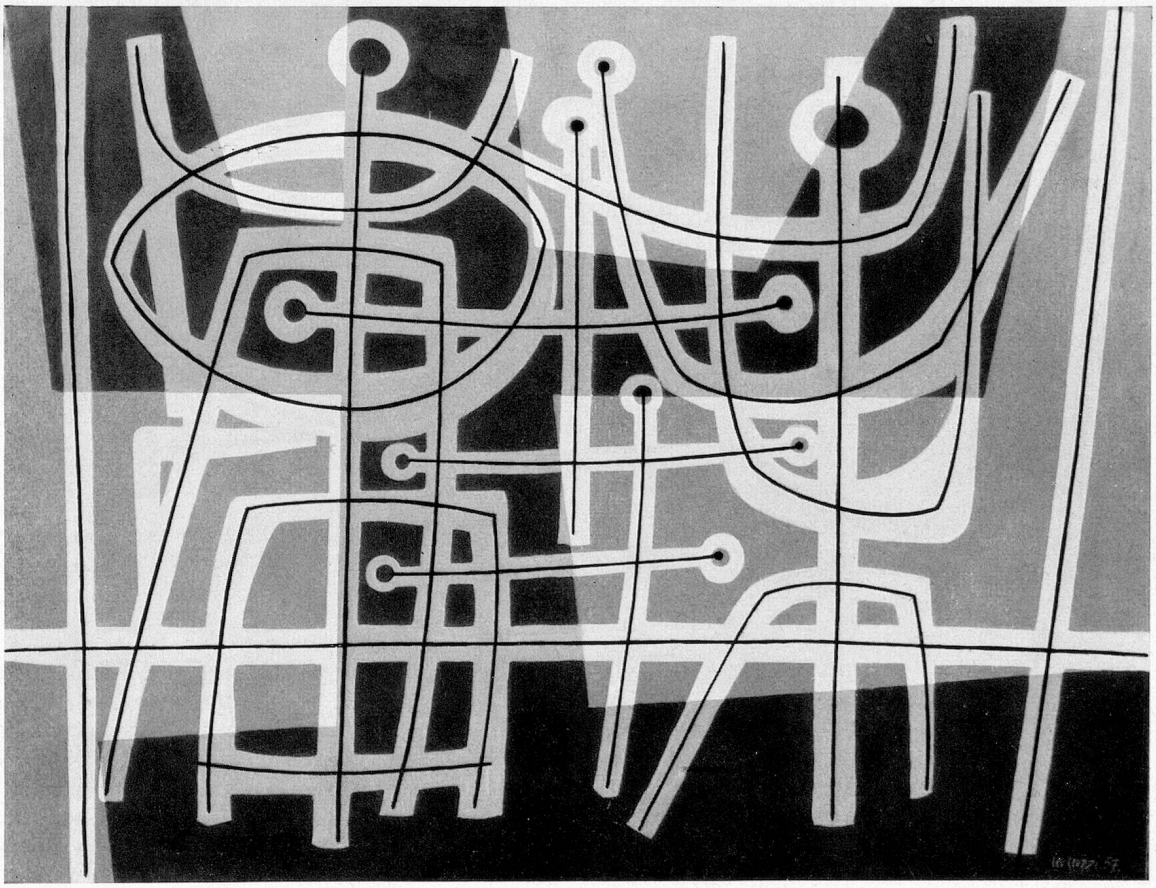
Bibliothèque nationale suisse SK
Berne
AZ AARAU 1


## ZU DEN AUSSTELLUNGEN «PEINTURE ABSTRAITE» IN NEUENBURG UND «UNGEGENSTÄNDLICHE MALEREI IN DER SCHWEIZ» IN WINTERTHUR

Zu der von Dr. Heinz Keller sehr schön gestalteten Winterthurer Ausstellung schreibt Dr. Georg Schmidt im reich bebilderten Katalog ein «Geleit»:

«So sei es mir denn erlaubt, im Folgenden diese Ausstellung nicht unter retrospektivem, sondern unter gegenwärtigem Blickwinkel zu betrachten, das heißt von der unbestreitbaren Tatsache aus, daß der Tachismus für jeden Freund der modernen Malerei das entscheidende Problem ist, das dringend eine Antwort heischt.

Da ist nun sogleich mit aller Deutlichkeit grundsätzlich zu sagen: es ist beinah die Definition der Kunst, wie es die des Lebens ist, daß sie beide immer am Ende sind und jedes Ende zugleich ein möglicher Neubeginn. Weswegen die viel berufene Frage, ob der Tachismus nicht nun wirklich das allerletzte Ende, der Ausverkauf der ungegenständlichen Malerei sei, im Grunde so völlig uninteressant ist. So hieß es ja immer schon: so von Mondrian, ‚weiter' gehe es nun aber wirklich nicht mehr, so vom Kubismus, so vom Impressionismus. Und



Leo Leuppi:
Familial II

Walter Bodmer: 57 A

die jeweils diese Frage stellten, meinten sie gar nicht als echte Frage. Ihnen war sie – und ist sie – nur die in Frageform vorweggenommene Antwort, nur der in Frageform schlecht verhüllte Wunsch: ‚es *ist* das Ende!‘
Wenn nicht ‚das‘ Ende, sondern ‚ein‘ Ende – dann einverstanden! Der Impressionismus *war* ein Ende – und Cézanne die schöpferische Antwort auf den Impressionismus, der Kubismus auf Cézanne, Mondrian auf den Kubismus. So ist auch der Tachismus die Antwort auf Mondrian. Welche Antwort der Tachismus sich einmal wird müssen gefallen lassen, das kann heute noch keiner sagen. Warten wir doch geduldig ab, bis er sich ganz ausgesprochen hat. Verhindern können wir ihn sowieso nicht. So viel aber ist gewiß: diese Antwort wird nicht von denen gegeben werden, die vor dem Tachismus sich bekreuzigten, sondern von denen, die einmal an ihn

