

vasarely

galerija suvremene umjetnosti

victor vasarely

zagreb, 19. IV — 19. V 1968.

uprava galerije suvremene umjetnosti
najtoplije zahvaljuje
galeriji denise rené, pariz
čijom je susretljivom suradnjom
realizirana ova izložba

obojeni oblici

vasarely i trijumf strukturalizma

»Na način koji će mu odgovarati, čovjek nastoji da za se stvori jasnu i jednostavnu sliku svijeta i da tako trijumfira nad svijetom bitka težeći da ga tom slikom nadomjesti.«

Einstein.

Umjetnik ima pravo da jednako kao i inženjer bude stvaralac modernoga svijeta, a preostaje mu da to bude i uistinu. On se nalazi u središtu oblasti stvaralačke slobode kojoj on sam određuje veličinu: njemu se stil ukazuje kao perspektiva mogućnosti.

Sada se postavlja problem uspostavljanja umjetnosti koje će mjerila odgovarati globalnom društvu, a ne više jedino onima pojedinca. Umjetnost je ipak ostala poruka pojedinca, umjetnika — drugom pojedincu. Potreban nam je drugi način estetske komunikacije; djelo Vasarelyjevo predlaže nam jedan način. Donedavna umjetničko je djelo bilo posljednje uporište čiste forme koja se cijela predaje percepciji i pruža otpor svakom rastvaranju. Ipak, nakon infinitezimalne geometrije znamo da se svaka cjelovita forma mogla ponovno sastaviti u nizu jednostavnijih elemenata, no umjetnik je rijetko kad vodio brigu o geometriji i nijedan od njih nije iz te spoznaje crpio načela estetskog djela.

VASARELY je možda slikar toga »strukturalizma« koji nam se ukazuje kao filozofija modernoga svijeta. Odbijajući da na tradicionalni način značajne objekte istakne na pozadini prirode, strukturalizam sistematski re-konstruira okolinu pomoću sastavljanja elemenata držeći se pri tome određenoga broja pravila, a taj se sastav zove **struktura**. Geometrijsko djelo VASARELYJEVO na estetskom planu transponira ponovno sastavljanje cjelovitih formi i polazi od određenoga broja jednostavnih elemenata koje sastavlja prema određenim algoritmima; to je u stvari simbolizacija strukturalističke filozofije, a povezana je sa svijetom koji čovjek gradi, sastavljajući jednostavne elemente, komade i cigle koji sami imaju karakter geometrijski.

U toku ustrajnoga rada, nakon što je svijet rascijepio na crno i bijelo, savladao je boju najprije kao dodatni element kontrolirane raznolikosti, a zatim kao autonomni generator oblika. VASARELY pokazuje apstraktnu sliku svijeta struktura u kojem je boja tek apstraktna integracija velikoga broja elemenata. Umjesto da oblik dominira nad njim, on ga konstruira i pokazuje **atomizam oblika**.

Elementarni »Gestalt«, kako u svom vlastitom bitku tako i u ostalom dijelu svoga sastava: inverzijama, simetrijama, sukladnostima itd. ...nameće ovdje »krutu uzročnost« koja se

suprotstavlja »uzročnosti što se rasplinjava« poznatih prirodnih oblika, a ove uvijek kviri slučaj. Nema u tome nikakve tajne; to je još jedno obilježje svijeta koji nije **podnošen**, nego konstruiran. VASARELY radi u svom laboratoriju, sređuje oblike, crpi iz njih elemente i sastavlja ih prema algoritmima koji su u načelu svi jednaki onima programatora. Njegova umjetnost počiva na intelektu, a to je upravo duh igrača šaha koji tri ili četiri poteza unaprijed predviđa posljedice svojih akcija; najčešće su pravci njegovih nizova potekli iz strogo određenoga repertoara, a zlatno je njegovo pravilo: optimum složenosti. Njegovi se programi mogu iskazati, prenijeti, može ih osim njega ostvariti i netko drugi, no upravo ih on donosi.

Svejedno je brine li se on oko toga ili ne, njegove kompozicije pružaju motriocu zadovoljstvo konstatacije o očitosti snage razuma, zadovoljstvo stroge zatvorenosti duhovne forme koju prenose oči ili je to sama igra slobodnih boja koje su zapravo: **toplina duha**. Užitek je tu srogo semantičke naravi, on je povezan s nasladom duha koji zatvara neku formu, rješava neki problem i samim tim u kratkom času gospodari dijelom svijeta koji ga okružuje — umjesto da osjeti kako ovaj dominira nad njime.

U toj očitosti razuma, motrilac ponovno nalazi svoju samostalnost i svoju sposobnost rasuđivanja. Nasuprot slikarstvu enformela u kojem se ogleda neka gestualna gimnastika na platnu koja je dopuštala da se genij i osrednjost nađu jedan pored druge u deprimantnoj pometnji sviju vrijednosti, geometrijsko djelo pruža duhu predah, donosi mu kriterije određivanja i suda o djelima, gledalac ponovno osvaja svoju samostalnost i sposobnost da u jasnoj misli razluči vrijednosti; on spoznaje elemente i forme koji izvire iz same okoline formalne misli: četvorine, krugovi, elipse i trokuti pripadaju općenitostima tehničke ere.

Djelo VASARELYJEVO ulazi u kategoriju onoga što se može nazvati **permutacionalnom umjetnošću**. Permutacionalna umjetnost je sastav tvorevina sistematičnih kombinacija jednostavnih elemenata kojih je raznolikost ograničena, a sačinjene su na temelju pravila sastavljanja koja umjetnik donosi a priori. To je jedan od faktora na kojima počiva svaki umjet-

nički razvitak, to je stalna struja koja je u prošlosti imala svoja velika razdoblja, kao što je to na primjer: doba manirizma i u našem vremenu moderna Op-umjetnost, a VASARELY je možda najznačajniji predstavnik toga pravca.

Nakon duhovne nemoći koja nas je obuzela pred mnogostrukostima vlastitih kombinacija i nakon dugog vremena u kojem se sve svodilo na stilske vježbe, sada, usporedno s pojavom računskih strojeva, permutacionalna se umjetnost sprema na nove akcije. Računske mašine omogućuju realizaciju vrlo velikoga, upravo vrtoglavo velikoga broja kombinacija koje se nude strpljivosti umjetnika, a uključene su u »polje mogućnosti«. To je jedna od najznačajnijih tvorevina kombinatoričkog algoritma koja posredstvom načelnoga ograničenja što ga implicira u cjelini mogućih realizacija nužno otkriva duhu ideju o neodredivom i vodi ga preko granica koje su sve šire i dalje. Iako je njegov rad jedino manuelan, a njegov atelier ne krije nikakva računska pravila, VASARELY nas uvodi u umjetnost pomoću strojeva. Njegovo je djelo već sada slika proizvoda računskih strojeva. Naglasak koji on stavlja na program, stroga nezavisnost repertoara elemenata i načina na koji ih sastavlja, umjetnikovo distanciranje prema vlastitom djelu koje za nj možda može ostvariti i neki njegov pomoćnik, duboki racionalizam njegovih postupaka: sve ovdje već nagoviješta izradu koja se može mehanizirati. Umjetnik je toga svjestan, bolje nego itko drugi on zna da je još potreban jedino izvjesni tehnički napredak i njegova će se djela moći u nedogled varirati pomoću strojeva koji će obrađivati elemente informacija. Strojevi su već počeli raditi.

Upravo u tome, preko granica »Op-artak«, njegovo se djelo uključuje u dublju liniju razvitka, a to je ona linija koja teži

prema usklađivanju umjetnosti sa latentnim karakteristikama društva. VASARELY je i kao čovjek zaokupljen idejom uključivanja estetskih vrijednosti u društvo mehanike. On zna da je to društvo u svojoj biti potrošačko i da ono već vrši »kulturni pritisak« na umjetnost tražeći umnožavanje djela, a pri tome polazi od ograničene izvornosti stvaralaštva. Upravo je zato permutacionalna umjetnost bitni element društvene umjetnosti, koja svakom pojedincu posredstvom umjetnosti kombinatora nudi djela koja se sva međusobno razlikuju, a ipak sva su po svojoj novosti jednako vrijedna.

Svojim djelima i izložbama VASARELY nas polako vodi prema integraciji geometrijske kombinatorike u svim pa i najrazličitijim aspektima naše sredine. Oblici koje on nudi našem pogledu ulaze u svakidašnji život i tamo ponovno nalaze izvornu funkciju umjetnosti. On upozorava: budemo li elementima našega svijeta znali već u početku podati kvalitet osjetljivosti, izgradnja sredine koju ostvaruje tehnološka civilizacija neće imati tek nadodanu ljepotu nego onu unutarnju: umjetnost će se integrirati u grad, a to je san arhitekata. VASARELY za nas razvija našu svijest o mogućnostima: permutacionalna se umjetnost poput finoga tkiva ugrađuje u tehnološku eru.

Njegova su posljednja djela totalna integracija boje u djelo i to na način koji obavezuje: određivanju količina oblika — odgovara određivanje količina boja. Vrlo je psihološki privlačna pomisao kako se ta integracija ostvaruje u vezi s vjernošću jednom duhovnom stavu, a taj je zauzet i valoriziran u okviru novih dimenzija vizuelnoga svijeta.

1964. — Tko se danas divi jedino kamenim sjekirama i krhotinama zemljanih vrčeva, jednak je onome koji se u godini 5000. bude divio otkopanim našim viljuškama i kutijama sardina. Za većinu je ljudi lijepo sve što je staro. Pa ipak, i Partenon je jednom bio nov novcat upravo kao što su to danas neke naše sjajne realizacije. Umjetnici i amateri koji su odviše zaljubljeni u prošlost, sami se osuđuju na kulturnu nerazvijenost.
1964. — Svaka je velika umjetnost bila i bit će avangardna. Sve ostalo, a toga je daleko najviše, samo je talog iz kojega strše nizovi ostvarenja.
1964. — Pitanje starosti? Nema ga... To je osvježenje! Dok sam bio mlađi, slikao sam starinske slike, a mojim je sadašnjim djelima — dvadeset godina.
1964. — Kako bi »grad sreće« konačno osvanuo, potrebna je intenzivna suradnja arhitekta — koji je pomalo dehumaniziran — i umjetnika koji je bolećivo pre-humaniziran.
1964. — Kako je vještina uvijek bila prihvaćena, informacije, dijalektika i društvenost potisnuli su inspiraciju, egocentrizam i mistiku kod svakog istinskog i svjesnog stvaraoca. Pojedinaac je samo ćelija tijela čovječanstva, a njegov doprinos — ma koliko bio značajan — postoji jedino posredstvom cjeline zaloga prošlosti iz kojeg je i potekao kao i doprinosa suvremenosti od koje predstavlja tek neznatni djelić.
1964. — Upravo je Bauhaus prvi načeo tvrđavu larpurlartizma. Paralelno s time razvijao se proces razgradnje stare forme i njezina sadržaja. Različiti »izmi« svjesno demistificiraju slikarstvo, a u integralnoj apstrakciji stvaraoci su otkrili novi *raison d'être*: čistu plastičnost.
1964. — I na ostalim sektorima svijet napreduje. Naučni i tehnološki progres odrazit će se jednako u razvitku plastičkih umjetnosti kao što će nova otkrića i istraživanja uroditi novim pronalascima u srodnim disciplinama. Ta će međusobna djelatnost uroditi modernim plastičkim funkcijama i pridonijet će ubrzanoj transformaciji grada. Matematičke i fizičke znanosti proširit će prirodu prema krajnjim neizmjernostima atoma i galaksija. Stvari, bića i pejzaži naše neposredne okoline sve će manje privlačiti našu pažnju. Pa i ljudska mjerila i osnovni pojmovi umjetnosti prošlosti postaju anakronizmi.
1965. — Sredina u kojoj živimo postaje »umjetna« i mehanizirana. Stroj, elektronika i kibernetika sve više nagrizaju oblast ljudskoga koje je veliki dio već pao u Materiju. Ego se povlači pred kolektivom, kvalitet univerzalnosti nadvladao je kvalitet ličnosti.
1965. — Ideja o umjetnosti i filozofija umjetnika temeljito će se izmijeniti pod djelovanjem dijalektičke mašine: štampe, radija i televizije. Umjetnik koji je bio osamljen u svom tornju bjelokosnom povući će se i svoje će mjesto prepustiti informiranom i gotovo znanstvenom biću, a svakako će se otvoriti zbivanjima oko sebe. Raniji nadahnuti promatrač pretvorit će se u smišljenog sudionika koji će biti kadar da stvara sinteze.
1965. — Sjaj ugleda pripada djelu, a ne imenu njegova stvaraoca.
1965. — Nakon uništenja stare forme — koja je u svoje vrijeme bila lijepa, a sada je iscrpljena — nakon procvata *l'art brut* koji je bio infantilni ili psihopatološki, nakon poplave enformela i trijumfa ružnog, nakon anti-umjetnosti i ne-umjetnosti, sviće zora nove estetike koje će karakter biti univerzalan, a ta će estetika proniknuti u cjelinu naše umjetne okoline. Ljepota koja je nekada bila rijetka za naših će se dana pojaviti u vidu »fizičke potrebe za plastičnošću«, bit će opća, uravnotežena, stimulirat će nas i bit će faktor blagostanja i radosti.
1965. — Demografski nalet, bujanje znanosti i tehnologije u svim oblastima života, materijalni napredak vodećih nacija, materijalizacija »humanog« u kibernetici, doba socijalnosti, demokratizacija umjetnosti u »multiplima«, brzina komunikacija, generalizacija infor-

miranja — sve su to teški udarci zastarjelim društvenim strukturama. Programiranje i operativnost ključna su gesla budućnosti.

1965. — Idealističkom društvu s božanskim pravom odgovarali su »veliki stilovi«; našem materijalističkom društvu u većoj mjeri odgovaraju »mode«. Više ne stvaramo za buduća stoljeća, nego za svakodnevne plastičke potrebe. Umjetničko djelo postaje visokovrijedni proizvod za potrošnju, ali potrebe rastu, a zatim se mijenjaju. Srećom, i kvalitet se može usavršavati.

1965. — Samokritika je kreativna, a kritika drugih samo je instruktivna.

1966. — Mediteranska civilizacija, civilizacija Zapada temelji se na mozgu i njegovu produžetku: stroju. Ta je civilizacija već globalna, teži prema jedinstvu i objektivna je u znanostima i tehnologiji, ona kreće prema ekonomskom i socijalnom jedinstvu, ali — još se nije snašla na području etičkom i estetičkom; još se ne usuđuje dirnuti u stare tabue. Rani odgoj oka mladosti, reforma obrazovanja, plastičko usmjerenje masa, kolektivna decentralizacija, stroga revizija prošlih vrijednosti, masovno korištenje informacija o suvremenoj umjetnosti, sve učestalije komunikacije s glavnim znanstvenim disciplinama, široka difuzija tvorevina suvremene umjetnosti — predstavljaju program koji je jednako važan za današnjeg umjetnika kao i sama stvaralačka i istraživačka djelatnost.

1966. — Pitali su me kako ću pomiriti konstruktivne težnje s anarhističkim težnjama avangarde? Prva težnja snažno stvara grandioznu i funkcionalnu sredinu skladnih, polikromiranih prostora, a njihova ljepota sadrži klasične konstante. Druga težnja, koja je ultraslobodnjačka, obiluje efemernim idejama, širi određenu poeziju i vedrinu. Te su dvije tendencije samo naoko kontradiktorne, a u stvari međusobno se nadopunjuju.

1966. — Svjestan sam činjenice da sam sa svojim »Binarnim jedinstvima« u crnom i bijelom, koja su bolje poznata pod imenom »Op-arta«, i u mojim »algorit-

mima« koji su nazvani »Planetarnim folklorom« — izvršio prvu značajnu programaciju strukturalističke plastičnosti koja je omogućila put prema kibernetici. Nadam se da će moja metoda doskora biti operativna. Ubrzanje istraživanja, statistički izbor tehnika pomoću računskih strojeva, izbor materijala i ekonomičnost — predstavljaju uvjete za industrijsku prefabrikaciju građevnoga materijala koji će biti zaista lijep.

