



ABC-ARTE, Genova

Curatore ABC-ARTE
ABC-ARTE head Consultant & Curator
Antonio Borghese

Mostra a cura di
Exhibition curated by
Flaminio Gualdoni

Con il contributo critico
With a critical contribution
Dominique Stella

Coordinamento organizzativo
General coordination
Ciro Andrea Borghese
Daide Traverso
Giulia Briatore

Progetto espositivo
Exhibition project
Antonio Borghese
Flaminio Gualdoni
Dominique Stella

Allestimento
Exhibition setting up
Daide Traverso
Emanuel Fortes Brito

Testi di
Text by
Carla Sibilla
Antonio Borghese
Flaminio Gualdoni
Dominique Stella
Bernard Aubertin

Traduzioni
Translation
Shenker Genova

Revisione
Editing
ABC-ARTE

Progetto Grafico
Art Direction/Graphic design
S.C. Artroom

Crediti Fotografici
Photo Credits
Ilaria Caprifoglio

Ufficio Stampa
Press Office
ABC-ARTE

Ringraziamenti
Thanks to:

Alessio Borghese, Grazia, Giuseppe Giovanni Paolo, Martino, Andrea Lazzari, Vincenzo, Jolanda Rosenberg, Pippo Laghezza, Davide Moricca, Matteo Negri, Gino, Coll.ne Antonio Ferrara

ABC-ARTE ringrazia la Galleria Rosenberg per il fondamentale contributo nella raccolta della documentazione e degli apparati inerenti alla mostra.



©ABC-ARTE
www.abc-arte.com

Bernard Aubertin | Situazione pittorica del rosso
Bernard Aubertin | Pictorial situation of red
10 Marzo - 28 Aprile 2017
10th March - 28th April 2017
ABC-ARTE
Via XX Settembre 11A - 16121
Genova - Italia

Finito di stampare nel mese di Marzo 2017
First published in Italy in March 2017
Graphic & Digital Project Srl

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con mezzo elettronico, meccanico o altro, senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore.

All rights reserved under international copyright conventions. No part of this book may be reproduced or utilized in any form or by any means, electronic or mechanical, or any information storage and retrieval system without permission.

In copertina
On cover
Livre Brulé
1974
73x 80 cm, 28 3/4 x 31 1/2 in
burnt book on board

Bernard Aubertin

**Situazione pittorica del rosso
Opere degli anni sessanta e settanta**

Introduzione

Introduction

Carla Sibilla p.08

Antonio Borghese p.10

Bernard Aubertin. Situazione pittorica del rosso p.13

Bernard Aubertin. Pictorial situation of red p.19

Flaminio Gualdoni

Mostra p.25

Exhibition

Opere p.48

Works

Nuova serie Archivi CNAC p.125

New series CNAC archives p.136

Aubertin Due Schauer

Foto Storiche p.147

Historical photos

Aubertin il «Monocromo» p.154

Aubertin the «Monochrome» p.159

Dominique Stella

Biografia p.163

Biography p.165



na an

en

apà

of his

by his

dalla

used

iù in: d

solevo

me currant

brant

di ribes

ance 711,



The personal exhibition dedicated to Bernard Aubertin at ABC Arte Gallery explores the topic “of red” in the period after the second world war with the support of documents, images, videos, texts (among which the article published in 1961 in the 3rd issue of the magazine ZERO) outlining a full cross-section of Bernard Aubertin’s artistic research and paying a tribute to this internationally recognized French artist. The exhibition planning is intended to show the creating process that turned Bernard Aubertin into an important personality in the international scenery taking origin from suggestions and impressions derived from artists the likes of Klein and Kandinskij after the second world war.

The French artist was a member of the Düsseldorf Group “Zero” with Mack and Piene and was long time in contact with prominent people belonging to the Italian and European world of art, like Manzoni, Fontana, Schonhooven, Uecker, Haacke, Peeters, Arman, Armando, Mavignier, Castellani, Manzoni, Dadamaino, Lo Savio, Dorazio.

The itinerary of the exhibition Bernard Aubertin, Pictorial situation of Red is centred on an accurate selection of works of the sixties and seventies, coming from some of the artist’s most important exhibitions. Each work is the result of an insight on the dynamism of the natural element ‘fire’ and on the energy of the colour ‘red’. Between the eighties and the nineties his artistic research will result in performances in which he himself will put pianos and cars on fire, whilst in the last years the red of his mochromes is replaced by white, black and gold. Bernard Aubertin’s monochromy represents the pictorial silence: art is the transposition of the human being, of the spirit, and for this reason it cannot be illustrated through graphic signs, words or shapes.

The event represents a further opportunity for the city of Genoa to demonstrate its open-mindedness towards the most innovative cultural incentives as proved by this project and by the precious contributions evoking and elaborating old tendencies that are still more than up-to-date.

Carla Sibilla
*Councilor of Culture and Tourism
City of Genoa*

La personale che ABC-ARTE dedica a Bernard Aubertin si interroga “sul rosso”, nell’età del secondo dopoguerra, tramite, il supporto di documenti, immagini, video, testi (tra cui l’articolo del terzo numero della rivista ZERO, edito nel 1961) configurando uno spaccato completo della ricerca artistica di Bernard Aubertin e reca omaggio ad un artista francese ampiamente riconosciuto nel panorama artistico internazionale. Il progetto espositivo, mostra il processo creativo che ha reso Bernard Aubertin importante nel panorama internazionale e che trae le sue origini da suggestioni ed influenze di personalità come Klein e Kandinskij nel secondo dopo guerra.

L’artista francese ha fatto parte del Gruppo “Zero” di Dusseldorf insieme a Mack e Piene ed è stato in contatto a lungo con personalità di rilievo appartenenti alla storia dell’arte italiana ed europea come Manzoni, Fontana, Schonhooven, Uecker, Haacke, Peeters, Arman, Armando, Mavignier, Castellani, Manzoni, Dadamaino, Lo Savio, Dorazio.

Bernard Aubertin Situazione pittorica del Rosso si articola secondo un percorso espositivo incentrato intorno ad una accurata selezione di opere degli anni sessanta e settanta, provenienti da alcune tra le più importanti esibizioni dell’artista. Ognuna di esse è il risultato di una riflessione sulla dinamicità dell’elemento naturale fuoco e sull’energia del colore rosso. La sua ricerca artistica si svilupperà tra gli anni ’80 e gli anni ’90 in performances in cui egli stesso darà alle fiamme pianoforti e automobili, mentre negli ultimi anni il colore rosso dei monocromi è stato sostituito dal bianco, dal nero e dall’oro. La monocromia di Bernard Aubertin rappresenta il silenzio pittorico: l’arte è trasposizione dell’essere, dello spirito e, per tale ragione, non può spiegarsi attraverso segni grafici, parole o forme.

Con questo evento Genova dimostra ancora una volta la sua predisposizione ad aprirsi agli stimoli culturali più innovativi, ed a testimoniarlo vi sono questo progetto ed i suoi preziosi contributi atti a rievocare ed approfondire tendenze nate in passato che tutt’oggi si dimostrano più che contemporanee.

Carla Sibilla

Assessore alla Cultura e al Turismo
Comune di Genova

The book Bernard Aubertin, Pictorial Situation of Red, is dedicated to an essential representative of the revolution brought about by experimental art at the end of the fifties. In cooperation with other eminent artists like Armando, Bury, Castellani, Dada Maino, De Vries, Dorazio, Fontana, Goepfert, Haacke, Henderikse, Hoolweck, Kusama, Lo Savio, Mack, Manzoni, Mathieu, Mavignier, Megert, Peeters, Plene, Pohl, Schoonhoven, Uecker, Verheyen, Klein, he brought about a radical change and pragmatically affected the world of contemporary art.

Red in Aubertin represents the whole history, and becomes the instrument of a never-ending quest for truth and reality as perceived in itself, the manifest of a painting technique which reveals a further level of senses.

Through the elevation of the pictorial essence and the condensation of the rules of space, which is the result of an only colour, he evokes the myth of Prometheus stealing the fire to light up the darkness of the spirit. Aubertin practices the art of reality and being far from the universe of violence released by red and by its psychological strength, he analyses the motion and the light implicit in it as well as the empty space full of emotions it generates, where anyone can find unconscious, subconscious and magnetic fluids.

Fire on the one hand, that converts an object into another object and indefinitely replicates the flow of vital energy whose secret and power it received from nature, like in the tribal rites, and serial composition on the other hand, that develops a course as an intimately unitary act, beyond any chronology and modal variation, being theoretically limitless by definition, testify Aubertin's preference for sensoriality and spirituality that neutralize the arrogance of the artist.

Aubertin's work is extremely modern and it reflects the chaotic aspect of contemporary society whereby it intertwines the tragedy of the human being with art. Red as blood, red as fire, red as a blazing substance that, if pierced and modelled, does not generate any fear, creating shining beauty instead. Taming the flame and using it like a paintbrush, he creates extra-sensorial landscapes, lighting up and cooling down the substance until it turns into solution and warning at the same time hinting a chance to recover and overcome the narrow-mindedness of human condition.

Antonio Borghese

ABC-ARTE head Consultant & Curator

Il libro Bernard Aubertin, situazione pittorica del rosso, viene dedicato ad un esponente essenziale della rivoluzione sperimentale, partita dalla fine degli anni '50, capace di cambiare radicalmente ed influenzare pragmaticamente l'arte contemporanea in un percorso condiviso con altri illustri colleghi come Armando, Bury, Castellani, Dada Maino, De Vries, Dorazio, Fontana, Goepfert, Haacke, Henderikse, Holweck, Kusama, Lo Savio, Mack, Manzoni, Mathieu, Mavignier, Megert, Peeters, Piene, Pohl, Schoonhoven, Uecker, Verheyen, Klein.

Il rosso di Aubertin rappresenta la storia tutta, diventando incessante strumento di ricerca della verità e del reale percepibile di per sé, manifesto della pittura capace di mostrare un ulteriore livello del senso.

Rilevando l'essenza pittorica così come riassumendo le leggi dello spazio, prodotto esso stesso di un solo colore, evoca il mito del fuoco rubato da Prometeo per illuminare il buio dell'anima. Aubertin, praticando un'arte della realtà, resta distante dall'universo di violenza emanato dal rosso e dalla sua forza psicologica, ne analizza il movimento, la luce impliciti in esso e il vuoto pieno di tensioni che genera, dove è possibile incontrare stadi di incoscienza, subcoscienza e magnetismo.

Il fuoco, che trasforma qualcosa in qualcosa d'altro, replicando indefinitivamente il flusso della energia vitale di cui la natura gli ha conferito il segreto e il potere, evidente già nel rito tribale, e la composizione seriale, a formare un percorso come atto intimamente unitario, lontano dal tempo e dalle variabili modali, perché per stessa definizione teoricamente senza limiti, testimoniano come Aubertin privilegia la sensorialità e la spiritualità, neutralizzando la superbia dell'artista.

Il lavoro di Aubertin è di una attualità sconvolgente, rispecchia la fase entropica della società contemporanea, collega la tragedia dell'essere all'arte. Rosso Sangue, Rosso Fuoco, Rosso come materia incandescente che si trafitta e plasmata, non genera paura, ma crea lucida bellezza. Addomesticando la fiamma, e usandola come un pennello, ha creato paesaggi extrasensoriali, accendendo e raffreddando la materia affinché diventi essa stessa soluzione e monito della possibilità di risollevarsi e superare la ristrettezza della condizione umana.

Antonio Borghese
Curatore ABC-ARTE

Bernard Aubertin. Situazione pittorica del rosso Flaminio Gualdoni

Il punto di svolta è il 1962, quando Bernard Aubertin prende parte alla “Tentoonstelling Nul” che si inaugura il 9 marzo allo Stedelijk Museum di Amsterdam di Willem Sandberg. Coordinata da Henk Peeters, la mostra è il punto di coagulo definitivo di una parte essenziale del magma di esperienze che dalla fine degli anni '50 ribolle nell'arte europea.

Aubertin vi espone con Armando, Bury, Castellani, Dada Maino, De Vries, Dorazio, Fontana, Goepfert, Haacke, Henderikse, Holweck, Kusama, Lo Savio, Mack, Manzoni, Mavignier, Megert, Peeters, Piene, Pohl, Schoonhoven, Uecker, Verheyen, a delineare (per il pubblico) e ratificare (per il mondo militante dell'avanguardia) l'avvenuta irruzione generazionale avviata nel 1957 da Yves Klein ed evolutasi attraverso il taglio forgiate della monocromia piuttosto che per la diversa *objecthood* del Nouveau Réalisme: quella, cioè, passata attraverso la linea di “Monochrome Malerei” omologata da Udo Kultermann allo Städtisches Museum di Leverkusen, 18 marzo 1960, anziché il novorealismo sottoscritto da Pierre Restany il 16 aprile 1960 per la mostra di maggio alla galleria Apollinaire di Milano e in cui dice dell’“appassionante avventura del reale percepito in sé e non attraverso il prisma della trascrizione concettuale o immaginativa”.

La mostra “Nul”, titolo preferito infine a “Zero” (denominazione scelta allora in autonomo parallelismo tanto a Düsseldorf da Mack e Piene, 24 aprile 1958, quanto a Rotterdam dal gruppo coordinato da Hans Sonnenberg, con Manzoni e Schoonhoven, che il 1 luglio 1959 tiene una mostra al Rotterdamsche Kunstkring), è filmata per un bel documentario, *0x0=kunst*, realizzato da Gerd Winkler per l'Hessischer Rundfunk di Francoforte e trasmesso il 27 giugno 1962. Aubertin vi è ripreso mentre predispone e fa avvenire un Tableau de feu, operazione in cui sono coinvolte la dimensione situazionale e spettacolare e insieme il suo sedimentarsi in un'opera che esista per se stessa, non come semplice reliquia d'un accadimento.

Unico dei francesi di quest'area a intuire immediatamente il portato radicale del lavoro di Klein (al quale alla prima mostra di Zero, “Das rote Bild”, veniva addirittura affiancato Mathieu), Aubertin, di sei anni più giovane del maestro, se ne fa seguace arguto sin dagli inizi, esplorandone le implicazioni concettuali del lavoro e assumendone alcune indicazioni operative per evolverle autonomamente.

È, da un canto, la monocromia, e immediatamente dopo la ragione pittorica del fuoco, che Klein aveva occasionalmente annunciato nel 1957 in *Feux de Bengale – tableau de feu bleu d'une minute* esposto da Colette Allendy (ora alla Menil), e che si è fatta protagonista nel gennaio 1961 di “Yves Klein: Monochrome und Feuer” al Museum

Haus Lange di Krefeld.

Il polo d'attrazione è in questa prima stagione, com'è per il più maturo amico – la cui collaborazione con autori come Werner Ruhnau e il futuro cognato Günther Uecker e il cui lavoro a Gelsenkirchen sono sintomatici – l'area tedesca, la più solida insieme all'olandese per condizioni organizzative e la più attenta in termini di ricezione, tanto che di fatto Aubertin entra con continuità nelle vicende di Zero: è già in "Zero – Edition, Exposition, Demonstration" alla Galerie Schmela di Düsseldorf, 5 luglio 1961, e il suo fondamentale *Esquisse de la situation picturale du rouge dans un concept spatial*, firmato il 9 settembre 1960, è nel numero 3 di "Zero" che esce in quell'occasione; il 30 marzo 1963 è ancora nella mostra da Diogenes a Berlino in cui si presenta il manifesto *Zero der neue Idealismus*, oltre che in una serie cospicua di altre mostre di situazione. Gli accadimenti della vita lo porteranno poi, dal 1990, a stabilirsi definitivamente a Reutlingen.

La "situazione pittorica del rosso" evocata dal titolo, il cui richiamo "in un concetto spaziale" è la dichiarazione di carisma intellettuale riconosciuto a Fontana da tutti gli artisti, indica la chiarezza della posizione di Aubertin.

"Scopo della monocromia è impregnare la superficie dipinta di un'Essenza pittorica. La monocromia conferma l'impotenza di linee, forme, colori, composizioni, eccetera... a rivelare l'Essenza pittorica, sola qualità del quadro. I riferimenti psicologici sono abbandonati, hanno solo un ruolo d'intermediari, appartengono ormai al passato. Il problema della materia è molto importante: si tratta della preparazione di un mortaio sublime? [...] Il colore. Caratteristiche: attrazione estetica, fascinazione, movimento, luce, vibrazione, effetto psichico, presenza tattile. La monocromia conserva al colore il suo valore assoluto. L'utilizzo di un solo colore riassume le leggi dello spazio. Lo spazio è prodotto di un solo colore. [...]

Non è tanto l'universo di violenza emanato dal rosso in quanto forza psicologica a catturare il mio interesse. Il movimento, la luce impliciti in questo colore sono gli argomenti che giustificano ai miei occhi il suo impiego. Il semplice credere in un significato poetico del dinamismo legittima, per me, la continuità del suo utilizzo. [...] L'à plat monocromo è un vuoto pieno di tensioni, vi si incontrano i fluidi incoscienti, subcoscienti e magnetici".

Stabiliti i valori di qualità intrinseca, a un livello fondamentale di simbolizzazione ma anche di esperienza estetica, del colore, Aubertin differenzia lucidamente la propria posizione rispetto a quelle prevalenti di Klein, il quale ribadisce nel *Manifeste de l'Hôtel Chelsea*, 1961, che la sua scelta delle *Antropometrie* implica anche, nella scelta dell'impressione diretta del corpo delle modelle, la soluzione del "problema del distacco mantenendomi a una distanza definita e obbligatoria dalla superficie da dipingere", e di Manzoni, per il quale le "nuove soluzioni, nuovi metodi, nuove misure" prevedono l'oggettività e la fisicità delle materie, l'irrelata indifferenza formale dell'oggetto artistico, la nudità fisica del

gesto non intenzionato.

Per Aubertin “la via della materia-colore risulta da un impiego cosciente dell’automatismo psichico del gesto di dipingere nella sua proiezione rivelatrice del mondo interiore. È l’aspetto psico-analitico – strettamente individuale – dell’automatismo del gesto di dipingere che definisco mondo interiore”: ovvero “una corrente permanente di vitalità pura, un’estasi dinamica essenzialmente euforica, in sintesi una realtà interna assoluta”.

Egli rivendica l’atto pittorico, e ne rivendica la capacità di farsi il precipitato di un sentimento della materia-colore, cieco d’intenzione e di destino proprio perché portato a un punto insieme primo e ultimo di concentrazione e immedesimazione.

Non predisposto per carattere e vocazione a farsi predicatore d’una posizione d’arte, certo renitente a sovraesporre la propria figura mondana d’artista rispetto al peso specifico del lavoro, Aubertin è infine restio ad abbandonare la condizione del cercare e trovare se stesso tutto intero dell’opera, frutto comunque di un’esecuzione “emotiva”, e di “un sentimento d’estasi” possibile.

Dunque, complice dei dettati del tempo, Aubertin si sottrae alla nozione ordinaria di esecuzione, e con ciò stesso non solo alla retorica dell’abilità ma anche a quella dell’espressione della propria interiorità (della quale rivendica, comunque, una “significazione poetica”), e nel rosso ritrova la sensazione dinamica prima, energia a una sorta di stato sorgivo di vitalità distillata. E proprio come il blu per Klein, anche il rosso di Aubertin porta in se stesso la sua storia tutta, fatta dell’idea del sangue, dell’amore che può trascendere la propria fisicità, di un’energia immateriale e possente: “Ogni elemento ha un suo colore: la terra è azzurra, l’acqua è verde, l’aria gialla, il fuoco rosso”, ammonisce Paracelso.

La sua è una sorta di “ossessione lirica di un colore unico”, che si esprime per via di identità anziché percorrere la via delle differenziazioni.

Ciò che conduce alla primarietà distillata del rosso pittorico spinge Aubertin, per omogeneo corso di riflessione e pratica, ad assumere la combustione – polo della metamorfosi materiale prodotta dal fuoco – come modalità in cui il massimo della non mediatezza operativa s’intersechi con il massimo della filigrana simbolica. Ecco dunque i *Tableaux-feu*, in consonanza perfetta con un clima – da Burri seduttore dell’intimità della materia e dal sodale Klein a Peeters, da Piene a Latham – in cui la combustione assume la radiante valenza ambigua di distruzione e ricreazione: senza scomodare la mitologia per cui l’Egitto antico chiama se stesso Kemet e vive della nerità del limo che distrugge e genera, il nero creato dal fuoco vale nell’approccio di Aubertin assai più che la suggestione di una semplice modalità. Egli stesso afferma: “Ci sono due colori nella mia opera, quello del fuoco, della caramellizzazione, della cremazione del nero e quello rosso della pittura dei monocromi”: che sono fasi coerenti di una processualità rattratta all’estremo, il cui il rosso della fiamma si fa esso stesso artefice del complice polare nero, per cui Aubertin può dire ancora: “ho cercato di privilegiare la sensorialità e

la spiritualità”, praticando un’arte di realtà, fisiologicamente concreta e temporalmente puntuale, senza cadere in alcuna delle clausole del prosaico e senza farsi scudo del proclama teorico, ma assumendo l’alterità fondamentale dalla pittura in quanto condizione capace di schiudere un livello ulteriore del senso.

Sono opere, quelle giovane Aubertin come quelle di Klein, in cui si perde l’antico iato tra opera come “cosa rappresentante” e come “cosa rappresentata”, in un cortocircuito che non riguarda tanto la saldatura tra arte e vita, ma tra oggetto d’arte e senso. Non più individuo dotato d’una implicita sacrazione e alterità mondana, l’opera non si perde tuttavia nel mare magno delle eventualità dell’ordinario. Anzi, la sua dichiarata appartenenza fisica alle cose del mondo ne accentua vieppiù la natura di concentrazione e di precipitato di senso, in assenza d’un apparato di clausole convenzionali che le facciano da salvaguardia.

Fare è esperienza piena ed esclusiva, intellettualmente concentrata e totalizzante, della creazione del senso. L’opera è il momento conclusivo, non di compimento ma solo di epilogo, del tempo intellettuale e fisico della pratica del senso stesso, in cui risiede il focus concettuale e con cui lo spettatore può e deve, a fronte dell’opera, entrare in consonanza. “Piantare 3.000 o 5.000 chiodi in un *tableau-clous*, bruciare 8.468 fori per un *tableau-pyropoème*, sovrapporre 100 strati di pittura rossa su una tela, testimonia la mia volontà di giungere al limite dell’impegno. Agendo così non ho voluto esibire l’enormità della quantità di lavoro, ma neutralizzare la superbia dell’artista”.

Nei *Tableaux-feu* ciò che viene eliso definitivamente è il codice per cui il colore pittorico è comunque un medium abilitato a divenire altro da se stesso nel luogo appropriato del quadro. Qui l’opera non è la cosa bruciata ma la combustione tutta, il processo e non l’esito, la gamma radiante di frequenze intellettuali ed emotive che il pensiero del fuoco agente attiva, non la contemplazione dimessa, passiva, statica.

Ciò, tra l’altro, schiude chiaramente anche la prospettiva corretta d’intendimento della pratica di Aubertin. Il suo far operare il fuoco in perfetta confacente identità come sostituto del fare artificioso dell’autore, non è progetto orientato d’umore luddista e ideologicamente distruttivo: non è l’artista che brucia qualcosa: è il fuoco che trasforma qualcosa in qualcos’altro, che replica indefinitamente il flusso dell’energia vitale di cui la natura gli ha conferito il segreto e il potere. Se nei monocromi l’autore presta il proprio corpo e la propria identità fabrile a una concatenazione processuale che diviene fondativamente altra da lui stesso, qui egli è più apertamente il puro cerimoniere che predispone l’avvenimento dell’opera.

Nel clima allora montante di ripresa della lezione dada – d’altronde l’asse Tinguely-Klein si fa decisivo a partire dalla mostra a due di Iris Clert del 1958 e nelle attività di Zero del 1959, e sintomatico è il coinvolgimento di Arman e Spoerri in “Zero 3” – letta da Restany nella mostra parigina del 1961 alla galerie J come modo di “rimettere i piedi a terra ma 40° sopra lo zero di Dada”, dove “il gesto antiartistico di

Marcel Duchamp si carica di positività”, Aubertin assume la combustione come fattore propositivo, costitutivo dell’opera, estraneo alle pure pulsioni sovversive ed *épatantes* che pure – era inevitabile – agli inizi molti leggevano come immediatamente evidenti e prevalenti: accogliendone semmai le estroversioni spettacolari come fattori d’innesco della ricezione ma ben più attento a profilarne le componenti di aleatorietà *aided*, oltre che di oggettività di strumenti dimessi e anestetici come i fiammiferi, e a indirizzare opportunamente gli inneschi emotivi e i barbagli simbolici attivati nello spettatore.

Ecco che dunque il luore algido del metallo, quella sua superficie potente e a sua volta anestetica, si fa ambito possibile del costruire per *signa* fisici di Aubertin.

L’artista esplora e verifica, in sottoserie interne di grande compattezza e coerenza, una sorta di ritualità straniata e rigorosa del formare, in cui la componente ludica stessa non è mera esibizione e suggestione, ma coscienza distillata della ragione problematica del fare.

I fiammiferi si pongono ortogonali alla superficie, secondo iterazioni regolari che sono, altrimenti e in pari date, le seriazioni dei *Tableaux-clous*: perfetta consonanza, ancora, e soprattutto contributo non epigonale al clima di minimalizzazione strutturante che per fili diversi tesse il panorama di quelle che, perimetrare precocemente e in modo criticamente affilato nel 1967 da Peter Roehr e Paul Maenz in una mostra memorabile alla Studio Galerie della Studentenschaft der Johann Wolfgang Goethe Universität di Francoforte, vengono definite “Serielle Formationen”. “La caratteristica del mio lavoro è prima di tutto – afferma Aubertin – la composizione seriale e l’ordinamento regolare dei quadri che ne nascono”.

Oppure si dispongono secondo sagome geometriche elementari e chiuse, subito vivendo la contraddizione della perfezione astratta attraverso l’apparenza dimessa, desolata, irregolare, imperfetta, che la combustione conferisce loro. Oppure ancora determinano, stesi orizzontalmente, sagome diverse, come campiture d’un dipingere radicalmente sottratto a se stesso: che cadenzano il quadrato dato, lo compartiscono e lo ritmano, vere cellule grafiche d’un costruire che, nel costeggiare le logiche interne della geometria, non dismettono né fingono tuttavia altra identità e presenza che quella appropriata.

Aubertin procede, così, per moduli e iterazioni, umori d’esattezza e inneschi profondi d’alea, a esplorare un mondo di oggetti visivi che, nella piena corporeità di cui si fanno vessilli, sul piano dell’esperienza estetica di cui sono attivatori agiscono su piani diversi, schiudendo misure intellettuali ed espressive ulteriori.

La nozione di serie è in lui tanto implicita nel determinare la qualità intrinseca della singola operazione quanto – stante la messa in mora del retaggio tradizionale di compiutezza e alterità individuata del quadro – esplicita nel procedere per serie problematiche compatte, assumendo un aspetto tematicamente e concettualmente vivo ed esplorandolo d’opera in opera in un intreccio avvertito in cui hanno campo tanto

la necessità del processo, quanto i suoi margini di possibile. Si tratta di seriazioni che procedono intellettualmente in modo affine al valore musicale della variazione, in cui un tema è sottoposto a scrutinio e invenzione sino a dispiegare appieno il proprio potenziale intrinseco: ogni opera è dunque perfetta e compiuta in se stessa, e insieme parte d'un tutto più ampio, la serie, la quale a sua volta s'inquadra nell'operare in continuum dell'autore, che intende tutto il proprio percorso come atto intimamente unitario, al di là di cronologie e variabili modali: tipico delle serie è di aprirsi e, nello scorrere del tempo e nei corsi dell'esperienza, mai chiudersi, perché teoricamente illimitati. Se Michel Butor ha ben messo a fuoco dell'opera di Picasso, nel saggio dal titolo emblematico *La successione delle immagini*, che "la nozione di un'opera come gruppo di opere, di una tela come implicazione di altre tele intorno a essa, è diventata così fondamentale per l'artista che perfino un quadro isolato diventa un caso particolare d'insieme", in Aubertin come in altri – un Castellani, uno Schoonhoven, ad esempio – la serie intende il prevalere dell'operare sull'opera, in una sequenza teoricamente indeterminata in cui le serie che noi differenziamo tipologicamente in realtà sono a propria volta solo ceppi che gemmano da un unicum intellettuale inflessibile e continuo, energetico e proliferante come la vita. Ancora Aubertin: "la mia speranza è che lo spettatore comprenda che dipingo dei quadri che sono il risultato di una inesauribile ripetizione. Vorrei che lo spettatore non si limitasse all'aspetto piacevole del quadro, allo choc emozionale che gli procura la visione del monocromo, in breve che non intendesse come un'opera compiuta ciò che non è che un momento di pittura".

**Bernard Aubertin. Pictorial situation of red
Flaminio Gualdoni**

1962 is the turning point, when Bernard Aubertin takes part in the “Tentoonstelling Nul”, inaugurated on March 9th at Willem Sandberg’s Stedelijk Museum in Amsterdam. Coordinated by Henk Peeters, the exhibition consolidates the essential part of the different experiences shaking the European world of art at the end of the 50’s.

Aubertin displays his paintings with Armando, Bury, Castellani, Dada Maino, De Vries, Dorazio, Fontana, Goepfert, Haacke, Henderikse, Holweck, Kusama, Lo Savio, Mack, Manzoni, Mavignier, Megert, Peeters, Piene, Pohl, Schoonhoven, Uecker, Verheyen, so as to outline (for the public) and endorse (for the activist world of the avant-gardes) the eruption of the new generation that was started in 1957 by Yves Klein and evolved through the forging inspection of monochromy rather than through the distinct objecthood of the Nouveau Réalisme: the one that went through the line of “Monochrome Malerei” homologated by Udo Kultermann on 18th March 1960 at Leverkusen Städtisches Museum, rather than the new realism undersigned by Pierre Restany on 16th April 1960 for the May exhibition at Apollinaire Gallery in Milan where the question is about the “thrilling adventure of reality sensed in itself and not through the prism of conceptual or imaginative transliteration”.

The exhibition takes the title “Nul”, instead of “Zero” (that was the title chosen in autonomous parallelism both by Mack and Piene on 24th April 1958 in Düsseldorf and by the group coordinated by Hans Sonnenberg, Manzoni and Schoonhoven that on 1st July 1959 opens an exhibition at Rotterdamsche Kunstring in Rotterdam) and is videotaped to create a nice documentary film, *0x0=kunst*, directed by Gerd Winkler for Frankfurt Hessischer Rundfunk, that is broadcasted on 27th June 1962. Aubertin is filmed while he prepares and fulfils a *Tableau de Feu*, operation in which are involved both the situational and spectacular aspect and its sedimentation into a work existing in itself and not as simple remains of a fact.