Guy Dessauges:
Figure

geglaubt haben, die durch ihn hindurchgegangen sind. Die Antwort auf den Impressionismus ist nicht von denen gegeben worden, die sich vor ihm bekreuzigten, sondern von denen, die durch ihn hindurchgegangen sind.
Vestigia terrent – die Geschichte kennt abschreckende Beispiele. Liebermann, nur ein Jahr älter als Gauguin, hat sich vor dem Impressionismus bekreuzigt und ist in der deutschen Malerei ohne Nachfolge geblieben, während von Gauguin ein Weg zum französischen wie zum deutschen Fauvismus führt. Hodler ist vor dem Impressionismus zurückgeschreckt und hat in der Schweiz nur Mitläufer, keine echten Nachfolger gefunden.
Ob es uns gefällt oder nicht: es ist eine simple statistische Tatsache, daß der Tachismus – in allen seinen radikaleren und gemäßigteren Spielarten – heute die über die ganze westliche Welt hin verbreitetste Sprache der zeit-

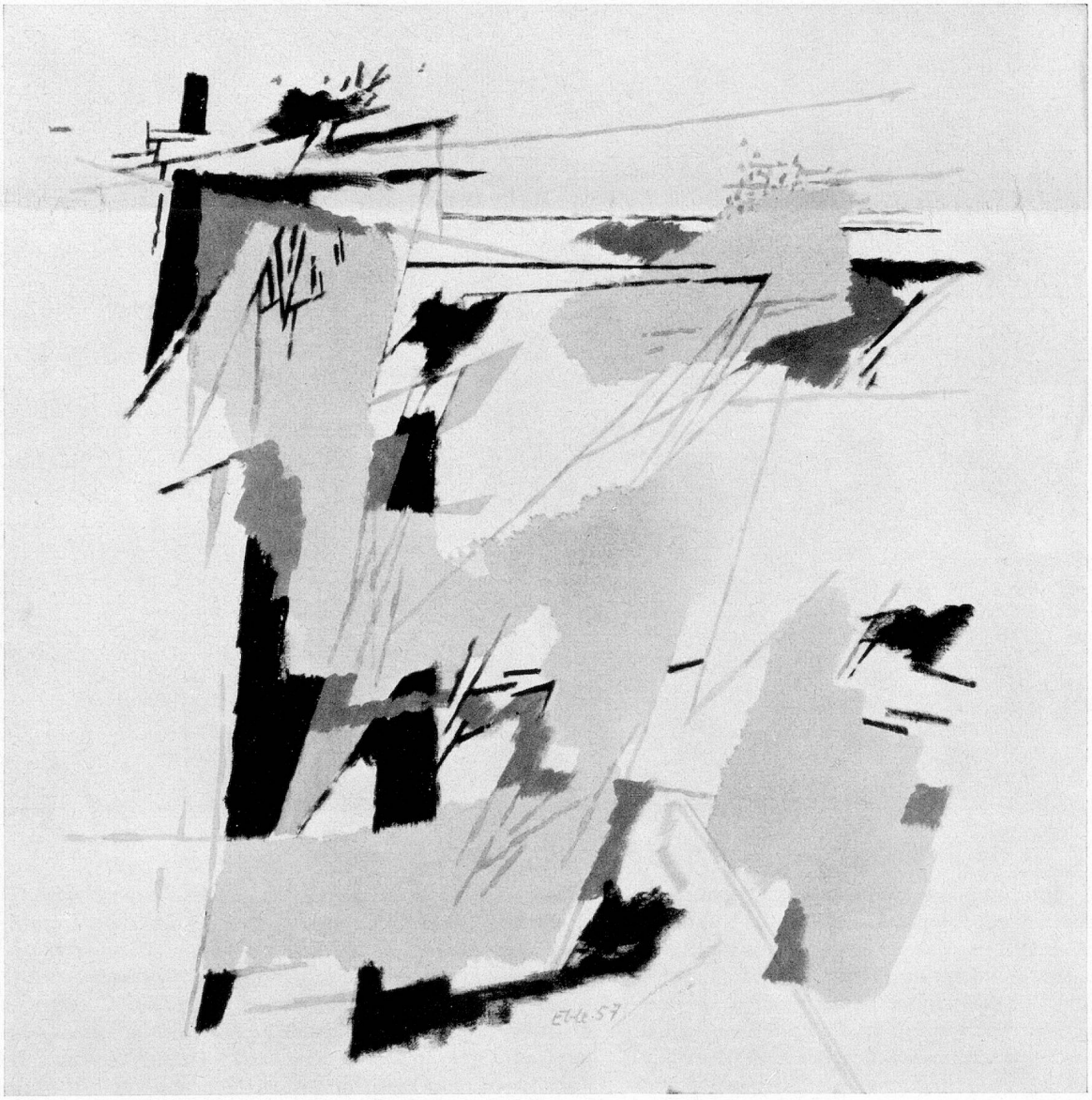
genössischen Malerei ist. Wie ein Ölfleck hat seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges der Tachismus über die Ozeane sich ausgedehnt. Man trägt heute Tachismus: in Paris, Berlin, Mailand, Tokio, New York, Sao Paulo, Bern – ja sogar in Zürich, der Hochburg des Priestertums der ‚Konkreten Kunst'!

Also: der Tachismus die große Mode unseres Jahrzehnts? Ganz gewiß! Aber auch Mondrian ist einmal die große Mode gewesen, und auch der Kubismus, und auch der Impressionismus. Doch wer kennt und wer nennt heute noch die Namen der impressionistischen Mitläufer, der kubistischen Mitläufer, der Mondrianschen Mitläufer? Auch die tachistische Flut wird einmal sich wieder verlaufen und mit ihr ihre Mitläufer. Und wie immer werden nur die wenigen ursprünglichen Begabungen übrig bleiben und werden als hoffnungslos unmodern sich müssen schelten lassen. Viele meinen, mit der Feststellung, daß eine Kunstrichtung einmal Mode war, sei gegen sie alles ausgesagt. In Wirklichkeit aber ist damit gegen sie überhaupt nichts ausgesagt. Ja, es ist nicht einmal unehrenhaft, ein bloßer Mitläufer zu sein, wie es nicht unehrenhaft ist, nur über eine bescheidenere Begabung zu verfügen. Jeder Grad der Begabung hat an ihrem Ort ihre nützliche Funktion, ist ein nützliches Würmchen in der Zubereitung unseres geistigen Erdreichs, eine nützliche Bakterie im geistigen Verdauungsprozeß der Kunst der jeweiligen Gegenwart.