1967. — Uska suradnja poduzeća, industrije, urbanista, arhitekata i inženjera sa slikarima, skulptorima, koloristima i plastičarima — postaje neophodna. Trebalo bi smisliti mjesto na kojem će se oni susretati, izmijenjati misli i obavještavati se. Moj projekat o Zakladi — koji se već nalazi u stanju ostvarivanja — odgovorit će tim potrebama. Taj projekat sadrži: muzej koji će biti živ i moći će se širiti, zatim: dvoranu za predavanja i projekcije, atelijer za istraživanja, prostoriju za upravu i zalihe, uredske prostorije, biblioteku i — na kraju — mjesto za odmor. Program aktivnosti bit će informativan, kulturni i kreativan. Tu će se pribirati i sređivati sve informacije o današnjoj plastičkoj umjetnosti; produbljivat će se veze s tehničkim i znanstvenim disciplinama; uspostaviti će se stalni kontakt s kritičarima umjetnosti, povjesničarima, univerzitetima, muzejima i kulturnim centrima; organizirat će se rasprave, predavanja, razgovori i izložbe; ispitivat će se novi materijali; preispitat će se plastička istraživanja i pronalasci; izrađivat će se — u suradnji s arhitektima — makete; konačno, tu će se stvarati i veliki primjeri djela koji će se moći integrirati u zidove muzeja. Na taj način dolazim do zaključka koji na prvo mjesto postavlja arhitektonske plastičke preokupacije. Ništa mi se ne čini važnijim od izgradnje polikromnih i sretnih gradova.

1967. — Mi doduše imamo naše muzeje, naše umjetničke časopise, nagrade i počasti, što sve služi širenju plastičkih umjetnosti, ali najvažniji je onaj dio te difuzije

koji obavljaju trgovci slikama. Istina je da izložbe svatko može slobodno posjetiti, no nabavljanje je djela na dohvat samo neznatnoj, povlaštenoj manjini. Materijalni napredak Zapada podstaknuo je sve veći interes ljudi i sve širih slojeva čovječanstva za ono što nazivamo duševnim potrebama. Te potrebe postaju potrošna dobra na jednaki način kao što su to tranzistori, televizijski prijemnici i automobili. Započeo je proces demokratizacije umjetničkog objekta, a to je predznak društva dokolice, kojeg se obrisi već naslućuju.

1967. — »Multipli« su danas već stvarnost. To su albumi slika, reljefa, objekata i »originalnih« skulptura kojih je prednost u mogućnosti da se ne prezentiraju tek u jednom jedinom primjerku, nego u petnaest, pede-

set, dvije stotine ili u tisuću primjeraka. Suvremenom je umjetniku pošlo za rukom da u velikom broju primjeraka sačuva vrijednosti djela i na taj je način stvorena mogućnost da svatko — uz umjerenu cijenu — nabavi vrijedno djelo.

1967. — U »Žutom manifestu« (travnja 1955. godine) najavio sam pojavu »nove, pokretljive i uzbudljive ljepote«. Veliki i mali ekrani već su mi se tada učinili idealnim sredstvima za kompletnu lumino-kinetičku funkciju. Kinotehnika sa svojom golemom snagom širenja informacija i iskustava, kao društveno sredstvo, pruža svim umjetnostima vrlo velike mogućnosti novih osvajanja. Film umjetnika postat će plastično djelo koje će se moći širiti, a bit će to i optimalna i optimistička, prava opća riznica vrijednosti.

formes de couleurs

vasarely et le triomphe du structuralisme

»L'homme cherche, d'une manière qui lui soit adéquate, à se former une image du monde claire et simple et à triompher ainsi du monde de l'existence en s'efforçant de la remplacer par cette image.«

Einstein.

L'artiste est en droit, tout autant que l'ingénieur, le créateur du monde moderne, il lui reste à le devenir en fait. Il se trouve au centre d'un champ de liberté créateur dont il fixe lui-même l'extension: le style lui apparaît comme une perspective des possibles.

Le problème est maintenant pose d'établir un art à l'échelle de la société globale, et non plus à celle de l'individu. L'art est pourtant resté encore le message d'un individu, l'artiste, à un autre individu. Il nous faut un autre mode de communication esthétique: l'oeuvre de VASARELY nous en propose un.

L'oeuvre d'art restait, il y a peu, le dernier bastion de la forme pure donnée entière à la perception, se refusant à toute décomposition. Pourtant, nous savions depuis la géométrie de l'infinésimal, que toute forme globale pouvait être recomposée par une suite d'éléments plus simples, mais l'artiste est rarement soucieux de la géométrie, et aucun n'avait tiré de cette connaissance les principes d'une oeuvre esthétique.

VASARELY serait-il le peintre de ce »structuralisme« qui apparaît comme la philosophie même du monde moderne? Refusant le traditionnel découpage d'objets signifiants donnés dans la toile de fond de la nature, le structuralisme re-construit de façon systématique l'environnement par un assemblage d'éléments selon un certain nombre de règles, dont l'ensemble s'appelle structure. L'oeuvre géométrique de VASARELY transpose, sur le plan esthétique, la recomposition de formes globales à partir d'un certain nombre d'éléments simples, assemblés selon certains algorithmes; elle est, de fait, un symbolisation de cette philosophie structuraliste, liée à un monde que l'homme édifie par un assemblage d'éléments simples, de pièces et de briques ayant eux-mêmes le caractère géométrique.

En un travail continu qui, après avoir dichotomisé un monde en noir et blanc, a maîtrisé la couleur, d'abord come élément supplémentaire d'une variété contrôlée, puis comme générateur autonome de formes, VASARELY propose l'image abstraite d'un monde de structures où la forme n'est que l'intégration abstraite d'un grand nombre d'éléments. Au lieu d'être dominé par la forme, il la construit, il nous démontre un atomisme de la forme.

La Gestalt élémentaire, tant dans son existence, propre que dans les restes de son assemblage: inversions, symétries, correspondances, etc... , impose ici une »causalité dure« opposée à la »causalité évanescence« des formes habituelles de la Nature,

toujours corrompues par le hasard. Nul secret en celà, et c'est encore un des traits d'un monde construit au lieu d'être subi. VASARELY travaille dans son laboratoire à agencer des formes en prélevant des éléments et en les assemblant selon des algorithmes tous pareils, dans le principe, à ceux du programmeur. Son art participe de l'intellect, c'est celui du joueur d'échecs qui anticipe de trois ou quatre coups les conséquences de ses arrangements, les directions privilégiées de ses alignements puisées dans un répertoire strict, et prend comme règle d'or l'optimum de complexité. Ses programmes sont énonçables, transmissibles, réalisables par d'autres que par lui, mais c'est lui qui les apporte.

Qu'il s'en donne souci ou non, ses compositions donnent au spectateur un plaisir dans l'évidence constatée de la force de la raison, dans la clôture rigoureuse de la forme de l'esprit proposée à travers les yeux, où le jeu même des couleurs franches n'est qu'une chaleur de l'esprit. Le plaisir ici est de nature strictement sémantique, il est lié à la jouissance de l'esprit qui clôt une forme, résout un problème et, par là même, domine un bref instant un fragment de son Umwelt au lieu de se sentir dominé par lui.

Dans cette évidence de la raison, le spectateur retrouve son autonomie et sa capacité de juger. A l'opposé des peintures informelles qui cristallisaient une gymnastique gestuelle sur la toile, autorisant génie et médiocrité à se cotoyer dans un déprimant confusionisme de toutes les valeurs, l'oeuvre géométrique offre à l'esprit un temps d'arrêt, lui apporte des critères de détermination et de jugements sur pièces, le spectateur recouvre son autonomie et son aptitude à dégager les valeurs dans une pensée claire: il connaît les éléments et les formes qui ressortissent à l'environnement même de la pensée formelle: carrés, cercles, ellipses et triangles appartiennent aux Universaux de l'âge technique.

L'oeuvre de VASARELY entre dans la catégorie de ce qu'on peut appeler l'art permutatif. L'art permutatif est l'ensemble des produits de combinaisons systématiques d'éléments simples, de variété limitée, faites à partir d'une règle d'assemblage que l'artiste se donne à priori. C'est un des facteurs sous-jacents à toute l'évolution artistique, courant permanent qui a eu ses époques privilégiées dans le passé, telle que l'époque maniériste, et aussi dans l'Op'art moderne, dont VASARELY est peut-être le représentant le plus important.

Longtemps réduit à des exercices de style par l'impuissance de notre esprit devant la multiplicité de ses propres combinaisons, l'art permutatif prend désormais une nouvelle opérationnalité avec l'apparition de machines ordinatrices, qui permet de réaliser les combinaisons dénombrables mais vertigineuses, proposées à la patience de l'artiste par leur inscription dans un «champ des possibles». C'est un des artifices des plus remarquables de l'algorithme combinatoire qu'à travers la limitation de principe qu'il implique dans l'ensemble des réalisations possibles, il fasse nécessairement découvrir à l'esprit l'idée d'infini le guidant vers le franchissement de frontières de plus en plus larges.

Bien que son travail soit uniquement manuel, et que son atelier ne recèle pas la moindre règle à calcul, VASARELY préfigure l'art à la machine. Son oeuvre est déjà une image du produit de l'ordinateur: l'accent mis par lui sur le programme, la stricte indépendance du répertoire d'éléments et de la façon de les assembler, la distanciation de l'artiste par rapport à son oeuvre qu'un assistant peut éventuellement concrétiser pour lui, la rationalité profonde de sa démarche: tout préfigure ici l'opération mécanisable. L'artiste en est conscient, il sait mieux que quiconque qu'il ne s'en faut plus que d'un progrès technique pour que ses oeuvres soient variées à l'infini par des machines

à manipuler les éléments d'information. Déjà, celles-ci se mettent à l'oeuvre.

C'est en ceci, qu'au-delà de l'Op'art, son oeuvre s'inscrit dans la ligne d'une évolution plus profonde, celle de l'adéquation de l'art aux caractères latents de la société. Aussi l'homme VASARELY est-il préoccupé de l'inscription de valeurs esthétiques dans une société mécanique. Il sait que celle-ci est essentiellement consommatrice, et qu'elle exerce une «pression culturelle» sur l'art, requérant une multiplication des oeuvres à partir d'une source limitée d'originalité créatrice. C'est pourquoi l'art permutatif est l'élément essentiel d'un art social, offrant à chaque individu par l'artifice de la combinatoire, des oeuvres toutes différentes et pourtant toutes équivalentes en qualité de nouveauté.

A travers oeuvres ou expositions, VASARELY mène la lente intégration de la combinatoire géométrique dans les aspects les plus divers de notre environnement. Les formes qu'il propose à notre regard passent dans la vie quotidienne pour y retrouver la fonction originelle de l'art. Si, fait-il remarquer, nous savons doter au départ les éléments de notre monde de qualité sensible, la construction de l'environnement qu'effectue la civilisation technologique sera la construction d'une beauté intrinsèque et non surajoutée: l'art s'intégrera dans la cité, c'est le rêve de l'architecte. VASARELY développe, pour nous, notre conscience des possibles: l'art permutatif est inscrit en filigrane dans l'époque technologique.

Ses dernières oeuvres sont l'intégration totale de la couleur dans l'oeuvre de rigueur: à la quantification des formes correspond une quantification des couleurs. Il est psychologiquement séduisant de penser que cette intégration s'effectue par la fidélité à une attitude d'esprit, reprise et valorisée dans une nouvelle dimension de l'univers visuel.

- 1964 — N'admirer que les silex et les cruches cassées aujourd'hui, équivaut à admirer en l'an 5.000 nos fourchettes et nos boîtes de sardines enfouies. Pour la plupart des hommes, tout est beau qui est vieux. Or, le Parthénon fut clinquant neuf jadis, tout comme aujourd'hui certaines de nos splendides réalisations. Artistes et amateurs, trop épris du passé, se condamnent à un sous-développement culturel.
- 1964 — Tout grand art plastique était, est, et sera d'avant-garde. Le reste, de loin le plus volumineux, n'est que sédiment d'où émergent les sommets des conquêtes successives.
- 1964 — Question d'âge? Point... prise de conscience! plus jeune, je faisais une peinture vieille, aujourd'hui ce sont mes oeuvres qui ont vingt ans.
- 1964 — Pour que la «cité du bonheur» respandisse enfin, il faut faire collaborer intensément l'architecte — quelque peu déshumanisé — avec l'artiste, maladivement surhumanisé.
- 1964 — L'aptitude étant toujours admise, l'informatif, la dialectique et la socialité ont relégué l'inspiration, l'égo-centrisme et la mystique chez tout créateur authentique et conscient. L'individu n'est qu'une cellule du corps de l'humanité, son apport — aussi important soit-il — n'existe que par l'ensemble des apports du passé dont il est issu et de ceux, contemporains, dont il ne représente qu'un infime partie.
- 1964 — C'est le «Bauhaus» qui entame en premier la forteresse »L'art pour l'art«. Parallèlement s'accroît le processus de destruction de la vieille forme et de son contenu. Les divers »ismes«, consciemment, démystifient la peinture, et avec l'abstraction intégrale, les créateurs découvrent une nouvelle raison d'être: la plasticité pure.
- 1964 — Dans les autres secteurs, le monde va en avant. Le progrès scientifique et technologique répercutera sur l'évolution des arts plastiques, de même que recherches et conquêtes plastiques engendreront de nouvelles inventions dans les disciplines parallèles. De cette inter-action naîtront les fonctions plastiques modernes, contribuant à la transformation de plus en plus accentuée de la cité. Mathématiques et Physique élargiront la nature vers les deux extrêmes incommensurables: l'atome et les galaxies. Choses, êtres et paysages, de notre environnement immédiat, retiendront de moins en moins notre attention. L'échelle humaine, notion maîtresse de tout art du passé, devient anachronisme à son tour.
- 1965 — Le milieu, où nous vivons, devient artificiel et mécanisé. La machine, l'électronique, la cybernétique, grignotent de plus en plus le domaine de l'humain, dont une immense partie chute dans la Matière. L'Ego recule en faveur du collectif, la qualité de la personnalité est outrepassée par celle de l'universalité.
- 1965 — La pensée Art et la philosophie de l'artiste vont changer de fond en comble sous l'action de la machine dialectique: presse, radio, télévision. L'artiste, isolé dans sa tour d'ivoire, cèdera sa place à un être informé, sinon érudit, tout au moins ouvert aux événements qui se font et se défont autour de lui. Il va se muer de contemplateur inspiré en participant réfléchi, capable d'opérer des synthèses.
- 1965 — C'est l'oeuvre qui doit briller, non pas le nom de son créateur.
- 1965 — Après la destruction de la vieille forme — belle en son temps, mais épuisée à présent — après la prolifération de l'art brut, infantile ou psycho-pathologique, après le déferlement de l'informel et le triomphe du laid, après l'anti-art et le non-art, voici l'aube d'une nouvelle esthétique de caractère universel, envahissant tout notre environnement artificiel. La rare beauté de jadis se présente, de nos jours, sous forme de »besoin physique de la plasticité«, généralisé, équilibrant, stimulant, facteur de bien-être et de joie.
- 1965 — La démographie galopante, le débordement des sciences et de la technologie dans tous les secteurs de la vie, la promotion matérielle des peuples pilotes, la matérialisation de »l'humain« par la cybernétique, le temps social, la démocratisation de l'art par les »multiples«, la vitesse des communications, la généralisation de

l'information, autent de coups de boutoir contre les structures révolues de la société. Programmation et opérationalité deviennent les mots de clé du futur.

1965 — A la société idéaliste de droit divin correspondraient les »grands styles«; à notre société matérialiste conviennent davantage les »modes«. Nous ne créons plus pour les siècles à venir, mais pour les besoins plastiques quotidiens. L'oeuvre d'art devient un produit de consommation de haute qualité, mais les besoins augmentent, puis changent. Heureusement, la qualité est aussi perfectible.

1965 — L'auto-critique est créative, la critique d'autrui n'est qu'instructive.

1966 — La civilisation méditerranéenne, celle de l'Occident, est basée sur le cerveau et sur son prolongement; la machine. Elle est déjà globale, unitaire et objective en sciences et en technologie, elle s'achemine vers l'unité économicosociale, mais elle se cherche encore en éthique et en esthétique: on n'ose pas encore toucher aux vieux tabous. Pré-éducation de l'oeil de la jeunesse, réforme de l'enseignement, conditionnement plastique des masses, décentralisation collective, sévère révision des valeurs du passé, massive utilisation de l'informatif en matière d'art contemporain, communications de plus en plus fréquentes avec les disciplines-pilotes des sciences, large diffusion du produit d'art contemporain, constituent un programme aussi important pour l'artiste d'aujourd'hui, que la recherche et la création proprement dites.