Aubertin, being the only French artist of this area who immediately senses the drastic capacity of Klein’s work (who was even flanked by Mathieu at the first Zero exhibition), becomes his disciple, 6 years younger but highly sharp from the beginning, exploring the conceptual involvement of his work and assuming some of his operational indications to develop them autonomously.

The monochromy at first and the pictorial intellect of fire immediately after, occasionally announced by Klein in 1957 in *Feux de Bengale – Tableau de feu bleu d’une minute*, displayed by Colette Allendy (now at Menil), will take a leading role in January 1961 in “Yves Klein: Monochrome und Feuer” at Haus Lange Museum in Krefeld.

The main attraction area in this first season, for him just like for his older friend – whose cooperation with artists like Werner Ruhnau and his future brother in law Günther Uecker and whose work in Gelsenkirchen are symptomatic – is the German world, which is, the Dutch area alike, the

soundest in its organizational structure and the most efficient in terms of reception. For these reasons Aubertin starts participating in the matters of Zero: he already belongs to “Zero – Edition, Exposition, Demonstration” on 5th July 1961 at the Galerie Schmela in Düsseldorf and his fundamental *Esquisse de la situation picturale du rouge dans un concept spatial*, signed September 9th 1960, appears in the “Zero” issue on that occasion; on March 30th 1963 he is in Berlin at the Diogenes exhibition where the manifesto *Zero, der neue Idealismus* is disclosed, and still he participates in many other situational exhibitions. As from 1990 his personal events will take him to permanently settle down in Reutlingen.

The “pictorial situation of red”, recalled by the title, when located in a “spatial concept” is the declaration of intellectual charisma referred to Fontana by all the artists and clearly represents Aubertin’s position.

“The aim of monochromy is to soak the painted surface with a pictorial Essence. Monochromy confirms the powerlessness of lines, shapes, colours, compositions, etc. . . to reveal the pictorial Essence as the only quality of the picture. Psychological references are abandoned and they only play a role as intermediary, they belong to the past. The problem of substance is now of primary importance: is it the preparation of a divine mortar? [...] The colour. Features: aesthetic attraction, fascination, motion, light, vibration, psychic effect, tactile appearance. Monochromy preserves the absolute value of colour. The use of an only colour summarizes the rules of space. Space is the result of an only colour. [...]

I am not as much interested in the world of violence released by red as a psychological energy. The motion and the light implicit in this colour are the evidence justifying its use to me. In my opinion, the simple belief in a poetic significance of dynamism validates the continuity in its use. [...] the monochromatic ‘à plat’ is an empty space full of emotions where you can find unconscious, subconscious and magnetic fluids”.

Once the intrinsic values of colour are fixed, at an essential level of symbolisation but also of aesthetic experience, Aubertin clearly discriminates his position from the predominant ones of Klein on the one side, who reiterates in his *Manifeste de l’Hôtel Chelsea* of 1961 that his adoption of *Antropometrie* also implies, in the choice of direct impression of the models’ body, the solution to the “problem of detachment while I keep myself at a well-defined and compulsory distance from the surface to be painted” and of Manzoni on the other side, who argues that “new solutions, new methods, new measures” envisage the objectiveness and the physicality of substances, the incongruous formal indifference of the artistic object, the physical nakedness of an unwilling gesture.

According to Aubertin, “the way of colour-substance is the result of a conscious use of the psychic automatism of painting as a gesture that reveals the interior world. The interior world is in my opinion the psychoanalytic aspect of the automatism in the gesture of painting”: i.e. “a permanent flow of pure vitality, a dynamic ecstasy which is essentially euphoric, in short, an absolute interior reality”.

He reclaims the pictorial fact and at the same time its ability to develop into the sediment of a sense of substance-colour, devoid of any intention and self-destiny being brought to concentration and identification as a

starting and end-point.

Aubertin doesn't have a talent as a preacher of a special position in art, unwilling to overexpose his socialite aspect and concentrated on the burden of work, he is reluctant to abandon his attitude to investigate his identity through his own work, which is the result of an "emotional" performance and of a possible "feeling of ecstasy".

According to the requirements of his time Aubertin eludes the execution and at the same time the rhetoric of ability and of the expression of one's own intimacy (in which he recognizes a "poetic significance") while he finds in the use of red an authentic dynamic sensation, an energy arising from genuine distilled vitality. Like blue in Klein, red in Aubertin bears its own history as a whole, made up of the idea of blood, of love transcending its physicality, of an immaterial and powerful energy. Paracelso argues: "each element has its own colour: earth is light blue, water is green, air is yellow, fire is red". He has a sort of "lyrical obsession for a unique colour", finding expression in identity rather than in separation.

The development process of distilled primacy of pictorial red leads Aubertin to the adoption of combustion – as the focal point of the material metamorphosis produced by fire – as a procedure in which the operational immediacy at its highest level intersects the symbolic lacework at its highest level. Hence the Tableaux-feu, in perfect compliance with an environment – including artists like Burri, a captivator of the intimacy of substance, Klein, Peeters, Plene and Latham - where combustion ambiguously means both destruction and recreation: disregarding the mythology of Egypt when it calls itself Kemet and comes to life through the blackness of slit that destroys and engenders, the black created by fire in Aubertin has a deeper meaning than the suggestion of a simple procedure. He declares: "there are two colours in my work, the black of fire, of caramelization, of cremation and the red of the monochrome painting": they are different but coherent stages of an extremely squeezed process, where the red of the flame becomes the creator of the black as its antithetic partner, so Aubertin explains "I tried to endorse both sensoriality and spirituality", performing an art of reality, physiologically tangible and accurate in timing, disregarding prosaic accomplishments and theoretical edicts, but rather considering the basic diversity of painting as a condition enabling a further level of senses. In the works of the young Aubertin and in those of Klein, the old gap between the concept of a work as "representing object" and that of a work as "represented object" gives way to a short-circuit in the connection between the work of art and the senses rather than in the connection between art and life. The work of art is no longer an individual with an implicit sacredness and a socialite diversity, neither does it get lost in the ocean of ordinary events. Indeed, its declared qualification as physically belonging to the world emphasises its nature of concentration and sedimentation of senses, since no system of conventional clauses can protect it.

The act of doing is a full and exclusive experience of the creation of senses, intellectually concentrated and totalizing. The work of art is the final moment - in terms of conclusion and not of fulfilment - of the intellectual and physical time of the sense's activity, where the spectator finds the conceptual focus and achieves a state of mind harmonized with the work itself.

“Hammering 3.000 or 5.000 nails in a tableau-clous, burning 8.468 holes for a tableau-pyropoème, overlaying 100 layers of red paint upon a canvas: all these actions prove my will to use the utmost diligence. In doing so I didn't want to showcase the enormous amount of work. I tried instead to neutralize the arrogance of the artist”.

In the Tableaux-feu the rules establishing that the pictorial colour is a medium to be converted in something different from itself in the appropriate place of the picture are definitively neutralized. The work here is represented by the combustion, not by the burnt object, by the process and not by the result, by the radiative array of intellectual and emotional frequencies activated by the thought of the acting fire and not by the modest, inactive, static contemplation.

All this helps clearly disclosing the proper way to understand Aubertin's practice. His making the fire operate in perfect suitable identity as a substitute of the author's artificial action does not correspond to a luddism oriented and ideologically destructive project: it is not the artist that burns something, it's the fire itself that converts the object into another object, that indefinitely replicates the flow of vital energy whose secret and power it received from nature. Whilst in the monochromes the author grants his body and his craftsman identity to a process that becomes other from himself, here he turns into a simple master of ceremonies preparing the occurrence of the work.

In the atmosphere of upswing of the dada lesson – the confluence Tinguely-Klein turns crucial as from 1958 with the two-artists' exhibition by Iris Clert and with the Zero activities of 1959, and the additional significant involvement of Arman and Spoerri in “Zero 3” - which, in the interpretation given by Restany in the 1961 Paris exhibition at the Galerie J, shows “a way to put the feet back on the ground but 40° above the Dada zero” where “the anti-artistic gesture of Marcel Duchamp is charged with positivity”, Aubertin employs combustion as a suggesting factor, representing the work of art, unrelated to the subversive and “épatante” urge generally and inevitably considered obvious and prevailing: rather he accepts its spectacular manifestations as reception triggers, and in particular he sketches out its “aided” unintentional components and the objectivity of such poor and anaesthetic tools as matches and conveniently addresses the emotional and symbolic inspirations of the spectator.

So, the cold brightness of metal, its powerful and again anaesthetic surface, becomes a possible environment for Aubertin's physical construction per signa.

The artist explores and tests, in extremely compact and coherent internal subseries, a kind of alienated inflexible rituality of shaping, whose recreational side is not mere ostentation and suggestion, but distilled awareness of the problematic urge to do.

Matches are orthogonal to the surface at regular intervals just like the series of the Tableaux-clous, in a different way and in the same dates: perfect harmonization and particularly non-imitating contribution to the structuring minimalization scenery that in different ways outlines the setting for the so-called “Serielle Formationen””, as precociously and sharply pinpointed by Peter Roehr and Paul Maens in the 1967 memorable exhibition at the

Studio Galerie in Studentenschaft der Johann Wolfgang Goethe Universität in Frankfurt. So Aubertin: "the main feature in my work is the serial composition and the regular organization of the paintings".

Alternatively, they are arranged according to elementary and closed geometric shapes, thus solving the contradiction of the abstract perfection by means of a combustion generated appearance which is poor, barren, irregular, imperfect.

Still they can be laid down horizontally to build different shapes like the painted background of a self-evading painting act: they phase, share and set a rhythm to the given square, like graphic cells used to create with a technique close to the logic of geometry with no pretence of different identity or unappropriated presence.

Aubertin proceeds in this way - by stages and iterations, exactness moods and deep unintentionality – exploring a world of visual objects that, in the full physicality they represent, open up to further intellectual and expressive perspectives at different levels of the aesthetic experience.

*The concept of series is both implicit in defining the intrinsic quality of the single action – neglecting relics of the past like the concepts of completeness and diversity of the painting - and explicit in the use of compact problematic series, where he employs contextually and conceptually lively aspects explored in his works through a plot assessing both the necessity of the process and its possible limits. These series have an intellectual evolution similar to the musical value of variation, where each theme is scrutinized and imagined up to the full deployment of its intrinsic potentiality: each work is perfect and complete and at the same time it belongs to a wider whole, the series, that is contextualized in the continuous action of the artist, who understands his course as an intimately unitary act, beyond any chronology and modal variation: series typically open up and they never close down in the course of time and of experience as they are theoretically limitless. Micheal Butor well focuses in his essay emblematically titled *The sequence of images* that "the acknowledgement of a work as a group of works and of a painting as an involvement of other paintings around it has grown so essential to the artist that even an isolated picture turns into a particular incident of a whole". So Aubertin just like others – Castellani or Schoonhoven, just to mention a few – conceives the series as the predominance of the action over its result, in a theoretically undetermined sequence where in reality the series that we differentiate per type are just strains arising from an inflexible and continuous intellectual unicum, full of energy and proliferation power just like the existence.*

Still Aubertin: "I hope the spectator will understand that I do paint pictures that are the result of an inexhaustible iteration. I wish the spectator will go beyond the pleasant appearance of the picture, the emotional shock caused by the vision of the monochrome, in short, I wish he won't conceive like a finished work something that as a matter of facts is nothing more than a moment of painting".



Bernard Aubertin | Situazione pittorica del rosso, ABC-ARTE Contemporary Art Gallery, 2017







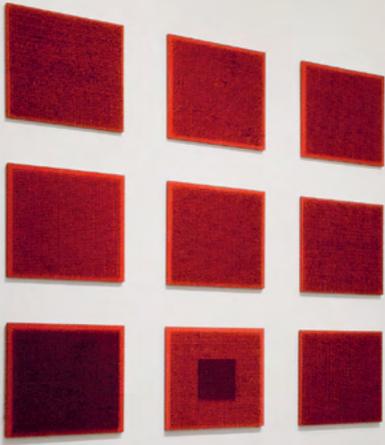






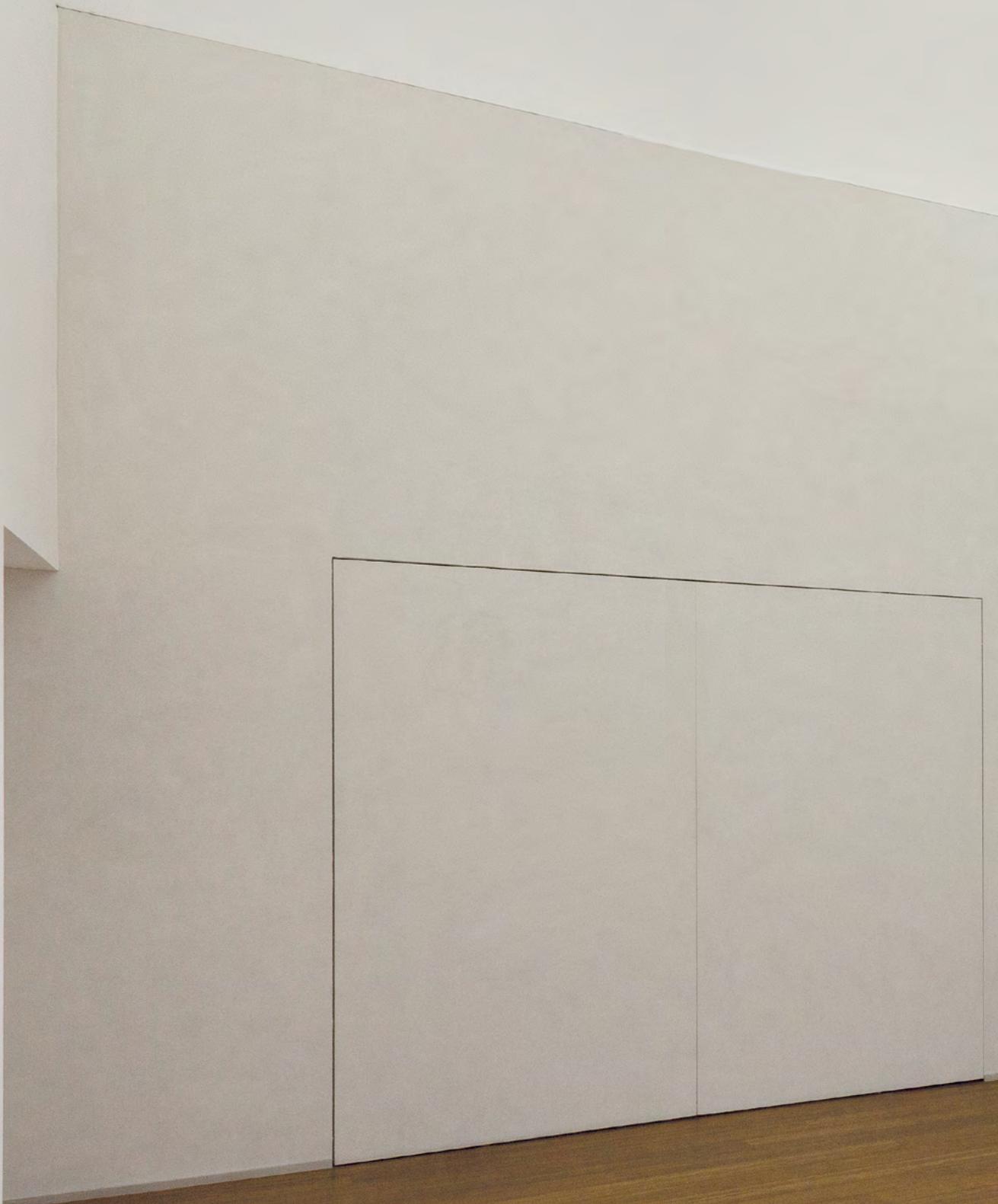




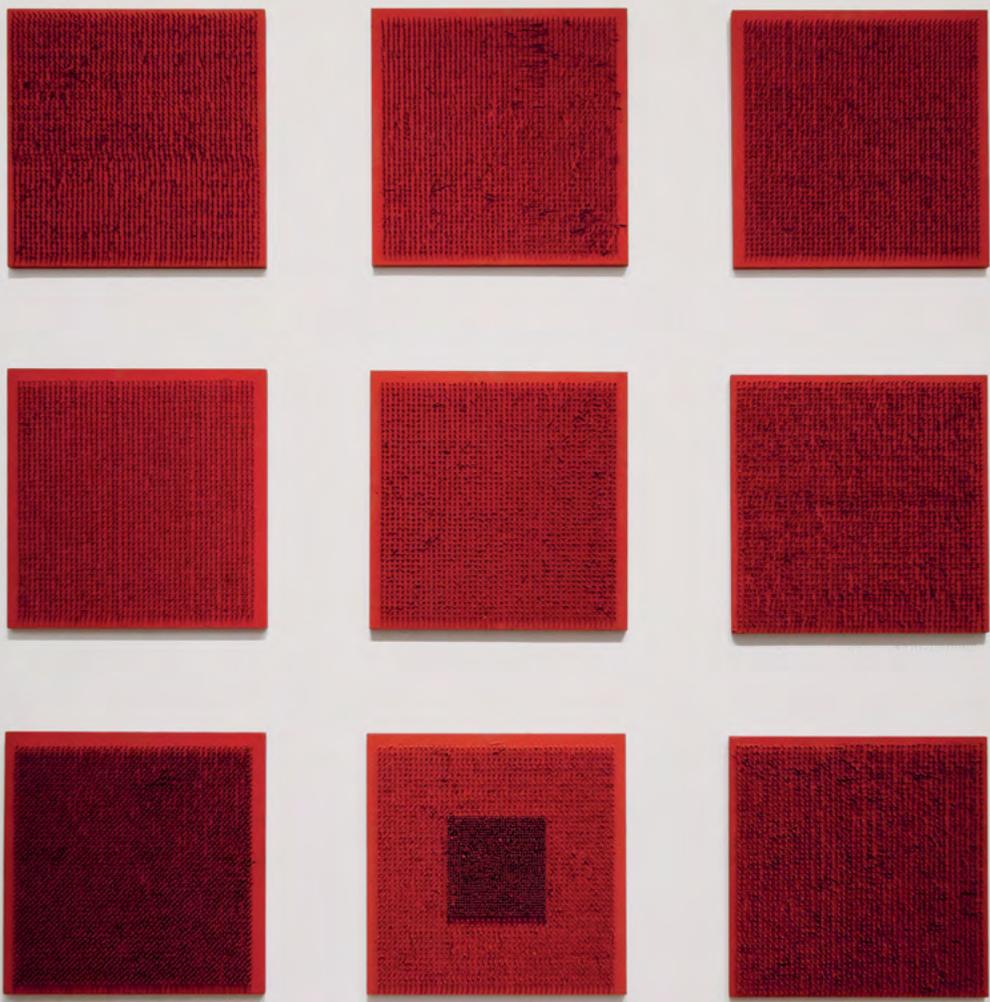






















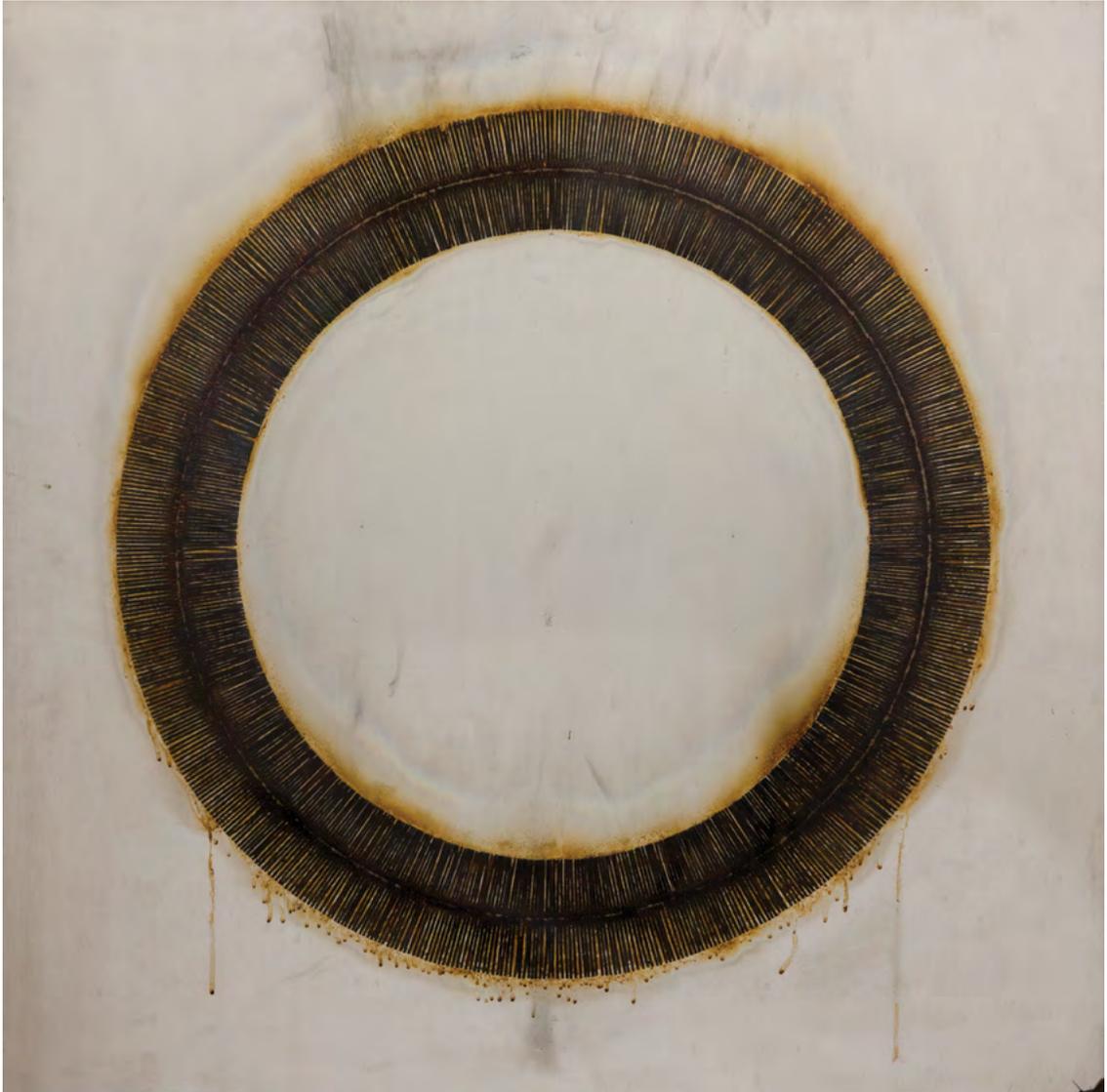




Dessin de feu circulaire
1973
65 x 50 cm
25 5/8 x 19 3/4 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



Dessin de feu sur aluminium - circuler
1973
90 x 90 cm
35 3/8 x 35 3/8 in
fiammiferi bruciati su alluminio
burnt matches on aluminium



Dessin de feu circulaire

1973

90 x 90 cm

35 5/8 x 35 3/8 in

fiammiferi bruciati su alluminio

burnt matches on aluminium









Dessin de feu

1974

100 x 74cm

39 3/8 x 29 1/8 in

acrilico e fiammiferi bruciati su carta

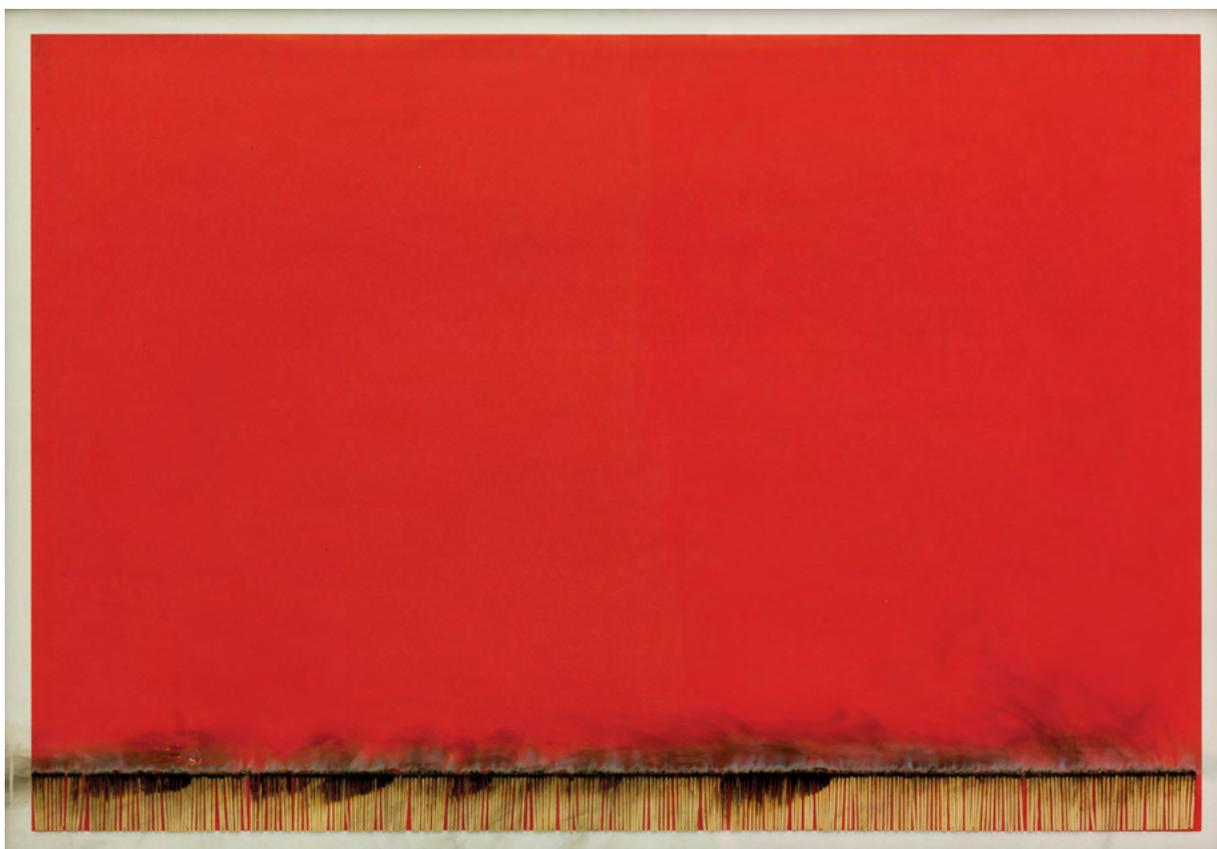
acrylic and burnt matches on paper



Dessin de feu
1974
100 x 74cm
39 3/8 x 29 1/8 in
acrilico e fiammiferi bruciati su carta
acrylic and burnt matches on paper







Dessin de feu
1974
70 x 100 cm
27 1/2 x 39 3/8 in
acrilico e fiammiferi bruciati su carta
acrylic and burnt matches on paper



Monochrome rouge
1974
150 x 75 cm
59 1/8 x 29 1/2 in
olio su tela
oil on canvas



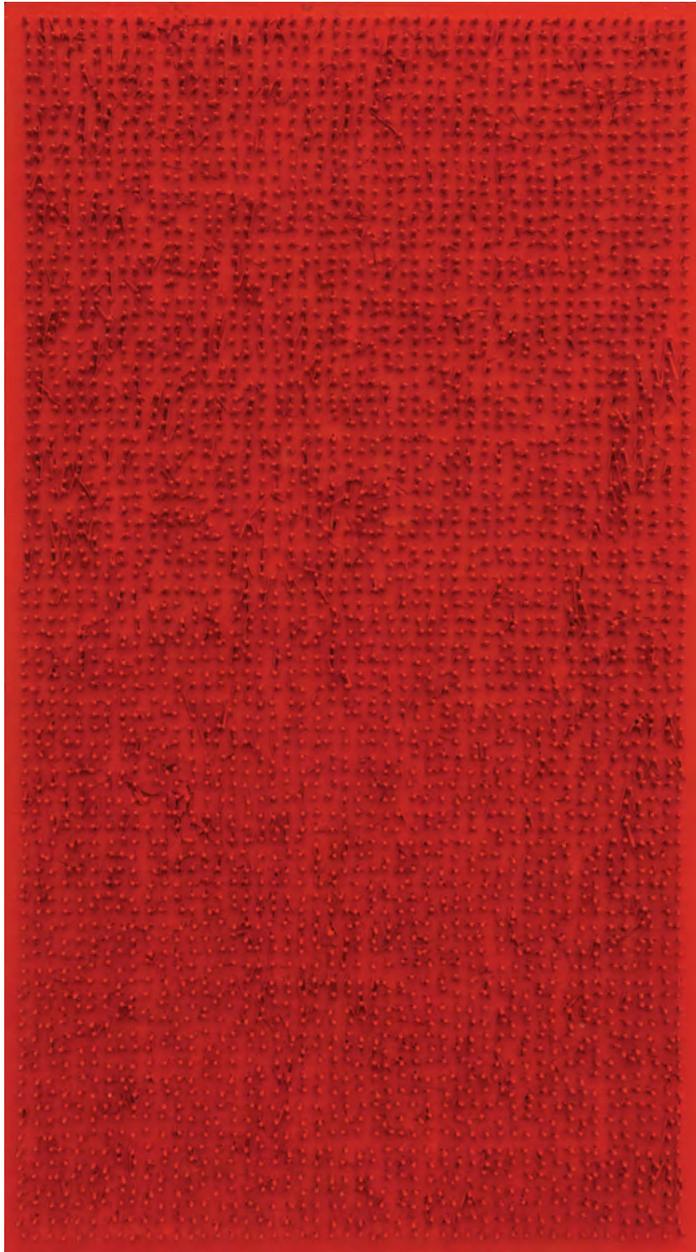


Tableau Clous
1968
90 x 50cm
35 3/8 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board



