

Uma publicação engajada: *Art d'Aujourd'hui* (1949-1954)

Profa. Dra. Ângela Maria Grando Bezerra

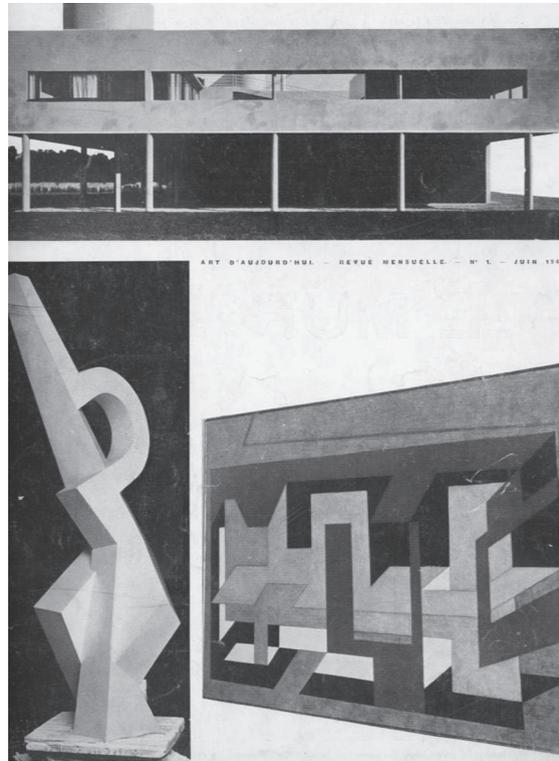
Professora do Centro de Artes
Universidade Federal do Espírito Santo - UFES

Poucos períodos da história da arte terão tido, sob vários aspectos, a mesma sucessão de equívocos e de preconceitos como aquele do Segundo Pós-Guerra na França. Críticos e historiadores franceses em atividade, como Bernard Dorival e Pierre Francastel, ao se empenharem em comprovar a vitalidade da chamada “Escola de Paris”, opunham-se aos críticos partidários em apontar uma “Escola de Paris” que não mais existia. A esses se sucederam, após 1960, aqueles para os quais o “triunfo da arte americana” e a visão vencedora da crônica feita pela crítica dos americanos Clement Greenberg e Harold Rosenberg tornavam invisíveis as realizações do mundo da arte parisiense do pós-guerra.

Esse panorama, por um lado, reforçou tendências tenazes a fecharem-se nas suas problemáticas, em grande parte, estéreis às orientações renovadoras contemporâneas do período. Por outro lado, mobilizou mal-entendidos para aqueles que querem ver ou reter somente alguns nomes para um período abundante, rico de experiências, de discursos e de trocas. Passado meio século dessa historicidade, seria possível tecer uma visão menos estereotipada de alguns fatos sobre os quais a confusão parece não ter ainda se dissipado?

Pierre Bourdieu, em seu livro *Les règles de l'art*, coloca uma questão bastante central aos que tratam dos discursos sobre a arte, em especial, sobre a história e a crítica da arte. A perspectiva de Bourdieu induz a que se pense em aspectos importantes das formas de conflitos, próprios ao campo artístico, no qual as lutas tomam inevitavelmente a forma de “conflitos de definição”, no sentido próprio do termo, ou seja: cada um tende a impor os *limites* do campo, os mais favoráveis, aos seus interesses ou, o que vem a ser o mesmo, “a definir condições conforme a verdade própria ao campo”.

Sob esse ângulo, a criação da revista *Art d'Aujourd'hui* parece estar ligada não somente à necessidade de reger os “conflitos de definição” frente à situação do mundo da arte parisiense, profundamente agitado pelo renascimento inopinado da arte abstrata, como também ao objetivo de difundir informação especializada (sobre vertentes artísticas que defendia) para um público em crescimento.



Vista de exposição na Galeria Denise René, Paris, publicada na *Art d'Aujourd'hui*, julho 1951, p.38.

Vale dizer que a arte abstrata, passados trinta anos de seu aparecimento, não havia ainda se tornado realidade à crítica de arte e às instituições francesas. Entretanto, no mundo da arte parisiense dos anos 40, diante das obras de jovens artistas que abandonam a figuração – *passent la ligne*, de acordo com a expressão da época –, a reflexão de juízo estético sobre arte abstrata seria, sem dúvida, uma tarefa solicitada aos atuantes no campo da arte. Quais seriam os critérios estéticos que determinariam a validade e a confiabilidade do discurso articulado ao *renouveau* da arte abstrata? Sabe-se que a história da arte é fértil em critérios específicos de um estilo ou de um período determinado. Mas não são eles intransponíveis a um outro? Ainda, o que mobilizaria naquele momento o perfil ideológico direcionador das questões de engajamento *d'Art d'Aujourd'hui*?