1966 — On me demande comment concilier les tendances constructives avec celles anarchisantes de l'avant-garde? La première tendance crée avec vigueur un cadre grandiose fonctionnel, avec ses espaces polychromes harmonieux d'une beauté de constantes classiques. La seconde, ultra-libre, foisonnante d'idées éphémères, répand une certaine poésie et de l'humour. Ces deux tendances, apparemment contradictoires, sont en réalité complémentaires.

1966 — Dans mes »Unités binaires« en noir-blanc, mieux connues sous le nom de ,Op-Art', et dans mes ,algorithmes', appelés »Folklore planétaire«, je suis conscient d'avoir accompli la première programmation importante de la plasticité structuraliste permettant une ouverture vers la Cybernétique. J'ai l'espoir que ma méthode devienne bientôt opérationnelle. L'accélération de la recherche, le choix statistique de l'ordinateur concernant les techniques, les matériaux, l'économie, constituent les conditions d'une préfabrication industrielle des matériaux de construction intrinsèquement beaux.

1967 — La collaboration étroite des entreprises, des industriels, des urbanistes, des architectes, des ingénieurs avec les peintres, sculpteurs, coloristes et plasticiens devient indispensable. Il fallait concevoir un lieu de rencontre, d'échange, et de communication d'idées. Mon projet de Fondation — déjà en cours de réalisation — répondra à ces exigences. Elle sera composé d'un musée vivant et extensible, d'une salle de conférence et de projection, d'un atelier de recherche, d'une salle de manutention et de réserves, de bureaux, d'une bibliothèque et, enfin, d'une point de repos.

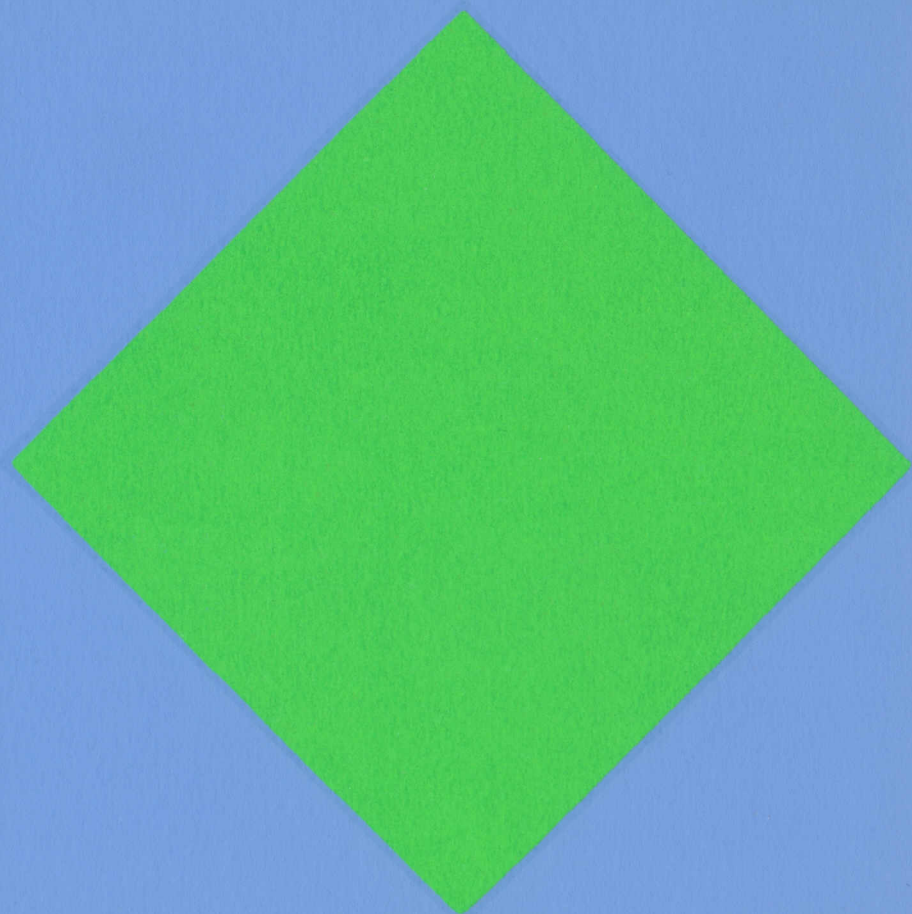
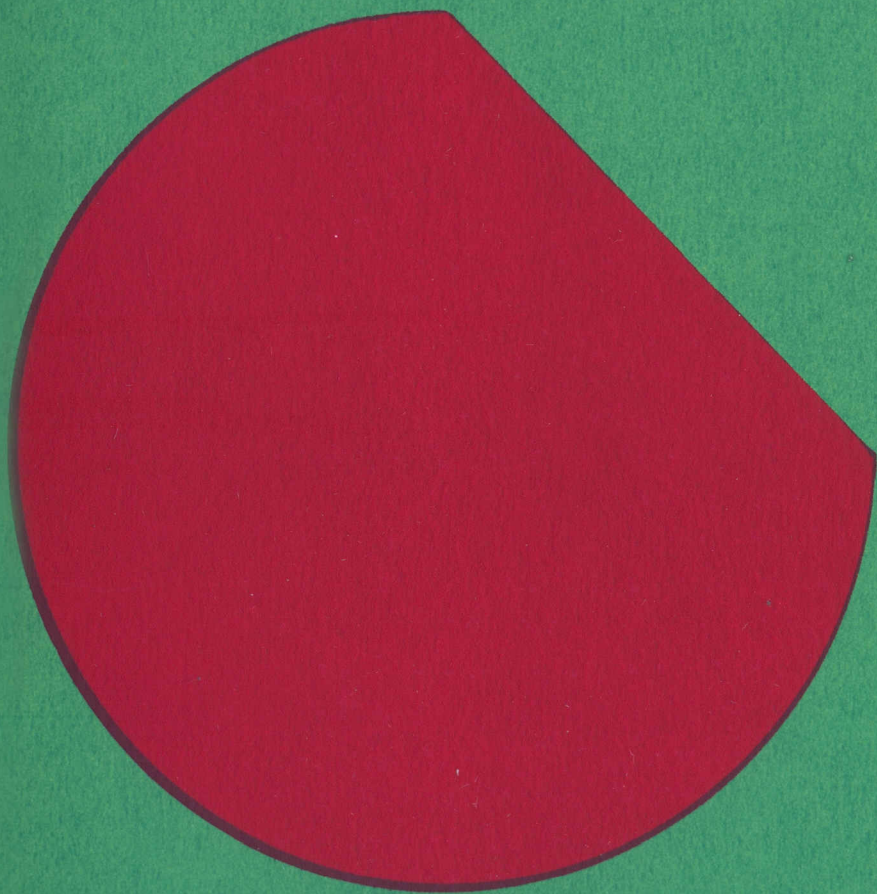
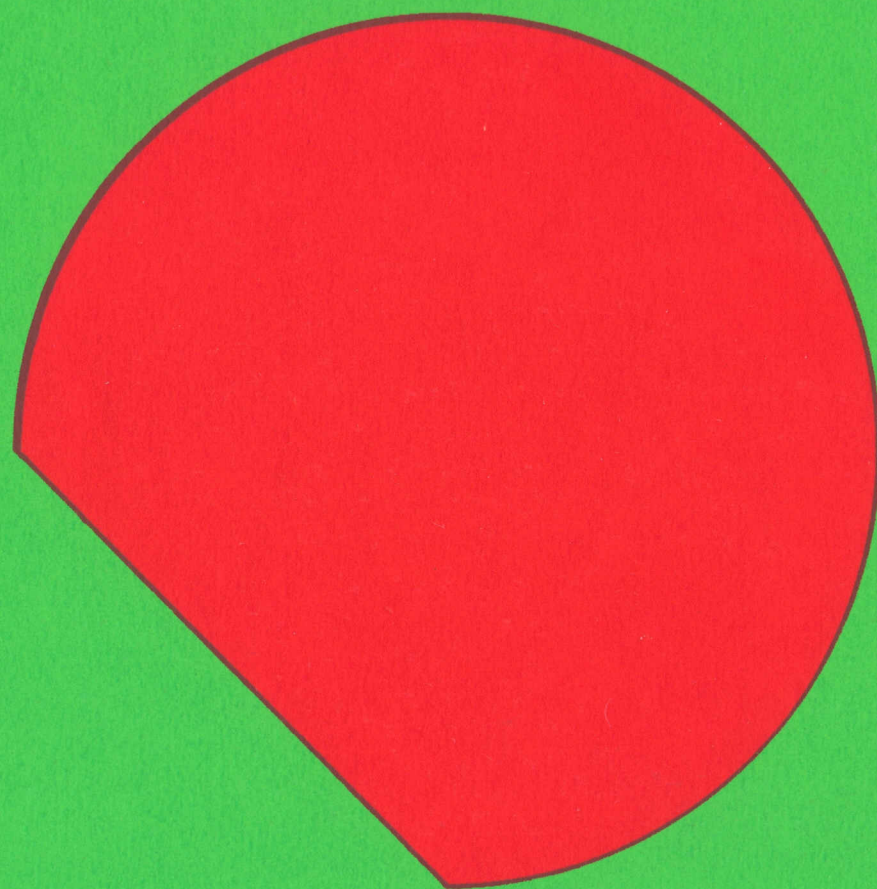
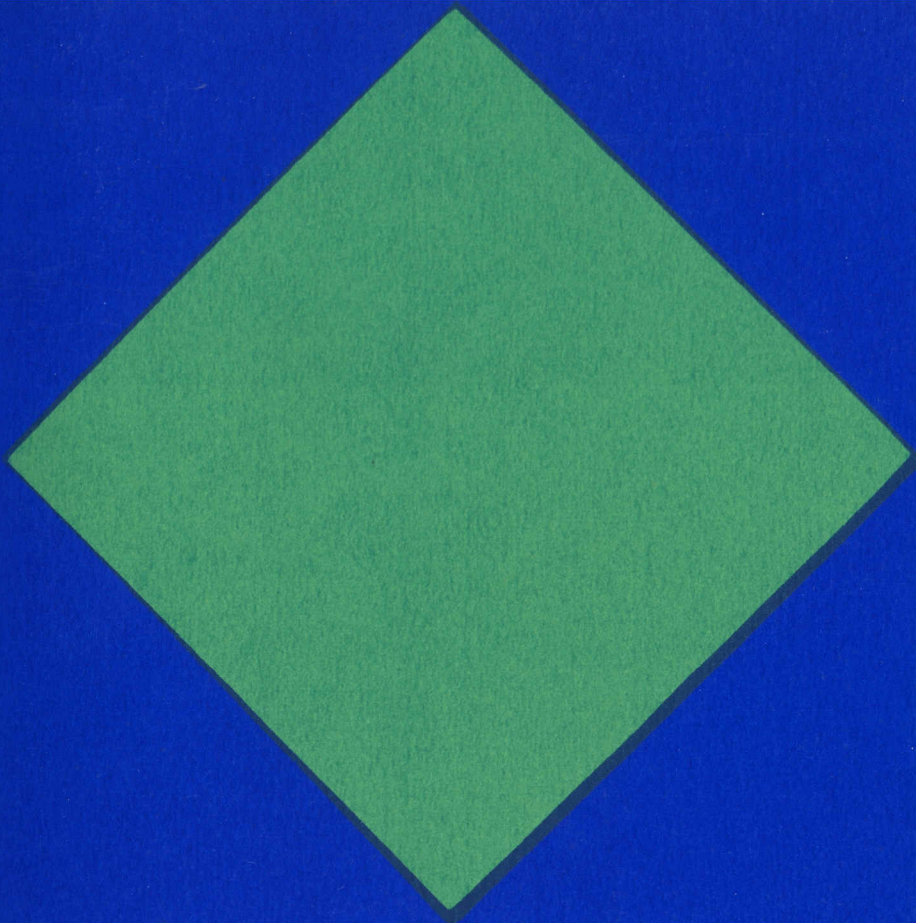
Le programme d'activité sera informatif, culturel et créatif. Réunir et classer toute information concernant les arts plastiques du présent. Approfondir les échanges avec les disciplines techniques et scientifiques. Etablir le contact permanent avec les critiques d'art, historiens, Universités, Musées et Centres Culturels. Organiser débats, conférences, colloques et expositions. Expérimenter les matériaux nouveaux. Explorer les recherches et trouvailles plastiques. Créer des maquettes en collaboration avec les architectes et, enfin, créer de grands exemples intégrables dans les murs du Musée. J'arrive donc à une conclusion qui donne la primauté aux préoccupations plastiques architectoniques. Rien ne me semble plus d'importance que la construction des cités polychromes du bonheur.

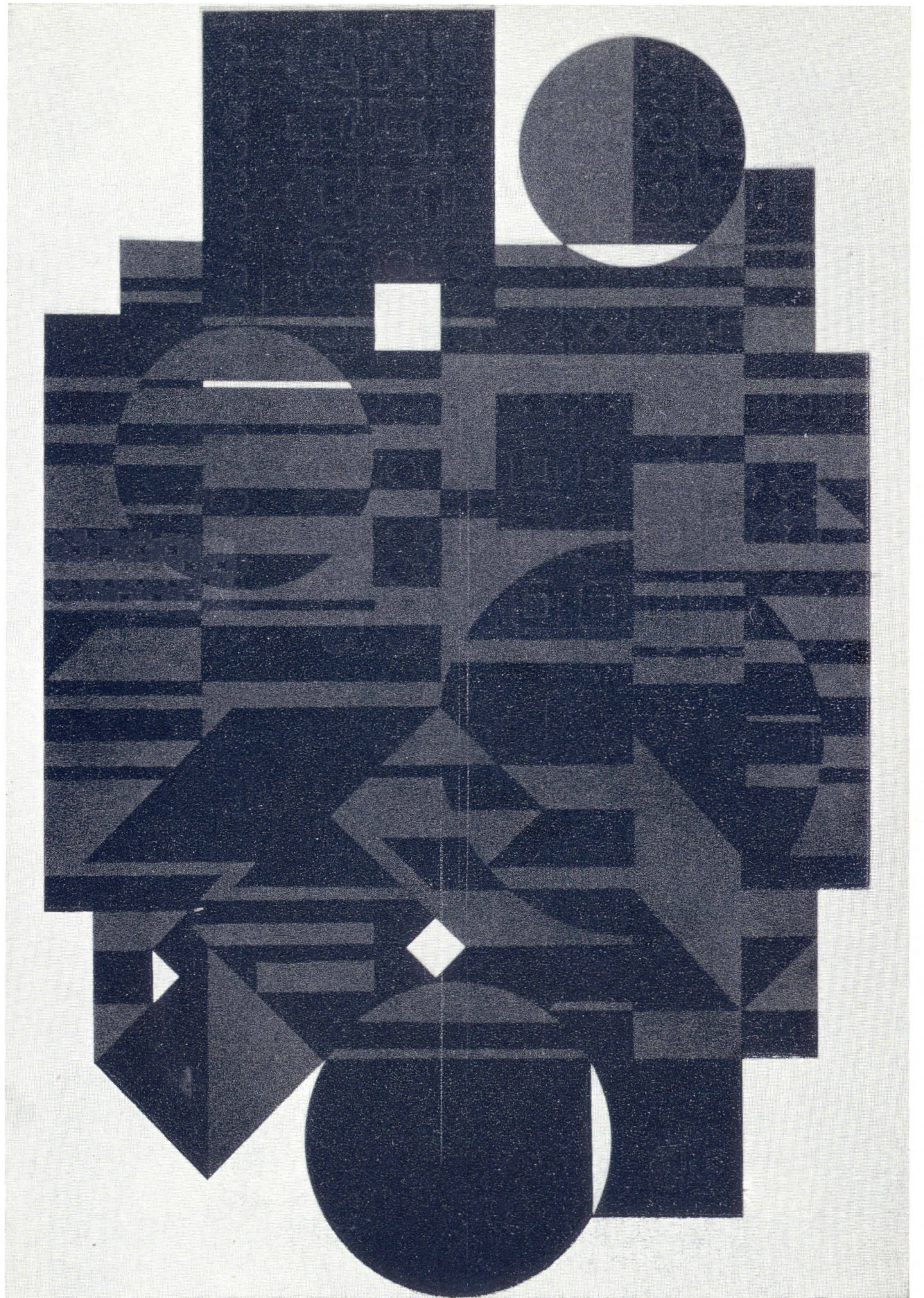
1967 — Certes, nous avons nos musées, nos revues d'art, les Prix et les distinctions qui servent à la diffusion des arts plastiques mais l'organisation, la plus importante de cette diffusion, reste celle des marchands de tableaux. Il est vrai que les Expositions sont libres à visiter, mais l'acquisition des oeuvres n'est à la portée que d'une toute petite minorité aisée. La promotion matérielle de l'Occident a suscité l'intérêt croissant des couches humaines, de plus en plus larges, vers ce qu'on appelle les besoins psychiques. Ceux-ci deviennent des biens de consommation au même titre que transistors, postes de télévision ou voitures. Le processus de la démocratisation de l'objet d'art est désormais déclenché, signe avant-coureur de cette société des loisirs, dont les contours se dessinent déjà.