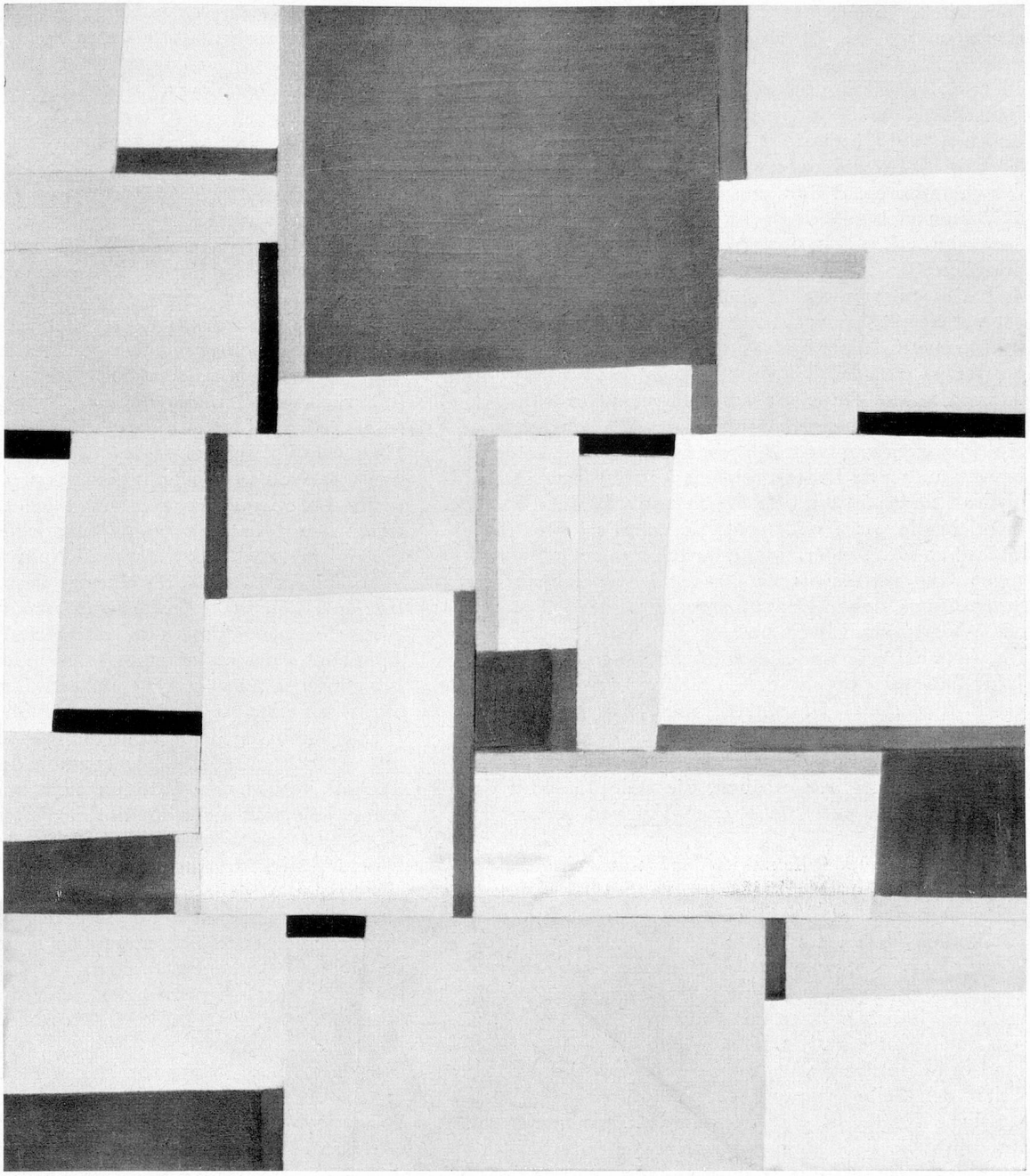
Was alles anderseits nicht verhindert, daß einen bereits das große Gähnen ankommen kann, wenn man die Ausstellungskataloge durchblättert, die einem die tägliche Post auf den Schreibtisch schwemmt. Das Ärgernis dabei ist nicht, daß überall kleinere und größere Begabungen Tachismus machen, das Ärgernis ist, daß für jede lokale Begabung mondiale Beachtung beansprucht wird.

Von solchem Anspruch distanziert unsere Ausstellung sich mit vollem Bewußtsein. Und zwar auf zweifache Weise.

Einmal dadurch, daß sie in erster Linie sich an die schweizerische Öffentlichkeit wendet und damit die Frage durchaus offen läßt, wer von den gezeigten Malern vor einem übernationalen Forum aufzutreten das Recht und zu bestehen die Kraft hätte. Darum auch beschränkt sich unsere Ausstellung nicht auf die bekannteren Namen, die auch im Ausland bereits ein Echo gefunden haben. Ihre Absicht ist vielmehr, dem schweizerischen Kunstfreund zu zeigen, welche Kräfte bei uns in dieser Richtung tätig sind. Es sind deren erstaunlich viele. Doch