O que propomos aqui é colocar em valor a noção de “abstração”, seguindo o fio norteador do trabalho de dois dos principais críticos que contribuíram para a revista *Art d'Aujourd'hui*. A idéia é justamente lançar mão

do discurso, sobre a questão da arte abstrata, conduzido por Léon Degand (crítico de maior atuação ao longo da publicação dessa revista¹), mas sem perder de vista a atuação, entre 1949 e 1951, de Charles Estienne (crítico que rompe tempestivamente com o pólo norteador da revista).

É importante ressaltar que a atmosfera do pós-guerra foi favorável à abstração como movimento. Embora não seja o caso introduzir aqui uma discussão de ordem teórica, convém observar que não somente a arte abstrata podia pretender encarnar, ao mesmo tempo, “a resistência e a liberdade”, mas também o processo de resgate da dimensão experimental da pintura dentro do contexto histórico do modernismo. Sabe-se o quanto a fecundidade do período é marcada por um retorno imediato a Paris de uma comunidade artística que atuaria numa experimentação processual muito diversificada. A emergência de novos espaços culturais e, essencialmente, a abertura de galerias acolhem uma renovação expressiva que não permite classificação redutora: ao lado dos “jovens pintores de tradição francesa”, aparece o grupo da “abstração lírica” e o da “abstração geométrica”. Do mesmo modo, o grupo da *arte outra*, que se solta das pesquisas estruturais cubistas e pós-cubistas e elabora, então, um caminho que alarga as possibilidades da experimentação subjetiva. No âmbito das poéticas existenciais ou do *Informal*, a incerteza dos termos empregados para as diversas abstrações – *art gestuel*, *tachisme*, *art informel*, *art autre* – mostra por ela mesma a que ponto essas expressões não permitiam ser reduzidas a categorias precisas. O termo “abstrato” revela, então, uma abrangência de interpretação que o permite estar relacionado aos diversos artistas, produzindo obras nas quais os objetos não são necessariamente reconhecíveis; o que demandará, considerando-se o período em questão, dos principais críticos de arte modernistas a tarefa essencial de traçar valores de distinção entre abstração (no sentido próprio do termo) e figuração.

É assim que, em Paris, um dos números dos *Cahiers des Amis de l'Art*, organizado por Gaston Diehl, é consagrado, em 1947, a textos reunidos sob o título geral de *Pour ou contre l'art abstrait*. A rigor, nos caminhos singulares da abstração, o debate da crítica francesa vai ser articulado, essencialmente, por três críticos emblemáticos: Léon Degand defende a abstração que reflete as pesquisas da abstração geométrica do entre Guerras, aquela dos artistas de uma segunda geração (herdeira do cubismo) que começa aflorar; Charles Estienne advoga pelas poéticas do *Informal*, e Michel Tapié defende a fenomenologia da materialidade da pintura – o veículo da matéria, do pigmento e do resíduo.²

¹Sem dúvida, Léon Degand foi o mais influente entre todos os colaboradores da revista *Art d'Aujourd'hui*: sua rubrica aparece em textos de 35 números dos 36 exemplares editados nos anos dessa publicação.

²Sobre esse assunto os numerosos artigos de Léon Degand publicados nas cinco séries de *Art d'Aujourd'hui* (1949/1954). Também, entre outros, DEGAND, Leon.

No editorial do primeiro número da revista *Art d'Aujourd'hui* (junho de 1949), seus fundadores julgam que é primordial interagir com um público mais numeroso, “ajudando-os à compreensão da arte abstrata”. A atividade artística, afirmam, “nunca foi tão expressiva em Paris. As exposições sucedem-se num tal ritmo que os críticos de arte nem mesmo conseguem visitar todas elas”. Daí, também, criticarem o poder público (inoperantes como portadores de informação) e postular pela necessidade da imprensa regular e da informação especializada. Sobre a crítica que fazem a esse respeito, vejamos o que argumentam no editorial:

À exceção de folhetos e jornais pouco ou mal ilustrados, nenhuma publicação regular consagrada às artes plásticas oferece aos artistas e amadores da arte um espaço consistente para permitir às grandes correntes artísticas de se afrontarem ou para orientar pesquisas mais ou menos coerentes.³

Art d'Aujourd'hui recebe seu formato definitivo no segundo ano de sua publicação⁴, com o número de outubro de 1950, o que inaugura a segunda “série” da revista. Cada “série” correspondeu às publicações efetivadas anualmente e a trajetória da revista se condensou em “cinco séries”, as que *grosso modo* citaremos abaixo.