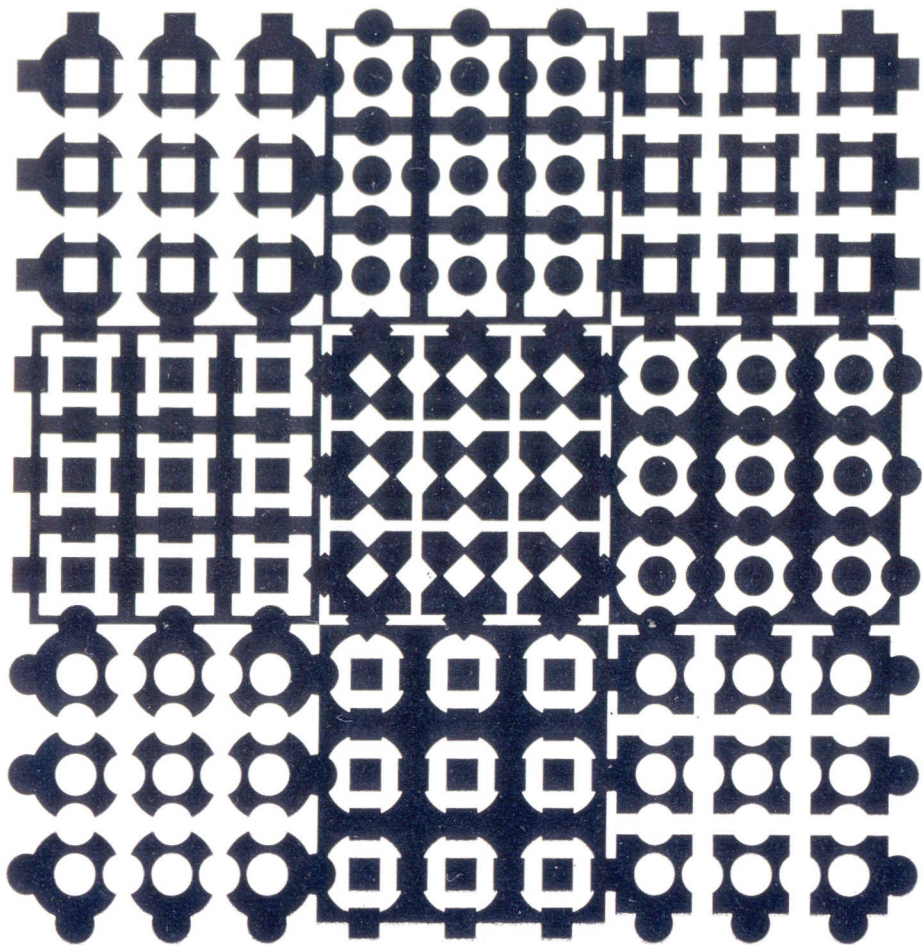
1967 — Les «Multiples» sont devenus aujourd'hui une réalité. Il s'agit d'albums, de tableaux, de reliefs, d'objets et

de sculptures «originaux» qui ont la particularité de se présenter, non pas en un unique exemplaire, mais en quinze, cinquante, deux cents ou mille. L'artiste, de nos jours, a réussi à sauvegarder la qualité dans le nombre, permettant par ce fait à tout le monde, l'acquisition d'oeuvres de valeur, à des prix accessibles.

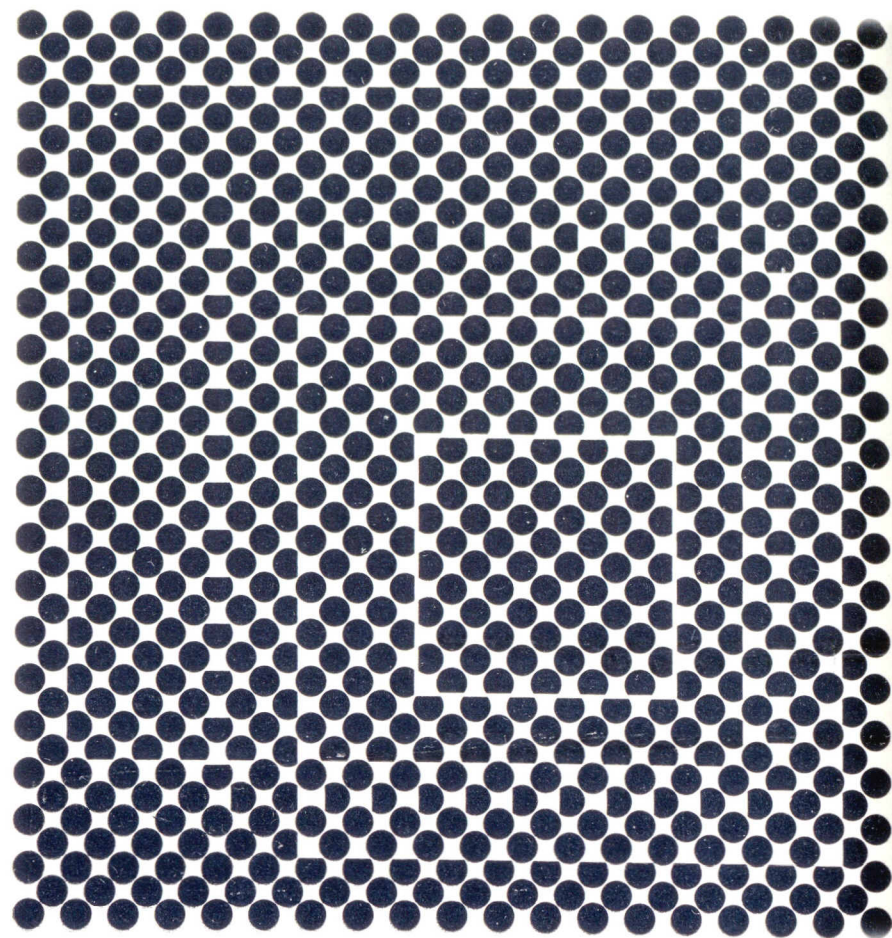
1967 — Dans le «Manifeste jaune» (Avril 1955) j'annonce l'avènement de la «nouvelle beauté mouvante et émouvante». Grands et petits écrans m'ont paru représenter déjà alors, les véhicules idéaux de la fonction complète lumino-cinématique. Instrument social en outre par son énorme pouvoir de diffusion, de l'information, de la connaissance et de la culture, la ciné-technique offre à tous les arts la conquête des dimensions supérieures. Le film d'artiste deviendra l'oeuvre plastique diffusable, optimale et optimiste — véritable trésor commun.



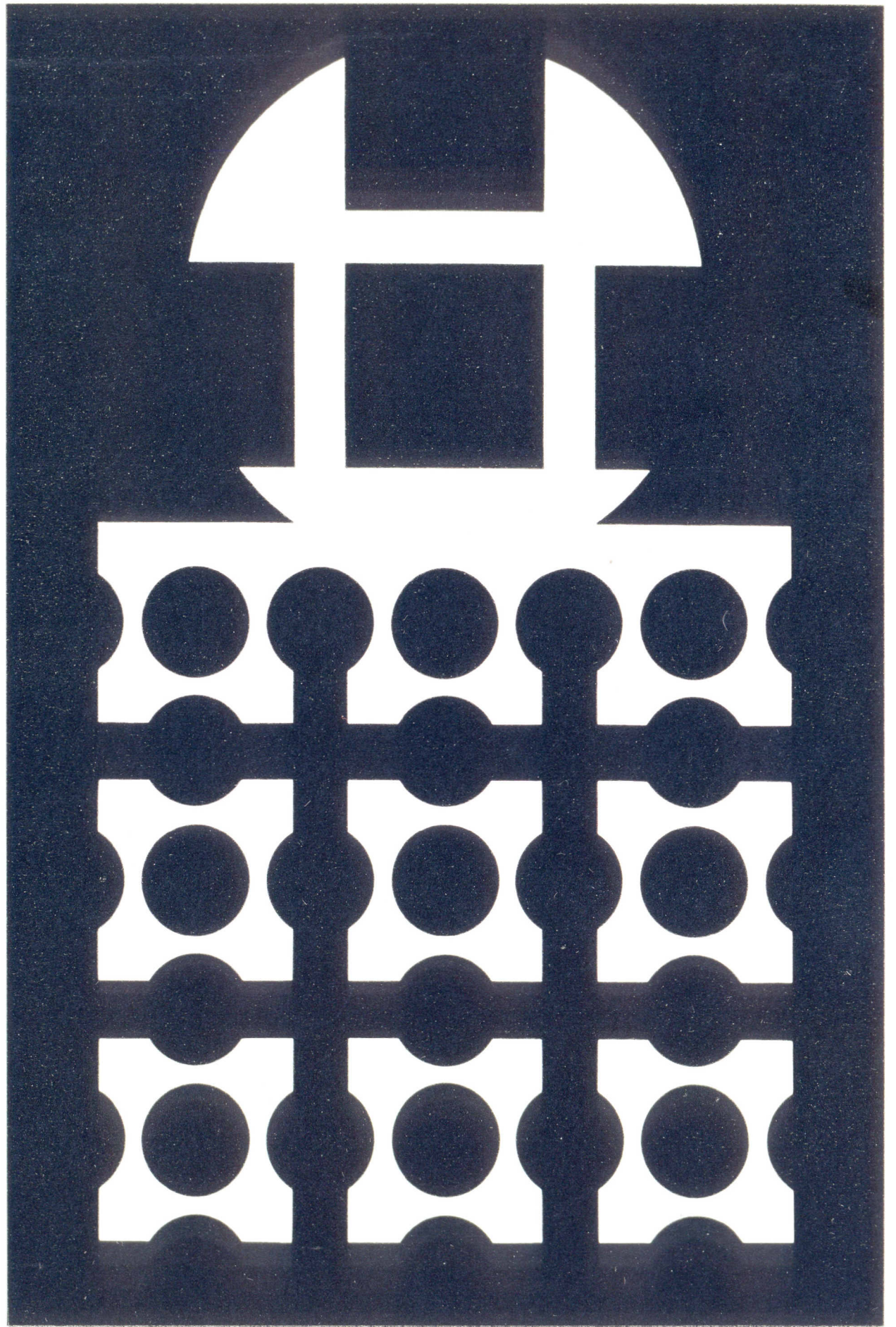


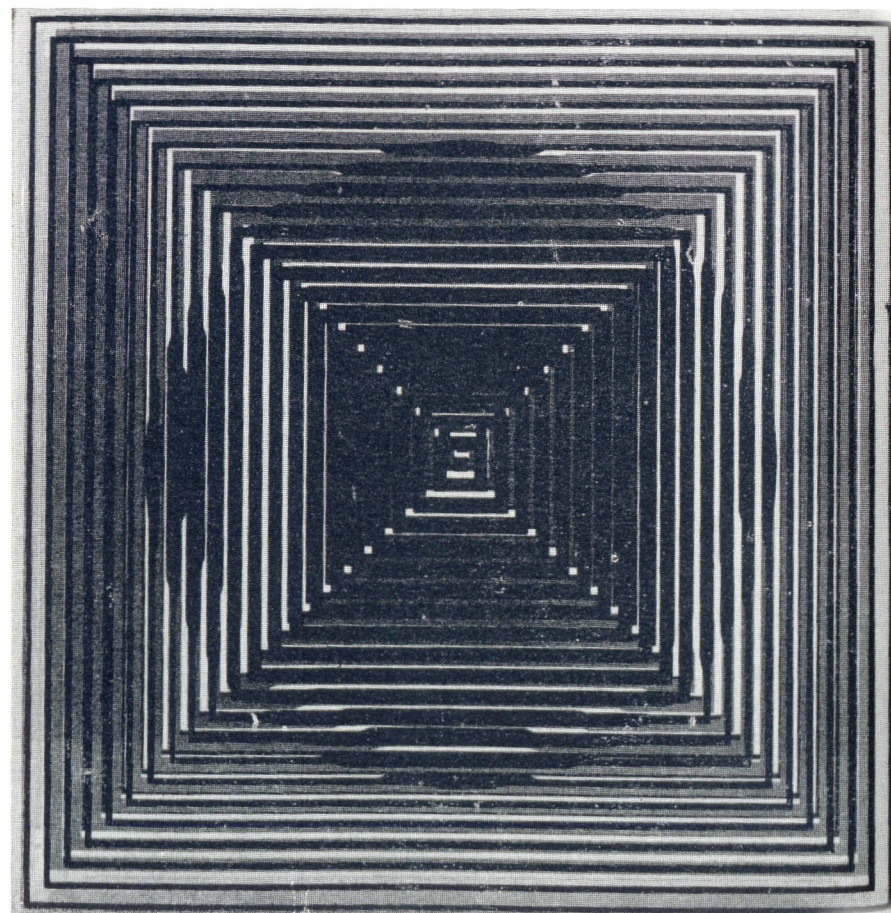
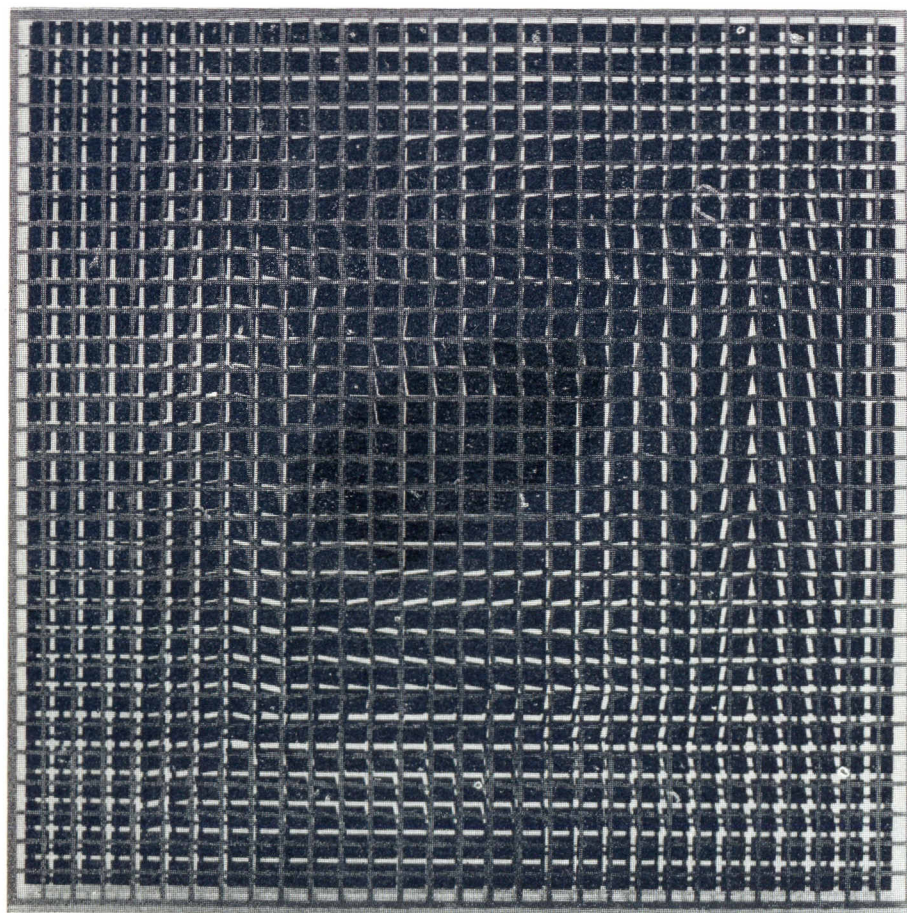
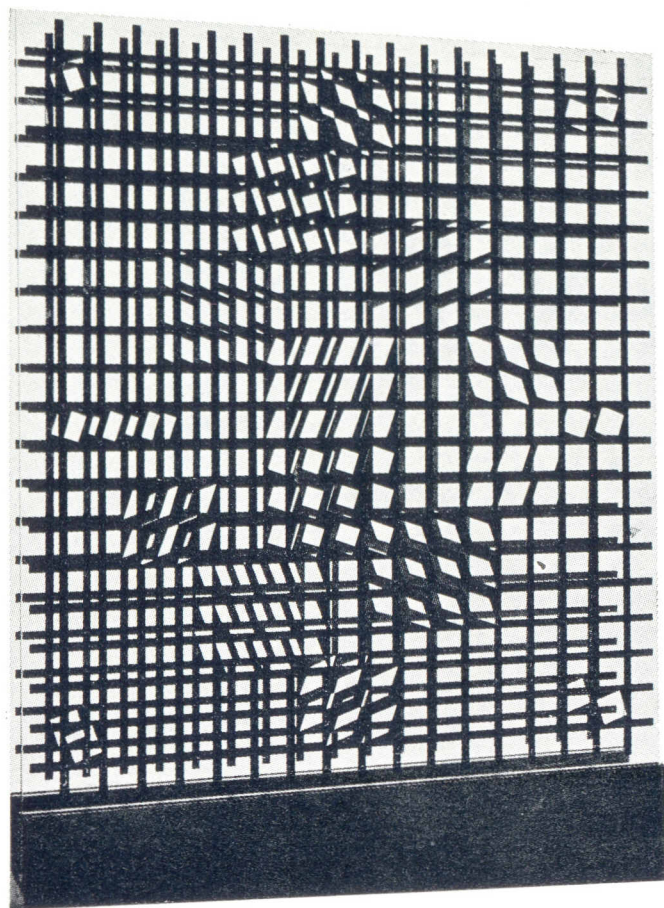
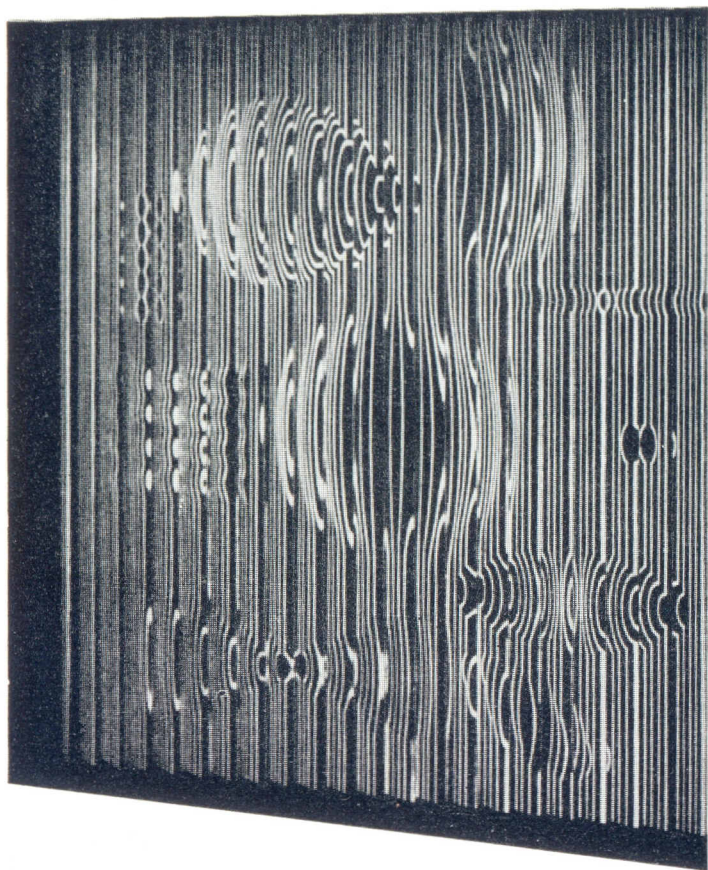