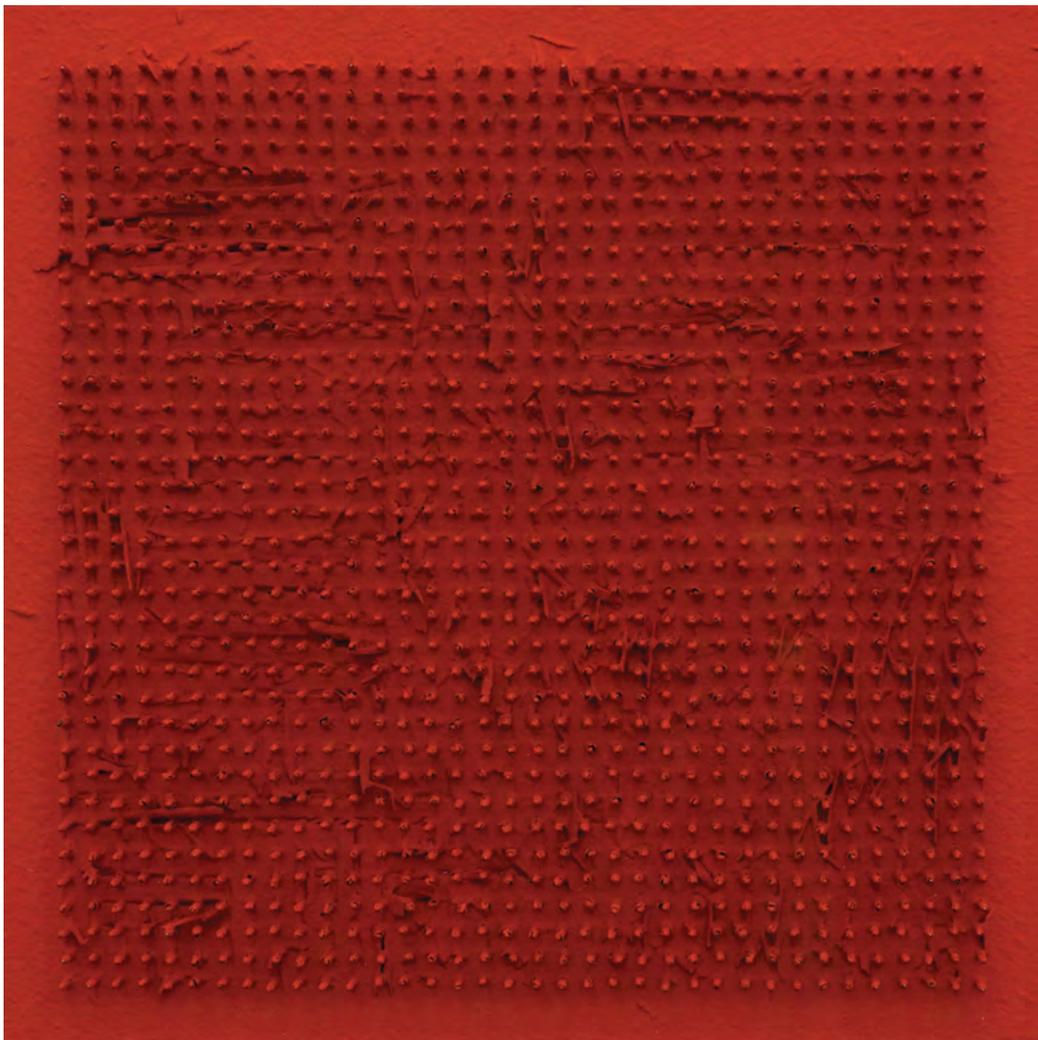


Tableau Clous
1968
50 x 50cm
19 3/4 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

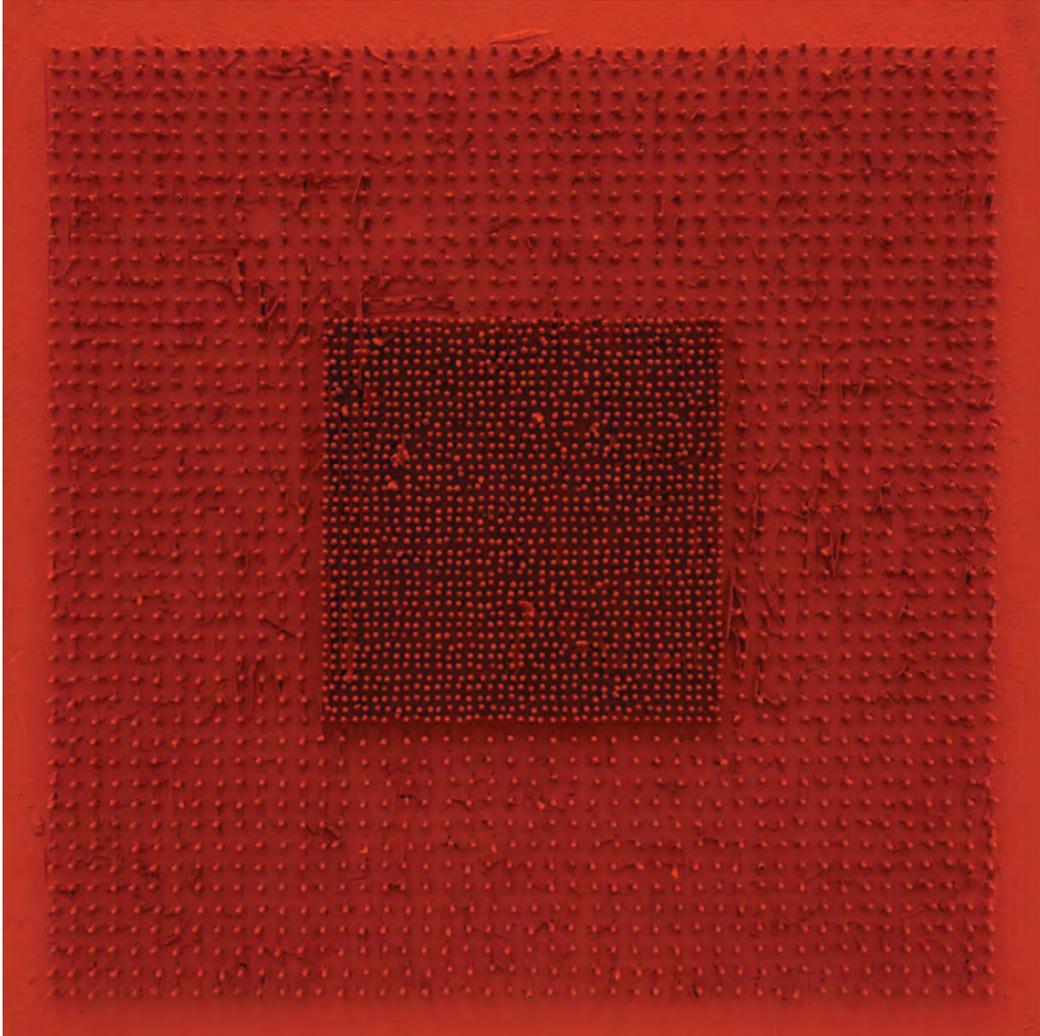


Tableau Clous
1968
50 x 50cm
19 3/4 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

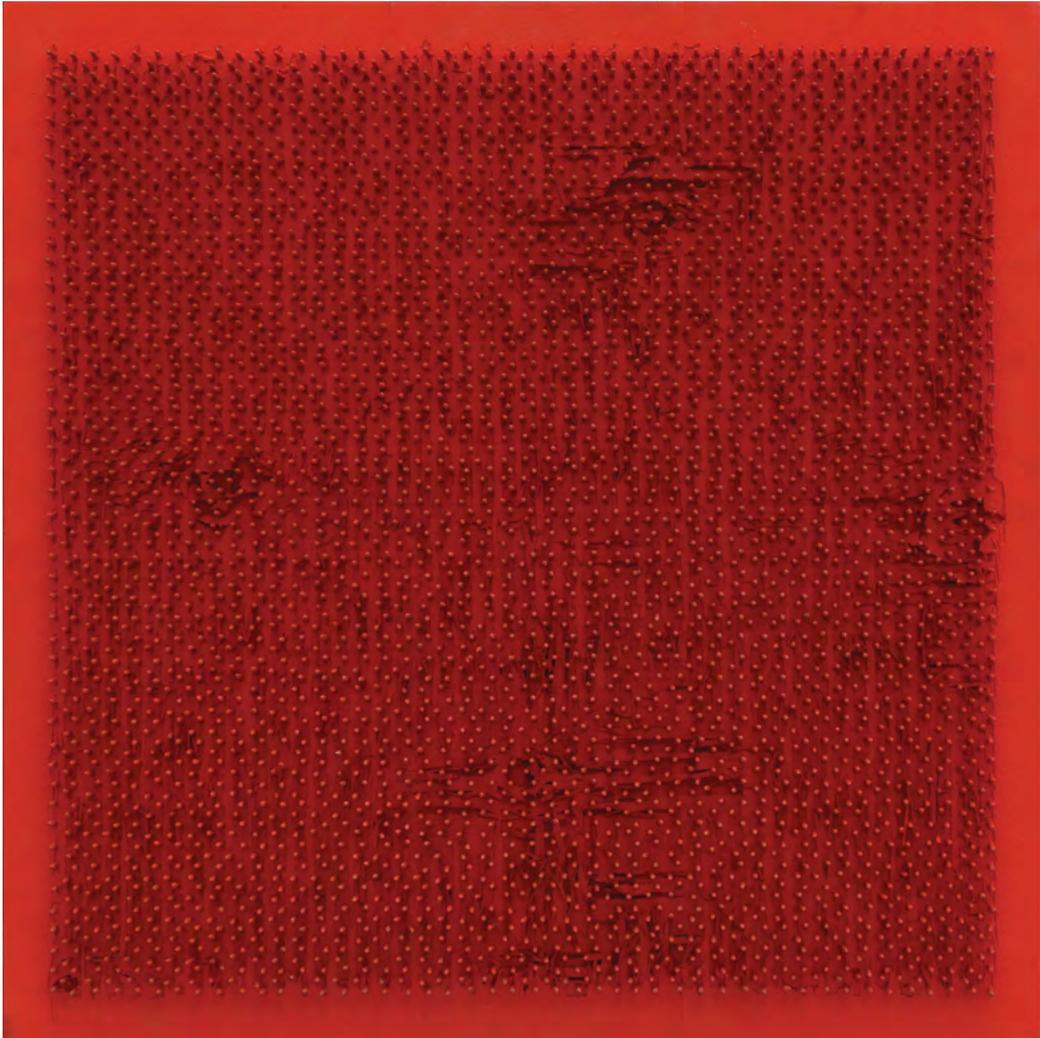
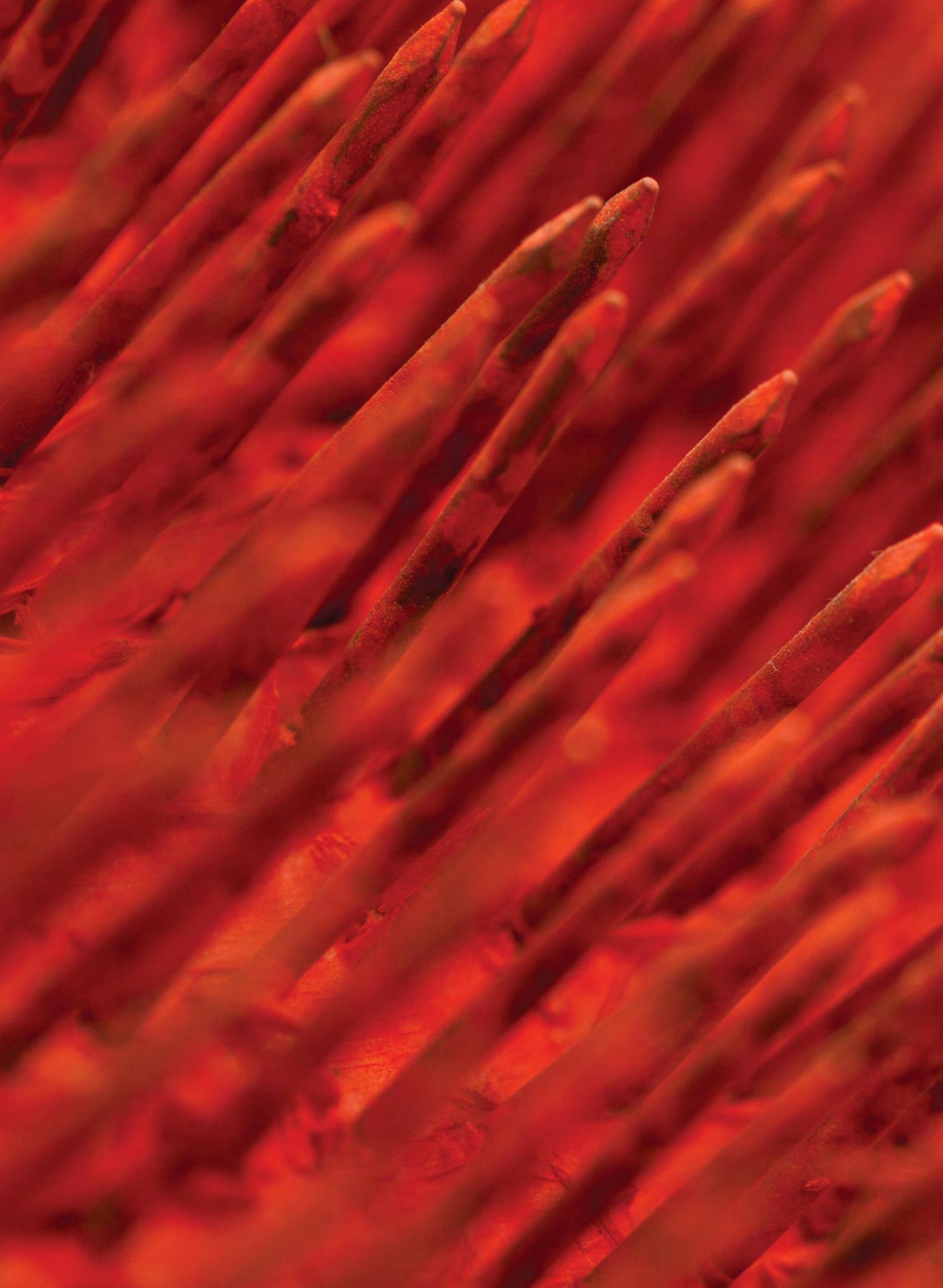
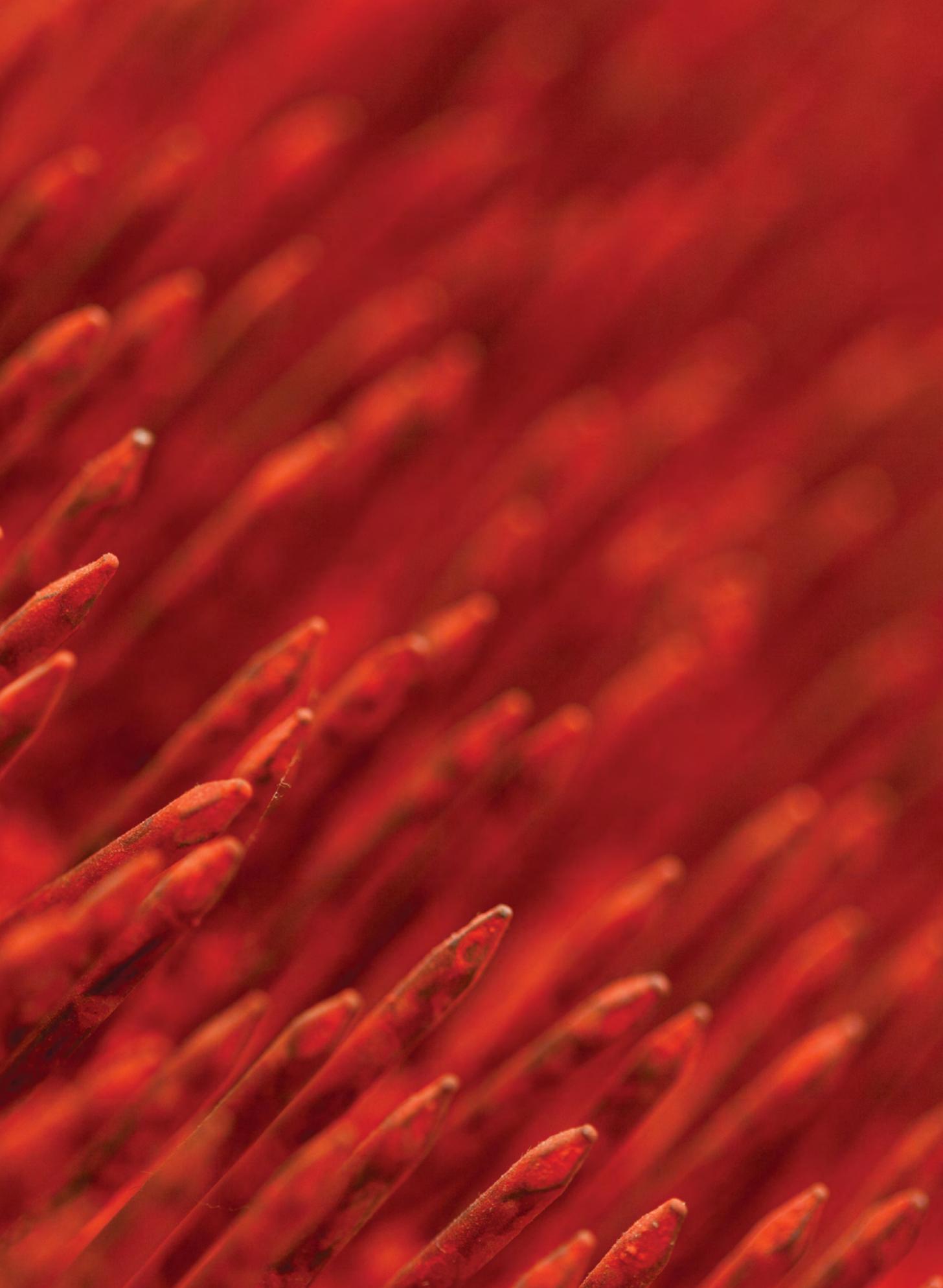


Tableau Clous
1968
50 x 50cm
19 3/4 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board







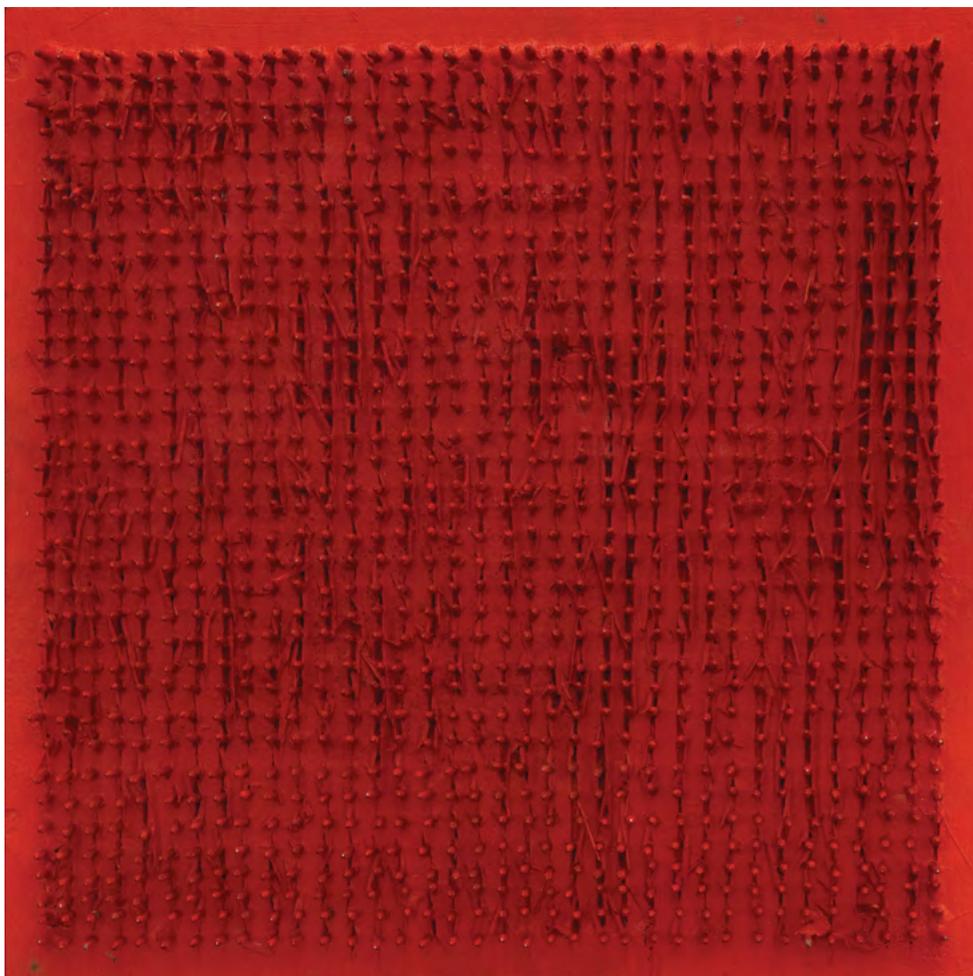


Tableau Clous
1969
30 x 30cm
11 3/4 x 11 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

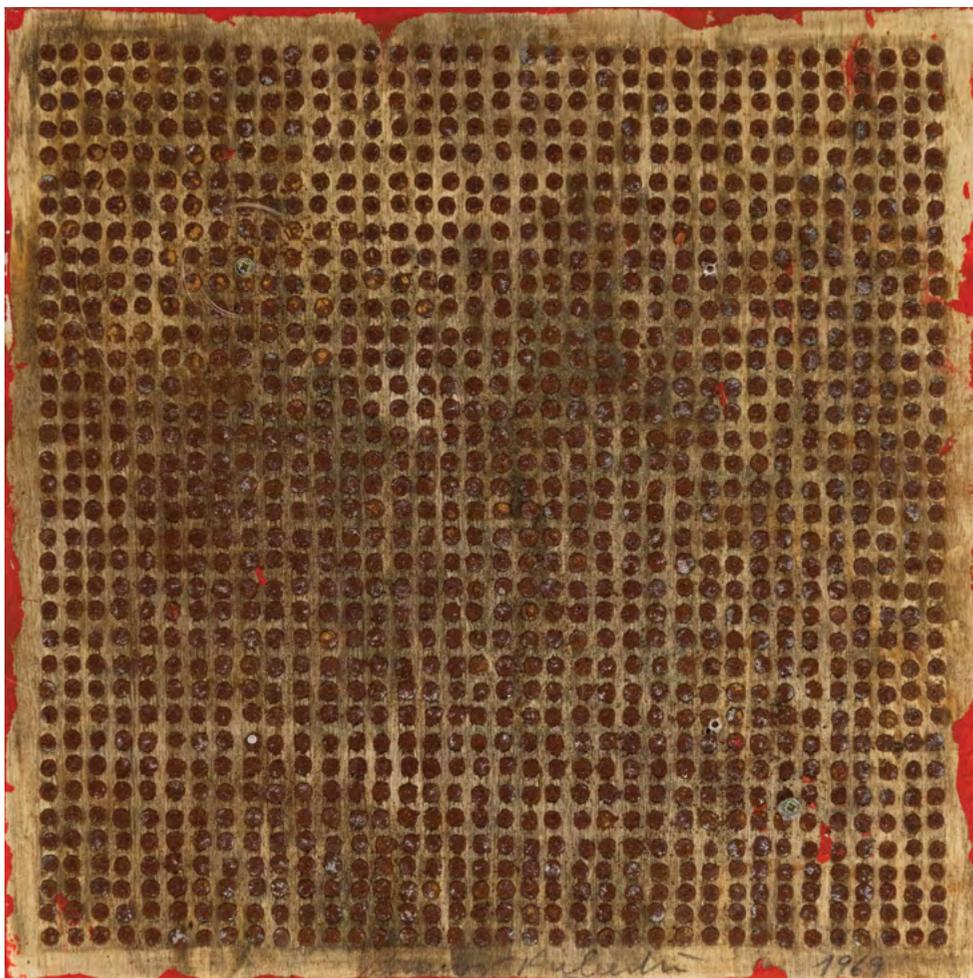


Tableau Clous (verso)
1969
30 x 30cm
11 3/4 x 11 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

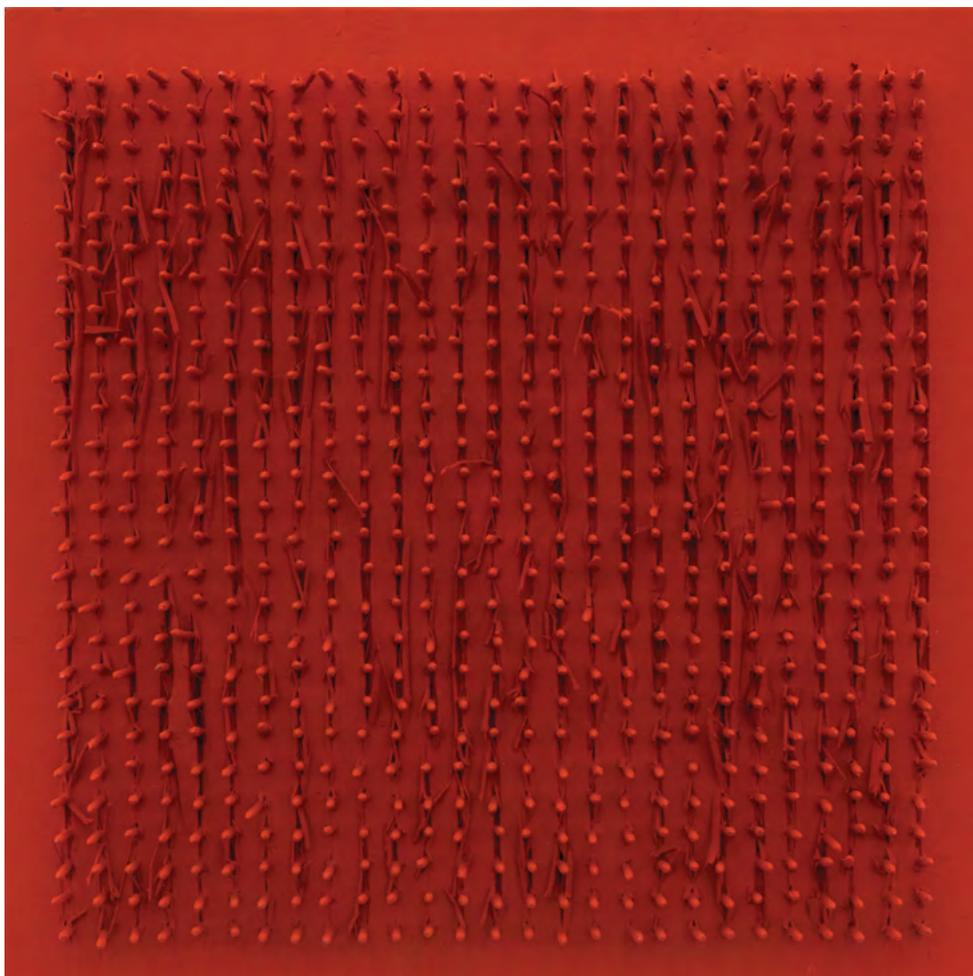


Tableau Clous
1969
30 x 30cm
11 3/4 x 11 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

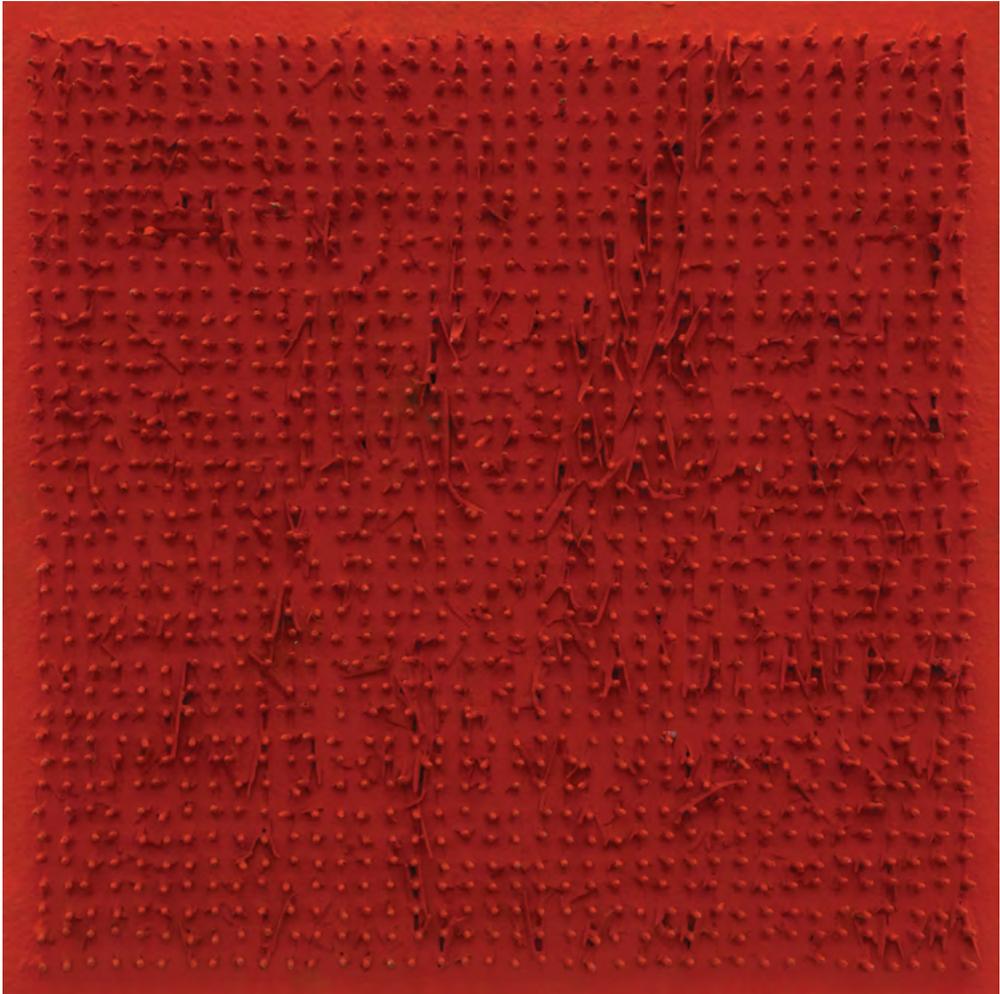


Tableau Clous
1969
40 x 40cm
15 3/4 x 15 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