Assim, na “série 1”, pontuamos dois números especiais: um duplo, sobre *Cinquante ans de peinture*, e o outro sobre *Cinquante ans de gravure*. A partir da “série 2”, *Art d'Aujourd'hui* colocará em foco (para cada número) um ou dois temas principais. Daí, seguindo a ordem das oito publicações dessa “série 2”, encontram-se discussões que abordam essencialmente a questão da arte moderna, seja apresentando *Les Musées d'art moderne* e a retrospectiva *Cinquante ans de sculpture*; seja no paralelismo traçado entre os temas *Les enfants*, *Les fous* e *Les neo-primitifs*, ou pontuando *La peinture aux Etats-Unis*, ou ainda na contextualização de assuntos, como: *Espace; Paris vu par les peintres primitifs modernes; Actualités; Delaunay – Moholy-Nagy*.

Na “série 3”, o número de dezembro é organizado para apresentar a exposição “École de Paris, 20 artistes (Klar Form)”, na qual participam os artistas defendidos pela Galeria Denise René. *Art d'Aujourd'hui* enfatiza as tendências da arte abstrata e coloca em relevo as exposições organizadas em

Sculpture abstraite. Cahiers des Amis de l'Art, n. 11, 1947, p. 20. ESTIENNE, Charles. *L'art abstrait au XXe siècle. Cahiers des Amis de l'Art*, n. 11, p.30.

³ART D'AUJOURD'HUI, n.1, juin 1949.

⁴Se o formato da revista permanece o mesmo (32 x 24 cm), ao contrário, a capa e o número de páginas recebem modificações importantes a partir dessa edição de outubro de 1950. O número de páginas passa de 24 a 32 (certos números vão ser duplos) e a capa passa a ser editada em papel duro.

torno da arte abstrata “construída”. Nessa “série 3” publicam-se os números: *Italie; Arts graphique. Actualités; Art mexicain. Actualités; Photographies.*

Para a “série 4”: *Sculpture aux USA; Grande-Bretagne; Le cubisme. Actualités; Allemagne; Pays nordiques; Van Doesburg.*

Enfim, para a “série 5”: Pevsner. *Actualités; Collage; Synthèse des arts. Actualités; Le relief. Actualités; Premier Salon de la sculpture abstraite.*

Desde sua criação, número 1 de junho 1949, essa revista foi uma das raras publicações francesas que procurou analisar, com certa regularidade, a situação artística internacional⁵. Isso graças a uma rede interada por artistas, galeristas e críticos defensores da art construit, à qual André Bloc ligou-se com total adesão. De fato, a iniciativa de criar essa revista (fortemente ilustrada) se deve, principalmente, ao projeto do modernista André Bloc. Ele já havia fundado, em 1930, a revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, na qual uma das constantes preocupações foi a integração da pintura e da escultura com a arquitetura, o que é bem exemplificado pelos dois números (extra série) organizados por Bloc e consagrados às artes plásticas.

O visível desejo da revista de fortalecer posição instiga seus organizadores a procurarem, também no exterior, o que podia servir para legitimar a vertente da abstração (construit) que defendem. Léon Degand, que se junta ao comitê diretor de *Art d'Aujourd'hui* em novembro de 1949, havia contribuído desde 1948 para o processo de abertura e de tentativa de renovação das artes plásticas no Brasil⁶. Convidado para ser o primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo, o crítico belga organiza debates e encontros para informar e divulgar a arte abstrata, essencialmente aquela de tendência geométrica. Dentre os eventos mais importantes organizados por Degand, nessa sua curta estada em São Paulo, figura a significativa exposição inaugural do Museu: “Do figurativismo ao abstracionismo”⁷.