helios-II, 1958-1966



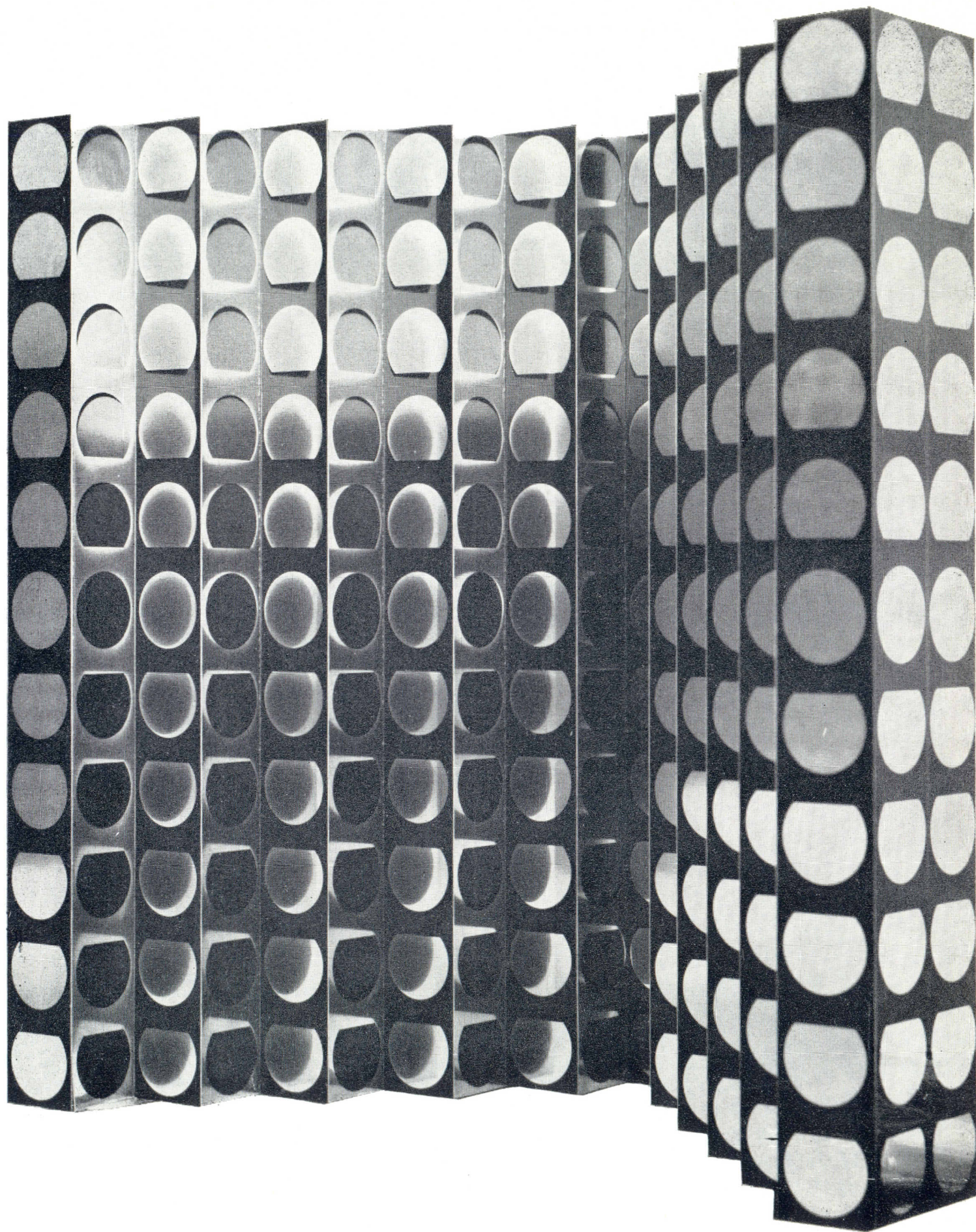
yvaral, 1956-1965

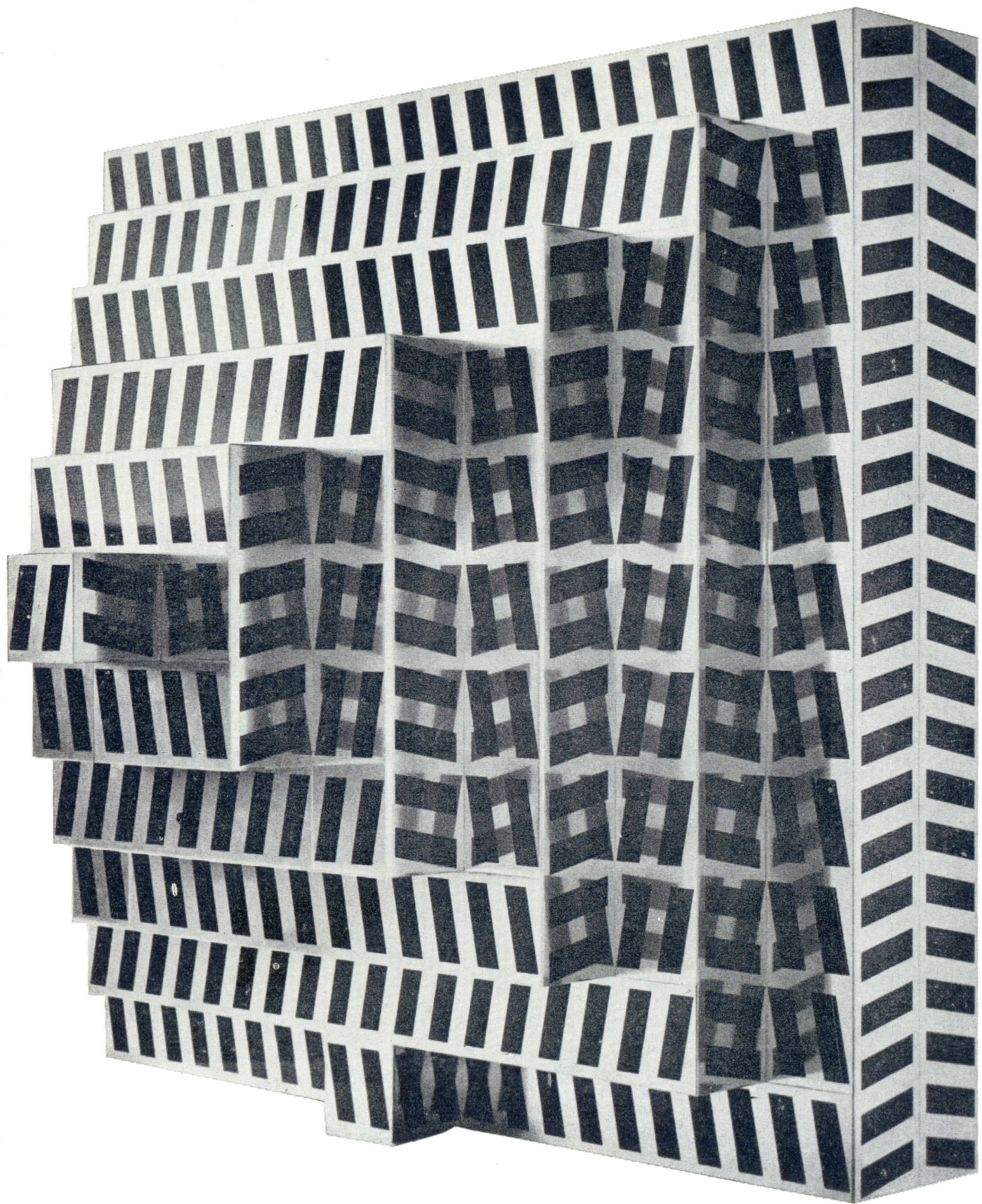


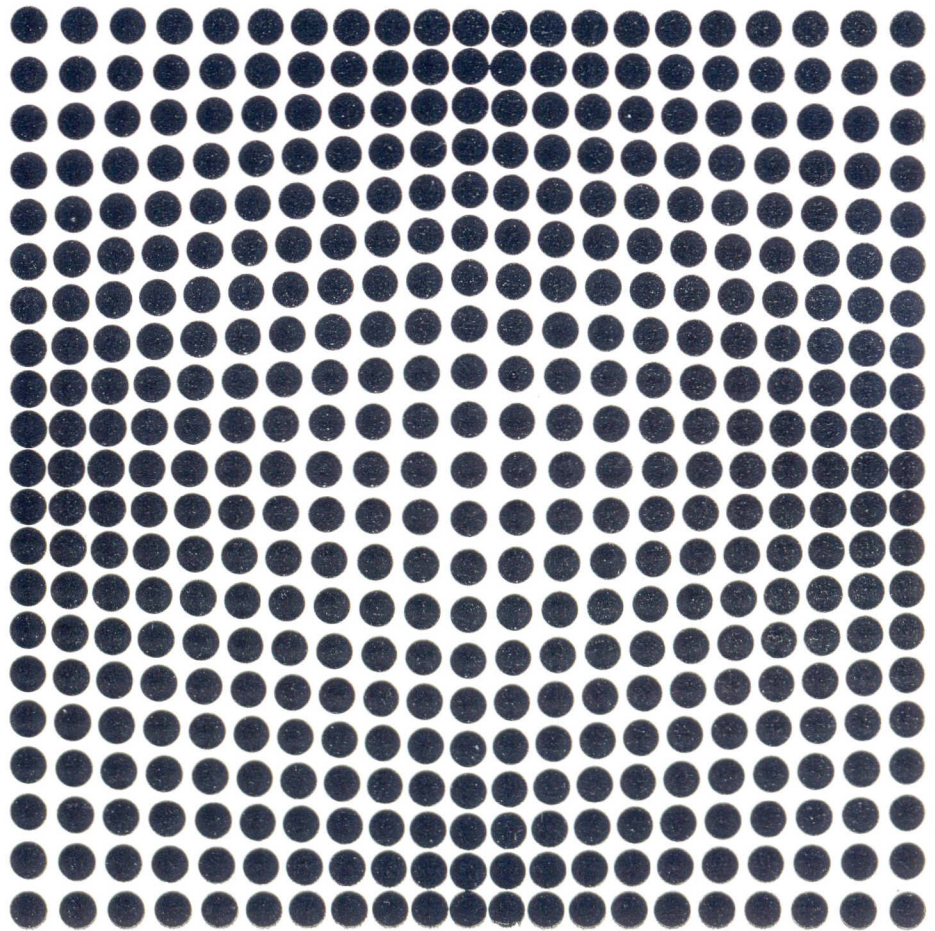
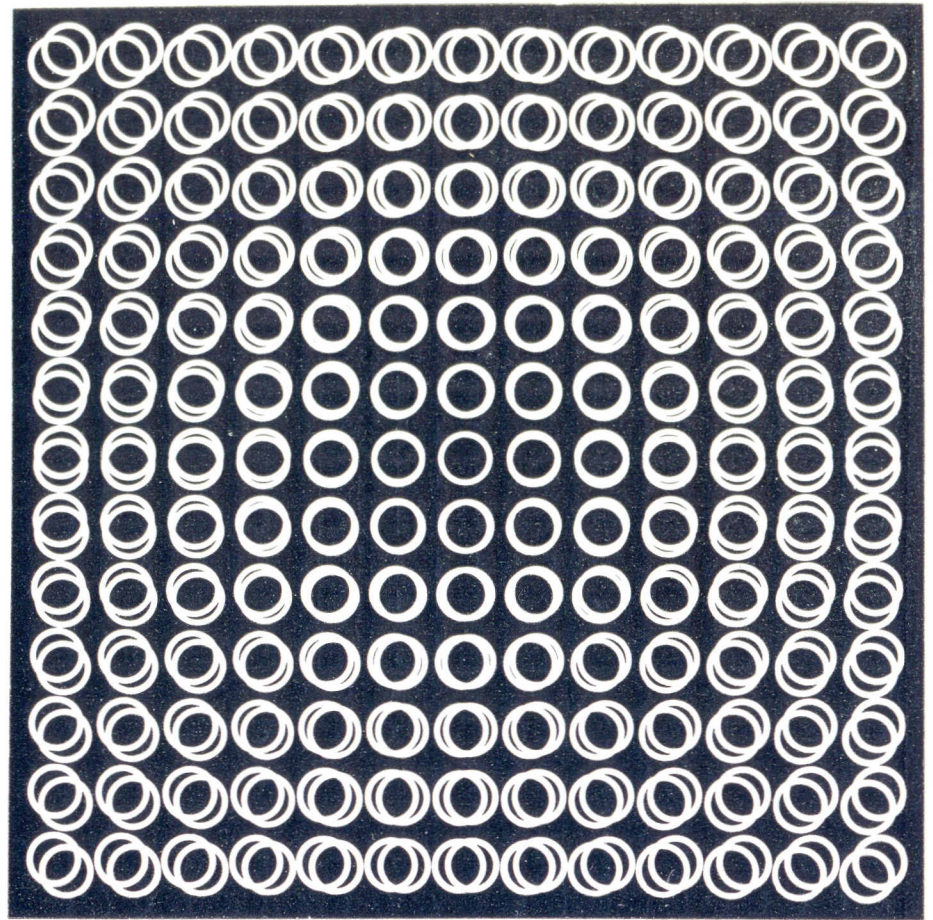