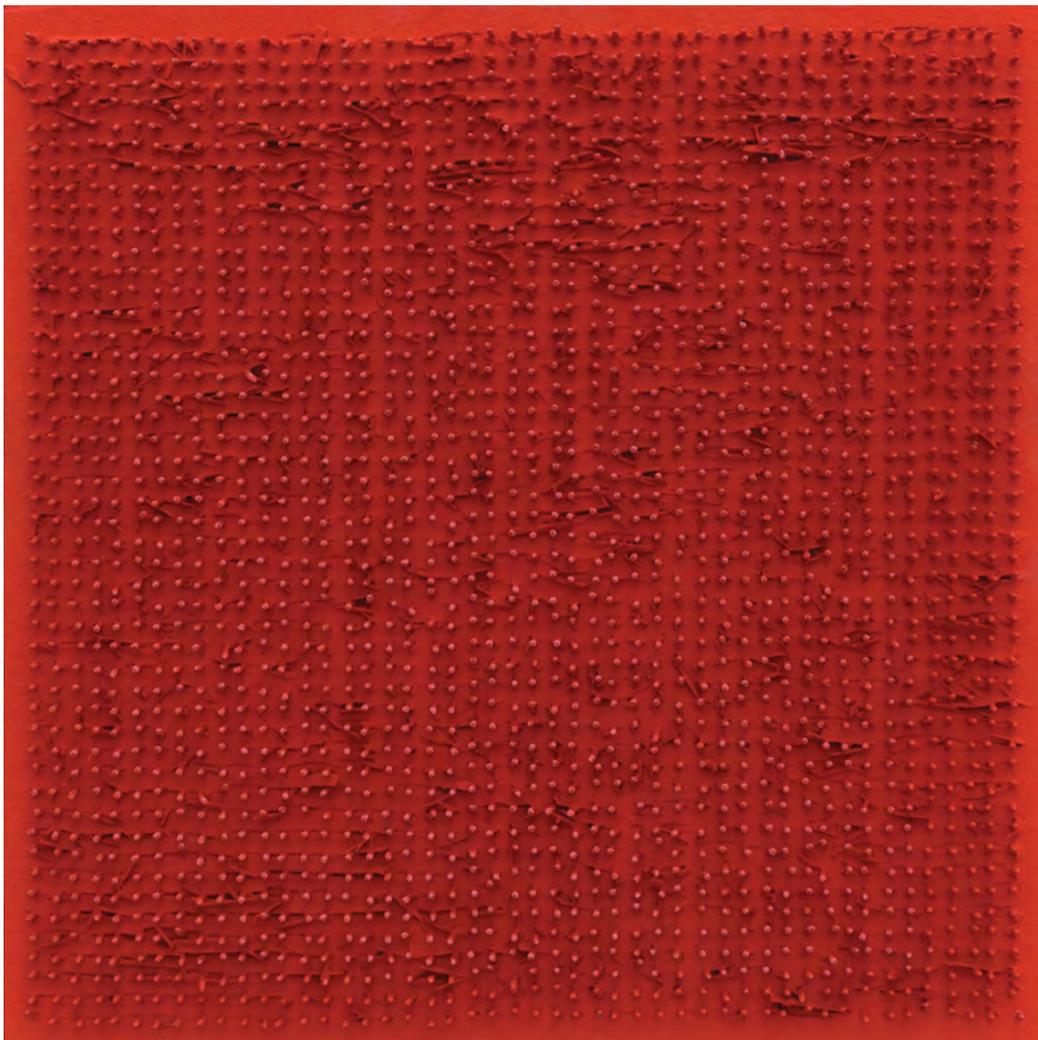


Tableau Clous
1969
50 x 50cm
19 3/4 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

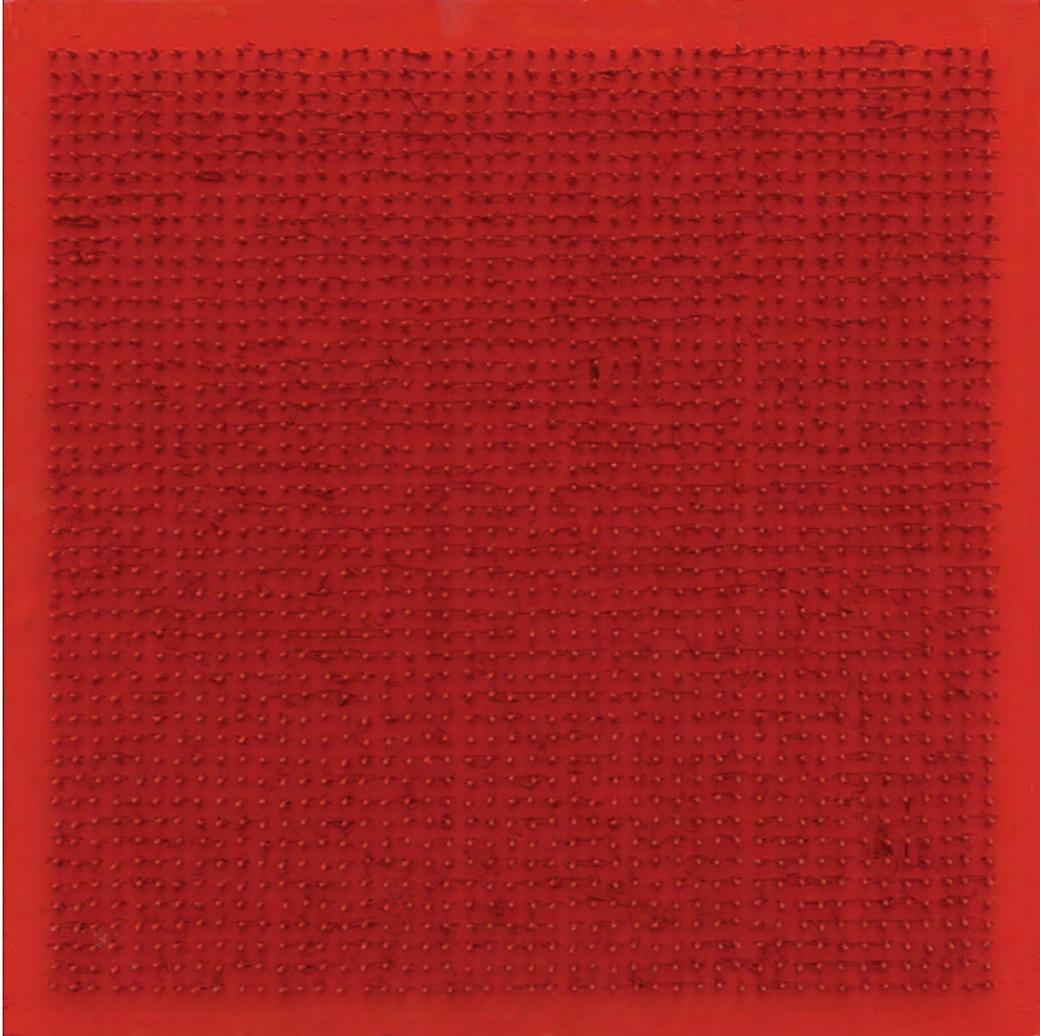


Tableau Clous
1970
50 x 50cm
19 3/4 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

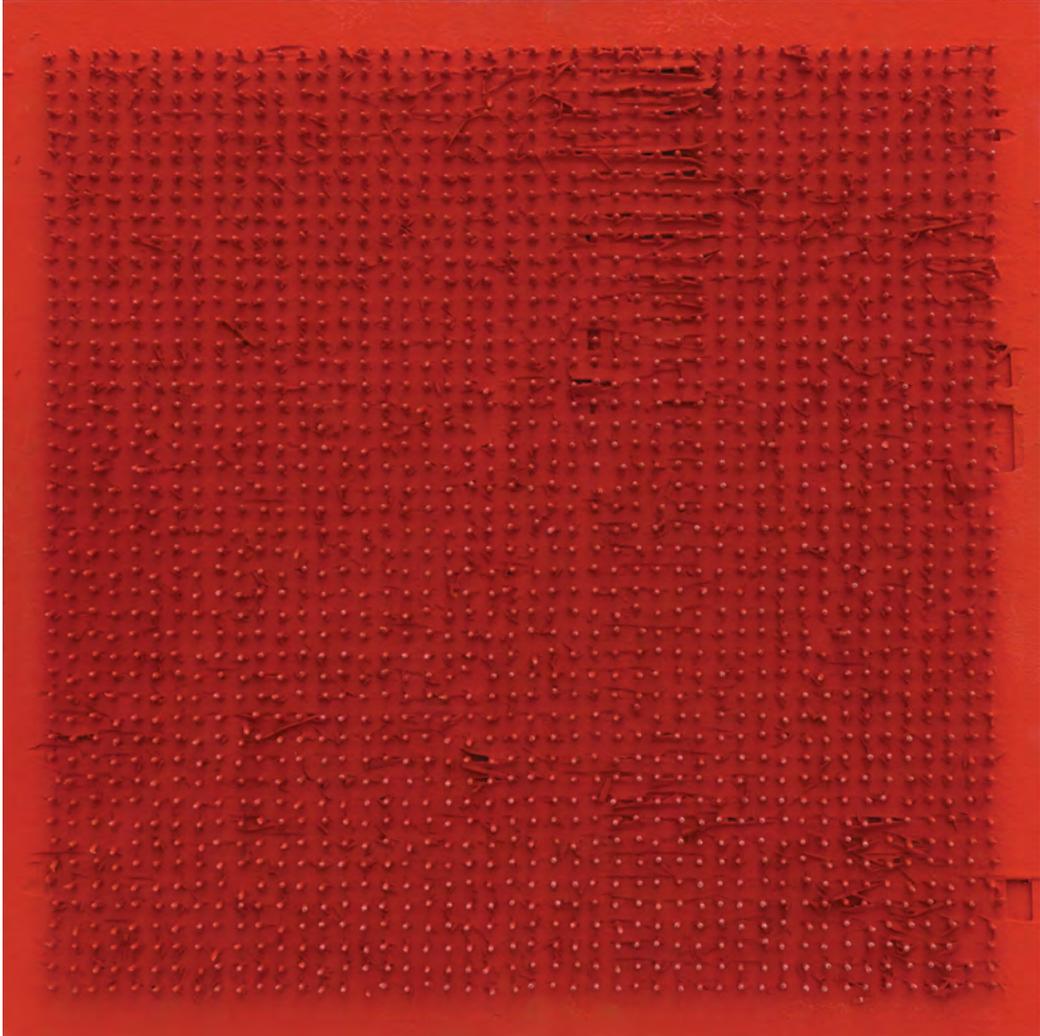
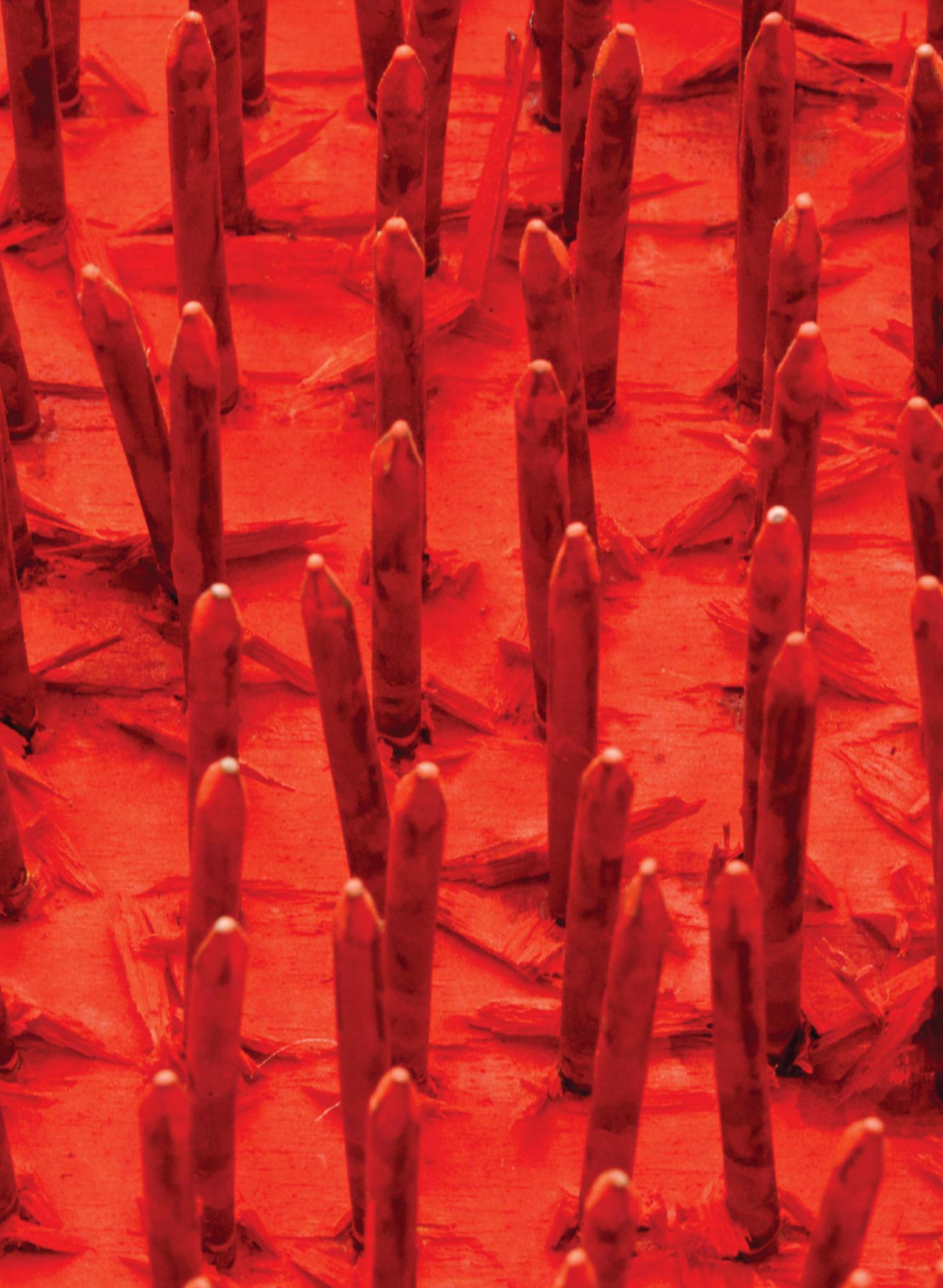


Tableau Clous
1970
50 x 50cm
19 3/4 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board



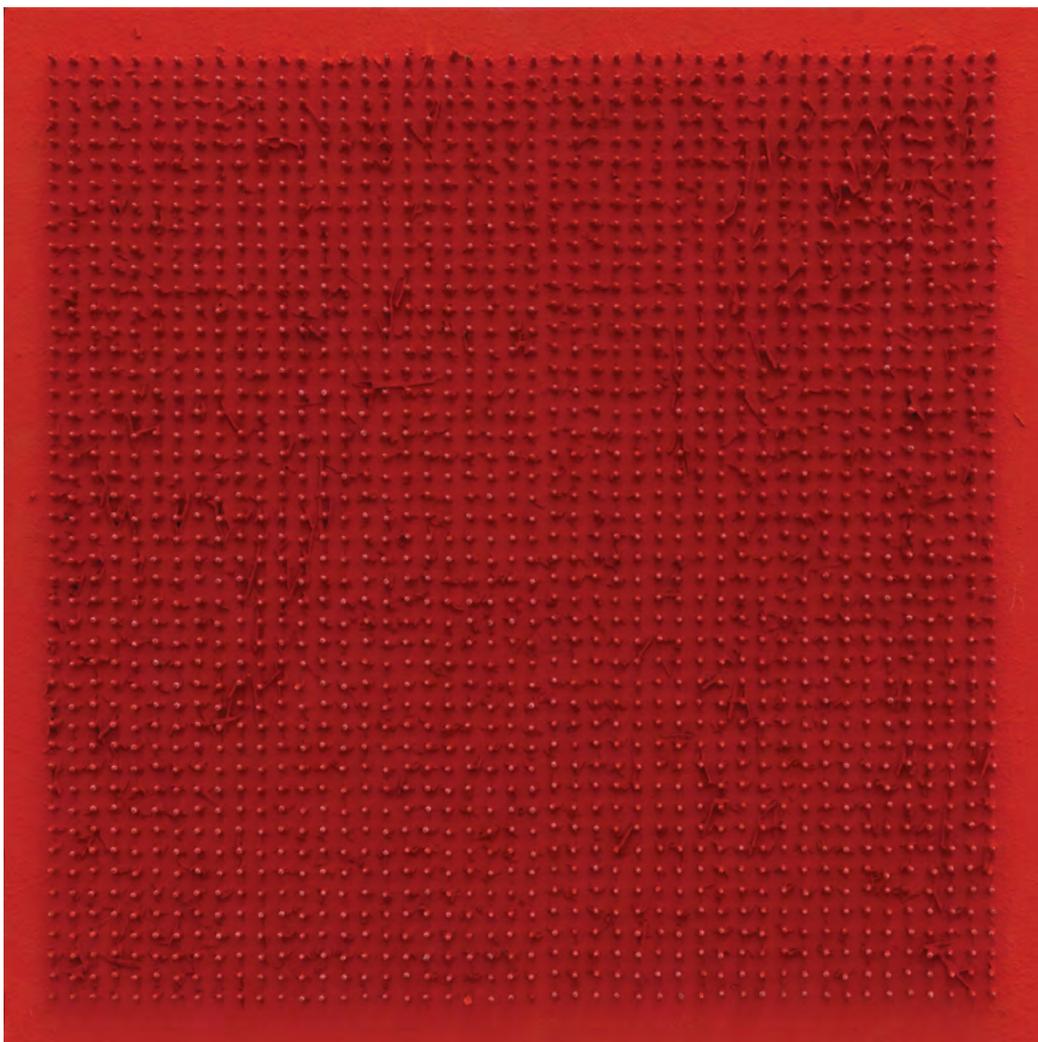


Tableau Clous
1970
50 x 50cm
19 3/4 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

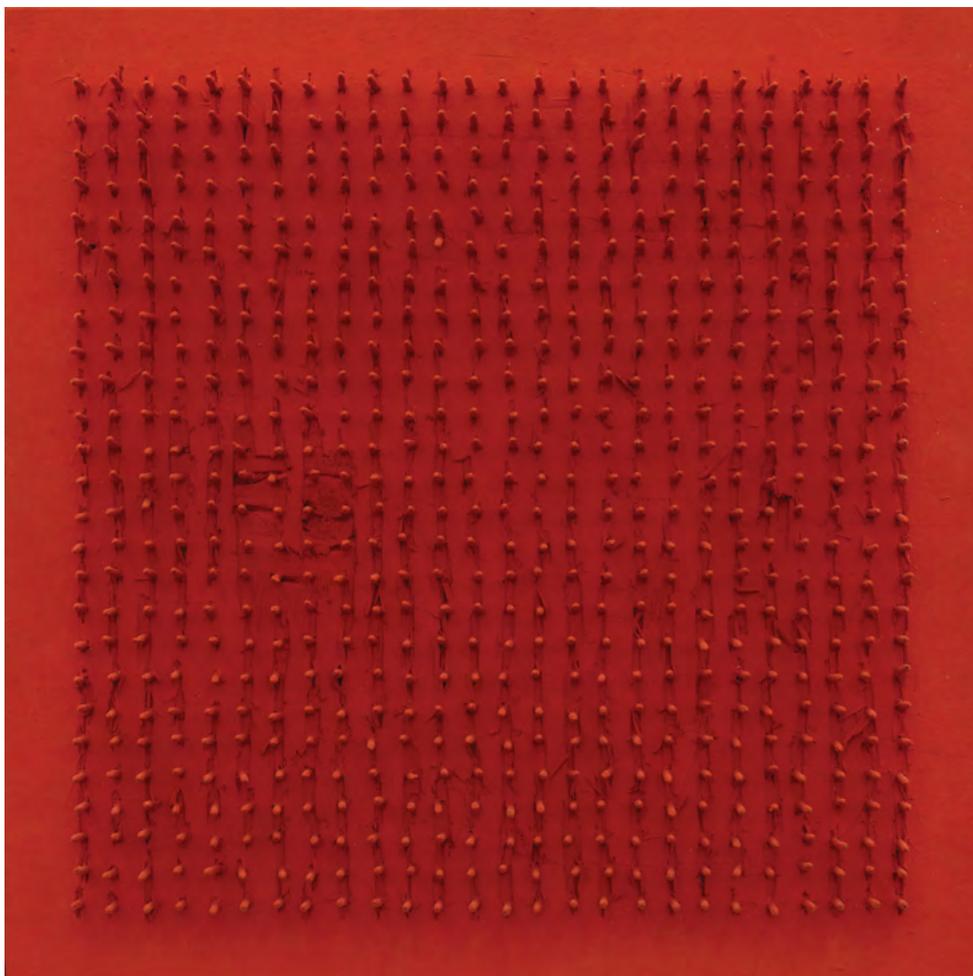


Tableau Clous
1970
30 x 30cm
11 3/4 x 11 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

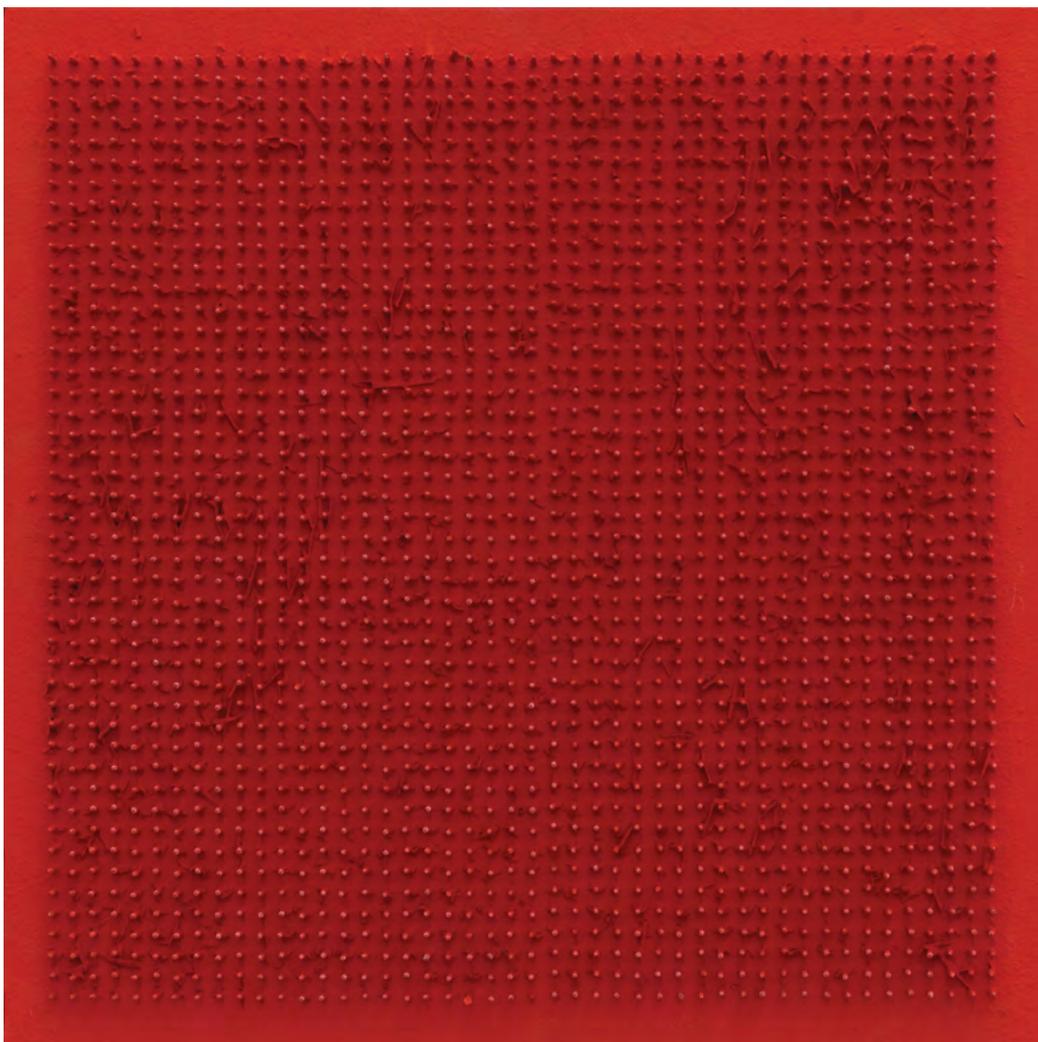


Tableau Clous
1970
50 x 50cm
19 3/4 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

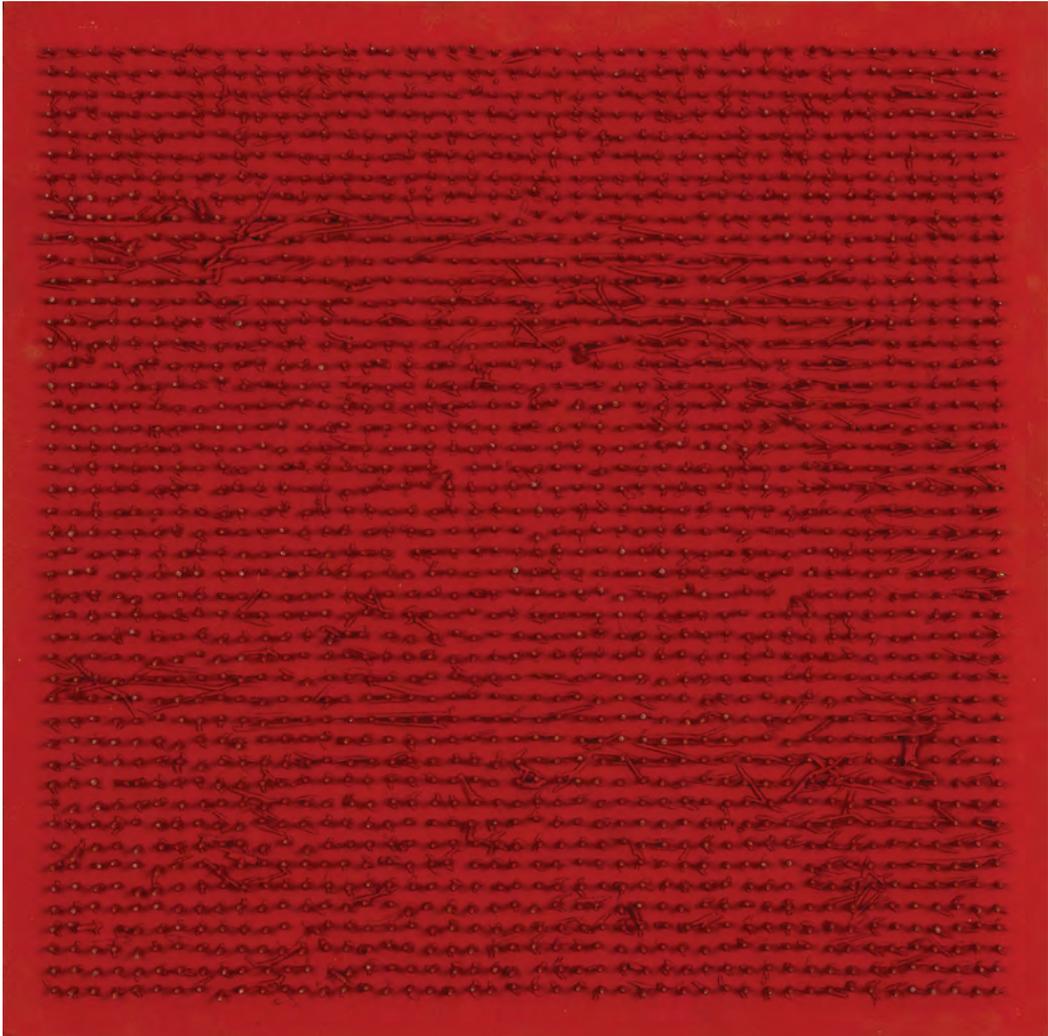


Tableau Clous
1970
50 x 50cm
19 3/4 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

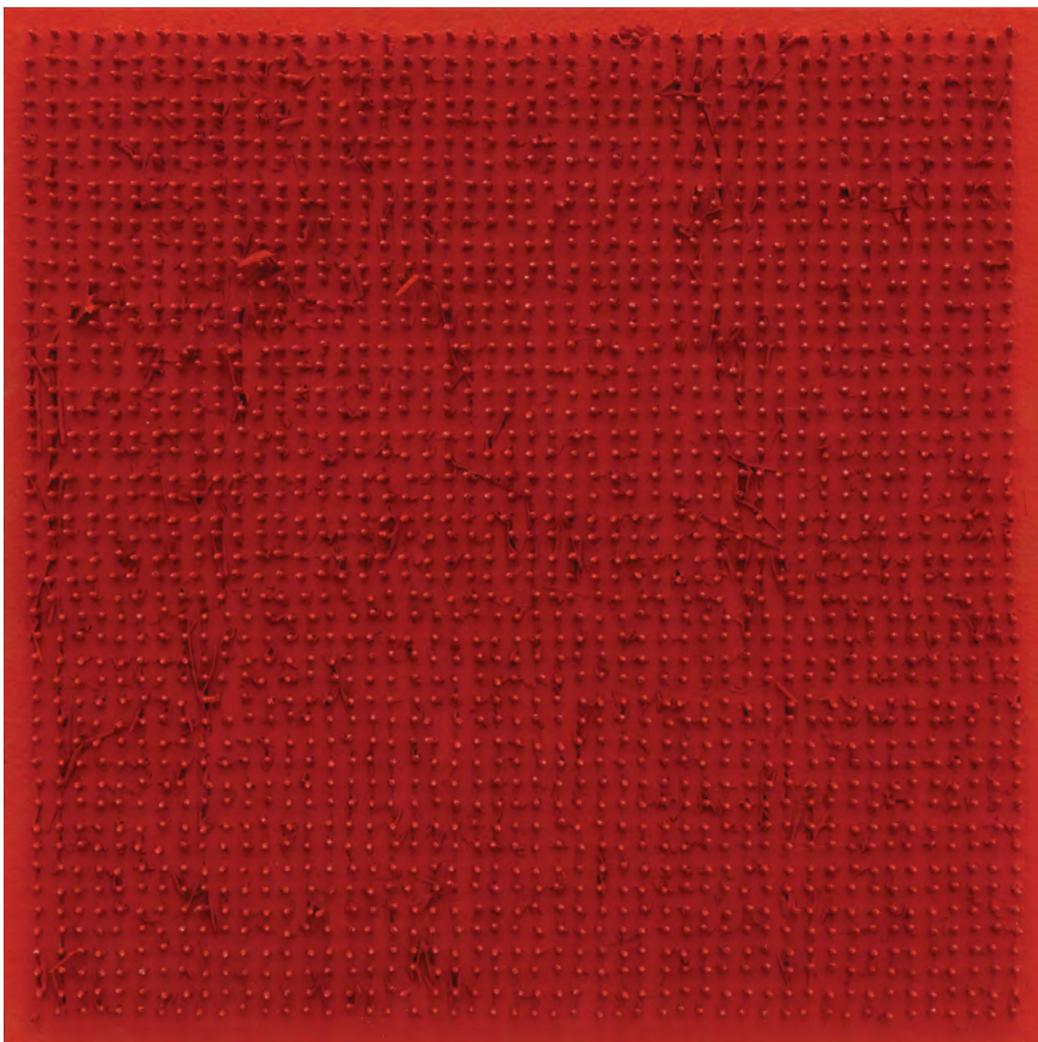


Tableau Clous
1970
50 x 50cm
19 3/4 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