Nessa exposição, na qual estão reunidas obras de artistas europeus e do artista brasileiro Cícero Dias⁸, um traço essencial é o engajamento de Degand na divulgação da arte abstrata geométrica e na defesa resoluta de uma “supe-

⁵É nesse sentido que, desde 1951, refletindo a preocupação de Bloc de interagir em espaço internacional, a revista desenvolve sua rede de distribuição, num primeiro momento, para os seguintes países: Argentina, Bélgica, Brasil, Itália, Suíça e Paraguai. Em seguida, para os Estados Unidos e Dinamarca (1953), Irã e Japão (1954).

⁶A estada de Léon Degand em São Paulo foi otimizada pelo convite que recebeu da parte de Francisco Matarazzo Sobrinho para dirigir o Museu de Arte Moderna de São Paulo. Ele chegou ao Brasil em julho de 1948 e retornou à França no outono de 1949.

⁷A exposição *Do figurativismo ao abstracionismo* foi inaugurada, em março de 1949, com 150 obras de artistas de tendência abstrata, entre os quais citamos: Atlan, Arp, Bazaine, Domela, Calder, Herbin, Robert e Sonia Delaunay, Léger, Poliakoff, Mag-nelli, Vasarely, Waldemar Cordeiro, Samson Flexor e Cícero Dias.

⁸Aqui, ao citarmos Cícero Dias como único artista brasileiro que participou dessa

rioridade” artística francesa. Se no texto do catálogo da exposição (apresentação trilingüe: francês, português e inglês) o crítico utilizou, numa primeira parte, uma reflexão teórica que se propõe a traçar para o público uma filiação histórica linear, a que abole o figurativo e cria o espaço abstrato (ressaltando o valor de artistas impressionistas e de seus sucessores imediatos), numa segunda parte, Degand tece um ponto de vista exclusivamente conceitual, tentando dar conta de critérios fundamentais que deveriam comprovar a vitalidade da arte abstrata, em especial daquela instaurada a partir do cubismo.

O crítico anunciava, assim, a luta que se travaria a seguir, principalmente no decorrer da polêmica entre ele e Charles Estienne, para expressar seu ponto de vista e para dar conta de promover o que ele julgava o “melhor” da arte abstrata.

Nesse sentido, não devemos esquecer que, como explica Degand, “as duas concepções, abstração e figuração, não se opõem como a verdade ao erro ou a saúde à decadência [...] elas diferem, simplesmente”. É dentro desse espírito que, para Degand, a obra abstrata se constrói, essencialmente, com a consciência da autonomia de seus elementos e está dominada “por um desejo obstinado dos pintores de concentrar a atenção, antes de mais nada, sobre as qualidades e poderes específicos da sua arte”⁹; isso significando que a abstração é uma questão intencional de pureza de meios, sem nenhuma relação com a realidade, não importa qual seja ela.

De sua parte, Charles Estienne lança apelo em favor de uma obra abstrata que “não represente nada do mundo exterior, mas tudo – se possível – do mundo interior que o artista traz em si mesmo”¹⁰. Assim se opõem implicitamente duas orientações sobre abstração que – mais ou menos conciliáveis até 1949 – afrontam-se a partir de 1950. Distanciando-se da *art construit* e das galerias que a defendiam, Charles Estienne concebe – com um ponto de vista parcial, em termos violentos e sob um título provocativo – sua publicação *L’art abstrait est-il un académisme?*¹¹

O crítico alerta, entre outras coisas, para o perigo de uma arte “da superfície recortada e lisa” que submete a criação a teorias de um academicismo cada vez mais hermético. Ele escreve suas reflexões num tom

exposição, estamos considerando a data desse evento (1949) e respectivamente a data em que Waldemar Cordeiro e Samson Flexor (que participam dessa exposição) chegam ao Brasil (1948).

⁹DEGAND, Léon. De la figuration à l’abstraction. Catálogo da exposição *Do figurativismo ao abstracionismo*, Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, 1949.

¹⁰ESTIENNE, Charles. *L’art abstrait au XXe siècle*. In: *Cahiers des Amis de l’Art*, n. 11, 1947, p.30.