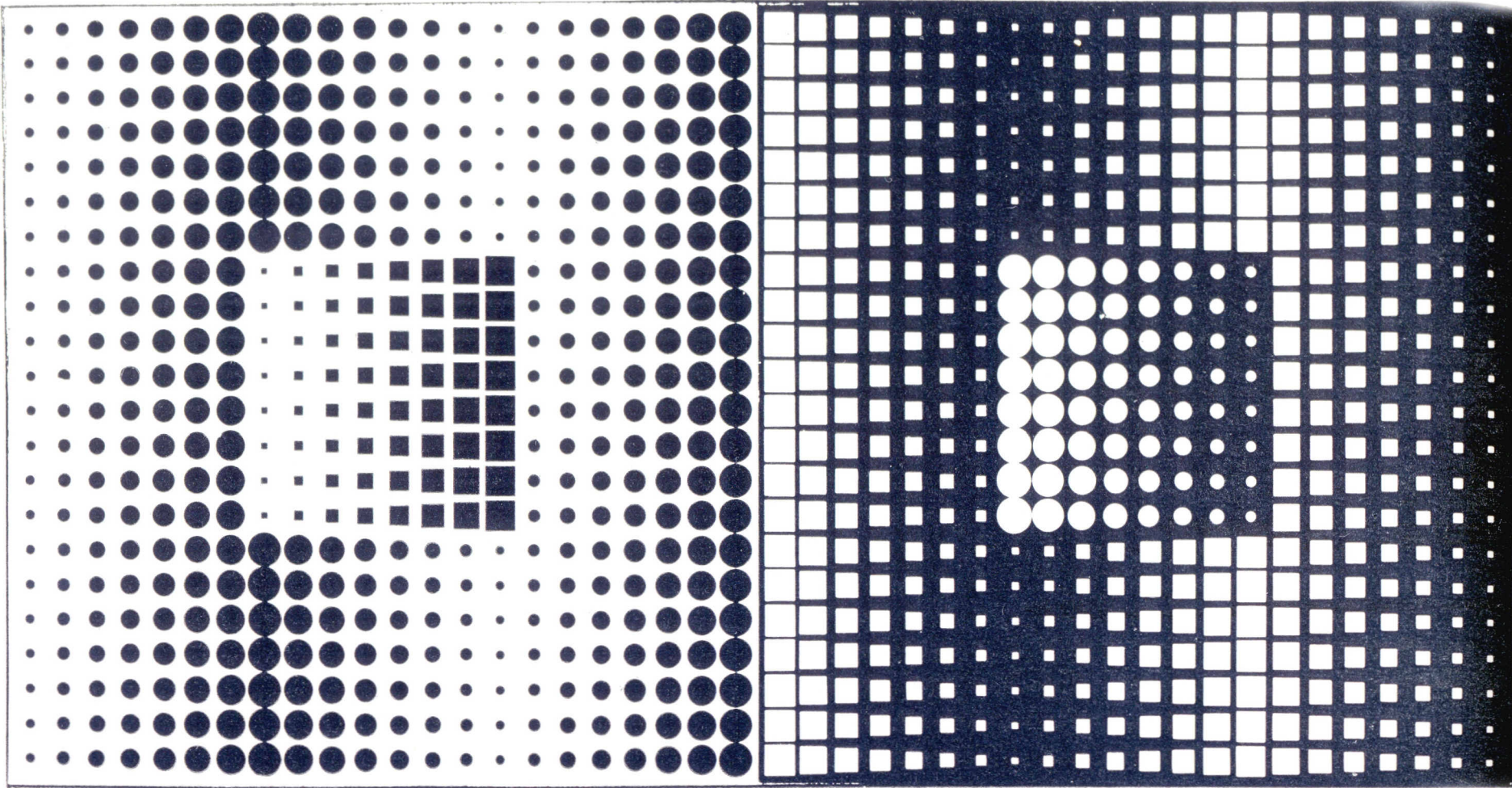
IX-ibadan, interferencija, 1952-1963
tau-ceti, transparencija, 1955-1965

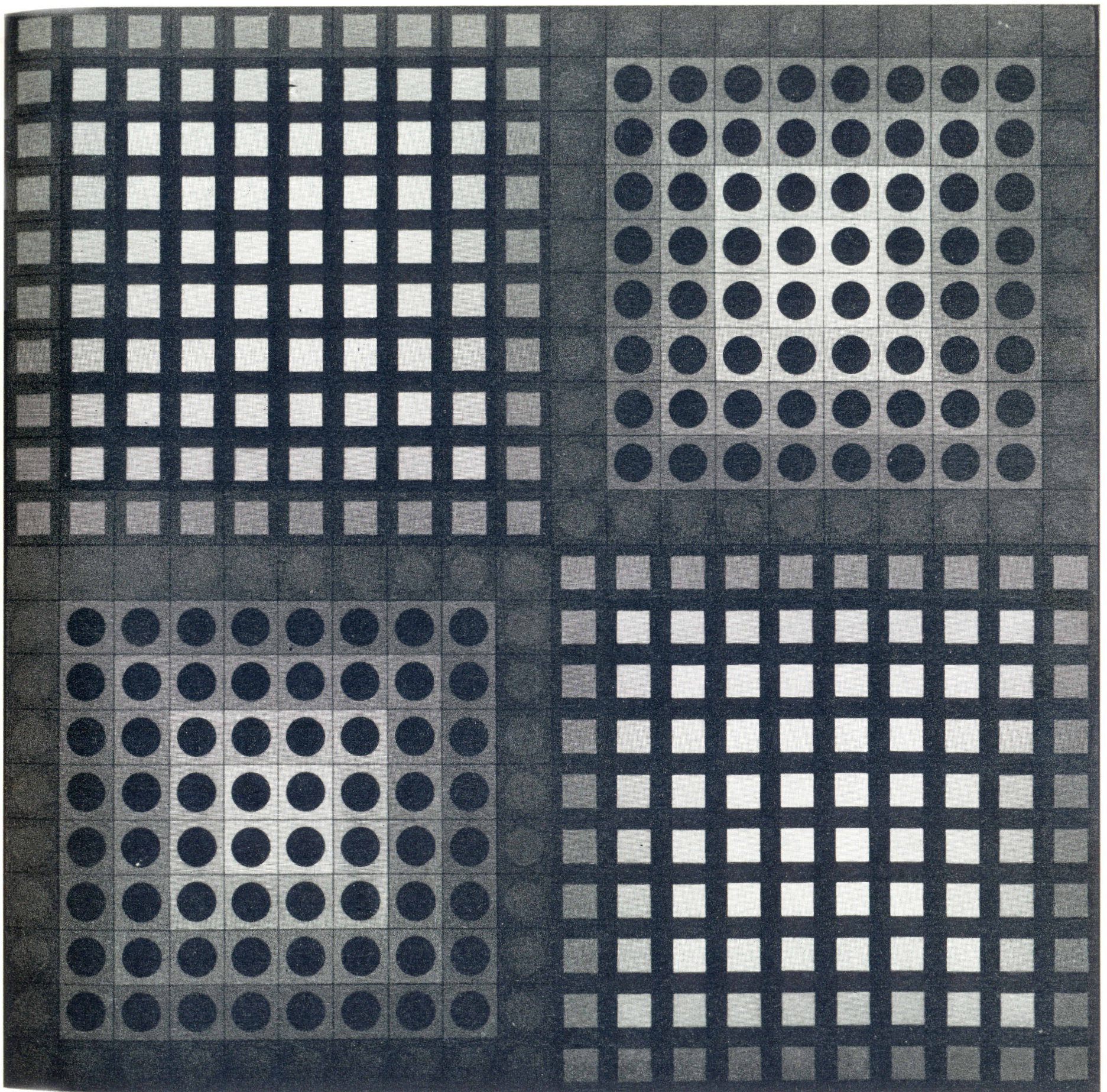
gamma, transparencija, 1960-1965

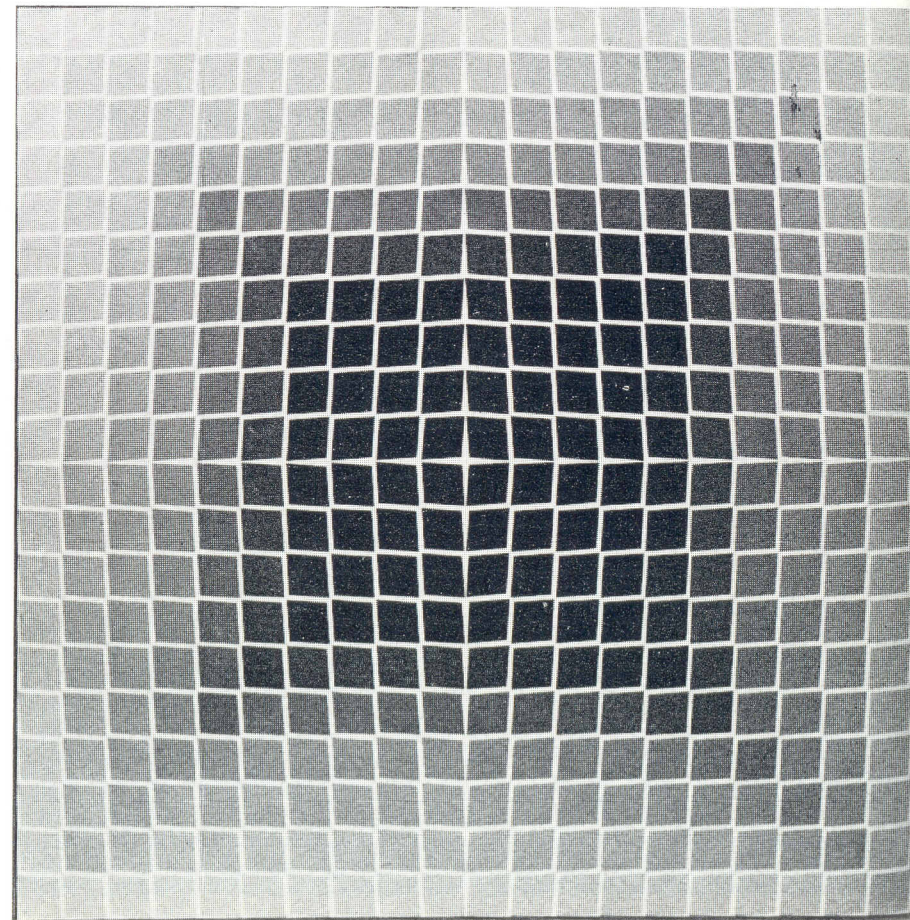
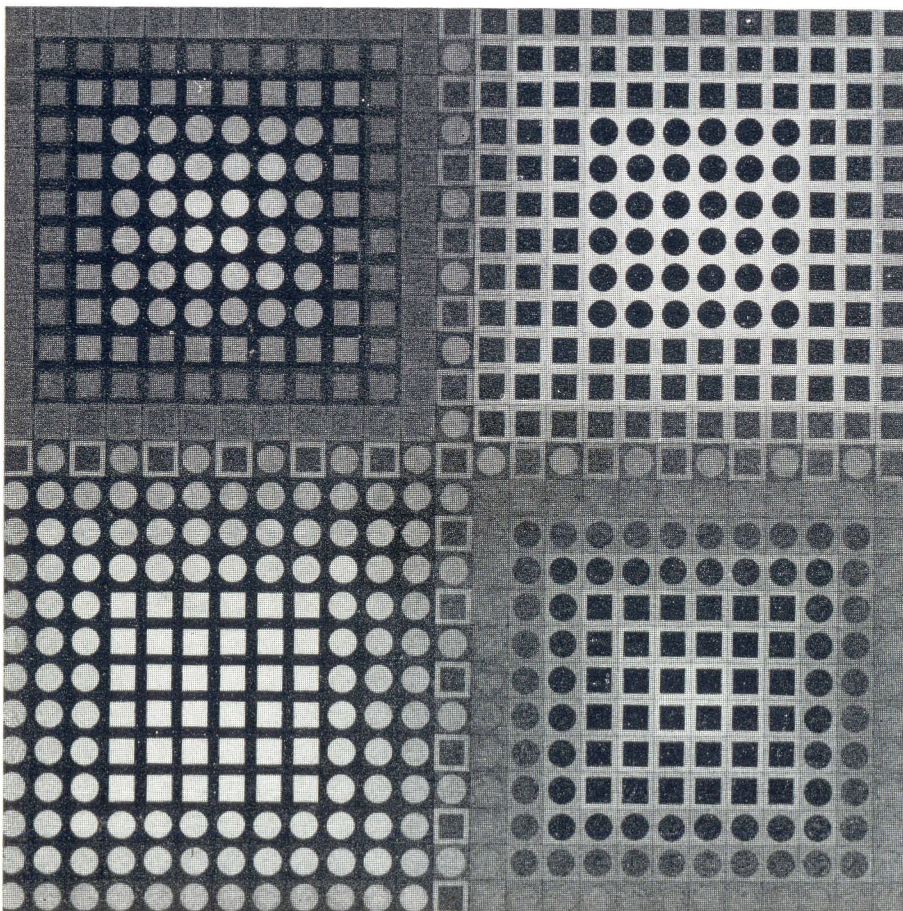
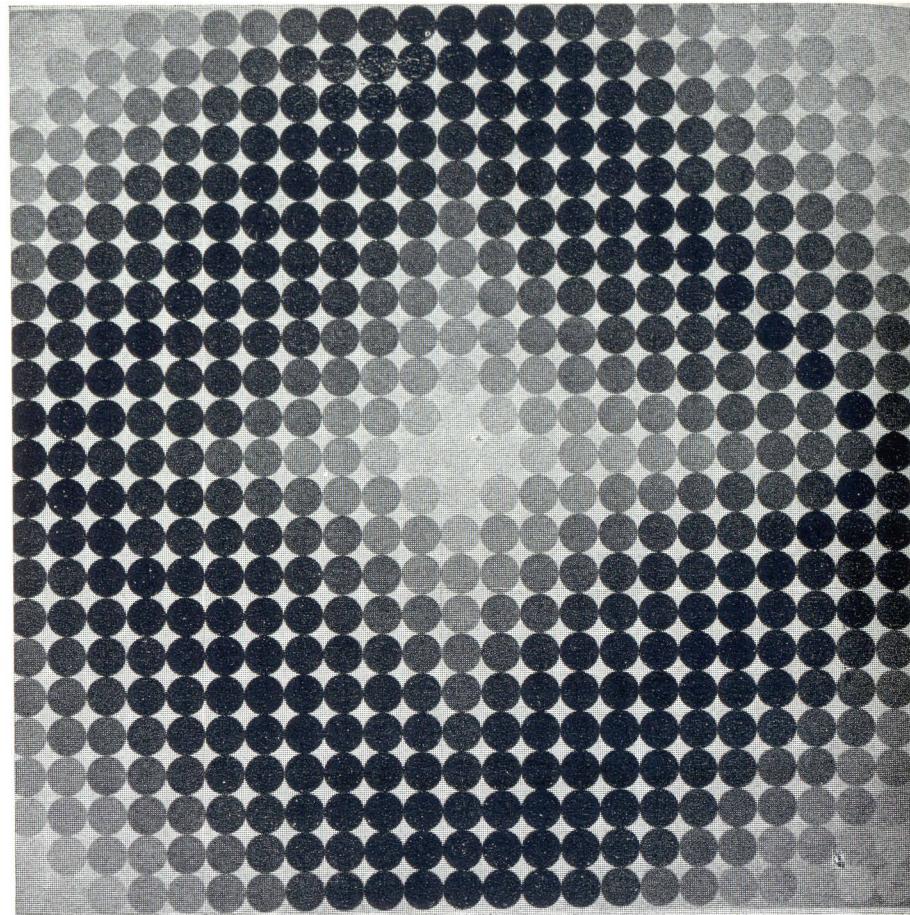
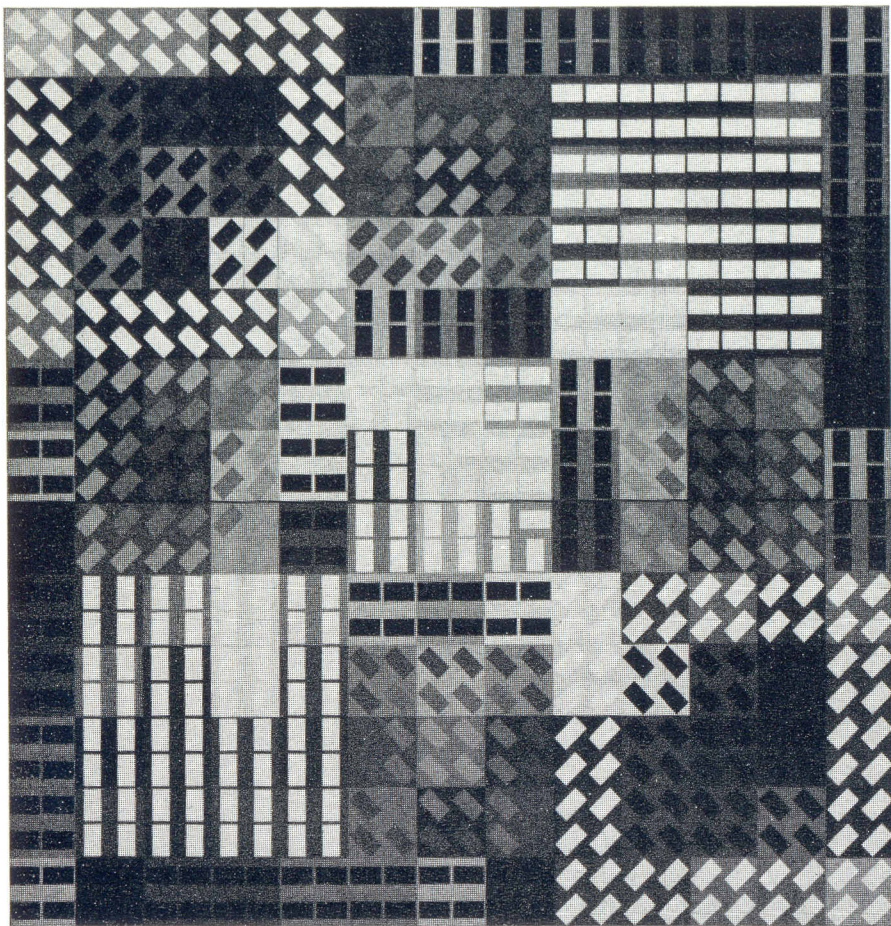