Theo Eble:
Tempelmusik



Fritz Glarner: Relational Painting 81

bevor wir uns darüber empören, wollen wir bedenken, daß damit jeder an seinem Orte heute noch die Ächtung auch vieler Kunstfreunde auf sich nimmt.
Zweitens aber und vor allem lauten Thema und Titel unserer Ausstellung nicht ‚Der schweizerische Tachismus', sondern umfassender ‚Die ungegenständliche Malerei in der Schweiz'. Daß es ein wenig die Sensation dieser Ausstellung ist, wie viele Maler in unserem Land vom Tachismus erfaßt sind, ist nicht deren Absicht, sondern deren Ergebnis.
Wir haben den Tachismus eine Antwort auf Mondrian genannt. Die Konstruktivisten (Mondrian, van Doesburg, der mittlere Kandinsky der Bauhauszeit, Malewitsch, Moholy, Sophie Taeuber) sind zwischen 1920 und 1935 das entscheidene neue Wort der europäischen Malerei gewesen. Die ersten Tachisten aber sind im Jahrzehnt vor dem Zweiten Weltkrieg aufgetreten, und unbestreitbar sind heute sie das entscheidende neue Wort.
Das wird uns bestätigt, wenn wir die Träger dieser beiden Richtungen in unserer Ausstellung nach ihrem Alter befragen. Der Hauptharst der Geometrischen ist zwischen 1880 und 1910 geboren: Sophie Taeuber 1889, Graeser 1892, Leuppi 1893, Bally 1986, Glarner 1899, Lohse 1902, von Mühlenen 1903, Bill 1908. Der Hauptharst der Tachisten hingegen nach 1910: Rollier 1912, Moser 1914, Weber 1918, Acht 1920, Liegme 1922, Fedier 1922, Dessauges 1924, Klotz 1925, Barth 1926, Müller 1929, Voegeli 1929, Iseli 1934. Der einzige Schneider ist 1896 geboren.
Aber – und das ist nun eine der Überraschungen dieser Ausstellung: auch unter den Geometrischen hat es eine ganze Reihe nach 1910 Geborener: Philippe 1919, Mattmüller 1923, Jobin 1927, Gerstner 1930, Baier 1932. Anderseits aber dürfen wir nicht vergessen, daß auch der Tachismus seine Ahnen hat: im späten Cézanne vor und nach 1900 und im improvisatorischen Kandinsky von 1910 bis 1919.

Die zwischen den beiden Polen Stehenden verteilen sich charakteristischerweise sehr gleichmäßig auf alle Altersstufen zwischen 1880 und 1930: Moilliet 1880, Graf 1896, Eble 1899, Burckhardt 1900, Bodmer 1903, Stöckli 1906, Fischli 1909, Spiller 1913, Jacob 1917, Faesi 1917, Comment 1919, Stein 1922, Crivelli 1923, Baratelli 1926, Terbois 1932.

Dieser statistische Befund entspricht sehr genau den Verhältnissen auch außerhalb der Schweiz. Das gibt unserer Ausstellung förmlich den Wert eines Testes über die Situation der ungegenständlichen Malerei in unserer Zeit. Das entspricht aber auch der geistigen Situation, deren Spiegel die ungegenständliche Kunst ist.

Die geometrisch ungegenständliche Kunst der zwanziger Jahre, damals ‚Konstruktivismus' genannt, ist geboren aus dem damals lebenskräftigen zuversichtlichen Ja zu den aufbauenden Kräften des 20. Jahrhunderts. Sie war getragen vom Glauben an die menschliche Bewältigung der Lebensprobleme unserer Zeit. Dabei übersah sie gewiß die tiefe Problematik, ja die Chaotik nicht, in die wir gestellt sind; sie nahm sie aber nicht fatalistisch hin, sondern setzte ihr die formende Tat entgegen. Ihr pessimistischer Gegenpol war damals der Surrealismus, dessen Definition geradezu das Bekenntnis der Widersprüchlichkeit unserer Zeit ist.

Die wirtschaftliche und die politische Krise der dreißiger Jahre haben der optimistischen Haltung der Konstruktivisten für einmal Unrecht gegeben. Ein fatalistisches Lebensgefühl erfaßte die Menschheit. Optimismus galt als unrealistisch und oberflächlich. Ja es *galt* nicht nur als realistisch, es *war* es auch, die steigende Flut des Bösen zu sehen und von Ruinen-Visionen verfolgt zu sein.

So ist im Jahre 1939 die zweite der Heldenzeiten ausgebrochen. Und hat uns 1945 zerstörte Städte, eine zerstörte Wirtschaft und, als einzigen ‚Fortschritt', eine unheimlich verbesserte Technik der Zerstörung hinterlassen. Zur allgemeinen Überraschung aber hat die Dezimierung der diversen Produktionsapparate nicht die erwartete Arbeitslosigkeit zur Folge gehabt, sondern hat sich im Gegenteil als gesundende Schröpfkur ausgewirkt. Und es ist überhaupt keine Frage, sondern der fraglose Trieb der Selbsterhaltung der Völker gewesen, daß sämtliche Kräfte in den Wiederaufbau strömten. Die surrealistische Ruinenmalerei wurde gespensterhaft unaktuell. Die Gedächtnisausstellungen für Mondrian aber, der 1944 gestorben war, fanden nicht nur ein elegisch rückgewandtes Echo in seiner Generation, sondern in den jüngeren Generationen einen höchst gegenwärtigen Widerhall.

Da der Krieg aber, wie üblich, kein Problem, kein innenpolitisches und kein außenpolitisches, gelöst, sondern im Gegenteil unvorstellbar größere, neue erzeugt hat, ist die Technik in unvorstellbarem Maße der Herstellung von unvorstellbar wirksameren Zerstörungsmitteln dienstbar gemacht worden. Und die Wissenschaft hat ihr unvorstellbare neue Entdeckungen bereitgestellt. Mit dem Erfolg, daß heute die Angst vor der schlechthin totalen Zerstörung jedem Menschen des Erdballs als täglich empfundene Last auf der Seele liegt.