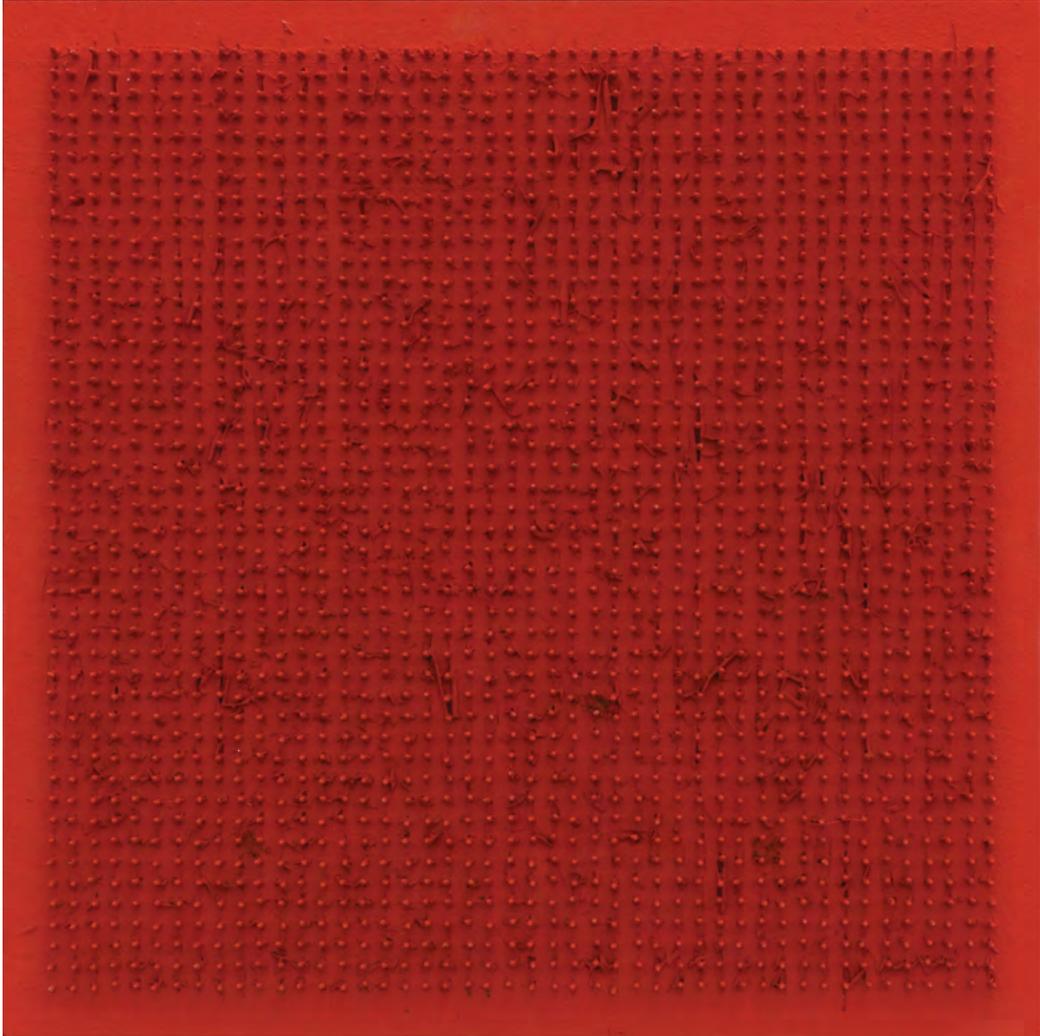


Tableau Clous
1971
50 x 50cm
19 3/4 x 19 3/4 in
acrilico e chiodi su tavola
acrylic and nails on board

Allumettes brulées

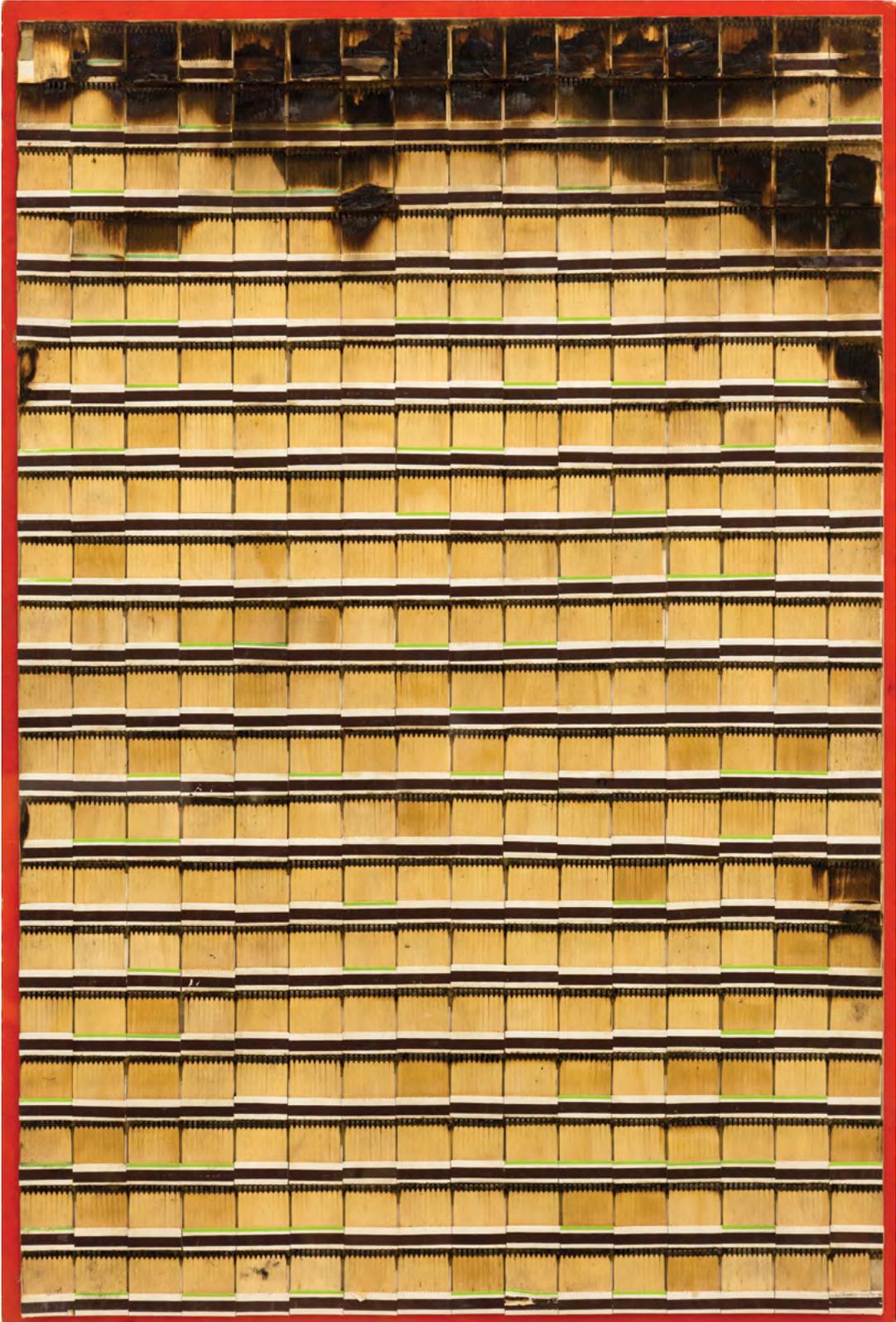
1974

104 x 70cm

41 x 27 1/2 in

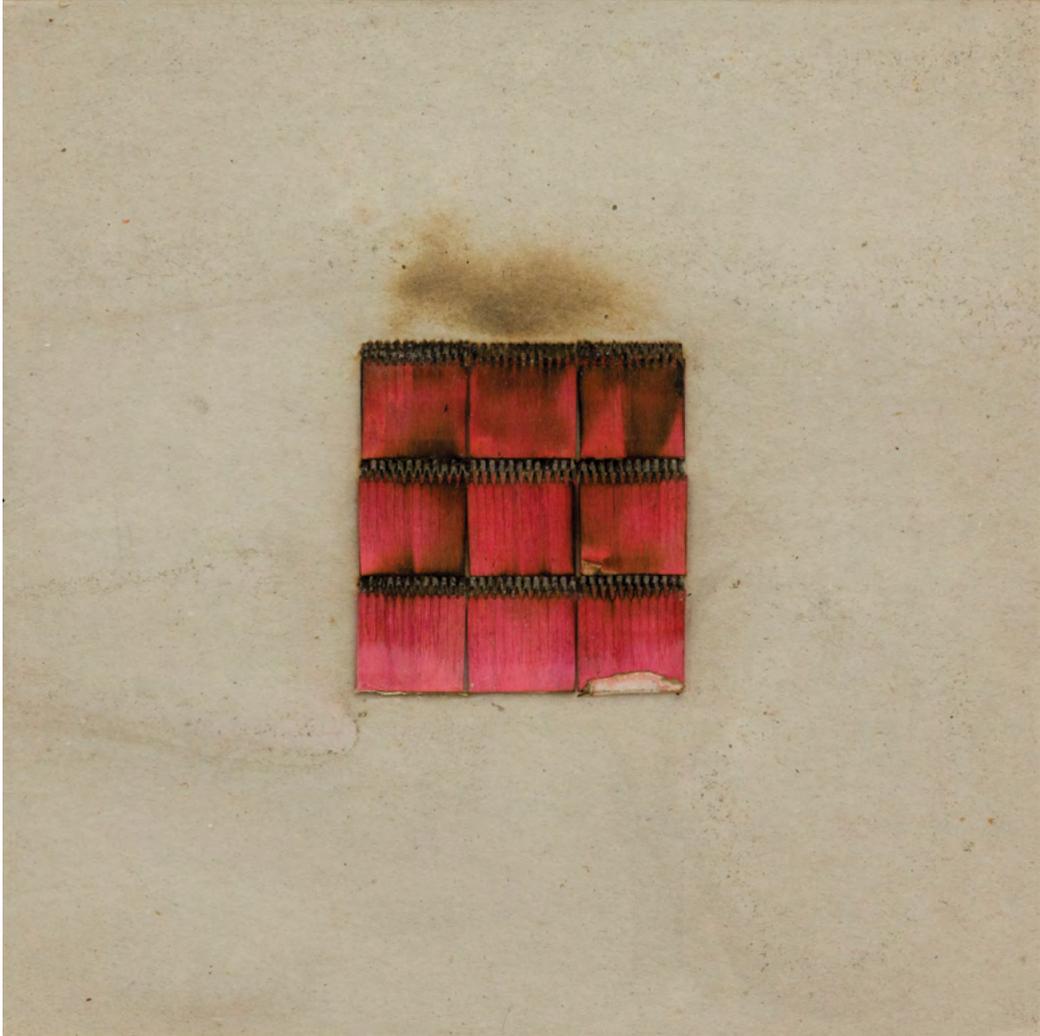
fiammiferi bruciati su tavola

burnt matches on board





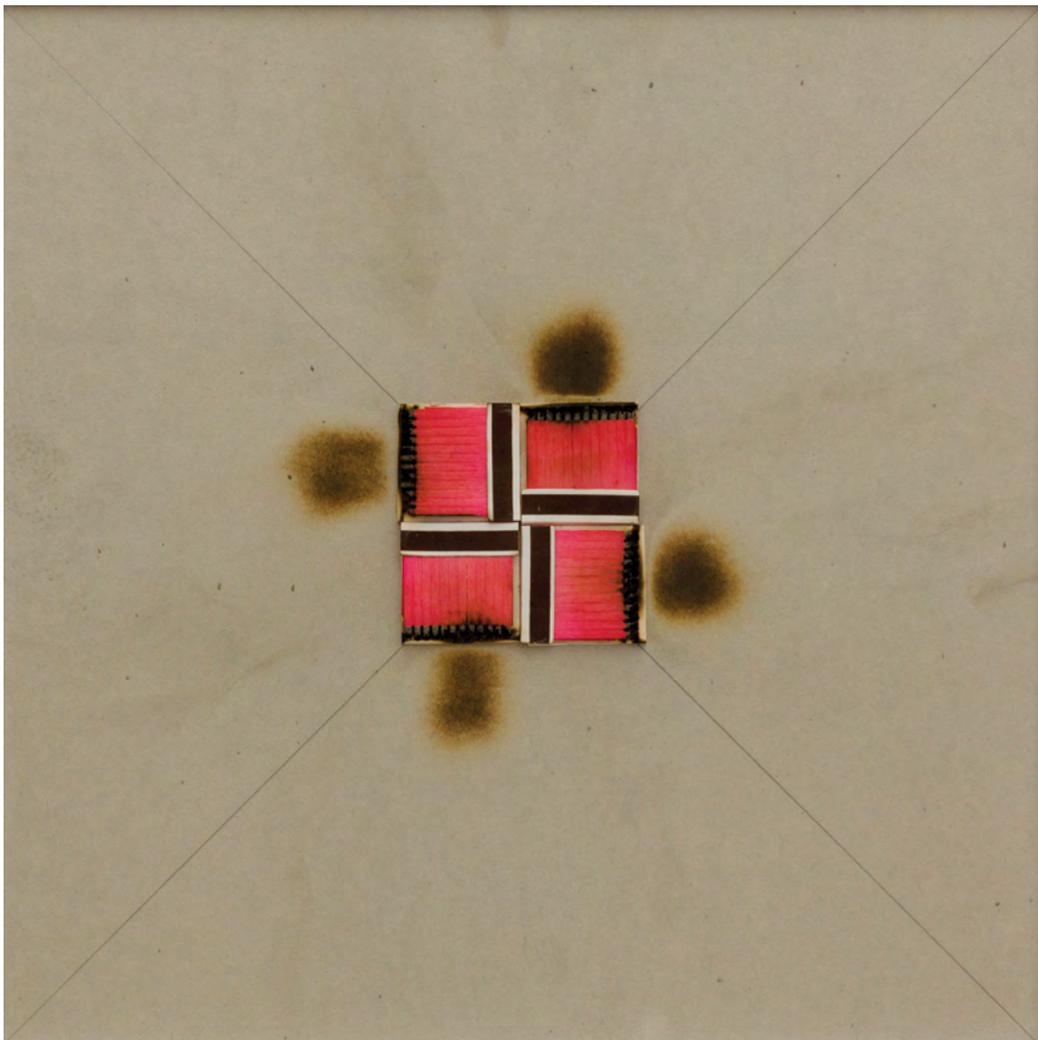




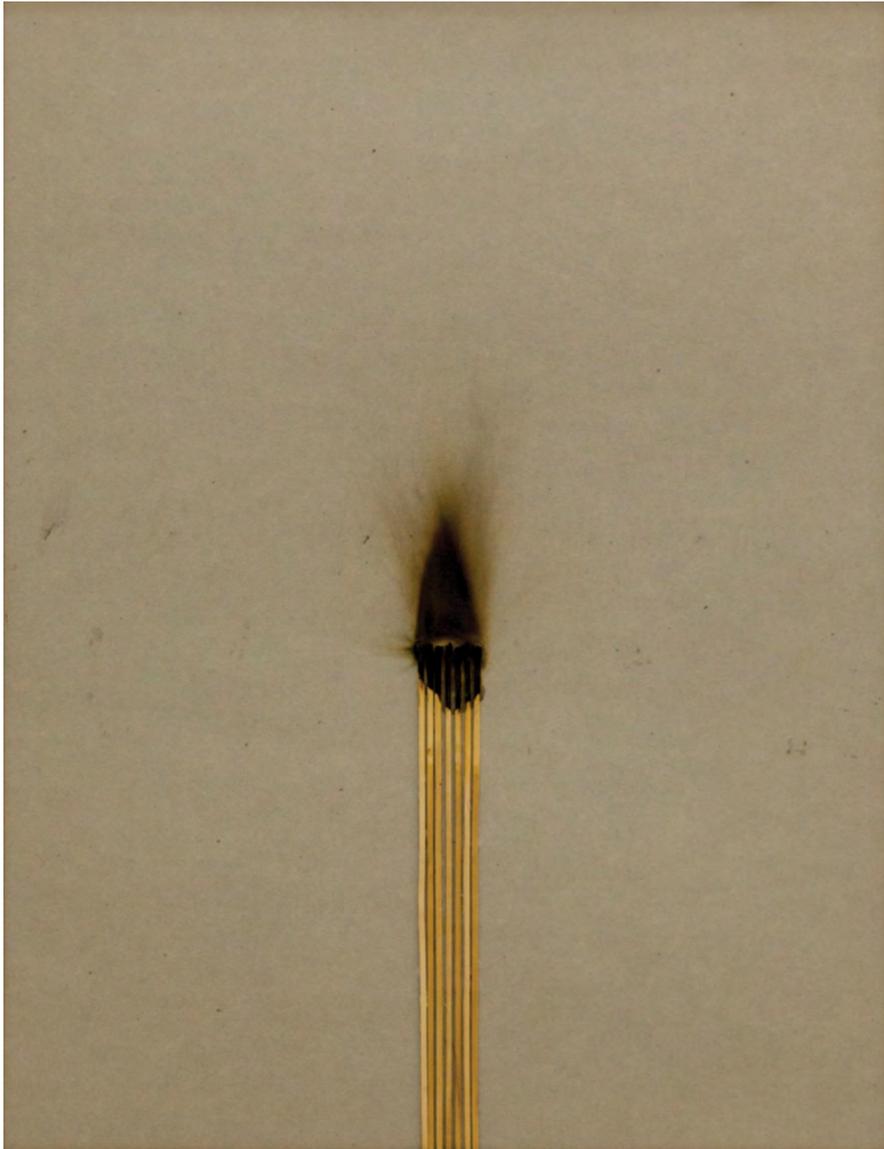
Dessin de feu
1974
45 x 45 cm
17 3/4 x 17 3/4 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



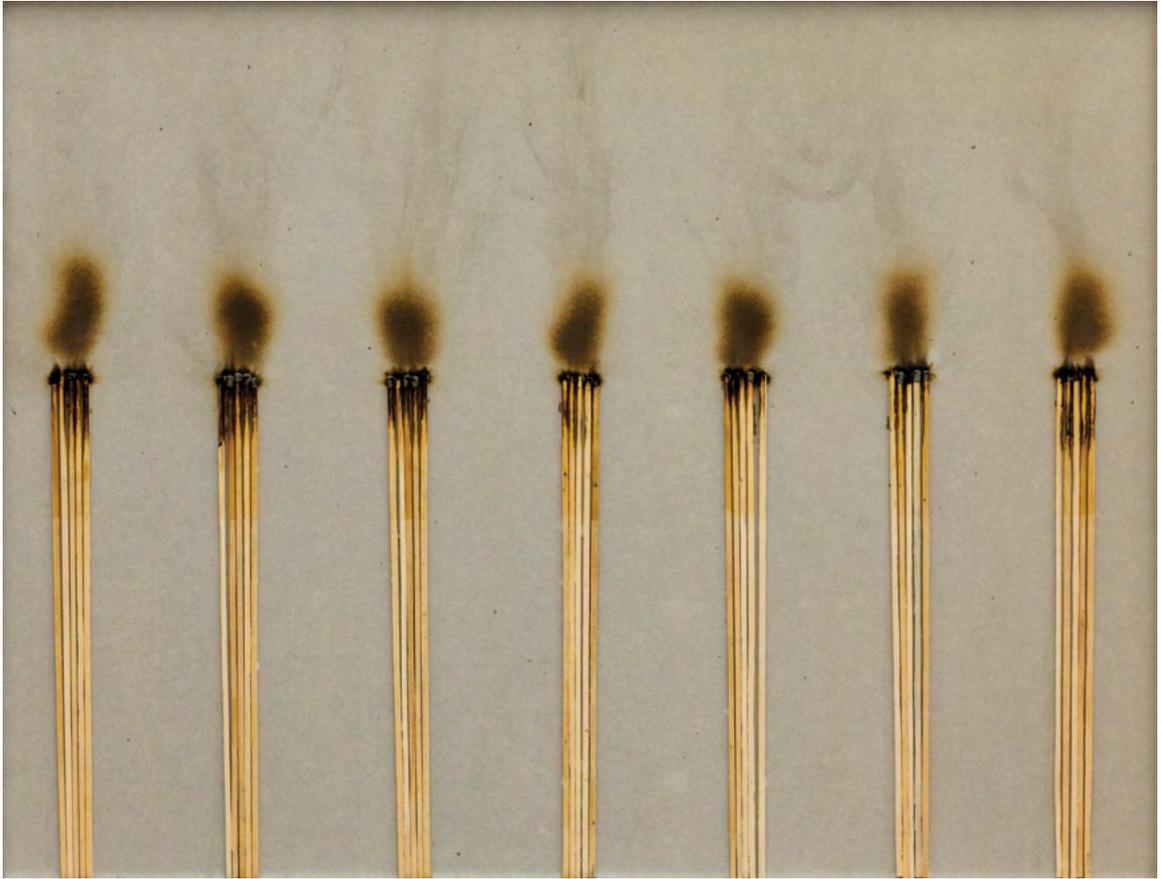
Dessin de feu
1974
45 x 45 cm
17 3/4 x 17 3/4 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



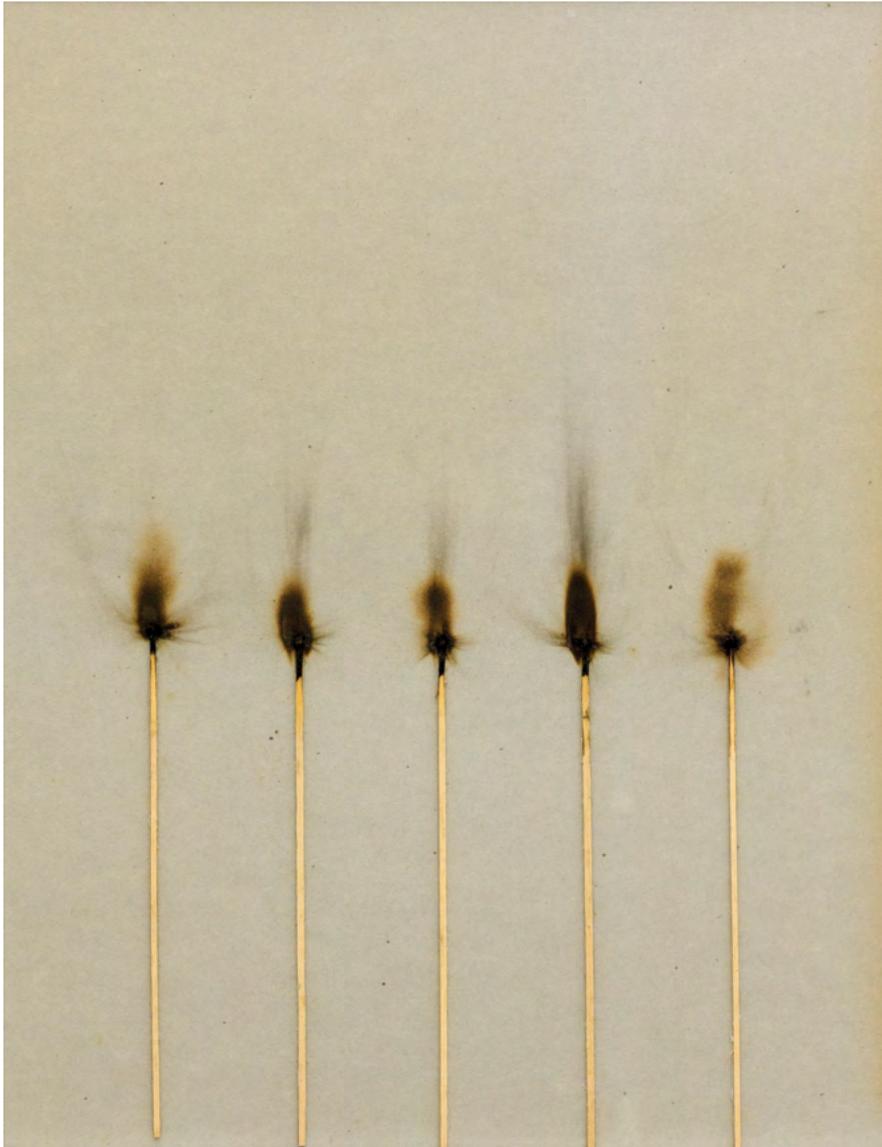
Dessin de feu
1974
45 x 45 cm
17 3/4 x 17 3/4 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



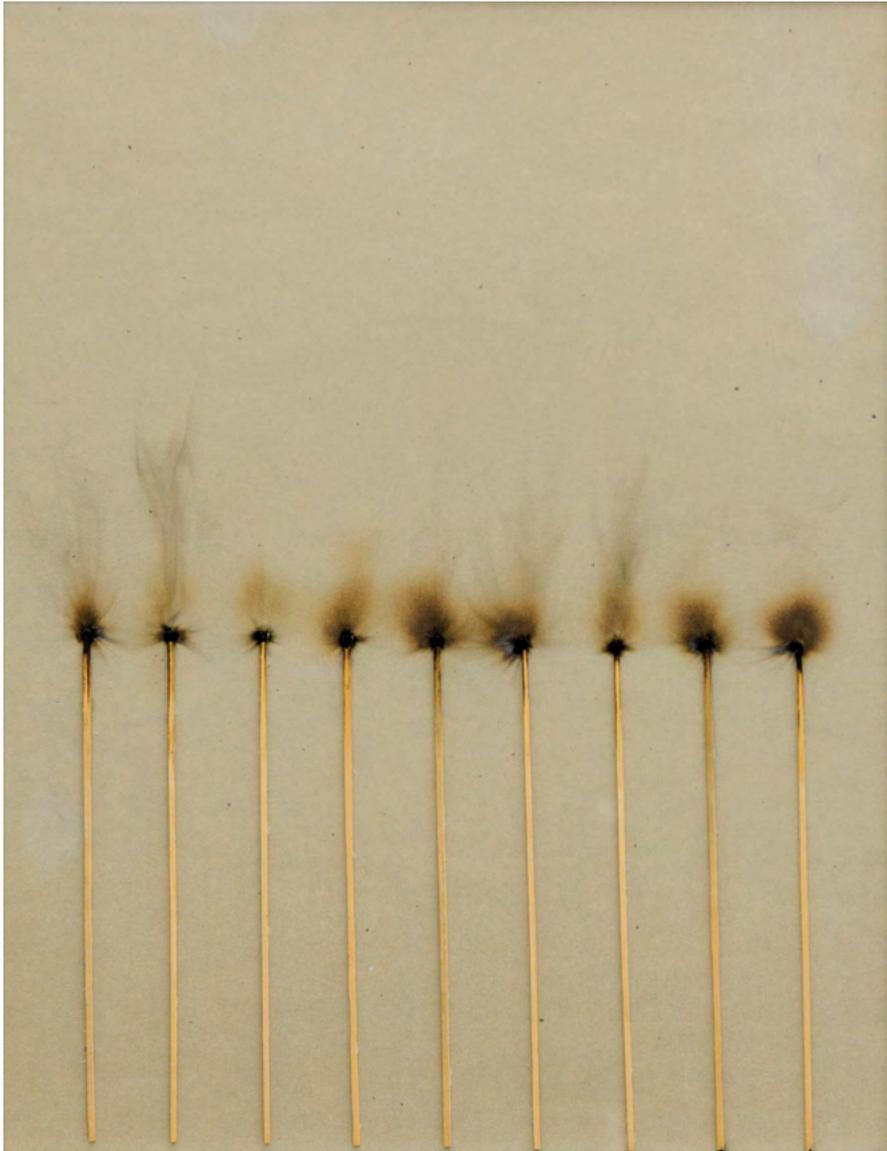
Dessin de feu
1974
65 x 50 cm
25 5/8 x 19 3/4 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



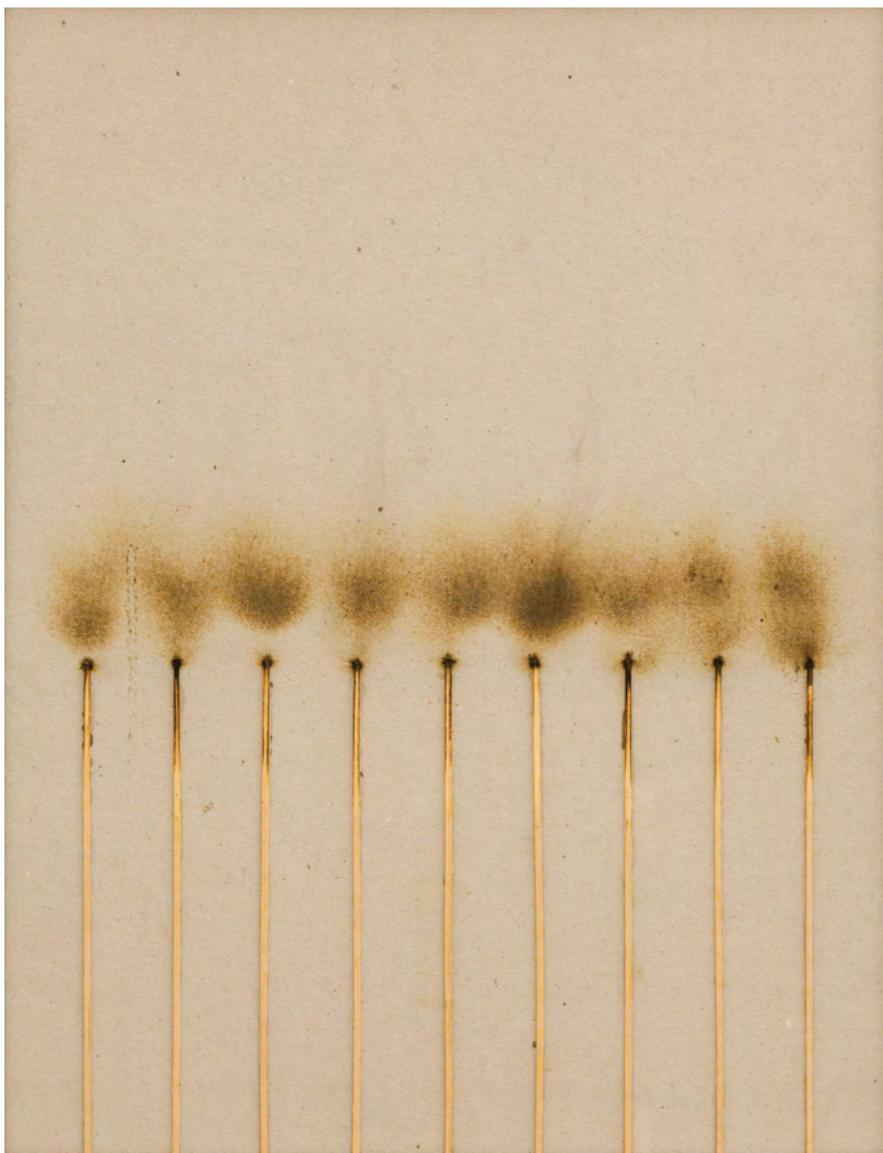
Dessin de feu
1974
50 x 65 cm
19 3/4 x 25 5/8 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



Dessin de feu
1974
65 x 50 cm
25 5/8 x 19 3/4 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



Dessin de feu
1974
65 x 50 cm
25 5/8 x 19 3/4 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