¹¹ESTIENNE, Charles. *L’art abstrait est-il un académisme?* Paris: Éditions de Beaune, 1950.

agressivo e faz referência explícita à abstração defendida por Degand: “A Arte abstrata está em perigo... o que não significa que perigos exteriores a ameaçam... bem ao contrário: ela tem atualmente moradia própria, ela tem seu salão, suas galerias, ela é a grande vedete de uma revista inteira [...]”¹²

Talvez naquele momento Estienne fizesse uma efetiva crítica ao *Salon des Réalités Nouvelles* (que refletia um crescente posicionamento doutrinário), mas também censurasse o ateliê de arte abstrata que havia sido fundado pelos pintores Dewasne e Pillet¹³ (este último sendo diretor adjunto da revista junto com Bloc). Tal negatividade da visão de Estienne ao ritmo formalista em que a arte abstrata defendida por *Art d’Aujourd’hui* se via enredada talvez explique o seu repentino distanciamento dessa revista. De fato, como associar o trabalho de um crítico que não hesita em lançar mão dos meios da poesia e da expressão imaginativa para articular o debate crítico àquela linha conduzida pela ideologia “construtiva” e racional que sempre emanou das inquietações estéticas da revista?

As duas últimas contribuições de Estienne à *Art d’Aujourd’hui* são seus ensaios sobre Hans Hartung e Deyrolle, publicados nos números de março-maio de 1951. Para Estienne, a questão poética passa a ser essencialmente um envolvimento de dimensão expressiva. Usando seus termos, um estilo, para que fosse atual, seria “aquele da expressão pura”.¹⁴

Art d’Aujourd’hui não estava ao abrigo das turbulências que iriam agitar o campo da arte abstrata nos anos 50. O torvelinho artístico dessa década exigia práticas visuais que, segundo a terminologia da época, seriam afrontadas na *Querelle du chaud et du froid*. Nesse cenário opunham-se esquematicamente os “tenentes” de uma abstração “lírica” – os *chauds* – aos defensores de uma abstração “geométrica” – os *froids*. Essa *querelle* provocaria uma segunda cisão (consideramos como primeira a ruptura que se consumou entre Degand e Estienne) no grupo atuante na organização da revista. A questão concerne no ensaio de Julien Alvard, publicado em julho de 1953, no qual o crítico coloca em foco a defesa da pintura *informelle*. Nesse ensaio intitulado “D’une nature sans limites à une peinture sans borne”, a discussão das várias expressões conduzidas pela poética “informal” apresentava-se num tom polêmico, cujos efeitos geraram atritos irremediáveis no interior mesmo do comitê editorial de *Art d’Aujourd’hui*, o que provocou o afastamento de Julien Alvard e também o

¹²*Ibidem*, p. 5. Tradução da autora.

¹³Edgard Pillet, secretário da redação de *Art d’Aujourd’hui*, funda com Dewasne o *Atelier d’art abstrait* em outubro de 1950. É nesse espaço que numerosas conferências públicas, anunciadas pela revista, irão colocar em evidência a arte abstrata “construída” e também a “síntese das artes”.

¹⁴ESTIENNE, Charles. Hans Hartung. In: *Art d’Aujourd’hui*, n. 4, mars 1951.

de Roger van Gindertael da revista. Esses críticos, que interagiram no editorial de *Art d'aujourd'hui* desde o afastamento de Estienne em 1951, iriam em seguida colaborar na revista *Cimaise*, a que se reivindicava como uma “revista de arte atual”.¹⁵

Essa disseminação da crítica, por um lado, em direção à abstração geométrica (linha defendida por Degand), por outro, remetendo-nos à abstração lírica (direção tomada por Estienne), foi interpretada recentemente pela galerista Denise Renée.¹⁶ Ela diz, referindo-se à arte geométrica: “art froid, jamais”. Vale ressaltar que Denise Renée, desde a Liberação (1944), lançou-se numa aventura que tem por nome *Galerie Denise Renée*¹⁷. Nesse espaço, se as primeiras exposições organizadas apresentaram como eixo condutor a escolha de artistas que lidavam com a “abstração”, essa galeria, a partir de 1947, já assinalava sua escolha restrita pela vertente da *art construit*. Sabe-se que tanto Degand como Estienne, em períodos distintos, atuaram como defensores da proposta da galeria. Como a *marchant* Denise Renée julgaria a percepção crítica e o engajamento de ambos?