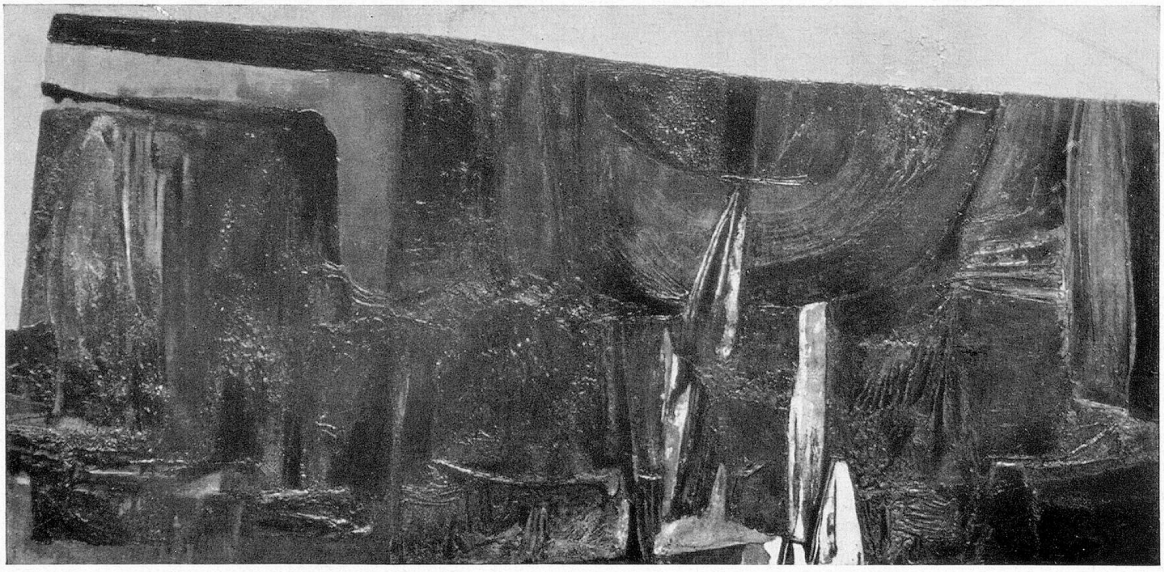
Wahrlich Anlaß genug für eine Kunst der Vision des total getilgten Lebens, der Vision des Heimfalls ins Chaos des Urbeginns!

Die von der Kriegstechnik hervorgepreßte Erschließung neuer Energiequellen aber hat auch der Vision ihres friedlichen Einsatzes zur Linderung jeglicher materiellen Not in unvorstellbarem Ausmaß Nahrung gegeben.

Wahrlich Anlaß genug für eine der Technik befreundete, ihre Zuversicht in Gegenwart und Zukunft teilende Kunst.

Aber nicht genug damit, daß wir Menschen des sechsten Jahrzehntes des zwanzigsten Jahrhunderts uns hin und her getrieben sehen zwischen einer wahrhaft apokalyptischen Kriegsangst und einer beinah paradiesischen Friedenshoffnung: selbst wenn die ganze Kriegsangst von uns genommen würde, wir könnten dem uns von der Technik verheißenen Paradies nicht angstlos entgegensehen. Jedenfalls nicht, soweit uns die technische Perfektion nicht den höchsten der Werte des menschlichen Daseins bedeutet. Alles, was die Technik uns auf der einen Seite an Lebens-Erleichterung schenkt, nimmt sie uns auf der anderen Seite an Lebens-Unmittelbarkeit. Wir scheinen einer bakterienfreien Kultur der Konservenbüchse entgegenzuschreiten. Im Innersten bedroht sieht sich alles Ursprüngliche, Wachstumshafte, Spontane, Persönliche, Improvisatorische – kurz: alles Musische.

Wahrlich Anlaß genug für eine Kunst, die gerade zu diesen Werten und zu ihnen rebellisch ausschließlich sich bekennt! Kein Wunder, daß einer der frühesten und stärksten Tachisten, Pollock, Amerikaner ist. Kein



Wolf Barth: Gegendum magnum

Wunder, daß das hochindustrialisierte Oberitalien eine so große Zahl von Tachisten hervorgebracht hat. Oder das Deutschland des Wirtschaftswunders. Oder endlich gerade die durchtechnisierte, die wohlbehütete Schweiz! So stehen heute der Konstruktivismus und der Tachismus – obgleich der erstere schon einmal seine historische Stunde gehabt hat und trotz aller undiskutierbar oberflächlichen Mitläuferschaft des letzteren – einander in unverminderter Aktualität gegenüber: als zwei fundamentale Antworten auf zwei fundamentale Anrufe unserer Zeit.
Von den ‚Mittleren' aber vernehmen wir warnend die dritte Antwort: es geht nicht um ein Entweder-Oder; das Künstlerische wie das Menschliche leben aus beiden Quellen – aus dem Unbewußten und aus dem Bewußten, aus dem Spontanen und aus dem Geordneten, aus der Freiheit und aus der Gesetzlichkeit.
Welcher aber von diesen drei Richtungen die Zukunft gehört, das wird weder auf der Ebene der Theorien entschieden, noch dadurch, auf welcher Seite die Mehrheit der Anhänger steht, ja auch nicht einmal dadurch, auf welcher Seite die größeren Begabungen sind, sondern ausschließlich vom allgemeinen Lauf der Dinge, den nie die Kunst bestimmt, von dem immer die Kunst bestimmt wird.
Merkwürdig: die drei Jüngsten unserer Ausstellung bekennen sich zu diesen drei künstlerischen Haltungen und jeder mit besonderer Sauberkeit und Intensität. Der Genfer Jean Baier (geboren 1932) ist unter den Geometrischen einer der proportionsempfindlichsten. Der Genfer Pierre Terbois (geboren 1932) verbindet das Konstruktive und das malerisch Beschwingte auf die glücklichste Weise. Und endlich der Berner Rolf Iseli (geboren 1934), der radikalste unter den Tachisten, dessen Bilder aussehen wie vielschichtig gebrauchte Paletten, hat eine ungemeine farbige Sensibilität und hat einen geistigen Ernst und eine innere Heiterkeit, womit er den Besten am anderen Ende die Hand reicht.»

## EN MARGE D'UNE EXPOSITION DE «PEINTURE ABSTRAITE»

Le grand volume du numéro 10 (octobre 1957) concernant notre exposition de Lausanne ne nous a pas permis de faire un rapport sur l'exposition de Neuchâtel. Après avoir appris qu'il existe un projet de montrer à Winterthour un «Concentrée» de l'exposition, nous nous sommes décidé de profiter de cette occasion pour faire paraître l'analyse suivante par M. Octave Matthey – malgré la proposition faite à l'occasion de notre Assemblée générale dernière où il a été prononcé de ne point admettre de controverser sur ce thème dans «l'Art suisse» – car nous savons qu'en public le désir pour une discussion sur les questions relatives à l'art abstraite se renouvelle toujours. *Réd.*