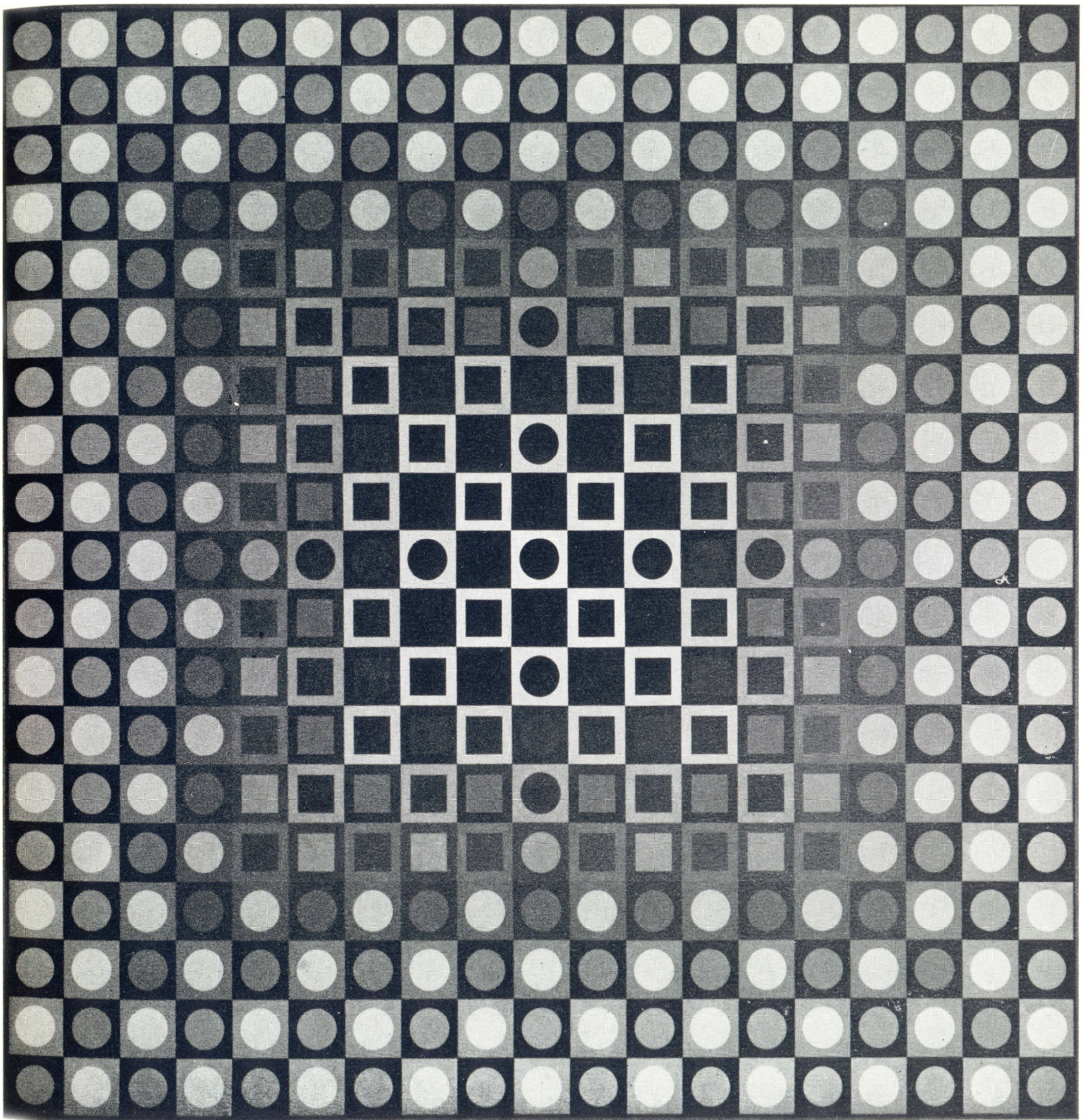


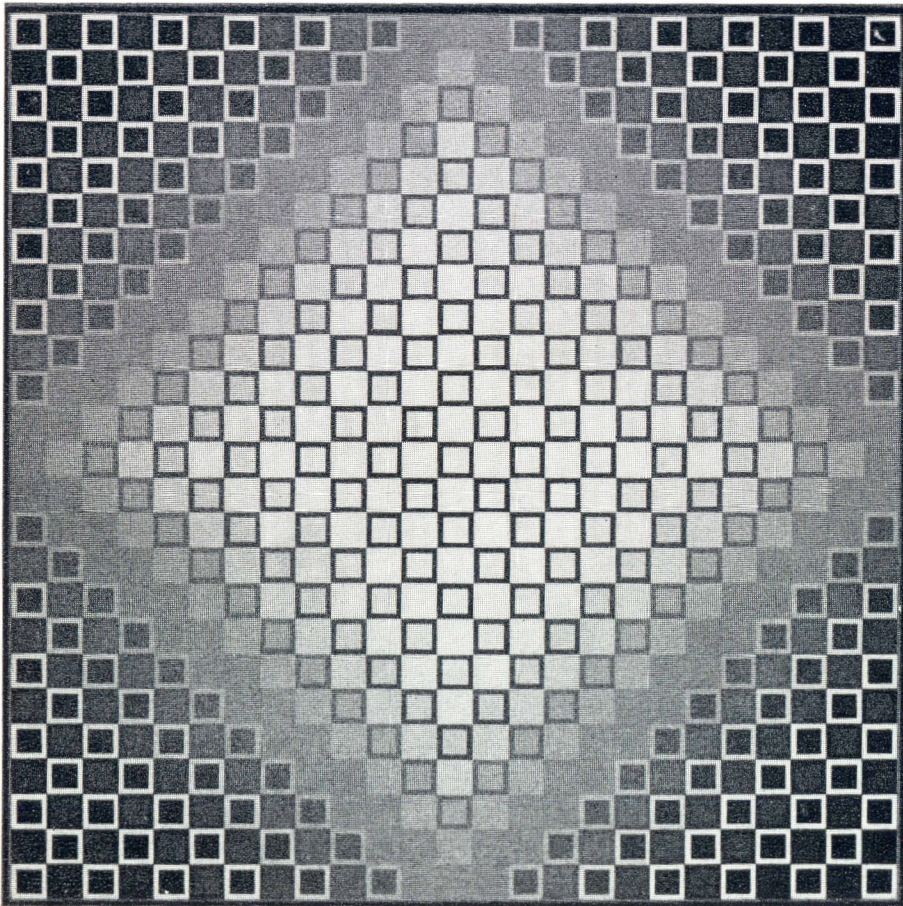
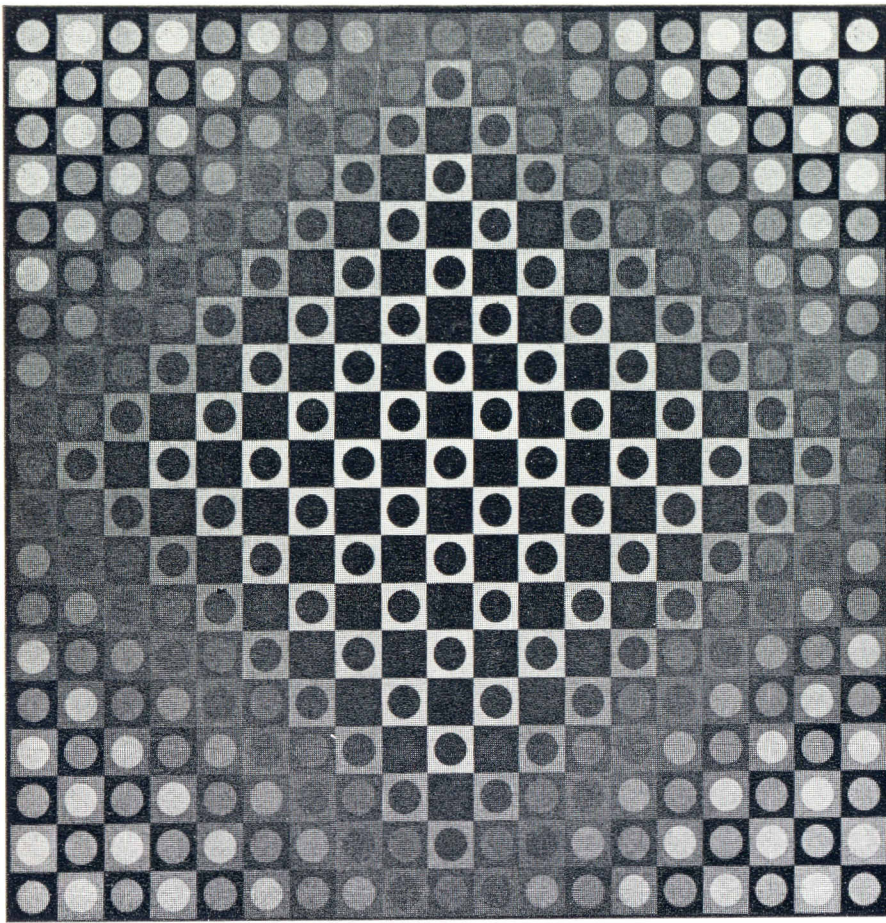