É nesse sentido que retomamos algumas de suas reflexões, quando analisa o trabalho e a atuação desses críticos. Ela explica, por exemplo, que Charles Estienne, nos primeiros anos após a Liberação, foi um dos defensores de sua galeria. Mas, diz Denise Renée:

Estienne se colocava como artista, ele queria se distinguir [...], ao se afastar da galeria, ele traiu os artistas da nossa direção, traiu a si mesmo [...] ao contrário de Degand que era um crítico de arte muito rigoroso, um teórico (o mais exigente que eu conheci), Estienne se posicionava como poeta.¹⁸

A principal razão pela qual a postura expressiva de Estienne perturba o esquema da Galeria Denise Renée parece ligar-se ao engajamento dessa galeria pela pintura conduzida pela racionalidade. O que é bem marcado

¹⁵A revista *Cimaise* é fundada por Jean-Robert Arnaud e tem seu primeiro publicado em novembro de 1953.

¹⁶Em novembro de 1999 Denise Renée me concedeu uma entrevista que foi gravada em sua Galeria situada no Boulevard St Germain des Prés, Paris. Vêm daí as citações de sua fala, nesse estudo.

¹⁷Desde a liberação de Paris (1944) Denise Renée se engaja na defesa da *art construit*. A primeira exposição que organiza coloca em evidência a obra de Vasarely. Na década de 50 organiza, entre outras, as exposições *Le Mouvement* (1955) e a primeira mostra de Mondrian na França (1957). Nos anos 60 sua galeria está no centro da efervescência *avant-gardiste*. A estética da *Op art*, movimento que reuniria os artistas defendidos pela galeria, “invade até mesmo as vitrines de moda”.

¹⁸Entrevista concedida à autora.

pelo tom de Denise Renée quando diz: “no meio das vertentes variáveis da abstração, eu escolhi a linha mais construída, a menos literária, a menos romântica”¹⁹. Com efeito, tanto as reproduções de pintura de artistas defendidos pela galerista como as exposições que organizou foram particularmente comentadas pela crítica de *Art d’Aujourd’hui*.

Nesse caso, as controvérsias estéticas lançadas pelos defensores de uma abstração “fria”, racional, solicitariam da crítica atuante, para além de manter-se vinculada à vertente da abstração “mais rigorosa”, privilegiar a experiência objetiva e a racionalidade da obra; o que deveria ser defendido tanto no que concerne a descrições e interpretações, quanto no que tange a avaliações e julgamentos da arte abstrata em questão.

É aí que Léon Degand se distingue na sua posição frente aos engajamentos de *Art d’Aujourd’hui*. É na efervescência dos primeiros anos da década de 50, quando a polêmica entre os partidários de uma abstração mais livre e engajados por uma vertente “construída” atinge seu ápice, e também quando artistas e galerias têm direito a numerosos artigos nos jornais e revistas, que Degand marca essencialmente presença na defesa da ideologia modernista da autonomia estética racional e “construída”. Ao longo do tempo, diz Denise Renée, “[...] foi, sobretudo Léon Degand, redator principal da revista *Art d’Aujourd’hui*, que nos defendeu. Ele se apresentava freqüentemente ao público e exercia uma grande influência”.²⁰

Nesse sentido, o de defender a prática da arte abstrata e justificá-la por meio de uma teoria que a tornasse aceitável aos olhos do público, criou-se um elo essencial entre o trabalho de Degand e o decurso da produção de *Art d’Aujourd’hui*. A preponderância do trabalho desse crítico na revista não foi jamais verdadeiramente questionada, mesmo encontrando-se em alguns de seus artigos uma proposta de sensibilidade independente e até mesmo relacionada com a interpretação de uma abstração mais experimental, como, por exemplo, em seu ensaio “La querelle du chaud et du froid” (publicado no número de janeiro 1953, momento culminante da batalha): “Para nós, em todo caso, o *Chaud* e o *Froid* não devem se opor como o *Erreur* e a *Vérité*. Não são receitas, remédios. E eles não saberiam se reduzir em sinais exteriores aos de uma linguagem plástica”.²¹

Daí nos vir à mente uma reflexão de Hubert Damisch, em *Stratégies 1950 – 1960*, na qual o autor também questiona a *querelle* das abstrações. Damisch considera que, na década de 60, “em nada teria contribuído a campanha feita contra a abstração ‘geométrica’ e a favor de uma concepção

¹⁹DENISE Renée. In: MILLET Catherine. *Conversations avec Denise Renée*. Paris: Adam Biro, 1991. p. 31.

²⁰Entrevista à autora.