Il y a quelques années, nous eûmes la surprise de voir accrocher aux cimaises du Musée des beaux-arts de Neuchâtel de magnifiques tapis. Actuellement, à ces mêmes cimaises, sont suspendus des tableaux, lesquels ont certes plus d'analogie avec des tapis qu'ils n'en ont avec «Le Bœuf écorché» ou qu'avec «L'Homme au gant».
Cette exposition de «peinture abstraite» ne troublerait aucun visiteur si, comme les tapis, cette peinture se contentait de parler aux yeux, sans s'adresser, comme elle le fait, à l'intellect par le truchement de la parole, c'est-à-dire par le catalogue, lequel catalogue, entre parenthèse, ressemble aux catalogues de toutes les expositions de peinture, en ceci que l'on y trouve, exprimées avec des mots, toutes les choses qui sont sous le soleil, cependant qu'aux murs nous n'en trouvons pas la moindre trace. Et c'est précisément ce qui surprend ici le visiteur, cette contradiction évidente entre ce qui est dit et ce qu'on nous montre.
Lorsque Courbet intitule l'un de ses tableaux: «La Dame au Chapeau noir», il n'y a aucune contradiction entre ce que dit Courbet et ce que fait Courbet. Mais quand un peintre abstrait intitule une surface plane recouverte de lignes et de couleurs non-figuratives – d'ailleurs agréables à voir –: «Femme d'autrefois», il y a contradiction entre ce que dit ce peintre et ce que fait ce peintre.
En 1946, un ambassadeur français, légiférant à l'extérieur de son domaine, donnait aux visiteurs d'une exposition dans laquelle la peinture abstraite était largement représentée, le conseil que voici: «Abstenez-vous, en face d'un tableau, de poser ces deux questions qui n'en font qu'une: A quoi cela ressemble-t-il? Qu'est-ce que cela signifie?» Ce conseil est absolument superflu quand il s'agit de tableaux figuratifs, mais il est judicieux quand il s'agit de tableaux non figuratifs. Devant «La Dame au Chapeau noir» de Courbet, ou devant «Les Joueurs de cartes» de Cézanne, il n'est pas une personne saine d'esprit, qui posera ces «deux questions qui n'en font qu'une»!
Par contre, il y a lieu peut-être de s'inquiéter de la santé mentale de ceux qui ne réagissent pas devant ces tableaux qui ne représentent pas ce que leurs auteurs nous disent qu'ils représentent.
La peinture abstraite a eu son prophète. C'est vers 1820 environ que William Blacke déclamait: «Il faut délivrer l'art de la nature.» Or, aux dernières Rencontres Internationales de Genève, le philosophe Etienne Gilson reprend, sinon le mot, tout au moins l'idée de cet illuminé, en intitulant sa conférence: «L'Europe et la libération de l'art.» De quel tyran l'art peut-il bien être délivré, et de quel occupant a-t-il été libéré?
C'est Madame de Staël et la mauvaise foi de l'interprète de ses propos qui vont servir au sophiste des Rencontres à étayer sa thèse. «Ceux qui n'aiment pas beaucoup la peinture en elle-même attachent une grande importance au sujet des tableaux... il en est de même en musique; quand on la sent faiblement, on exige qu'elle se conforme avec fidelité aux moindres nuances des paroles; mais quand elle émeut jusqu'au fond de l'âme, toute attention donnée à ce qui n'est pas elle ne serait qu'une distraction importune.»
Identifier la peinture à la musique comme semble le faire ici Madame de Staël, c'est identifier un art dont le principe esthétique est l'imitation de la nature avec un art qui n'a rien à voir avec le principe en question. Littérature et musique sont des arts parfaitement autonomes. On s'étonne au surplus de trouver sous la plume de l'auteur de Corinne le propos que voici: «...l'on est assez généralement d'accord ... pour exclure la musique imitative.» Pour exclure la musique imitative, il faudrait que la musique soit, comme la peinture, capable d'imiter. Or, aucune musique n'a jamais reproduit une pomme ou une rose, un visage ou un corps.

«Par la musique, déclame à son tour M. Gilson, dans laquelle l'imitation ne joue aucun rôle, la nature de l'art se trouve très bien représentée.» La nature de l'art musical se trouve très bien représentée, mais non la nature de l'art plastique. D'autre part, le même personnage, au cours de l'entretien relatif à sa conférence, s'est écrié: «Platon n'a pas la moindre notion de l'art, pas plus que Saint Thomas d'Aquin, si l'on considère que pour eux, l'objet de l'art est l'imitation.» Puis, répliquant à un contradicteur, M. Gilson lance avec véhémence: «Saint Thomas d'Aquin n'a rien compris à l'art plastique! C'était un homme de parole.» Comme si les défenseurs de l'art moderne et singulièrement de l'art abstrait n'étaient pas des hommes de parole! A commencer par M. Etienne Gilson.

Et si maintenant nous nous adressions non plus à des hommes de parole mais à des hommes d'expérience. A tout seigneur, tout honneur. Quel conseil Léonard de Vinci donne-t-il aux peintres de son temps ainsi qu'aux peintres de notre temps, lesquels feraient beaucoup mieux d'écouter Léonard plutôt que les moulins à paroles, qui font les entendus dans un domaine qui n'est pas le leur. Le Traité de Peinture du Vinci est le contre-poison des «Méditations esthétiques» de Guillaume Apollinaire et de tous les démarquages de ces divagations. Il y a dans le Traité en question une sorte de leit-motiv, c'est le miroir. Léonard le dit expressément: «Le miroir, maître des peintres!» On ne peut dire plus brièvement ni plus clairement que la peinture est un art d'imitation. M. Gilson dira-t-il que Léonard ne comprend rien aux arts plastiques? Le grand artiste florentin dit encore: «La peinture la plus louable est celle qui est conforme à l'objet imité.» Si l'on s'avisait de juger cette exposition de peinture abstraite selon le critère de Léonard, il est évident qu'il n'est pas dans celle-ci une seule peinture louable, ni même valable. De la peinture, un autre peintre, tout aussi incontestable que le précédent pour faire autorité, nous en donne la définition suivante: «La peinture est une imitation, faite avec lignes et couleurs, en quelques superficie, de toutes les choses qui sont sous le soleil.» Il est non moins évident qu'aucune des peintures qui tapissent à cette heure le Musée des beaux-arts de Neuchâtel n'illustre la définition de Nicolas Poussin.