Dessin de feu

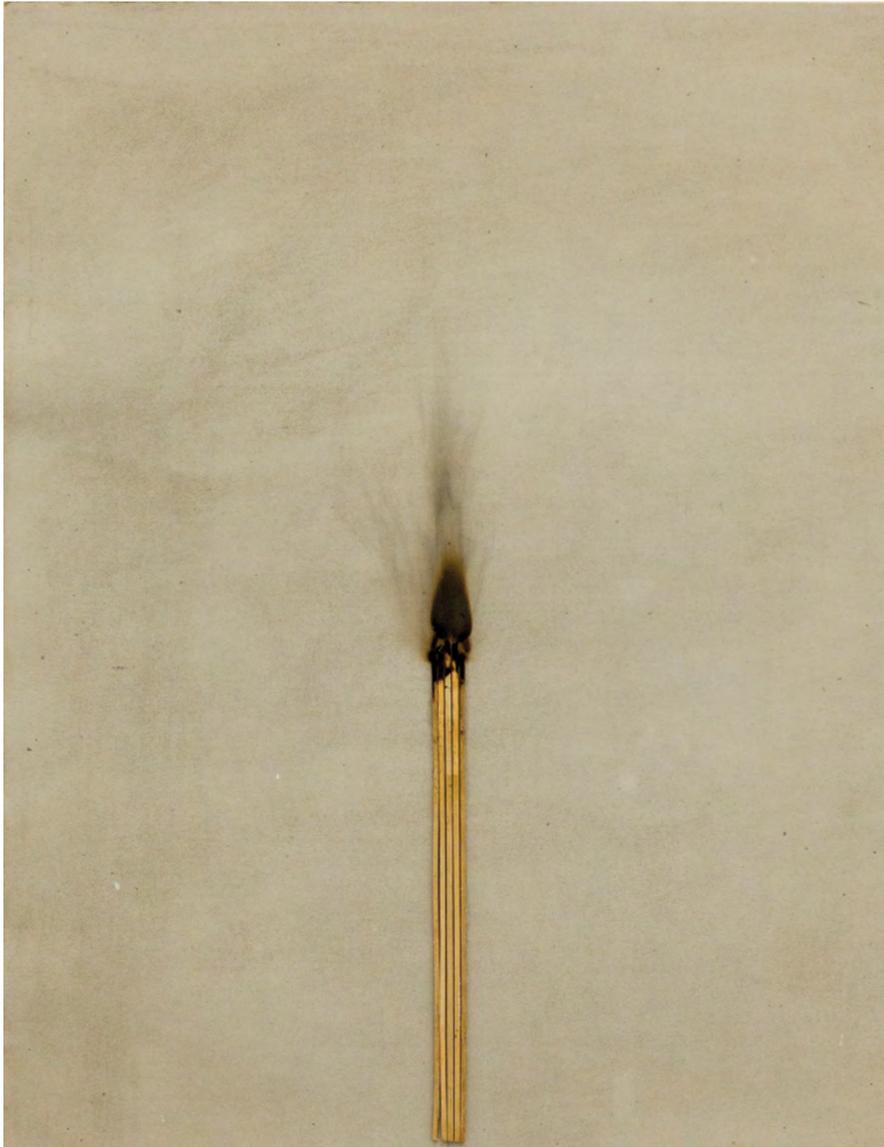
1974

65 x 50 cm

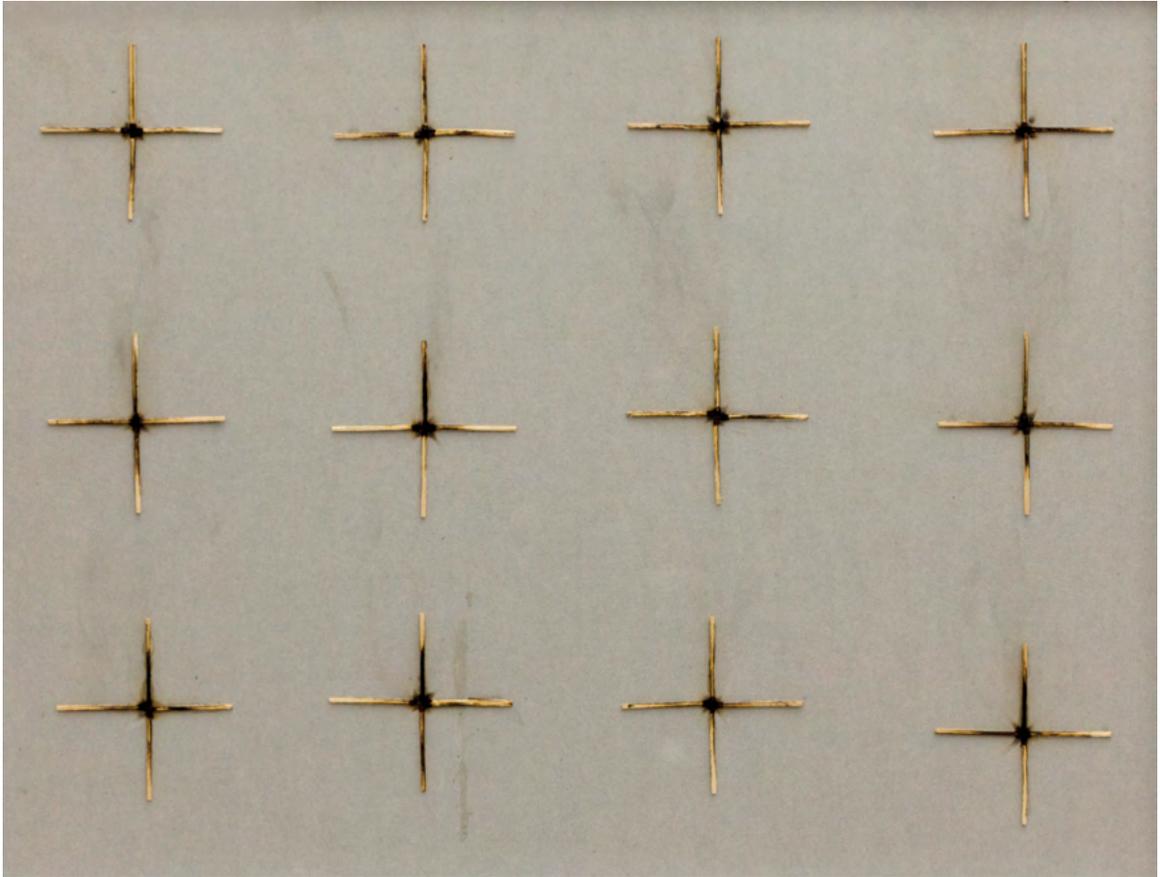
25 5/8 x 19 3/4 in

fiammiferi bruciati su cartone

burnt matches on cardboard



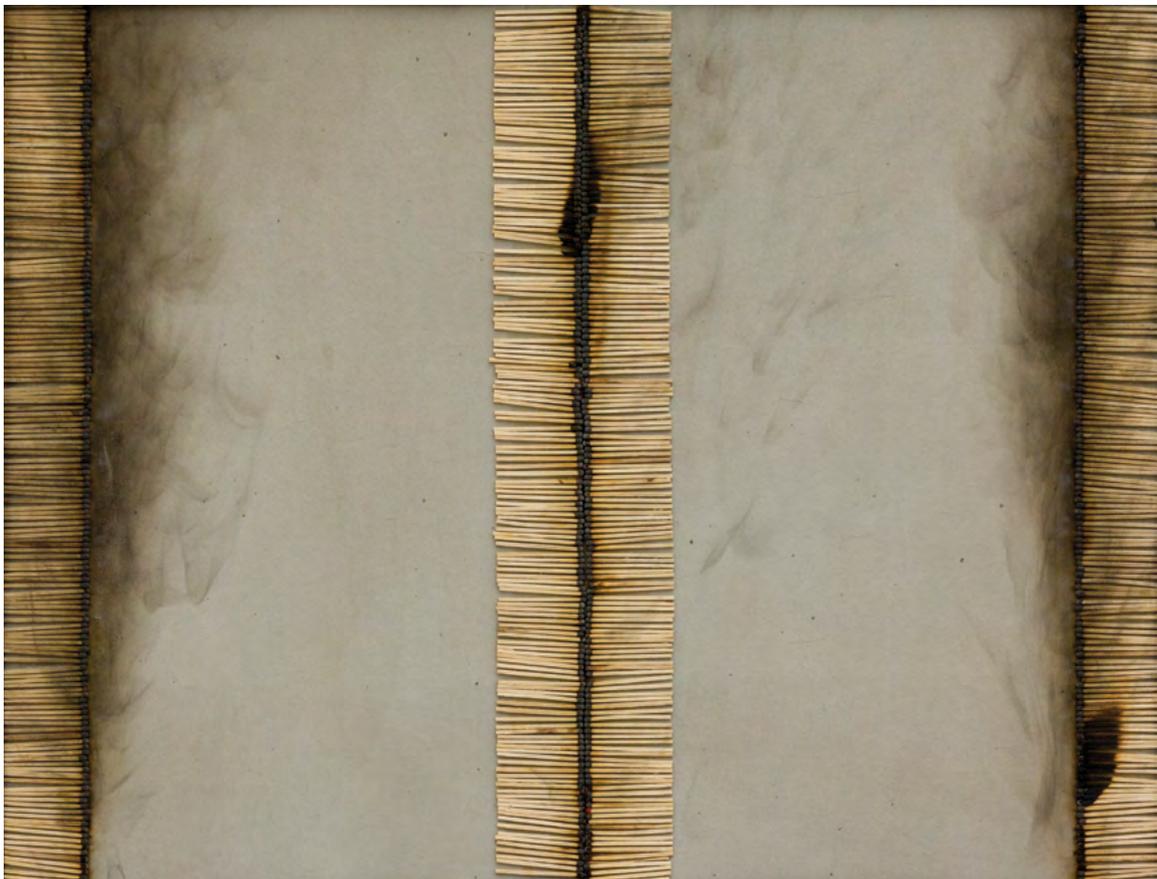
Dessin de feu
1974
65 x 50 cm
25 5/8 x 19 3/4 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



Dessin de feu
1974
50 x 65 cm
19 3/4 x 25 5/8 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



Dessin de feu
1974
50 x 65 cm
19 3/4 x 23 5/8 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



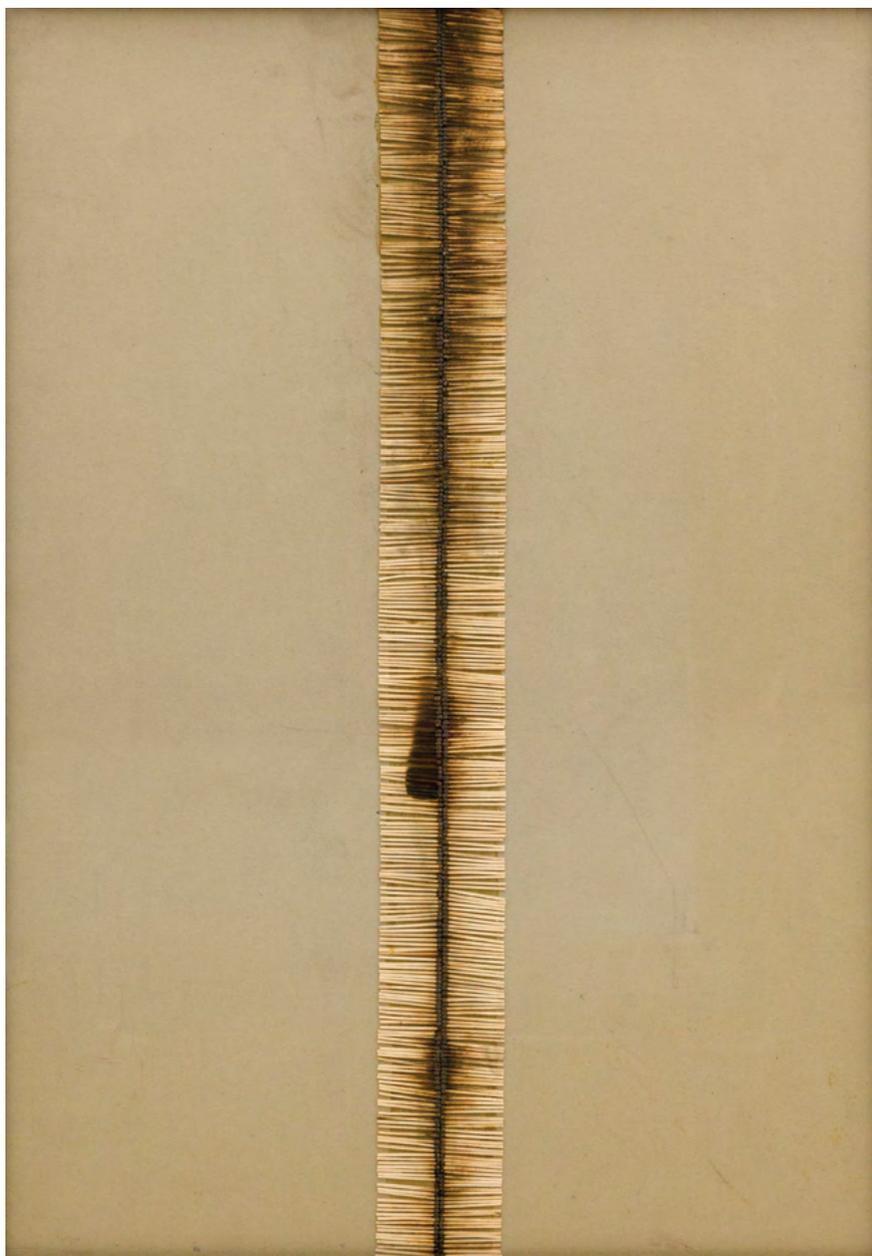
Dessin de feu
1974
50 x 65 cm
19 3/4 x 25 5/8 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



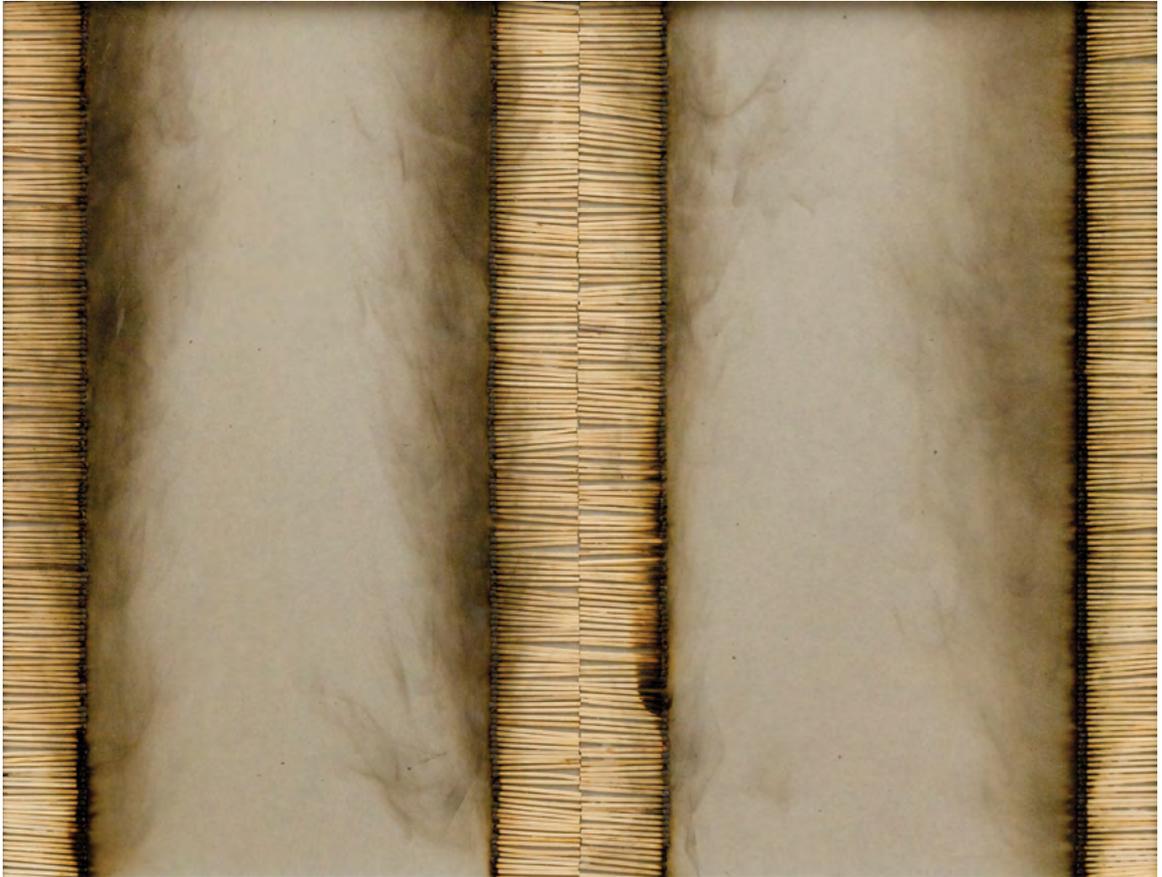
Dessin de feu
1974
50 x 65 cm
19 3/4 x 23 5/8 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



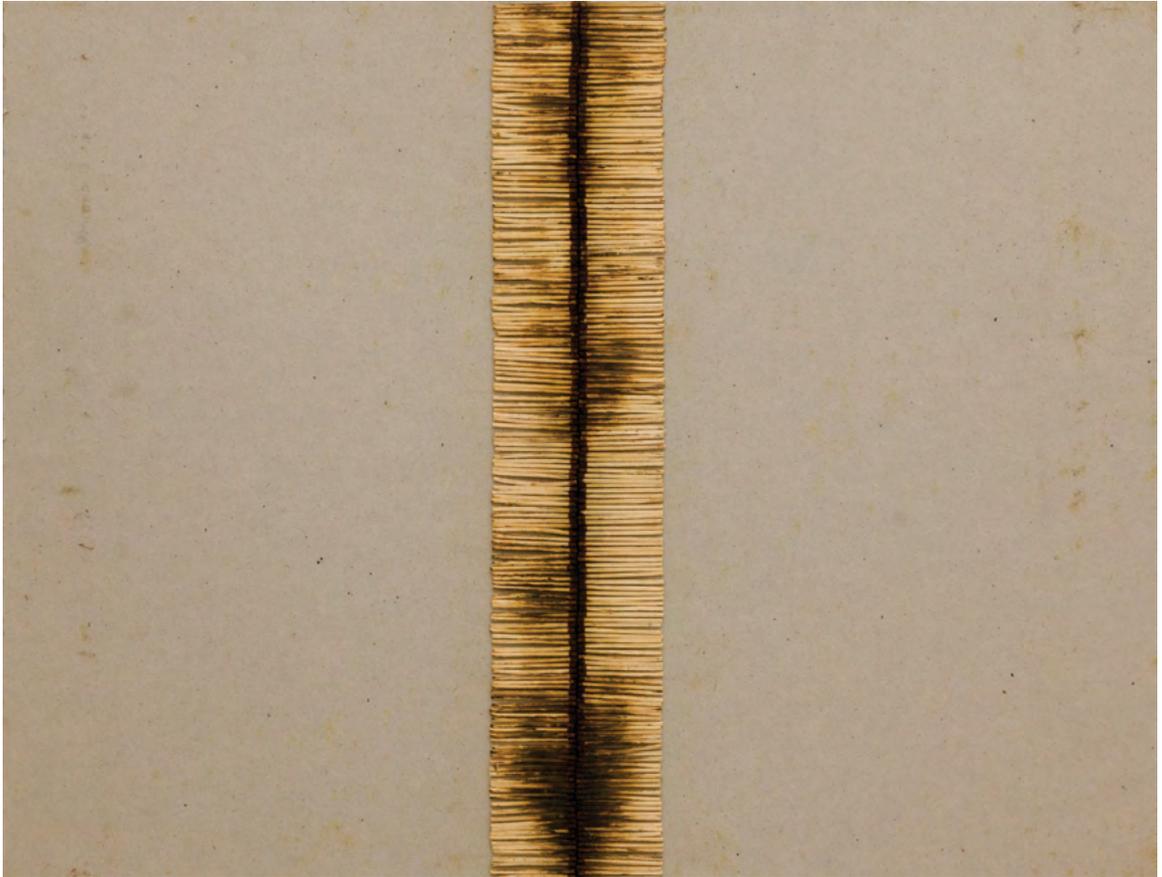
Dessin de feu
1974
65 x 50 cm
25 5/8 x 19 3/4 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



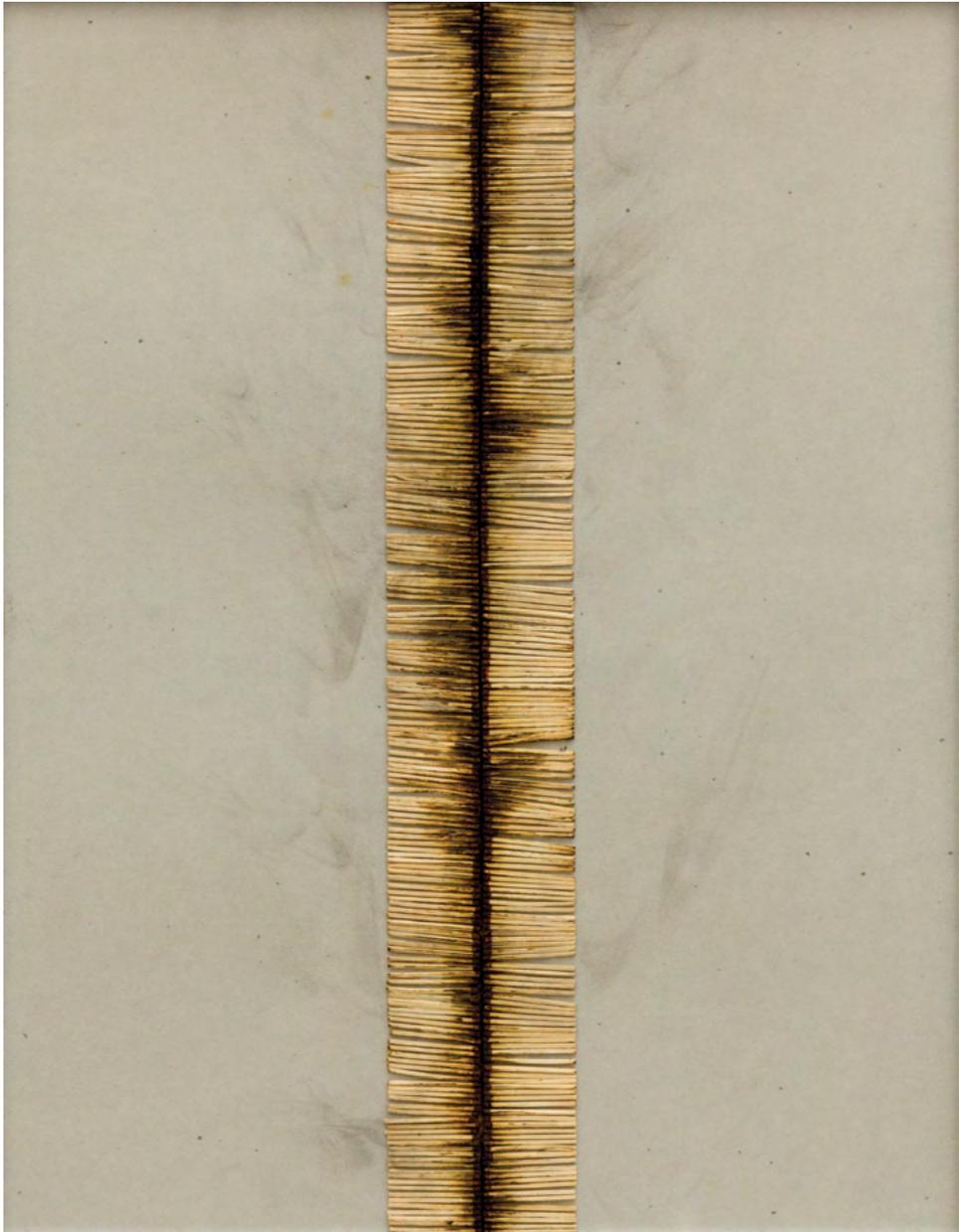
Dessin de feu
1974
100 x 70 cm
39 3/8 x 27 1/2 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



Dessin de feu
1974
50 x 65 cm
19 3/4 x 25 5/8 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



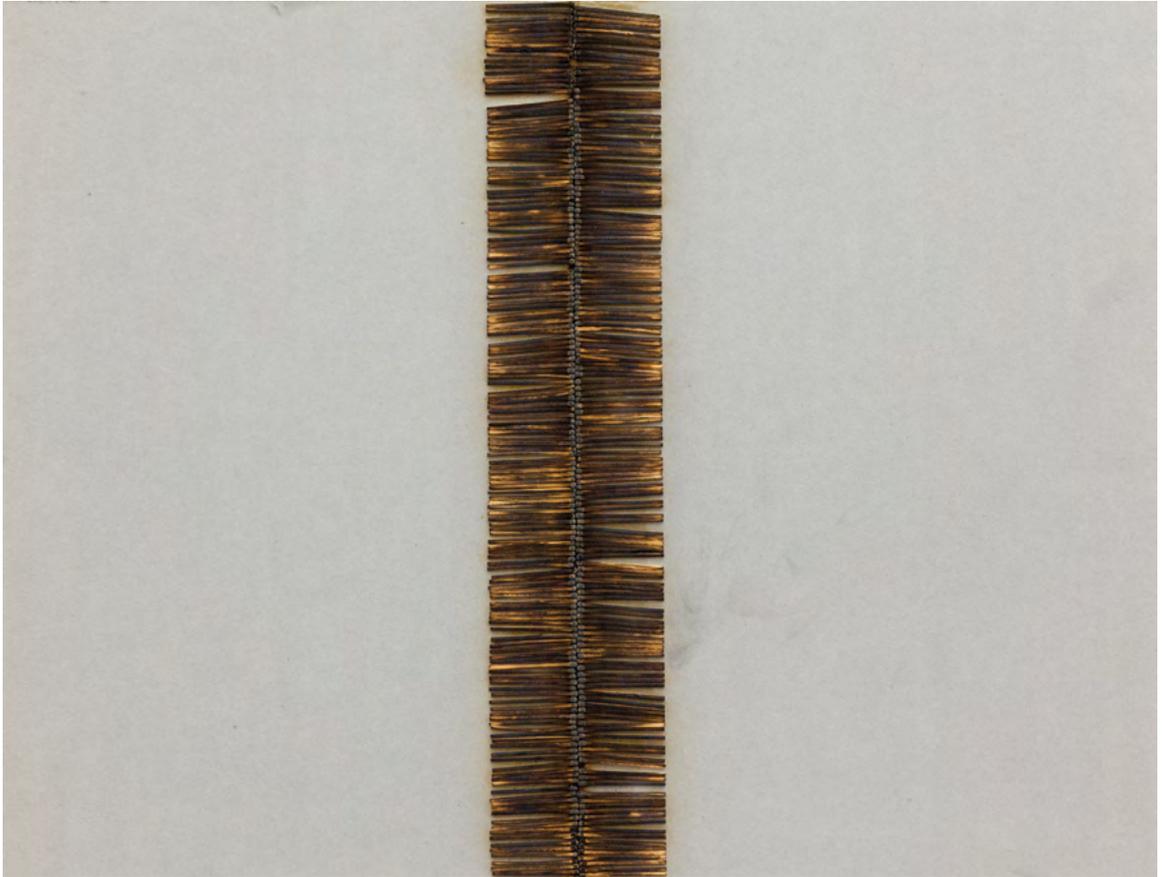
Dessin de feu
1974
50 x 65 cm
19 3/4 x 25 5/8 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



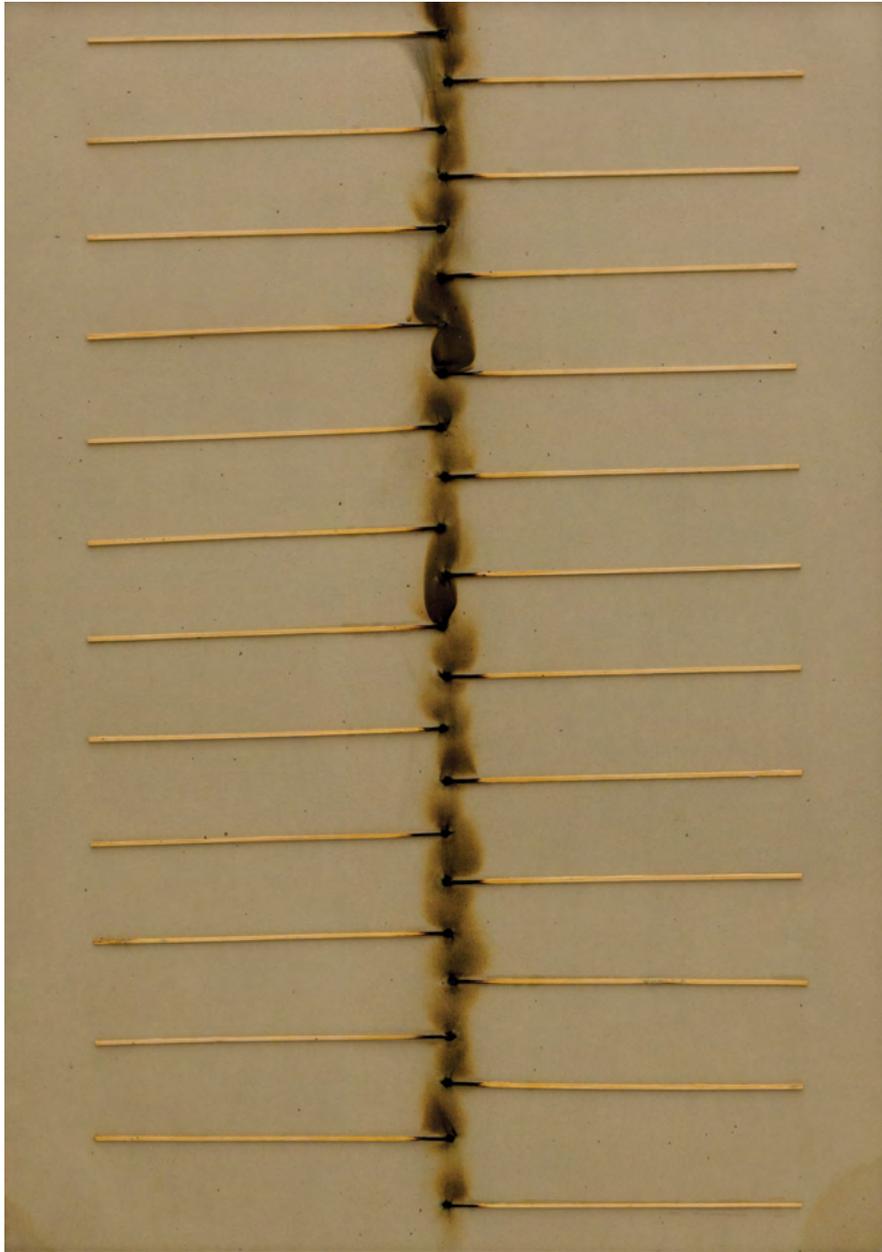
Dessin de feu
1974
65 x 50 cm
25 5/8 x 19 3/4 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