²¹Léon Degand, *Art d’Aujourd’hui*, jan. 1953, p. 65. Tradução da autora.

pretensamente ‘poética’ da abstração”. Para ele não seria suficiente “fazer apelo à poesia e designar um *bouc émissaire* para exorcizar o espectro do academismo que, por definição, freqüenta a arte moderna[...]”²²

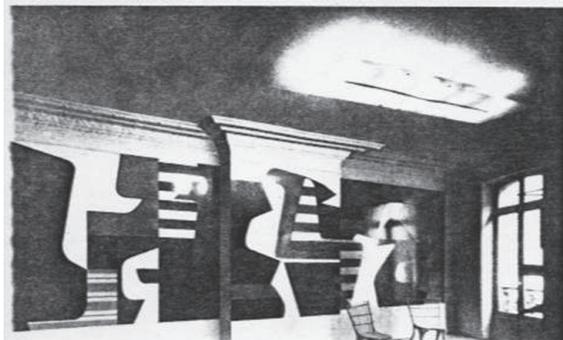
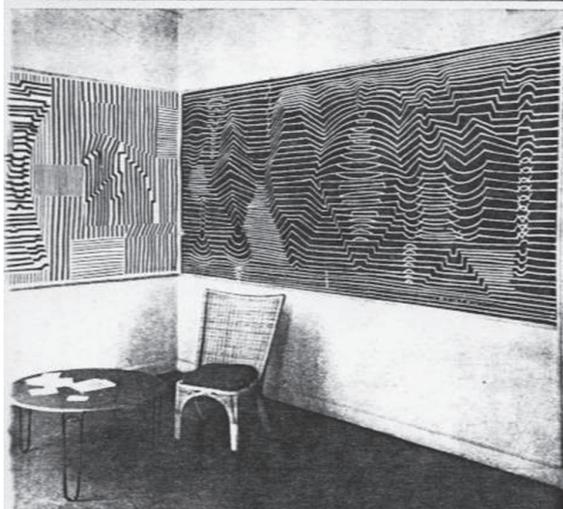
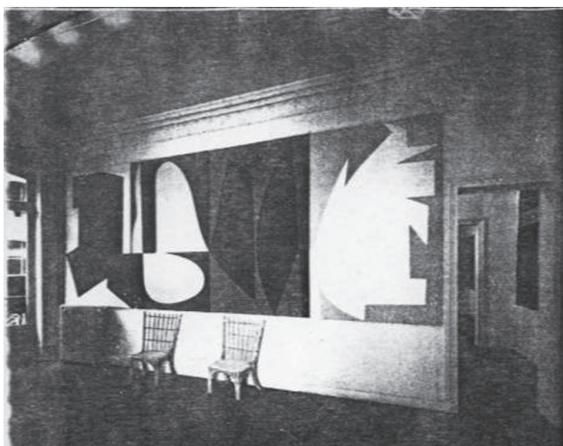
De certa forma, Degand e Damisch abordam a pretensão moderna da exigência do “novo” que coexiste no seio das vertentes da abstração, isso no sentido de a pesquisa formal se tornar a essência mesmo da obra, o que tornaria inseparável o processo de “criação” do critério de “renovação da linguagem”.²³ Não se podendo negar, também, que com a consciência vanguardista da tensão inovadora, a defasagem parece simétrica.

A aventura de *Art d’Aujourd’hui* vai durar um pouco mais de cinco anos (considerando que sua última publicação se faz em dezembro de 1954). Em seu percurso se concretizou a aceitação da “abstração” no campo da arte parisiense. Sem dúvida, em meados da década de 50, a arte abstrata obtém seu *droit de cité*.

Desde a sua criação, *Art d’Aujourd’hui* exerceu uma pressão contínua sobre o meio institucional, essencialmente o dos museus, não somente para que reconhecessem, mas também para que dessem à arte abstrata o seu lugar de destaque. Controvérsias, polêmicas, senão debates virulentos, opunham os defensores e os detratores da criação da arte abstrata. Buscar interagir e provocar o questionamento sobre as normas de apreciação estéticas, que permitem construir um julgamento sobre as obras, foi uma questão pertinente da revista que se juntou às reações do público, freqüentemente desorientado frente às obras que ele não compreendia. E se nós temos consciência da mudança realizada nessas últimas décadas, no mundo ocidental, na multiplicação de exposições e apresentações artísticas, senão na aceitação inquestionável da arte abstrata, podemos dizer seguramente que uma parte se deve às publicações especializadas. E, nesse caso, o engajamento proposto por *Art d’Aujourd’hui*, durante cinco anos, não foi em vão.