Un journaliste nous donnait récemment cette définition de l'art abstrait: «C'est un art qui ne vise pas à représenter les objets de la nature, mais à exprimer les émotions ou les états d'âme de l'artiste.» Comme si les peintres de toujours, en reproduisant les objets visibles n'exprimaient pas du même coup, et leur émotion, ou leur état d'âme! Montrant leur émotion ou leur état d'âme à ceux qui sont capables, devant un tableau, de faire abstraction de son sujet, et dissimulant leur émotion ou leur état d'âme à ceux qui sont incapables de faire cette abstraction. Delacroix d'ailleurs rétorque à ce journaliste mal informé: «Ils (les peintres) ont peint leur âme en peignant les choses.» De son côté, Courbet, agacé par les balivernes du fondateur de l'art abstrait (ou idéiste) et de ses disciples, écrivait: «La peinture est un art essentiellement concret et ne peut consister que dans la représentation des choses existantes. Un objet abstrait, non visible, non existant n'est pas du domaine de la peinture.»

Il est heureux que de temps à autre, dans le passé, certains peintres aient jugé bon de passer du mode plastique au mode verbal. Ce qui nous permet, avec l'appui d'autorités incontestées, de tourner en dérision les sacs-à-vent d'une critique d'art partiale et flagorneuse. Et aujourd'hui, ce n'est pas, comme le laisse entendre un grand hebdomadaire parisien, l'artiste étranger seulement mais bien tout homme de bon sens qui «trouve saumâtre le succès fait dans le monde depuis plus d'un siècle aux artistes français et juge lassante la succession de miracles qui s'est produite et continue de se produire sur les bords de la Seine.»

Malheureusement quand nos peintres ou nos sculpteurs se risquent à écrire ou à discourir, c'est pour réciter comme des perroquets les nigauderies des sac-à-vent en question.

Après cette digression, revenons à la peinture abstraite. Comme toutes les idéologies, la peinture abstraite est un produit de théorie. Au début du siècle, Apollinaire écrivait: «Ce qui différencie le cubisme de l'ancienne peinture, c'est qu'il n'est pas un art d'imitation, mais un art de conception.» On ne peut dire plus clairement que la peinture antérieure au cubisme est un art d'imitation, et qu'à l'origine du cubisme et à plus forte raison de l'art abstrait qui en est le prolongement, il y a un concept. Que l'abstraction soit verbale ou plastique, elle est un concept. Alors que la peinture traditionnelle, celle qui est «la fille de la nature» selon le mot de Léonard, n'a pas d'autre origine que cette passion que Descartes mettait au premier rang des passions humaines: l'admiration! En l'occurence, l'admiration non pas de ce qui se dit ou s'écrit, mais de ce qui se voit. L'admiration précisément de toutes les choses qu'Apollinaire, le mauvais génie de Picasso, invitait les innocents qui l'écoutaient bouche bée à mépriser. «Trop d'artistes-peintres, écrivait-il, adorent encore les plantes, les pierres, l'onde ou les hommes. On laisse les ouvriers maîtriser l'univers et les jardiniers ont moins de respect pour la nature que n'en ont les artistes.» Après avoir pris acte de ce qui précède, quelques apprentis peintre se mirent à jouer les jardiniers: taillant, rognant, disposant de tout. Kandinsky écrivait à la même époque: «Si les objets ne se montrent pas de bonne composition, il sera peut-être séant de les traiter avec quelque dédain.» Les objets ne se montrent jamais de bonne composition quand on se jette dans la peinture comme on se jette à l'eau sans savoir nager...

Cependant, avec Apollinaire, nous ne sommes pas à l'origine de la peinture abstraite. Celui-ci n'est en effet que le répétiteur d'Albert Aurier, qui écrivait, en 1890, donc, plus de vingt ans auparavant: «Il est indiscutable que l'art idéiste (expression moins ambigue que celle d'art abstrait) apparaît plus pur et plus élevé de toute la pureté et de toute l'élévation qui sépare la matière de l'Idée. On pourrait même affirmer, poursuit le maître à penser de Gauguin, de Van Gogh, de Maurice Denis, que l'art suprême ne saurait être qu'idéiste (abstrait) l'art, par définition, n'étant que la matérialisation représentative de ce qu'il y a de plus élevé et de plus vraiment divin dans le monde, de ce qu'il y a en dernière analyse, de seul existant: l'Idée!»

Telle est l'attitude à l'égard du monde visible qu'allaient adopter, beaucoup plus tard, les peintres abstraits, considérant avec le même mépris qu'Aurier ceux qui continuent à prendre la nature pour maître. «Eux aussi, écrivait l'instigateur de la peinture abstraite, ils sont les pauvres prisonniers de l'allégorique Caverne. Laissons-les donc s'abêtir en la contemplation des ombres qu'ils prennent pour la réalité, et revenons vers les hommes qui, leurs chaînes brisées, s'extasient à contempler, loin du cachot natif, le ciel radieux des idées.»

Ce couplet de philosophie spéculative allait être démarqué, trente ans plus tard, par Jean Cocteau: «Le peintre-rapin part de bonne heure à la chasse. Le soir il rentre et montre à sa femme le paysage qu'il a tué. Les musées sont remplis de ces faisans dorés. Ils dégagent une atmosphère de soleil, de pipe, de jurons, de soupe. Je laisse la foule y rejoindre son chez-soi. Arrêtons-nous plûtot devant les chiffres faits chair.»
L'organisateur enthousiaste de l'exposition qui nous occupe a débarrassé le Musée des beaux-arts de Neuchâtel de tous les faisans dorés qu'il contenait, et les a remplacés par des «chiffres faits chair.»
Ne boudons pas trop les images mentales de ces pythagoriciens et de ces platoniciens du pinceau. Reconnaissons les mérites de certains de ces ensembliers de la surface plane sur le plan ornamental. Quant à l'intention, c'est-à-dire quant à l'action du peintre abstrait, il est plus difficile de la considérer comme faite. Car cette sorte d'ornemanistes visent plus haut que l'embellissement d'une surface. Ils entendent, en effet, nous séduire ou nous émouvoir sans user comme Ingres de la splendeur du corps féminin, et sans faire usage comme Delacroix du poignard de Sardanapale ou des visages douloureux des «Massacres de Scio».
Les peintres abstraits ont pour eux la médiocrité relative de la peinture figurative du XXe siècle, et surtout, cette lassitude que nous éprouvons de plus en plus devant ce déluge de portraits et de copies mécaniques des aspects de nature, relatif à l'invention photographique.
Il se fait aujourd'hui, en une fraction de seconde, mécaniquement, plus d'images figuratives qu'il ne s'en est fait depuis l'époque des cavernes à l'époque de Manet, «le premier (et le dernier) dans la décrépitude de son art».