toga-mc, 1965
eg 1-2, 1966

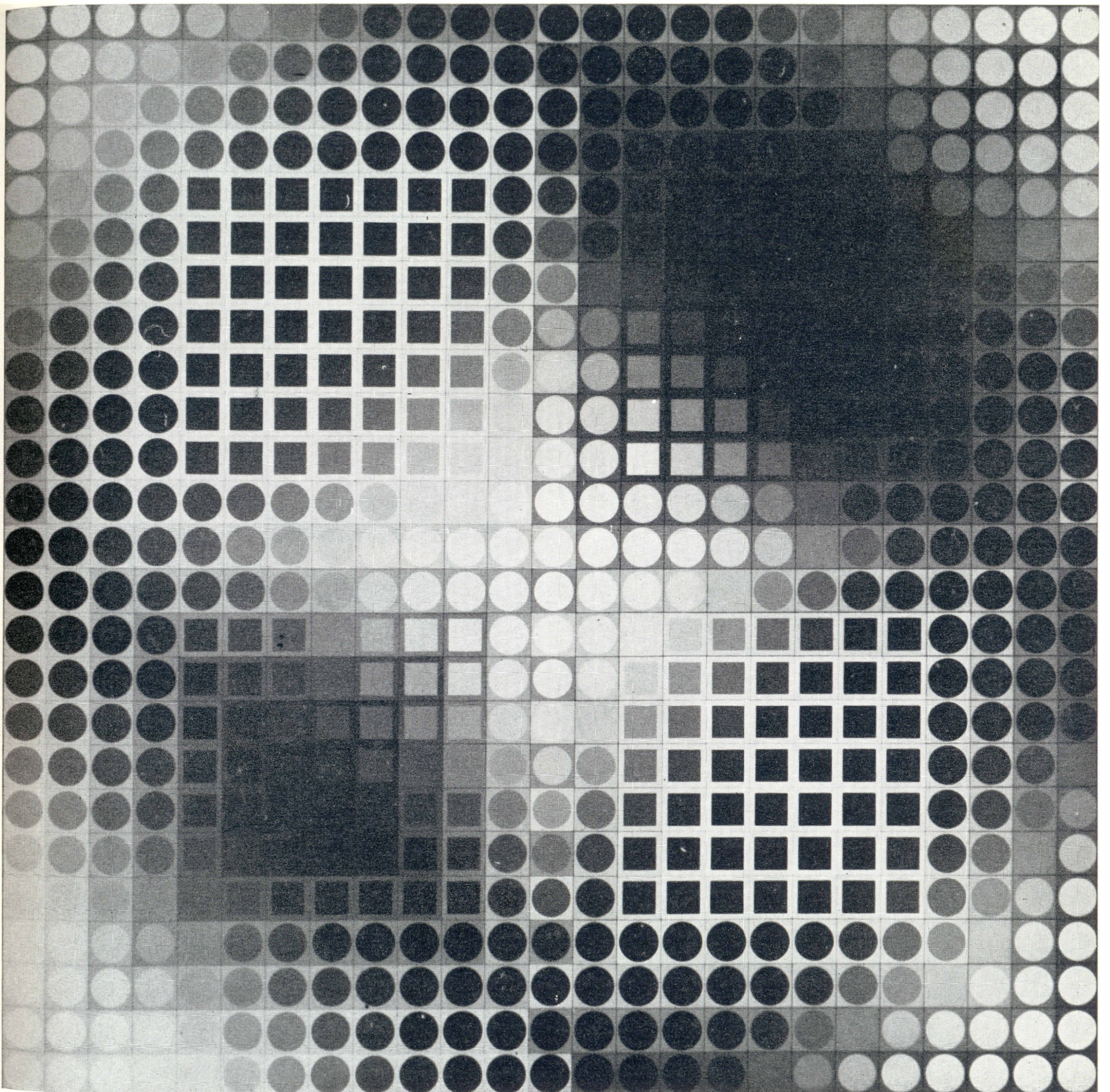
cta-dia, 1967
quasar, 1965-1966

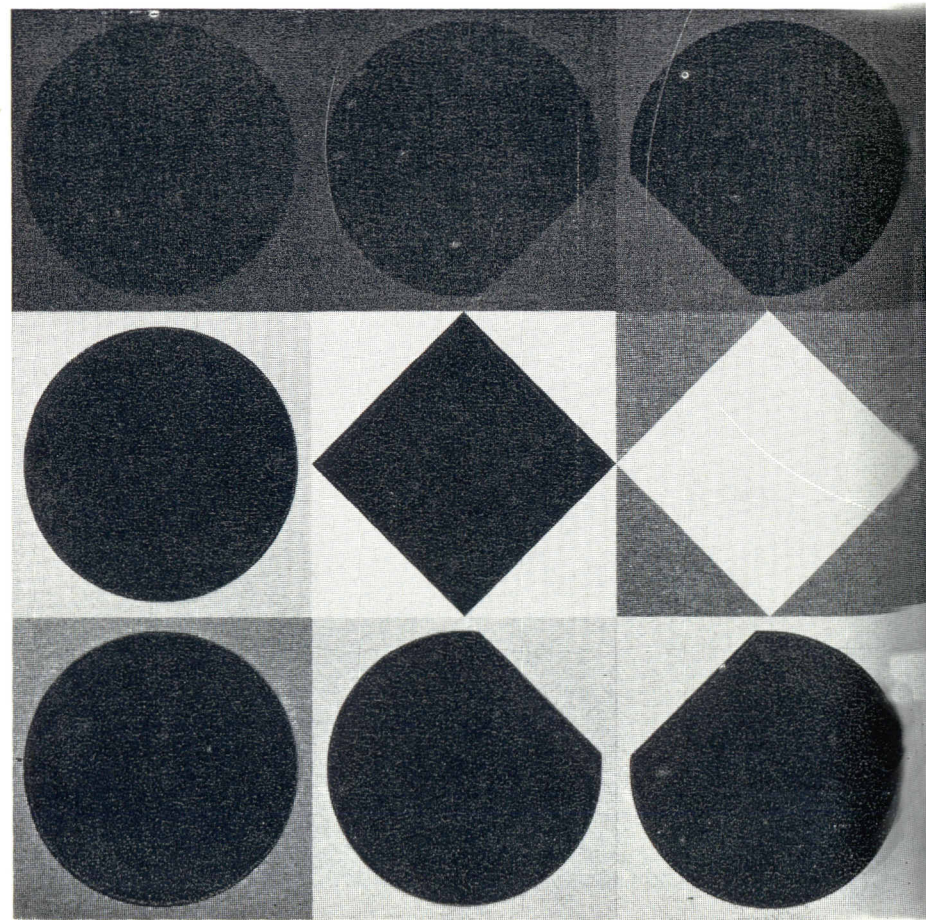
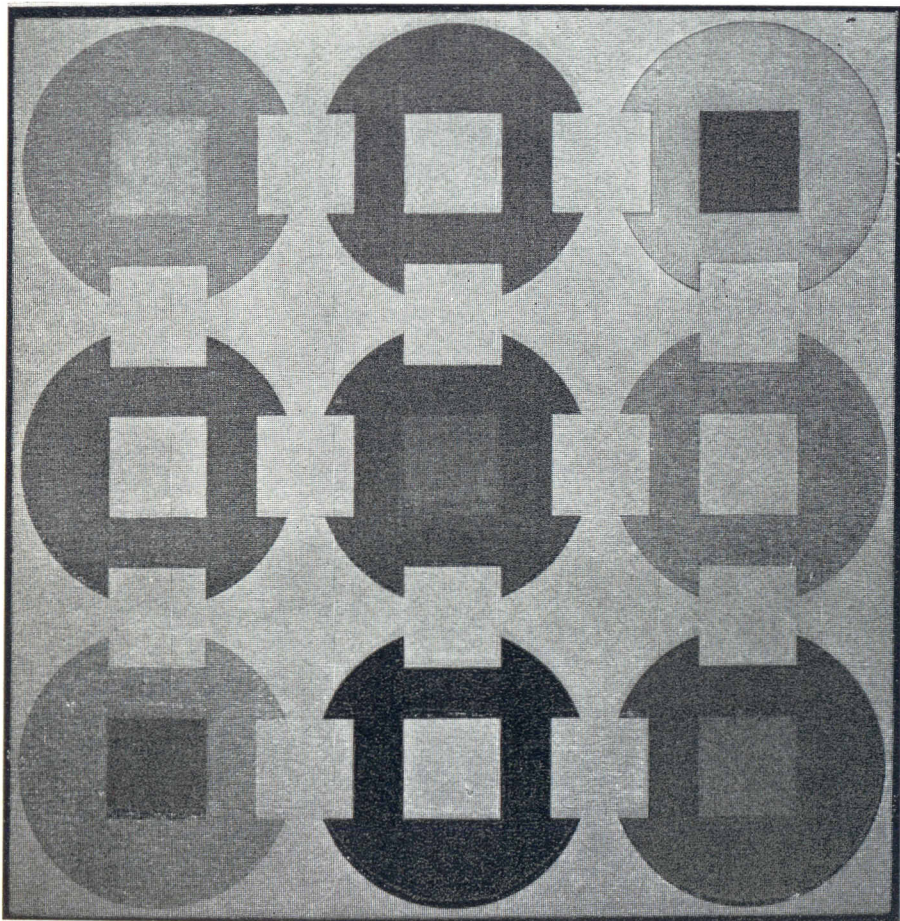
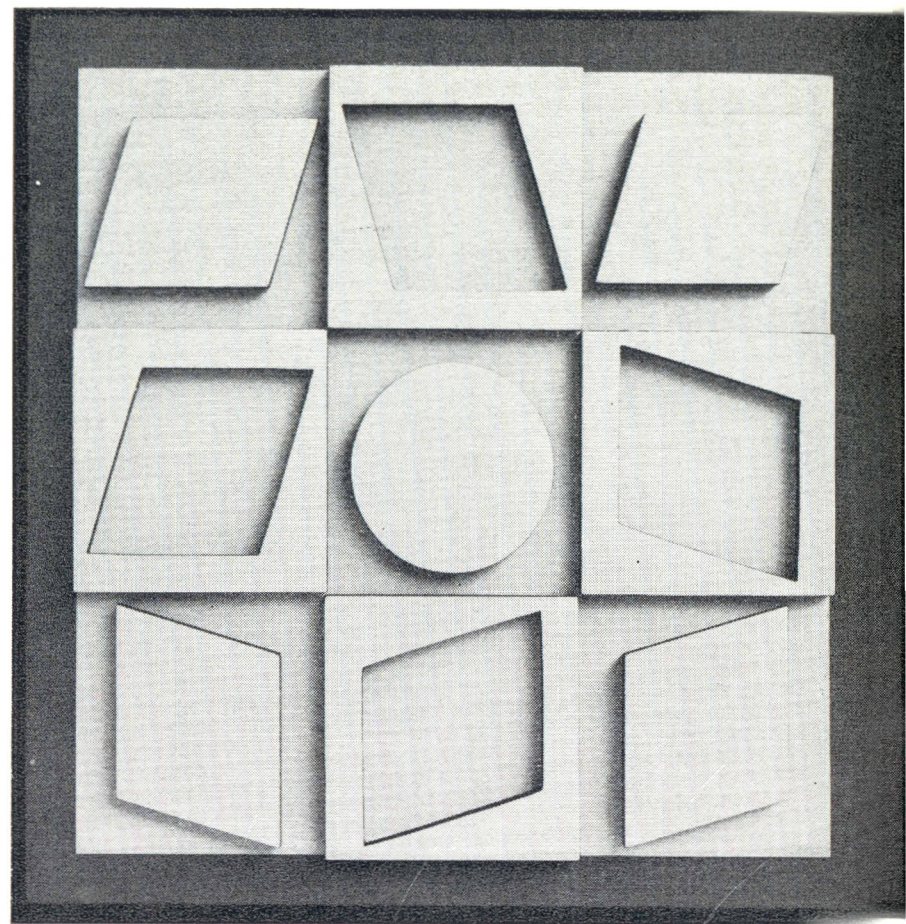
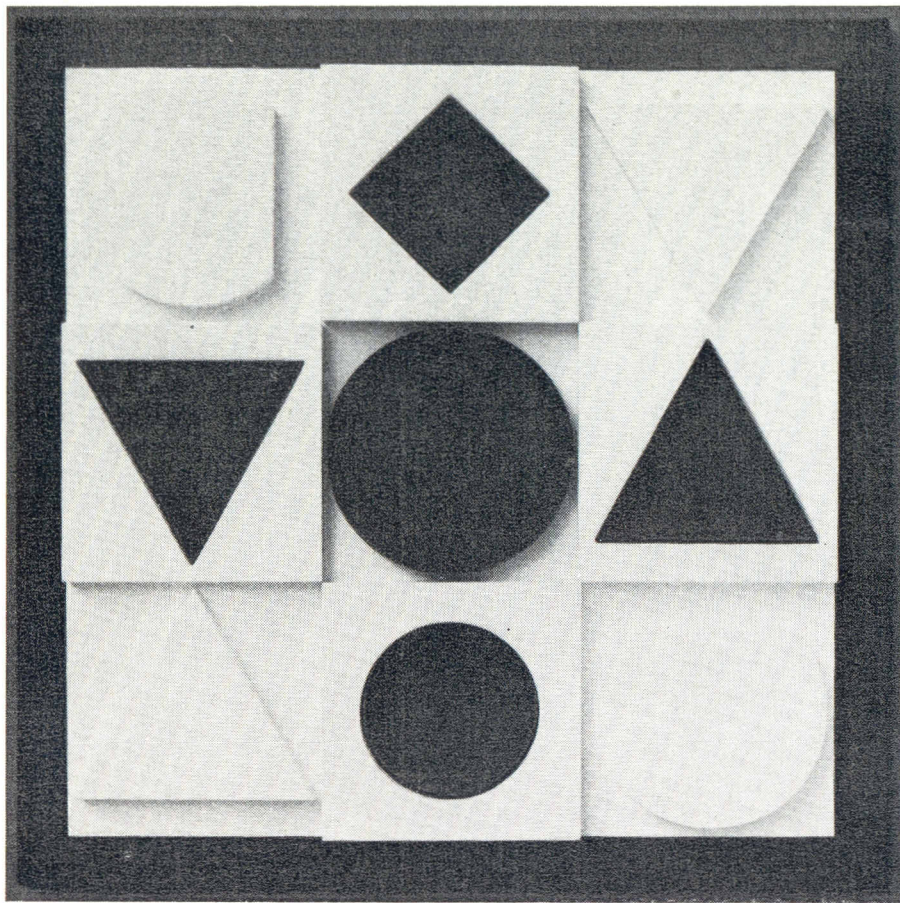




boglar, 1967

boglar-bleu, 1967





vonal, 1968
opale, 1966

hold-k, 1966
0666-onyx, 1966





katalog

1	elbrouz II	slika	1956—1957	195 × 130	cm
2	cleo	slika	1958—1961	130 × 97	"
3	manipur	slika	1952—1960	162 × 152	"
4	ty — ny	slika	1959	146 × 97	"
5	helios	slika	1958—1966	200 × 200	"
6	eg II	slika	1965	160 × 160	"
7	yvaral	slika	1958—1965	210 × 200	"
8	lant	slika	1966	160 × 160	"
9	dess	collage	1964	210 × 200	"
10	alom	collage	1966	250 × 250	"
11	v. boglar	collage	1966	250 × 250	"
12	ion — a	collage	1967	227 × 223	"
13	0546 hedjes	tempera	1964	84 × 80	"
14	0556 pehei	tempera	1964	84 × 80	"
15	0585 vita	tempera	1965	80 × 80	"
16	0589 kodd-V	tempera	1965	80 × 80	"
17	0616 yla	tempera	1965	80 × 80	"
18	0617 tuz	tempera	1965	84 × 84	"
19	0654 apro	tempera	1965	80 × 80	"
20	0755 banat	tempera	1966	80 × 80	"
21	2028 meh-za	tempera	1967	44 × 43	"
22	2053 ion-5	tempera	1967	44 × 44	"
23	2055 ion-10	tempera	1967	46 × 43	"
24	IX-ibadan	interferencija	1952—1963	58 × 58 × 10	"
25	alfa — 43	transparencija	1956—1963	62 × 62 × 10	"
26	ibadan	transparencija	1952—1967	30 × 30 × 5	"
27	novae	transparencija	1958—1967	30 × 30 × 5	"

multipli

28	dak	metal	1966	55 × 55 × 35	"
29	koeb	metal	1966	30 × 18 × 18	"
30	ablac	metal	1966	30 × 30 × 18	"
31	sellem	reljef, drvo	1967	38 × 36	"
32	salgo	reljef, drvo	1967	38 × 36	"
33	beryl	reljef, drvo	1967	36 × 36	"
34	topaze blanche	reljef, drvo	1967	36 × 36	"
35	granat	reljef, drvo	1967	38 × 36	"
36	zephir	reljef, drvo	1967	38 × 36	"
37	tirkiz	reljef, drvo	1967	38 × 36	"
38	novae	transparencija	1966—1967	30 × 30 × 5	"
39	keet	transparencija	1966—1967	30 × 30 × 5	"
40	tsillag	transparencija	1966—1967	30 × 30 × 5	"
41	ibadan	transparencija	1966—1967	30 × 30 × 5	"
42	riu — kiu	transparencija	1966—1967	30 × 30 × 5	"
43	helios	transparencija	1966—1967	30 × 30 × 5	"

grafike

44	capella I	127/150	serigrafija	80 × 50	"
45	capella II	128/150	serigrafija	80 × 50	"
46	capella III	128/150	serigrafija	80 × 50	"
47	eridan	131/150	serigrafija	80 × 50	"
48	sir — ris	138/150	serigrafija	80 × 50	"
49	centauri	128/150	serigrafija	80 × 50	"
50	gamma	130/150	serigrafija	80 × 50	"
51	proction	128/150	serigrafija	80 × 50	"
52	quasar —	17/200	serigrafija	68 × 68	"
53	our m. c.	271/300	serigrafija	84 × 66,5	"
54	taller	145/150	serigrafija	68 × 68	"



biografija

- 1908 9. travnja, victor vasarely rođen u pécs, mađarska
- 1925 početak studija medicine na sveučilištu u budimpešti
- 1927 definitivni okret umjetnosti: akademija poldini — volkmann u budimpešti
- 1928 akademija »mühely« aleksandra botnyika koja je nazvana budimpeštanskim bauhausom
predavanja moholy nagya i kontakti s idejama i djelima kandinskog, mondriana, maljevića, gropiusa i le corbusiera
- 1930 stalni boravak u parizu. grafička istraživanja
- 1931 rad za kuću havas
- 1936—44 grafički opus. formiranje vlastite likovne semantike
- 1944 pristupanje galeriji denise rené, pariz, oko koje se stvara jezgra umjetničke avangarde
- 1947 definitivno opredjeljenje za geometrijski konstruktivizam
- 1955 žuti manifest koji označava početak epohe kinetizma
- 1961 prijelaz u novi atelier u okolici pariza: annet-sur-marne
- 1964 internacionalna nagrada guggenheim
- 1965 grand prix u sao paulu

mnogobrojne samostalne i grupne izložbe

izdavač
éditeur : galerija suvremene umjetnosti

izdanje
publication : 145

odgovorni urednik
redacteur responsable : božo bek

urednik
redaction du catalogue : mića bašičević

predgovor
préface : abraham moles

prelom kataloga
mise en page : ivan picelj

plakat
affiche : ivan picelj

fotografije
photographies : galerie denise rené

serigrafiju izradio
serigraphie : brano horvat

klišej
clichés : grafički zavod hrvatske, zagreb

tisak
imprimerie : grafički zavod hrvatske, zagreb

naklada
tirage : 1000