²²DAMISCH, Damisch. *Stratégies 1950-1960*. In: *Catálogo da exposição Paris – New York*. Paris: Centre Georges Pompidou/ Gallimard, 1991.

²³DEGAND, Léon. *Klar Form*, *Art d’Aujourd’hui*, n.1, dez. 1951.



Art d'Aujourd'hui,
n.º 7, juillet 1957

D'UN CERTAIN « SENTIMENT » DU XX^e SIÈCLE

FORMES ET COULEURS MURALES
Galerie Denise RENE

Ce qui ressort peut-être de la manière la plus frappante de l'ensemble des œuvres exposées par Dewasne, Jacobsen et Vasarely chez Denise René, c'est une certaine façon d'éprouver, de ressentir la vie propre à notre siècle, et ceci sans qu'aucune fonction définie ait été mise en cause. Je m'explique : « S'il fallait, écrit le prince Louis de Broglie, établir entre les trois termes du triptyque « pensée, sentiment, action » un ordre de priorité, ce serait au sentiment qu'il faudrait accorder la première place, puisqu'en dernière analyse il est le moteur de toutes nos pensées et de toutes nos actions. » Ne pourrait-on pas dire dans les perspectives ouvertes par cette complexe triade que pensée et action, dont les formes vivantes sont la recherche, la découverte en soi et pour les prolongements qu'elle comporte que pensée et action sont issues d'un certain sentiment d'être et de vivre et que ce sentiment trouve sa forme encore indéterminée et d'autant plus aveuglément dynamique dans l'art ? Et tandis que pensée et organisation vieillissent et se démodent, l'art faisant l'essence de cet état premier et le saisissant à sa source conserve sa valeur et sa force.

Dans l'« Enseigne de Gersaint », dans l'« Orangerie de Versailles », se retrouvent à jamais vivantes les formes les plus actives d'un certain art de vivre que nous goûtons en elles comme s'il était encore actuel. Cet art de vivre, qui est celui du grand siècle, on s'explique mal qu'il se soit manifesté là avec tant de clarté et de vigueur, puisqu'il ne s'agissait pour Watteau que de peindre une enseigne pour son ami le marchand de tableaux et pour Mansard d'élever un bâtiment destiné à abriter pendant l'hiver les orangers du roi. On ne leur demandait pas des œuvres capitales, et pourtant elles sont parmi les plus chargées de ce « sentiment » du siècle.

Le problème tel qu'il se pose pour Dewasne et Vasarely est évidemment bien différent. Pour eux c'est l'expérience d'une peinture abstraite à grande échelle. C'est évidemment un très noble propos, mais le tenter, non dans un monument avantageux, mais dans un appartement bourgeois aux proportions modestes et aux dimensions déjà désaccordées par rapport à nous, c'était une gageure à se rompre le cou.

Pourtant, il faut le dire, le but est atteint. Les murs cessent d'être ce qu'ils sont ; ils s'agrandissent hantés, par l'esprit de notre temps. Un certain air qui convient à notre respiration y règne, un air qui n'est qu'à nous et que j'appelle le « sentiment du XX^e siècle », celui que de telles œuvres feront éprouver à ceux qui viendront après nous bien mieux que nos institutions ou nos idées dont les visages trop ridés ne pourront réveiller le souffle de cette époque.

Ainsi cette exposition dépasse à mon sens ce qu'elle a voulu être : un simple essai des possibilités de l'art abstrait dans le domaine de la grande décoration.

Reste à savoir si c'est à leurs conceptions esthétiques que ces trois artistes doivent d'avoir réussi ou avant tout à leur talent personnel. C'est une question que je me garderai bien de francher. Je dirai simplement que, si proches qu'elles puissent être par certaines conceptions de base, les œuvres de Dewasne et de Vasarely me paraissent prodigieusement éloignées l'une de l'autre, si éloignées qu'il est bon qu'on ne puisse les voir d'un seul coup d'œil tant elles sont étrangères l'une à l'autre.

Art de poussée et de butée où les couleurs vertes et luisantes sont à leur maximum d'intensité. L'« Anthonèse de Marat » incite sur la violence

Capa da revista Art d'Aujourd'hui, n.1, junho 1949.