## CASLANO - ERINNERUNGEN AN DEN FRESKO-KURS IM HERBST 1957

Es waren solch herrliche Tage – und Nächte –, daß wir untereinander überein kamen, über dies Fresko-Geschehen unbedingt einen Bericht im GSMBA-Blättlein erscheinen zu lassen. Wie es aber vielfach mit solchen im Taumel der Begeisterung gefaßten Vorsätzen geht: sie wurden, einmal wieder zu Hause, scheinbar von allen daran Beteiligten beiseite geschoben. Wenigstens las ich bis heute nirgends darüber, und ich selber habe mich auch nicht hingesetzt, um zu schreiben, weil ich eben auch lieber den Pinsel in der Hand halte als die Feder!
Nun bekam ich heute einen Brief vom Bildhauerfreund E. Hebeisen, unserem Caslano-Boccia-Animator, der mich zum Schlusse leise an den besprochenen Bericht erinnert. Im Grunde genommen, so sagte ich mir, wäre jetzt der Moment günstig, über den Kurs und sein Drum und Dran einige Erinnerungen zu notieren. Seit einiger Zeit bin ich zu forcierten Ferien verurteilt, vom Arzt ist absolute Ruhe verschrieben, das Atelier liegt in weiter Ferne... also wagen wir's mal!
Was jedem, der nach Caslano kommt, bestimmt zuerst auffällt, ist das Casa del Popolo: im sanften schmeichelnden Licht des Tessins leuchtet dieser Kasten in seinem Metzgerrot brutal wie eine Diktatorenfaust schon vom Bahnhöfli her. Man schaut sich das Ding an, steht auf dem Dorfplatz still und entdeckt die vis-à-vis stehende Kirche. Arme Kirche, du mußt nun stets dieses blutige Rot ertragen, ständig diese Ohrfeige hinnehmen – wie war jetzt das schon wieder mit Don Camillo und Peppone?... Ich fragte nach dem Casa delle Monache, wo laut Bulletin die Meister Karl Hügin und Sergio Maina das Geheimnis ihrer Kunst preisgeben sollten. Da stand ich vor einem schönen, alten Bau, von einem kleinen eingehagten Gärtlein umgeben, die Ebene von Magliaso von seiner Anhöhe aus dominierend. Mir ward wohler: nach dem Rot das kühlende Weiß!
Ein echtes, herziges, blutjunges Tessiner Maiteli, das sich später als das jüngste Töchterlein Mainas entpuppte und dem wir scherzend nur «la cattiva» sagten, ihres so kecken, spitzbübischen Wesens wegen, führte mich ins Atelier. Dies befand sich im Kellergeschoß, war aber, da das Haus am Abhang liegt, dank vielen kleinen Fenstern hell erleuchtet. Der Raum war früher ein Refectorium und zum Zwecke des Kurses von Maina und seinem Sohn in tagelanger Arbeit hergerichtet worden. In der Mitte ein riesengroßer, langer Tisch, vollgestellt mit Farben, Spachteln, Pinseln, Kübeln. Darum herum Staffeleien – dahinter emsig schaffende, in weiße Mäntel gekleidete Wesen, worunter eines mit tizianrotem Roßschwanz –, an den Mauern schon gemalte Freskostudien einiger Kursteilnehmer. Eben trug einer mit dem Spachtel eine weiße, musige Masse auf die Mauer, mit unendlich viel Liebe und Hingabe streichelte und liebkoste er die betreffende Stelle, das Tizianrot schaute ergeben, aber interessiert dem Treiben zu: mein erster Eindruck war der einer Hexenküche und ihren Meistern. Ich war eben noch ein Fresko-Laie!
Am andern Tag aber war ich auch schon mitten drin. Nach einigen wesentlichen Erklärungen über Wesen und Technik des Freskos, die mir Hügin in seiner ruhigen und bestimmten Art gab, unterstützt durch die lebhafteren, geschwinderen Maina's, sah ich mich schon an der Arbeit mit dem Spachtel am Freskogrund. Jenes Streicheln und Liebkosen kam wie von selbst, die Ehrfurcht vor der neuen und so uralten Materie tat das ihre dazu, und die Ergriffenheit ließ während der ganzen Kursdauer nicht nach. Keine langen Theorien, kein unnützes Geplauder, sondern sogleich an die Tat. So konnte man sich durch eigene Erfahrungen mit der neuen Materie vertraut machen. In den Arbeitspausen wurden diese Erfahrungen unter uns Kollegen ausgetauscht, und auf diese lebendige Art und Weise kam ein jeder voran – unsere Leiter hatten sichtlich Freude an unserem Arbeitseifer, es ging zu wie in einem Bienenstock!
Als nach einigen Tagen noch Chavaz aus dem Wallis erschien mit seinen Ziegenhaarpinseln, da war unser Fresko-Enthusiasmus auf einem Höhepunkt angelangt: wie voll sich diese Pinsel saugten, wie leicht sie über die Grundiermasse glitten, und wie präzis sich damit arbeiten ließ, ohne den aquarellhaften Freskocharakter zu vergewaltigen mit zu groben kurzen Pinseln! Überhaupt: Chavaz' Erscheinen war für uns eine Art Krönung des Kurses. Er, der kein Neuling mehr ist auf der Wand, kam einige Tage zu uns Dreikäsehochs – diskutierte in seiner liebenswürdigen poesieerfüllten Art mit uns über seine Freskoerfahrungen –, rief uns an seine Wand: «Viens voir! Regarde-moi ce noir, n'est-ce pas merveilleux?» Wie