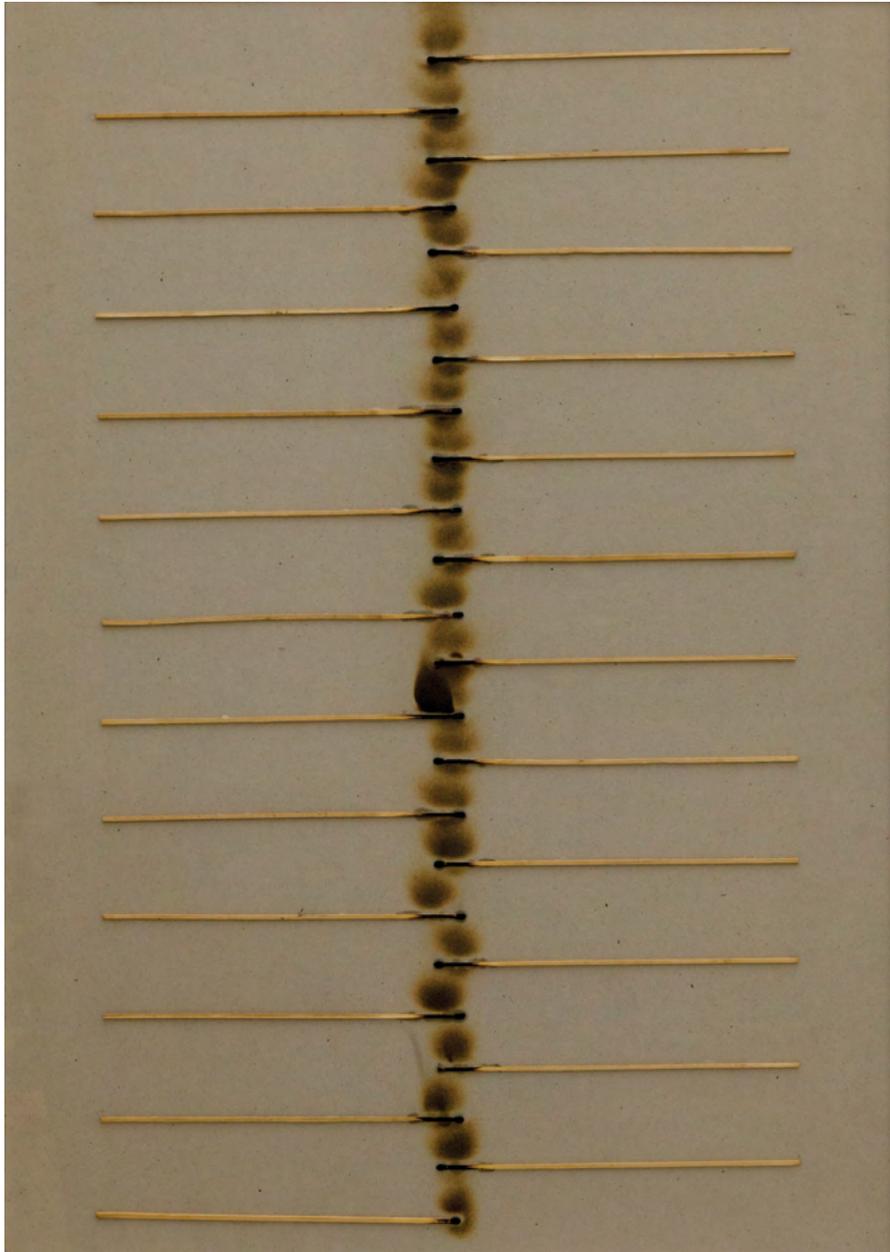
Dessin de feu
1974
100 x 70 cm
39 3/8 x 27 1/2 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



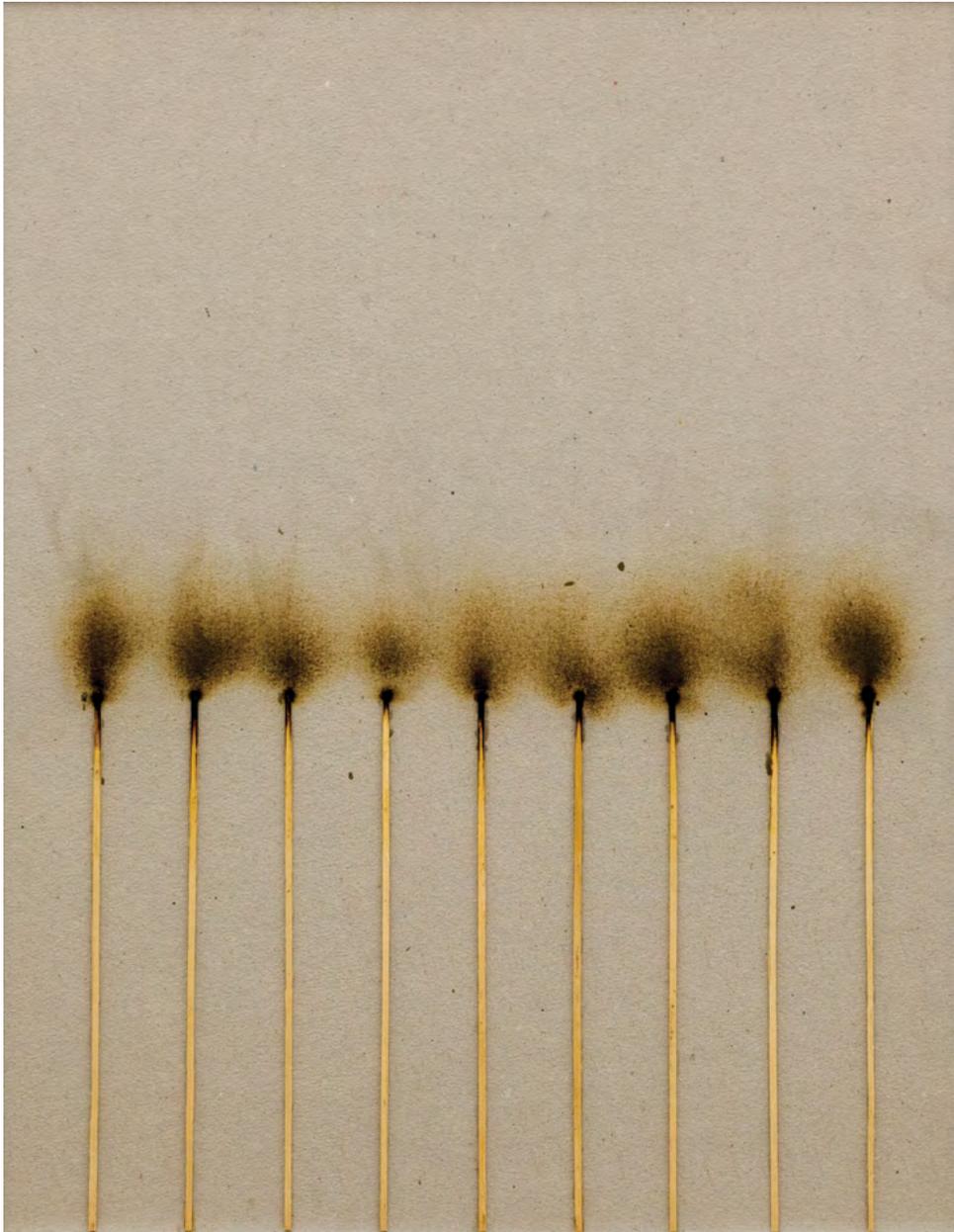
Dessin de feu
1974
50 x 65 cm
19 3/4 x 25 5/8 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



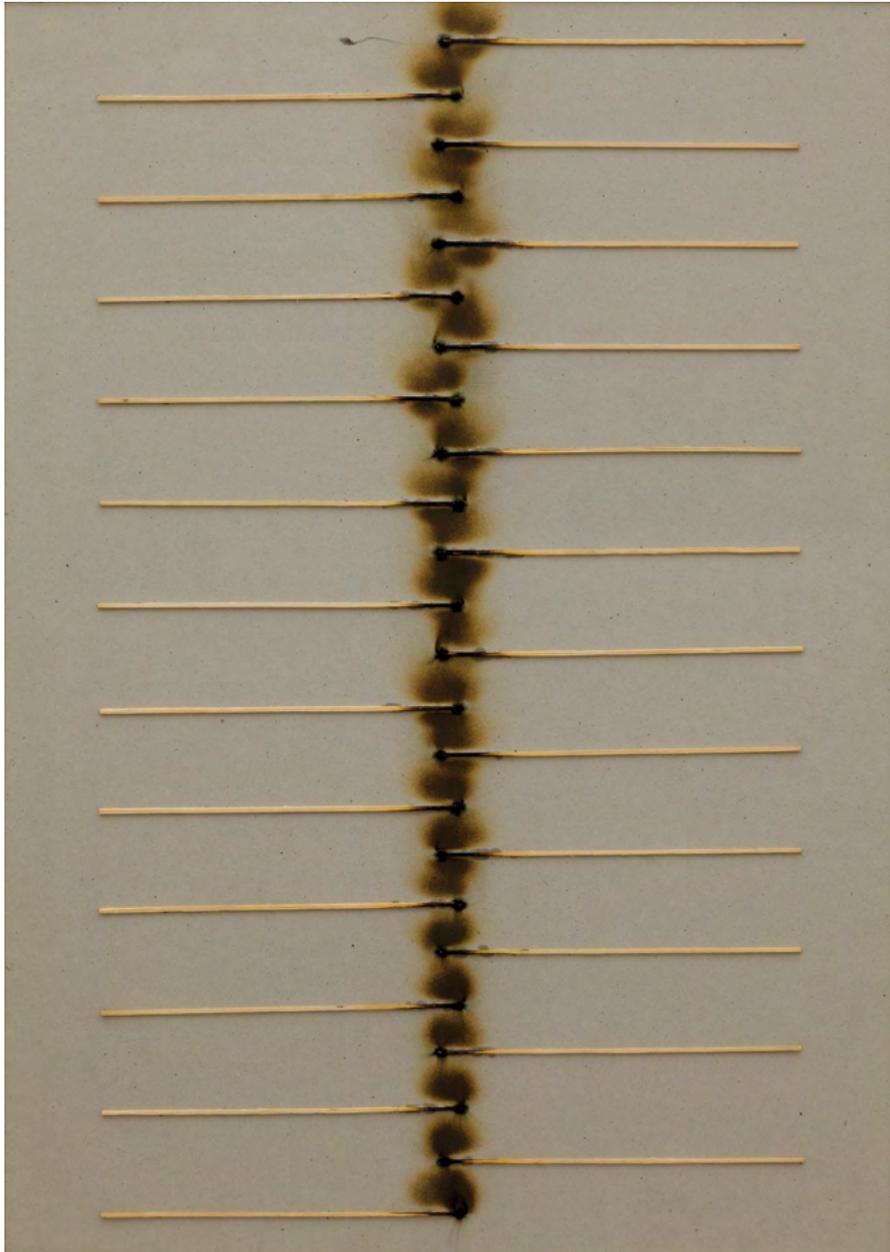
Dessin de feu
1974
100 x 70 cm
39 3/8 x 27 1/2 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



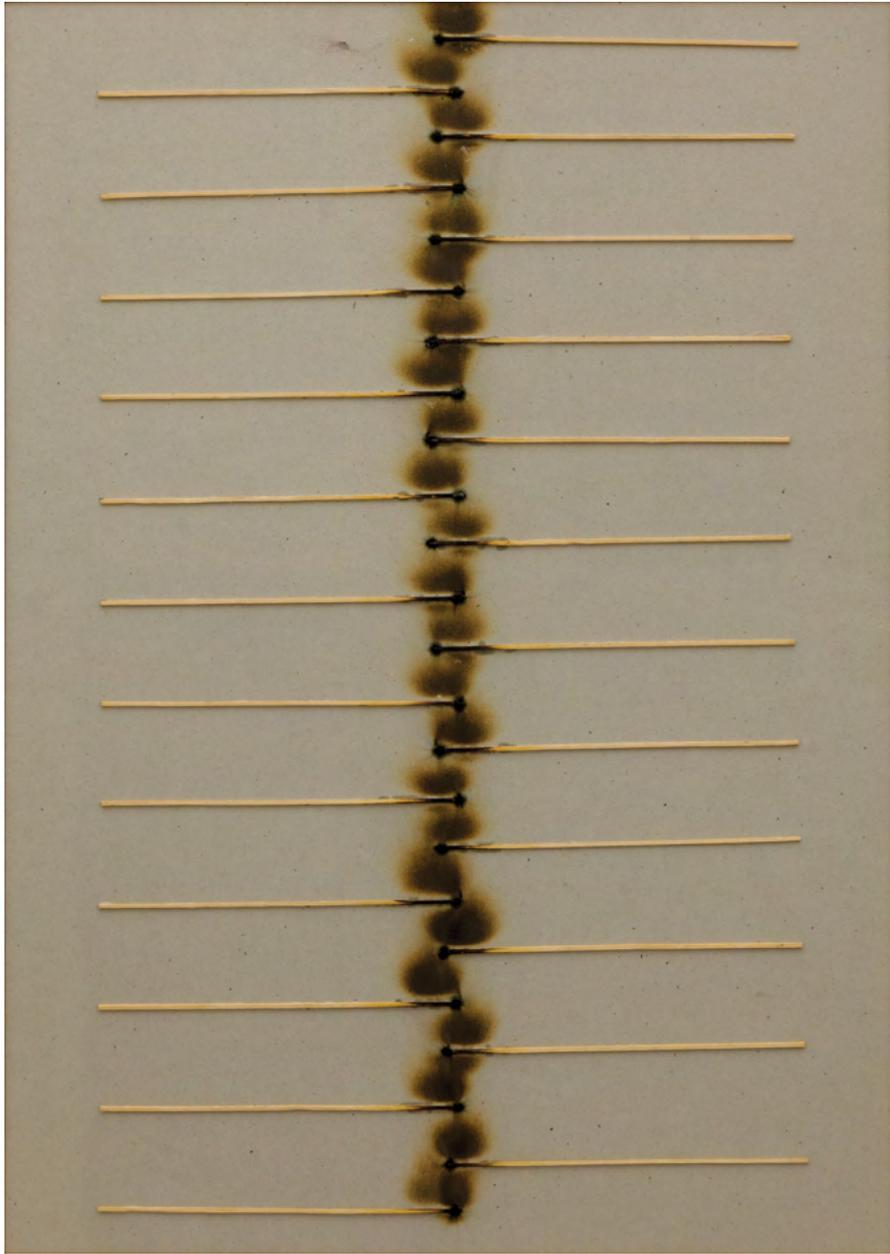
Dessin de feu
1974
100 x 70 cm
39 3/8 x 27 1/2 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



Dessin de feu
1974
65 x 50 cm
25 5/8 x 19 3/4 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



Dessin de feu
1974
100 x 70 cm
39 3/8 x 27 1/2 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



Dessin de feu
1974
100 x 70 cm
39 3/8 x 27 1/2 in
fiammiferi bruciati su cartone
burnt matches on cardboard



Livre brûlé

1974

73 x 80 cm

28 3/4 x 31 1/2 in

libro bruciato su tavola

burnt book on board

have yeer, ar, bed, « but
bèv iò- ènc. bed bat
avere haffiare, e letto, « ma

he r ell, really »

biél ri-li

c: Ebbene, *mi bome*; « Con chi
this matter; « (lese, s

bam going ha una costr *ampi*
em ghóin: *re*, senza i intivo pro

sto per dar *sta* (v. n. (dopo *if*
ever, alway If I

you to ref *che non si were*
iù *ad esempio*: « *italian*

te *te in principio, sferalm*
ing to leave tomorrò trouk

andremo mai », *W* *ropr*
474 « *antengono la posizio duz*

voluminos *anni ha? Ha solo vtuo*
475 *Questo di luogo*) « *Sarà*;

la frase avrebbe *a però è da nec*
ringuaggio famili. Questa posiz

476 *To roll sign* *egue il comple*
fica erba » vuol, di *know your uncle*
francese c



Livre brulé

1974

50 x 70 cm

19 3/4 x 27 1/2 in

libro bruciato su tavola

burnt book on board



Livre brulé
1974
50 x 70 cm
19 3/4 x 27 1/2 in
libro bruciato su tavola
burnt book on board



Livre brûlé

1974

50 x 70 cm

19 3/4 x 27 1/2 in

libro bruciato su tavola

burnt book on board



Livre brûlé
1974
50 x 70 cm
19 3/4 x 27 1/2 in
libro bruciato su tavola
burnt book on board

Semema

1973

50 x 70 cm

19 3/4 x 27 1/2 in

acrilico e carta bruciata

acrylic and burnt paper



Tratti da Archivi CNAC

Publicato a Parigi nel 1972 all'occasione dell'esposizione Aubertin 14 marzo 10 aprile 1972 Ministero della Cultura Centro Nazionale d'Arte contemporaneo 11, via Berryer Parigi 8.

Sono un realista

Iniziai a dipingere a ventuno anni dopo aver studiato due anni in una bottega d'arte che preparava per l'entrata alle scuole di Statale di decorazioni. Sebbene ammesso in queste scuole, non avevo avuto desiderio di entrarci: volevo consacrarmi alla pittura, la mia vocazione. Fino a ventitré anni ho fatto ritratti, paesaggi, nature morte e soprattutto molti disegni. La pittura figurativa o astratta che vedevo nelle gallerie non mi soddisfaceva. Nel 1957 ho incontrato Yves Klein e questo incontro per me fu fondamentale. Influenzato dalla sua arte, ho realizzato una quindicina di quadri monocromi rossi molto strutturati. Ho impiegato per questo tutti i tipi di coltelli per pittura, ma anche i denti della forchetta, il dorso arrotondato del cucchiaino ecc. Tutta la superficie dipinta era un'unità composta da strutture ripetute. Tuttavia queste strutture non mi soddisfacevano del tutto: non le ritenevo abbastanza precise. Un giorno, ho lanciato un pugno di chiodi sul colore steso sulla tela. In via accidentale, avevo appena scoperto nel chiodo la struttura che corrispondeva alla precisione che cercavo.

Da questo momento venne naturale l'idea di piantare i chiodi uno a fianco all'altro nel supporto, piuttosto che disporli a caso sulla sola superficie. Ho ricreato l'unità della superficie riempiendola di chiodi. La mia opera di *quadri-chiodi* si divide in due periodi: 1) il quadro presenta il chiodo con la testa; 2) Il quadro presenta la punta del chiodo, con la testa sul retro.

Ebbi in breve anche l'idea di utilizzare altri elementi di serie: la vite, il perno, il fiammifero. Con i fiammiferi inventai i *quadri-fuoco*. Tutte le mie ricerche sono ispirate dalla volontà di umanizzare. Tramite la mia osservazione personale di quello che succede nella cultura del nostro mondo di oggi, ho ricavato l'opinione che la nostra arte attuale esprime, per lo più, l'impossibilità che l'uomo ha di comunicare in armonia con i propri simili. La nostra arte attuale si basa su una azione terapeutica individuale, ed è priva di un messaggio collettivo che parli della trasformazione della natura. E' espressione della miseria di una umanità in conflitto con se stessa e disumanizzata, del giornalismo, della cronaca; essa si offre ai capricci della moda, la crea e si rivela del tutto incapace di esercitare una influenza spirituale.

La verità è che spetta all'artista, cosciente dello stato disumanizzato della società, basare prima di tutto l'arte sull'uomo. L'arte, secondo me, non può essere presa in considerazione se non come rimedio per la collettività, che genera fraternizzazione degli uomini e sublima la dose di cura inerente a ogni arte. Il ruolo di noi artisti, è di tendere verso la totalità priva di contraddizioni della natura umana. In questa maniera l'uomo sarà sempre capace di prevedere i bisogni dell'umanità e di rispondere ad essi. Agendo per la collettività, ci liberiamo della natura e della nostra propria natura.

È per questo, che nell'ambito della realizzazione di un'opera figurativa, penso sia necessario ridurre il ruolo dell'esecuzione manuale alla sua funzione dominante: la mano non è altro che uno strumento di fabbricazione; affidarle la cura di fissare le tensioni emotive, istintive, animali, accumulate nell'essere, è un errore. (L'espressionismo e l'arte informale illustrano bene questo errore: non sono riusciti a illuminare la natura umana).

Dobbiamo costringerci a prendere le distanze dalla natura se vogliamo realizzarci specie umana specifica. La creazione di un distacco dall'esecuzione è il mezzo che si trova per prendere distanza dalla

natura e dalla nostra natura propria. Così, riempire con regolarità la superficie di chiodi, di viti, di perni, di fiammiferi, ecc., significa, per me, creare questo distacco dall'esecuzione.

Se la forma in arte è la limitazione, se corrisponde nell'ambito figurativo al quadro naturale e sociale nel quale viviamo (sappiamo tutti che l'uomo è determinato) non deve essere immutabile. Al contrario, deve essere costruita tramite il rilievo che ferma la luce e la modifica naturalmente. (La forma può essere resa dinamica tramite altri mezzi, qui parlo di quello che io faccio). La distribuzione della luce sui rilievi dei miei quadri cambia secondo le ore della giornata. Così il quadro non è mai completamente lo stesso.

In conclusione, cerco di ottenere con più precisione la definizione della natura umana. In questo senso, penso di avere il diritto di dire: sono un realista.

Bernard Aubertin 1965

Pitture monocromatiche

Il colore sta acquistando
questo valore spaziale
e questo valore formale senza i quali
non può essere uno spazio attivo.
E' spalmato da me,
liberato dal vincolo della servitù,
una realtà tangibile,
una prospettiva reale.
Il blu non c'è più,
il rosso non c'è più,
il verde non c'è più, c'è lo spazio-luce.
Non è solo questione di materia,
ma di pigmento, la cui intensità vibrante,
e la densità (io lo lavoro nello spessore)
tessono lo spazio.
Per la prima volta lo spettatore
può amare il colore nella sua vera natura.
La meccanizzazione del colore,
la sistematizzazione delle strutture,
costituiscono in primo luogo una soluzione radicale contro ogni soggettivismo.
(Si tratta di creare nell'esecuzione una distanza tra l'opera e sé stesso).
In secondo luogo,
la ripetizione infinita del tema strutturale
eletto (il pigmento è struttura tanto quanto il rilievo) crea delle opere sprovviste di ogni centro
composizionale,
private in qualche modo del loro inizio e della loro fine.
Il movimento e non la sua rappresentazione
è utilizzato affinché l'atmosfera
possa penetrare nell'opera.
In terzo luogo,
l'atmosfera è deliberatamente captata
e sottomessa alla nostra volontà costruttrice.

E' infine il regno dell'immateriale con l'acqua, la luce e il fuoco. L'immateriale captato e diffuso secondo la nostra volontà decompositiva crea la sua propria immagine.

Aubertin l'anti-pittore o la vita in rosso

I mezzi termini non sono adatti a proposito di Aubertin, nemmeno i mezzi sentimenti: o si adora o si detesta. Lo si detesta; non se ne lamenta, al contrario. Egli vive e si realizza solo nell'eccesso, nell'esagerazione. La monotonia quotidiana lo uccide, la mediocrità generale lo esaspera, non può sopportare niente, e nessuno, nemmeno sé stesso.

Lo troviamo in mezzo ai barattoli di pitture rosse, gesticolando, gridando; scuotendo grappoli di banderille, sgroppando e dando colpi di cranio contro i quattro muri che si toccano della camera-bottega, universo concentrazionario della pittura monocromatica.

La monocromia per Aubertin non è un'esperienza estetica, è un rifiuto, un ascetismo, un eccesso nel rigore. Penso a questi principi indù che rinunciano ai loro palazzi, alle loro ricchezze, e partono, nudi, mendicanti sulle strade in ricerca della verità, dell'illuminazione. E' anche sdegno di ogni facilità, di ogni soluzione: sarà o tutto o niente; almeno quello che sarà, verrà da lui, dal suo più profondo e niente altro.

Il risultato? Niente, per cominciare, è il primo a rendersene conto e ha distrutto tanto. Ma ora nascono delle opere illimitate, accompagnate da una vibrazione che bisogna pure definire spirituale. Un' anima dà vita a queste onde, queste torsioni, questi rigonfiamenti di materia grezza dove la luce si cola e si irradia di rosso pieno, e una gioia, serena, inalterabile, raggiunge lo spettatore che ha accettato di farsi tanto povero quanto il pittore. E ci si chiede se non è l'unico pittore, l'unico che giustamente afferma di non essere un vero pittore.

Ma se gli altri avessero ragione ... Sempre questo dubbio che erode le fondamenta della certezza creatrice.

Siamo lucidi: tra da una parte le innumerevoli concessioni che si offrono a lui, evidenti o insidiose, dall'esterno o anche dall'interno, e tra dall'altra il silenzio totale che potrebbe essere una conclusione logica (ma della logica sconcertante dei suicidi), ci deve essere per Aubertin una via alquanto sottile e vertiginosa che gli sia d'uscita; via reale, lo affermo.

Bernard Rancillac

Per Aubertin il rosso è necessità. Il rosso campo di lotta tra Van Gogh e Mondrian, entrambi ugualmente venerati da Aubertin. Le paste, spesso posate sulla tela con aggressività a mani nude, portano il segno del suo temperamento violento, della sua sensualità e della sua forza vitale. Obbediscono necessariamente alle esigenze di espressione del subconscio collettivo (il rosso è ricco di interpretazione psicoanalitica). Inoltre l'effetto ottico del rosso che vibra eccentricamente quasi fuoriuscendo dai limiti della tela risponde ai bisogni che Aubertin ha di realizzare nel mondo pittorico l'idea attuale dello spazio-tempo. Il rosso attacca direttamente l'occhio dello spettatore, non è più utilizzato secondo la concezione delle composizioni convenzionali. Qui non è uno spazio davanti al quale ci troviamo ma che lasciamo penetrare in noi, diventati permeabili a questo spazio dinamico che non è più imprigionato nelle coordinate. Ne facciamo parte? Non è più possibile discernere i fenomeni psichici dai fenomeni ottici. Le nozioni di contenuto e di forma perdono il loro significato. L'ambiguità del rosso viene integrata in una unità dialettica.

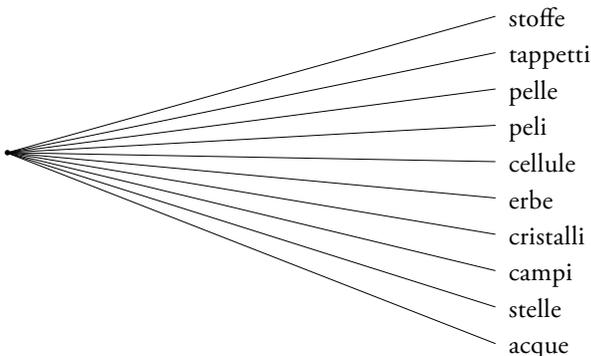
Materiali necessari alla fabbricazione del Tableau Clous:

Chiodi - Elementi fatti in serie - Simboli di tutto quello che viene fabbricato in serie.

Legno -

Pittura -

Il **quadro-chiodi** evoca, per esempio:



1. Base di concezione del **quadro-chiodi**: lo Spazio e il Tempo.
2. Mezzi di realizzazione: Accumulazione, ripetizione degli elementi sul supporto.
3. Piantare i chiodi: Piazzare i chiodi o gli elementi sul supporto secondo le regole della geometria – Simmetria o asimmetria. Ordinare in modo matematico gli elementi – Giochi, tra di loro, delle zone di concentrazione dei chiodi.
4. Forma geometrica.
5. Colore Rosso: colore che tiene il piano – movimento eccentrico del rosso – irradiazione, luce-colore, non-colore, introdotta nella mia opera dalla ripetizione del rosso in ogni quadro.
6. Luce: Importanza de l'illuminazione del quadro – Ombra portata dai chiodi creatrice di valori.
7. Vibrazione.
8. Partecipazione dello spettatore al quadro-chiodi – Creazione di un'instabilità visiva grazie allo spostamento dello spettatore – Vari apprezzamenti del quadro-chiodi secondo la disposizione dell'occhio dello spettatore e il grado di possibilità visive.
9. **Pittura?** – No – **Sculture?** – No.
10. Della riduzione dei mezzi di espressione alla Monocromia e ai Chiodi nasce una nuova sintesi dell'Universo. L'umanizzazione dell'elemento fatto in serie ne è la conseguenza.

Quadri-fuoco

Fuoco trionfante

Al termine dell'anno 1958, ho deciso di realizzare un periodo monocromo rosso. Per fare questo, stendo per primo il colore sulla tela con l'aiuto di una spatola. Poi con una spatola molto calcata sul colore e tirata verso di me, formo dei rilievi, dei piccoli denti rossi. Questo movimento, ripetuto sistematicamente su tutta la superficie dipinta, forma l'immagine di un mare di fuoco pietrificato. Altri monocromi sono realizzati con giustapposizione di spessi strati di colore. Finisco con file di tocchi di pasta rossa. Per me, dipingere monocromo, è provare la libertà dello spirito e del corpo. Libertà dello spirito, perché non devo più fare un quadro nel senso convenzionale del termine. Libertà del corpo, perché prima di tutto, il monocromo, si percepisce fisicamente. Dipingendo monocromo, esisto, combatto con il colore rosso e, mi sento come se stessi nuotando in un mare di fuoco, di calore, di amore. Attraverso il rosso, ho la sensazione di identificarmi con il fuoco. E' il fuoco desidero e di cui mi approprierò realmente quattro anni più tardi, a maggio 1961, inventando il mio primo *quadro-fuoco*.

A fine 1960, realizzo un *quadro-chiodi* rosso, mentre sto ancora dipingendo quadri monocromatici. Fino a tutto il 1967, quattro tappe si succedono nel mio percorso con i *quadri-chiodi*. 1960, 1961, 1962: i chiodi piantati sono avvolti di pasta rossa che circonda il corpo e la testa di ognuno, li salda tra di loro e li ricopre fino a nasconderli. Fiamme di materia-colore corrono sulle file di chiodi. Il quadro intero sembra fiammeggiare. Fine 1962, e per circa tre anni, pianto chiodi a raso del supporto di legno che forma la superficie del quadro. I chiodi, più lunghi della tavola di legno, la attraversano e la fanno scoppiare fuoriuscendo dall'altro lato. Questo lato, rizzato di punte e di schegge, riceve il colore. E' il recto dell'opera. Costituito delle teste di chiodi piantati, il verso è ricoperto di uno strato di vernice antiruggine.

Il gioco delle schegge incastrate tra le punte rappresenta la realizzazione fissata della ricaduta dei fiammiferi incandescenti, fase del funzionamento dei miei *quadri-fuoco* composti di fiammiferi e costruiti partendo dai miei *quadri-chiodi*.

Gli anni 1965, 1966, 1967 aprono un periodo di precisione rigorosa nella costruzione del *quadro-chiodi*. I chiodi vengono piantati all'intersezione di linee geometriche tracciate precedentemente, che formano delle reti più o meno elaborate di cui certe paiono raffigurare stelle o cristalli.

Il colore è posato meccanicamente. L'opera è liberata dalle paste spesse che avvolgevano i chiodi, e delle schegge. Il novembre 1967 vede nascere il primo *quadro-chiodi* rosso fluorescente, luminoso, trionfale, incandescente. I *quadri-chiodi* che segnano ciascuna delle quattro tappe sopra indicate sono diversi uno dagli altri. La loro diversità proviene dai vari livelli di disposizione dei chiodi, dalla loro inclinazione, dalla loro forma, dalla loro zona di concentrazione. La progressione del colore verso un massimo irraggiamento, la varietà della disposizione, i giochi di luce nei campi dei chiodi, tutto questo costituisce la materializzazione statica dei miei *quadri-fuoco* in azione.

Fissare l'immagine del fuoco, fissare l'effimero, l'energia: questo è il significato della mia opera monocroma; pitture su tele e *quadri-chiodi*. Per me, l'effimero, è la realtà. Lavorare nell'effimero, significa creare un nuovo linguaggio. Con la mia opera ho dimostrato di avere scorto un universo nuovo in quello che è sempre esistito: il movimento. Non si può inventare senza osservare quello che ci circonda; senza essere sensibili alla vita. L'arte è filosofia. Tramite il mio "spettacolo" del Fuoco in Lievitazione, che conferma magistralmente il significato della mia opera, ho sentito l'inebriante sensazione di fare corpo con il fuoco, ho acquisito la certezza di vivere effettivamente liberato da ogni costrizione intellettuali e fisica. A tutti gli effetti, sono immerso nell'energia in incalcolabili altezze. Non mi sento più sottomesso alle leggi della gravità.

Io sono, nuoto, volo nell'immensità cosmica. Già, nel 1961, intrappolo il fuoco. Ma si presenta tale un individuo, mi fronteggia. E' quadro o oggetto. Sette anni dopo la fusione viene compiuta. Siamo tutt'uno, il fuoco ed io, quando una notte di settembre 1968, con una bombola di liquido incendiario in ogni mano, balzo di fronte ad una pioggia di fuoco provocata da strisce di plastica infuocate. Il liquido infiammabile che spruzzo allora su questa pioggia, crea, al suo contatto, dei getti di fuoco che formano come tante costellazioni fuggevoli. Bisogna avere realizzato il Fuoco in Lievitazione per capire ciò che intendo dire affermando: "Sono extra-dimensionale". Chi guarda, lo spettatore, non può sentire questa sensazione così fortemente.

Oggi, il ruolo dell'artista è indicare agli uomini le forme d'azione che permettono loro di esistere, essendo l'ultimo scopo il tendere alla liberazione assoluta, per quanto possibile, dell'anima e del corpo. L'opera e l'uomo non possono più trovarsi una di fronte all'altro come si trovano, nell'arena il matador e il toro. Dalla soppressione dei conflitti fisici e psichici nasce la Vita. Non si parla qui, l'abbiamo capito, della vita che abbiamo conosciuto fino ad ora: si parla della vita reale e libera che ho avuto il privilegio di praticare durante tutta la mia carriera e di cui ho cercato con pazienza di chiarire e confermare il linguaggio.

Bernard Aubertin, 10-7-1969

Struttura meccanizzata e fabbricazione del fuoco - Bilancio della mia attività di piromane

Nel maggio del 1961, dopo due anni di pittura monocroma rossa, realizzo il mio primo *quadro-fuoco*. Questo presenta l'esperimento di una nuova realizzazione: quella del fuoco.

E' evidente che l'assemblaggio di materiali di nature diverse (il legno, il vetro, il ferro, la pietra, ecc.) su un supporto qualunque rallegra il nostro occhio e ci procura un'emozione. Sovrapporre o giustapporre, questi materiali e il loro valore di contrasto rivelano un registro cromatico sottile ed esteso. Così, ho scelto l'alluminio come materiale da opporre al legno dei fiammiferi, per costruire i miei *quadri-fuoco*. Inoltre, l'alluminio presenta, per la realizzazione pratica, il vantaggio di isolare dalla fiamma il supporto di legno necessario al sostegno dei fiammiferi. Infine, la sua utilità mi si impone perché esso rifletta il fuoco. Il *quadro-fuoco* costruito con questi materiali possiede una grande potenza plastica.

Una volta fatto il montaggio dell'alluminio sul legno, buco sistematicamente questo supporto basandomi su un quadrato di tre centimetri di lato o su un rettangolo di un centimetro per tre di semiperimetro. Ogni foro deve ricevere un fiammifero.

Sarebbe sbagliato credere che la distribuzione meccanica delle strutture-fiammiferi sulla superficie del quadro generi la monotonia. Al contrario, lo spazio tri-dimensionale così stabilito offre al nostro occhio, con l'assoluta regolarità di piantatura delle strutture-fiammiferi, una infinità di punti di vista in prospettiva di una potenza d'attrazione visiva eccezionale.

A questo proposito, sarebbe interessante fotografare le strutture-fiammiferi sotto diversi angoli di vista. Una volta piantate le strutture, intervengo solo per l'accensione dei primi fiammiferi (i fiammiferi del bordo inferiore del quadro), e la mia azione termina lì.

La crescita del muro di fiamme realizza la fattura dinamica e spaziale del fuoco. Il fuoco = colore e luce. Poi l'incandescenza delle strutture, simile allo scintillio delle stelle nel nero della notte, mutazione inevitabile della creazione del fuoco e creazione in sé, preludio alla calcinazione dei fiammiferi, impronta del fuoco.

Tre immagini di un grande irradiazione magico si susseguono dunque davanti agli occhi meravigliati dello spettatore (si, è anche uno spettacolo): il sipario di fuoco, l'incandescenza, la calcinazione. Questi tre stati inerenti al fuoco creano tre opere in una. La quarta dimensione: il tempo, che i futuristi furono i primi a tentare di introdurre nel quadro, è qui indiscutibilmente presente.

Il fuoco, colore in movimento, mi costringe a tenere le mie distanze da lui. Ho creato una distanza tra l'opera e me stesso, finalmente.

Constatiamo anche che il fenomeno del fuoco non è statico con me. Il punto di partenza è la detonazione della struttura che si infiamma e il punto finale è, questa stessa struttura storta, calcinata. Negli ultimi mesi del 1961, ho realizzato un "*camino-di-fuoco*". Questa volta ho utilizzato l'alluminio e i fiammiferi, ma sdraiati sul supporto e incollati gli uni contro gli altri e gli uni di fronte agli altri su due file, con le estremità capocciate a contatto.

Come Yves Klein, Manzoni, Lo Satio, Bernard Aubertin si interessa agli elementi naturali, come nuovi materiali artistici: fuoco, movimento, spazio, luce.

Verso 1960, le sue opere erano costruite con dei chiodi e monocrome. Il colore creava lo spazio e con il suo rifiuto del "meccanico", l'opera raggiungeva allora una dimensione veramente spirituale e universale. Tuttavia, le sue aspirazioni si vedono realizzate solo dal 1961, data in cui Aubertin trova il suo linguaggio personale.

Il fuoco, creatore di forme, è una storia lunga e affascinante come lo mostra il mito di Prometeo. E' la civiltà umana al suo principio. Già Vitruvio faceva risalire l'origine della società umana alla scoperta del fuoco e, da allora, l'utilizzo razionale o irrazionale di questo elemento ha sempre condizionato una

parte essenziale dell'evoluzione del nostro destino.

Significa allo stesso tempo calma e inquietudine, ordine e caos, fatalità e azzardo, per riassumere le forze della vita e quelle della morte. Yves Klein lo ha capito così quando dichiarò nel 1961: "Dove si trova il vuoto, si trova il fuoco".

Quando si furono spenti i tempi scintillanti del barocco in cui si celebravano i trionfi con fuochi d'artificio, questo elemento servì unicamente a fini distruttivi. Senza immaginazione. Si aspirava più ad una metamorfosi, a un cambiamento vittorioso. Solo il poeta Paul Sheerbart, nel 1981, seppe elaborare un certo numero di proposizioni concrete in vista dell'utilizzo del fuoco nell'arte. Oggi le nuove concezioni dello spazio, i razzi, i laser, l'esplorazione del microcosmo e del macrocosmo ci rendono più sensibili a questa non-comprensione dell'artista.

Bernard Aubertin come tanti altri artisti del suo tempo ha aperto una nuova via, ampliando la nozione di forma. Da 1961. Lavora su oggetti di fuoco, ruote, libri, muri, sentieri. I quadri di Aubertin, le sue sculture, le sue ambientazioni, i suoi giochi con il fuoco sono sintomi di un cambiamento essenziale nell'arte che data degli anni 1960. Egli è protagonista, ritrova finalmente il contatto con la materia, con le forze primitive della natura che rimangono a lungo inerti, nascoste in fondo all'inconscio.

Da allora ci siamo riavvicinati, come lo aveva chiesto Hans Richter nel 1923, ad una relazione più pura materia-energia. Così, forse non è una metafora quando Aubertin spiega che aspira ad "umanizzare l'elemento".

Udo Kultermann

Le sculture di fuoco de Bernard Aubertin

L'uso degli elementi naturali come mezzo artistico ha preso recentemente un posto importante nel cinetico. Come la scultura supera lo stadio dell'oggetto, gli artisti hanno portato un'attenzione alle proprietà artistiche del fuoco, dell'acqua, dell'aria e della terra. Tra quelli che hanno lavorato con il fuoco, è Bernard Aubertin che ha fatto il più ampio uso personale di questo difficile mezzo. Il suo disco di fuoco (1961), supporto d'alluminio con delle centinaia di fiammiferi, una volta acceso e ruotante, crea delle deflagrazioni cinetiche di una grande bellezza. Suo "sentiero di fuoco" (1962), disegni in movimento nascendo da fiammiferi incollati ad un supporto, provoca degli eventi luminosi che non si riproducono mai. La sua "gabbia di fumo" (1962), scatola di metallo perforata dalla quale fuoriesce un fumo rosso illuminato da due lampadine elettriche, è un'esperienza che mette in moto tutti i sensi: l'udito, la vista, l'olfatto e il tatto. Queste opere, come le altre opere di Aubertin: i muri di fuoco, i libri di fuoco, gli oggetti di fuoco, i rilievi di fuoco e le palle di fuoco costituiscono una grande opera con un'ampiezza spirituale il cui significato si approfondisce continuamente.

Willoughby Sharp, 1968

Proposizione per una decorazione spaziale luminosa e colorata, dinamica, odorifera, rumoreggiante ossia: La gabbia rossa di fumo.

La gabbia rossa di fumo inventata il 17 settembre 1962 è nata, come i miei *quadri-fuoco*, dalla volontà di creare una potente attrazione visiva del colore intangibile in movimento nelle dimensioni di una costruzione letteralmente obiettiva e spaziale.

La Gabbia rossa di fumo è dunque un oggetto. E' una scatola la cui porta-coperchio è bucata da fori, di diametri diversi, destinati a lasciare passare, con una forza e una quantità calcolate, la luce di due lampade elettriche rosse piazzate all'interno e il fumo è dato da un fumogeno R.B. N°1.

Ecco come, nell'oscurità totale, si attiva il funzionamento. Prima di tutto, accendo le due lampade elettriche rosse. Poi apro la porta-coperchio e fisso il fumogeno sulla punta di un chiodo piantato a posta all'interno della scatola. Accendo la miccia del fumogeno e richiudo la porta della porta-coperchio. Subito, il fumo esce, dai buchi, attraversata dai raggi luminosi della luce elettrica rossa, accompagnata dal rumore del fumogeno incandescente.

Un forte odore d'incenso si estende. Il fumogeno cessa di bruciare e tutto tace nella scatola. Progressivamente, l'attività disordinata del fumo rallenta alla superficie dei buchi. All'interno della scatola, visibile dai buchi, uno strato di fumo di un rosso vivace e arancione si muove lentamente. Le manifestazioni simultanee, della luce, del movimento, del rumore, dell'odore costituiscono una materia di una sconvolgente magia.

Il 14 ottobre 1962

Libri bruciati e da bruciare

Un giorno nel 1962, mi viene l'idea, successivamente a un periodo di carte rosse bruciate realizzate un anno prima, di dare fuoco alle pagine di un libro. Prendo un romanzo di Jules Verne, e con pazienza, appicco il fuoco ad una pagina dopo l'altra. Non è nella mia intenzione di lasciar bruciare tutto il libro; al contrario, soffio sul fuoco che già divora velocemente la pagina che ho appena incendiato. Spesso, mi trovo ridotto a rinchiudere bruscamente il libro per spegnere un incendio che ho lasciato svilupparsi troppo a lungo. Per variare gli effetti, perforo la carta facendo dei buchi o applicando contro la pagina l'estremità incandescente di una sigaretta accesa. Terminata l'azione piromane, fisso, il libro aperto su una placca d'alluminio. Mi diverto a girare le pagine e a leggere i brandelli di testo. La giustapposizione delle pagine bruciate genera la composizione di frasi assurde, l'unione delle parole, le più inaspettate. Sei anni dopo, preciso il mio pensiero: il libro bruciato diventa il libro bruciato e da bruciare. Illustro sulla prima pagina il funzionamento seguente, molto rivelatore delle mie intenzioni: "lo spettatore è invitato a leggere il libro, a continuare a bruciare le pagine accendendo i fiammiferi incollati, a aggiungere altri fiammiferi, a ridurre il tutto in ceneri."

Viene introdotta qui la nozione di partecipazione dello spettatore, da tanto tempo messa in pratica nei miei quadri-fuoco. Inoltre il libro è più grosso: quasi a ogni pagina, ho incollato o piantato orizzontalmente delle file di fiammiferi ordinari, di fiammiferi scoppiettanti, di fiammiferi nervosi, delle bustine di polvere fumogena odorifera. Dei bastoncini di sali di acido fulminico, degli inneschi. Lo spettatore-partecipante può bruciare tutta l'opera in una sola volta buttandolo in un fuoco acceso precedentemente, se lo desidera. Ma bisogna dire che è molto più interessante ricreare l'azione piromane ad ogni pagina.

Lo spettatore-partecipante esiste quando brucia le pagine le une dopo le altre e i macchinari pirotecnici che esse racchiudono, quando ne aggiunge altri, quando soffia o chiude il libro per spegnere il fuoco. Il libro bruciato e da bruciare è un oggetto magico destinato a affilare le nostre percezioni; si rivolge direttamente ai nostri sensi, a tre di loro principalmente: la vista, l'udito e l'olfatto. Il partecipante è maltrattato: soffoca, i suoi occhi, suo naso li bruciano, ha caldo, è congestionato, accidentalmente si ustiona. Psicologicamente, è affascinato, ha paura, è sorpreso, è triste quando il fuoco muore, quando l'azione finisce e che il libro riversa i suoi detriti calcinati. E' stato costretto a controllare ad ogni istante l'azione che ha avviato. Si è sentito stregone, mago del futuro. Effettivamente, ha cooperato per la creazione di una psicologia nuova: la vita reale avvicinata dalla riduzione (non le si possono sopprimere totalmente) dei conflitti fisici e psichici.

Bernard Aubertin, 5-6-1970
"Libro bruciato e da bruciare" (1968)

Valanghe

A proposito delle mie nuove sculture serie: valanghe

Telai di legno, sacchi di plastica, detersivo in polvere, acqua, riso, terra, polvere di carbonio, colori in polvere, semi, resti di lavori manuali come segatura, limatura, prodotti per la casa di tutti tipi, sono materiali di costruzione di sculture basate sul movimento e il rumore, lo spazio, il tempo e l'azzardo. Funzionando grazie ad un movimento rotante manuale, queste opere necessitano l'intervento dello spettatore. Il partecipante non può trattenersi dal giocare instancabilmente con i resti dei materiali nei sacchetti di plastica, sperando di crearne di sempre più spettacolari. Questo significa quanto lo spettacolo sia sempre diverso, sempre imprevedibile. Non si è mai certi dell'inattività totale della scultura perché, molto tempo dopo che l'elica si sia fermata, dei cumuli di grani rimasti per caso in sospensione nelle pieghe dei sacchetti di plastica, crollano e ci sorprendono. Il movimento meccanico finito: la rotazione dell'elica, e il movimento indeterminato dei ritagli, i rumori, lo spazio, il tempo, l'azzardo, elementi estetici riuniti qui, sono percepiti insieme con un'intensità viva. C'è dunque la costituzione di una materia artistica nuova i cui componenti movimento-rumore-spazio-tempo-azzardo, aggrediscono i nostri sensi e li affinano costringendoli a funzionare insieme al massimo della loro possibilità. A tutti gli effetti, le mie sculture sviluppano riflessi visivi e acustici. E' essenziale che queste opere, tanto quanto violentano il nostro essere sensibile, impediscono la divisione delle nostre sensazioni che spesso si opera. Non esiste nessuna differenza spirituale tra i miei *quadri-fuoco* e le mie nuove sculture; osserviamo una differenza di materiali, tutto qui. Questo tende a dimostrare, se fosse necessario, la mia capacità a trasmettere la stessa filosofia a tutte le mie invenzioni, così diverse sono nel loro aspetto fisico. Il significato delle mie sculture rimane quello di tutte le mie opere: umanizzazione degli elementi, eternità dell'effimero.

Bernard Aubertin, 12-4-1969

Postfazione

Ci sono artisti da camera come ci sono degli artisti da salotto. Quello che differenzia i primi dai secondi attiene al fatto che questi, abitati da una idea fissa, riescono sempre a raggiungere il loro obiettivo, e che quelli scompaiono nei capricci della moda. Bernard Aubertin appartiene alla prima categoria, dato non ha nemmeno cambiato camera da quando ha intrapreso di domare il fuoco, d'estetizzare la sua ossessione di piromane.

Oggi la camera è anche il nucleo familiare: gli animali ci vivono in libertà, una compagna ci scrive dei romanzi, e dei bambini si avvicinano agli arti grafiche. Dei muri coperti di carta argentata (è il meno che ci possiamo aspettare qui) servono di fondo a una mini-collezione dove, naturalmente figurano i complici in un'azione plastica concertata, ieri ancora confidenziale, ma domani in fase di ufficializzazione: gli artisti del gruppo "zero", del gruppo "nullo", di Manzoni, quello che ha portato fino ai limiti dell'assurdo le conseguenze della sua appropriazione della realtà. Li avevo conosciuti insieme, avevano qualcosa di comune nella loro corpulenza, una sorta di sicurezza tranquilla. Mi ricordo, alla vigilia di Natale, invitato per festeggiare, Manzoni rivelandomi, nel palmo della sua mano chiusa per il freddo, un cartoncino con la sua impronta; piccolo segno fugace prima della sua grande partenza. All'epoca Bernard Aubertin dipingeva in rosso. Bisognerebbe dire manipolava il rosso come Dio manipolava la materia durante la genesi; a piene mani, spalmando il rosso sulla tela, e innalzando in questa melma rovente alla vista, dei rilievi che evocavano strani paesaggi pietrificati o un mare di fuoco, uno spazio dove lo sguardo si perdeva preso da una vertigine pericolosa. Aubertin si identificava al fuoco attraverso questa presenza ostinata, esclusiva del rosso; gesto di amore pazzo.

Il colore unico è la fine dei contrari. Una scelta che esclude le speculazioni, il vagabondaggio. Abitato dal rosso, Bernard Aubertin doveva scoprire il fuoco, la magia primaria, la danza iniziatica.

Parlavamo allora di happening? Si un po' dopo. Era nel 1960, nella valle della Chevreuse, dal pittore Weinbaum, vicino di casa del fastoso Raoul Lévy la cui proprietà in fondo al parco, che affacciava su residenze di semi-lusso, rimaneva illuminata fino a tardi. A volte il cancello apriva uno spiraglio, e delle grosse macchine si infilavano nel viale di ghiaio. A casa di Weinbaum l'atmosfera era più familiare, e ci rimuovevamo le maschere velocemente. Avevamo organizzato una festa mascherata per seppellire una piccola rivista di poesie e arte che realizzavo all'epoca, "Sens Plastique". La macchina di Jean Clarence Lambert, che aveva scelto un personaggio di una commedia leggera, specie di Marchese di Pompadour, bucò sull'autostrada. Immaginate lo spettacolo: un cric in mano un marchese in camicetta perde la sua dignità! Bernard Aubertin fu l'attrazione della serata. Daniel Humair suonava come un forsennato in una stanza con Guy Pedersen al contrabbasso, quando, in un'altra stanza, Michel Tyszblat, già pittore, ma anche musicista, accarezzava con una mano esperta e beffarda un piano verticale così scordato che ne diventava toccante. Un albero era stato piantato al suolo (terra battuta, Weinbaum non aveva paura dei lavori da titani), Bernard Rancillac aveva avvolto in un telo nero una stanza, tutti gli oggetti uniformemente coperti dallo stesso nero: al centro di questa piccola stanza un tavolo, e su un piccolo vassoio un uovo alla coque. Un poeta americano, Piero Heliczer, osò il gesto fatale: ruppi l'uovo: tutto questo giallo scoppiò come una bomba a mano nello spazio. Al piano, divani e buffet, una miriade di amici, a caso tra i ricordi mi sembra: Benrath, Berthier, Bertholo, Bertini, Bichoffshausen, Boussac, Lourdes, Castro, Christo, Colas Guérin, Danil, Duvillier, Hains, Klasen, Maria Lassning, Laubiès, Lora, Luboski, Malaval, Manzoni, NasserAsser, Rancillac, Spacagna, Spoerri, Tyszblat, Voss, Vostell. Bernard Aubertin accese un quadro-fuoco. Era il primo? Se non, lo era quasi. Stupore e entusiasmo. Bernard il rosso dava nascita a Bernard il piromane. Avevamo Yves il monocromatico, non abbiamo mai avuto Yves l'uomo-ranocchia.

Perché gli piace costruire, intendo, disporre degli oggetti da fare coabitare, dei materiali da civilizzare, dovete capire, rispondere a delle funzioni date, Bernard Aubertin perfeziona i suoi quadri di fuoco. Si serve di dischi metallici, la fiamma che rosicchia la materia lascia dei segni di una grande bellezza. Resti della festa finita troppo in fretta, un quadro-fuoco spento è un po' la foto di Pompei dopo l'eruzione del vulcano. Demiurgo, Aubertin crea dei cataclismi tascabili. Sorprendente e raro, oggi, questo amore per il soprammobile che si tiene in mano, questo incendio con le dimensioni di una scatola di fiammiferi svedesi. Gli scherzi a proposito delle svedesi sono vietati. Bernard Aubertin che sa ridere e ama sorridere opera nel tragico. L'umorismo è una conseguenza di questo senso del tragico. Ben integrato da lui a una visione che porta a riflessione. Sospetto che Bernard sia poeta ed anche pittore: Pittore, inoltre, lo è poco. Artificiere nello spirito di Nietzsche sicuramente. Ha anche per un istante annunciato Fahrenheit. E' abbastanza folle da consegnare, a mini-roghi in camera, l'elenco telefonico o un libro giallo. Avrei voluto essere l'autore di un'opera così data in preda a fiamme dominate a tal punto che rimanesse qualcosa: delle lamelle nere e scricchiolanti che lasciano delle tracce sulle dita, delle lettere appaiono, sopravvivono, come dire, si ostinano o si smarriscono, dietro tutto questo nero che si è nutrito di frasi e di indirizzi: il vostro senza dubbio. Il fuoco, si sa, genera energia. Con un disco si vede facilmente dove il nostro piromane può andare. Non c'è scampo. E neanche se si desidera far passare questa energia orizzontale e mantenuta su una superficie, ad un'energia verticale, multipla: dalle colonne di fuoco. Le sue non scendono dal cielo. Al contrario ci salgono. E come un demone, in mezzo a questa tempesta (pensate alla pubblicità per la "ovatta termogenica" dell'anteguerra) Aubertin si dà da fare, per arricchire il fuoco tramite qualche proiezione di prodotti infiammabili. Non è più quello che attizza da lontano, con un'aria distinta, è un po' come Pollock che si mette in mezzo alla sua pittura, Aubertin si mette in mezzo al suo incendio: complesso di Giovanna d'Arco?

Vengono in seguito, dopo il rosso che non finisce mai, il fuoco che delira, dei cataclismi di salotto.

Ma con la stessa naturalezza di quando ride Aubertin, provoca questi cataclismi (materie qualunque rinchiusi in sacchi di plastica trasparenti sospesi ad una croce) girando il supporto come lo fa l'ambulante che promette al numero giusto, un kilo di zucchero. Aubertin promette di farvi sognare. Cola, mormora, scricchiola, dura una eternità, si incammina come nelle prime ere, immaginiamo, l'acqua che forma il suo corso, e i suoli, le loro fondamenta, i loro rilievi. Ci sono delle soste, delle riprese, in certi momenti, inaspettate, tutto cambia, riparte, si precipita, e poi misteriosamente si ferma, si calma, si spegne.

Da vedere senza fretta. Idealmente, ve lo consiglio, ascoltando come faccio io, scrivendo questo, i Pink Floyd: "Ummagumma", una musica che sembra fatta per questi paesaggi in movimento, queste prospettive che crollano, che si sbriciolano come il tempo, per questi istanti di delizia e di inquietudine che Aubertin vi dà come dà delle idee, con una giovialità tranquilla. Dietro questi bei momenti, questi bei disastri, queste definizioni così nuove e così fini, quale tormento si nasconde?

Jean-Jacques Lévêque

Taken from CNAC Archives

Published in Paris in 1972 for Aubertin's works exhibition dated 14th March – 10th April 1972 at the Ministry of Culture, National Museum of Contemporary Art, situated in Paris 8, 11 Berryer Road.

I'm a realist

I started painting at the age of 21, after having studied for two years in an atelier specialized in training students to enter public schools for decorative arts. Though I was admitted in these schools, I didn't want to enrol at any of them: I just wanted to completely devote myself to painting, my only vocation. Until the age of 23 I painted portraits, landscapes, still-lives and in particular a lot of drawings. I wasn't satisfied at all with figurative or abstract painting I could see in the galleries. 1957, when I met Yves Klein, is a turning point in my life. Affected by his art, I created about fifteen well-structured red monochromes. I employed to this purpose any kind of painting knives, but also forks teeth, the rounded back of spoons, etc. The whole painted surface was a unit made up of repeated structures. However, I wasn't satisfied with these structures, I didn't find them enough precise. One day I threw a handful of nails on the painted canvas and I accidentally found in nails the structure I was looking for.

*In that moment, I spontaneously got the idea of hammering nails side by side on the support, rather than spreading them randomly on the surface. I re-created the unity of the surface with nails. My **nail-paintings** are parted into two periods: 1) the painting presents the nail's head; 2) the painting presents the nail's tip, the head being on the back.*

*My idea, in short, was to employ other serial objects: the screw, the linchpin, the matchstick. Matches were used to create **fire-paintings**. All my studies are inspired by the wish to humanize. My personal observation of the modern world gave me the impression that art today expresses man's inability to harmoniously communicate with other individuals. Art today is based on an individual therapeutic action, and it doesn't express any collective message about the transformation of nature. Rather it expresses the misery of humanity engaged in a conflict against itself and dehumanized, the misery of journalism and news; humanity surrenders to the whims of fashion, it creates fashion but is unable to exert a spiritual influence on it.*

The truth is that the artist, aware of society's dehumanization, should base the art upon the man. Art, in my opinion, can only be considered a therapy for the community, that engenders human fraternization and dignifies the smattering of therapy relevant to every kind of art. We, as artists, should yearn for plenitude, deprived from the contradictions of human nature. In this way, man will always be able to foresee and satisfy the needs of mankind. When we act for the community, we disentangle from nature and from our nature itself.

For this reason, I think that in the creation of a figurative work we should reduce the role of manual execution to its predominant function: the hand is but a tool; we should not employ it to define emotional, instinctual or animal tensions belonging to the human being. (Expressionism and Informal art are an example of this mistake: they were not able to enlighten human nature).

We should strive to keep our distance from nature, if we want to establish ourselves as a specific human species. The achievement of a distance in the execution is the way to keep the distance from nature and from our own nature itself. In my experience, I do achieve this distance in the execution using nails, screws, linchpins that are regularly spread on the surface.

If we accept that shape in art is a limitation and figuratively corresponds to our natural and social environment (we all know that man is determined), then it shouldn't be unalterable. On the contrary, it should be created by means of the relief that stops the light and naturally modifies it. (Shape can reveal its dynamism through other means, I am just reporting what I do). The flow of light on the reliefs I spread on my paintings changes in accordance with the moment of the day, so that the painting never looks the same.

In conclusion, I try to approach the definition of human nature as precisely as possible. In this sense, I think I'm entitled to say: I am a realist.

Bernard Aubertin 1965

Monochromatic paintings

*Colour is obtaining
this spatial value*

*and this formal value without which
it cannot be an active space.*

*It is me who spreads it,
and releases it from the bond of slavery,*

*A tangible reality,
a real point of view.*

*Blue has disappeared,
red has disappeared,*

green has disappeared, only the space of light remains.

*It's not only a matter of substance,
but of pigment, whose vibrating intensity,
and density (I work in thickness)*

Compose the space.

*For the first time the spectator
can love colour in its true nature.*

*The automation of colour,
the systematization of structures,
are primarily a radical solution against any Subjectivism.*

(it is all about putting a distance between the work and its creator during the execution).

Secondarily,

the unlimited iteration of the elected structural subject

*(pigment is as much a structure as a relief) creates works that are lacking a compositional centre,
deprived of their beginning and ending.*

Movement and not its representation

*is used to let the atmosphere
penetrate the work.*

Thirdly,

*the atmosphere is deliberately intercepted
and submitted to our creating will.*

*Finally, it is the realm of immateriality with water,
light and fire. Immateriality, intercepted and propagated
according to our decomposing will, creates its own image.*

Aubertin the anti-painter or a life in red

Talking about Aubertin, deviousness is not suitable, neither are tepid emotions: he's either adored or detested. He's detested and he doesn't complain, not at all. He lives and fulfils himself in excesses and overacting. The repetitiveness of everyday kills him, average mediocrity irritates him, he cannot tolerate anything and anyone, neither himself.

We find him amidst tins of red paint, gesticulating, shouting; shaking bunches of banderillas, exhausting himself and beating his head against the walls of his shop-room, universal focus of monochromatic painting. Monochromy in Aubertin is not an aesthetic experience, it is rather a refusal, a kind of ascetism, an excess in strictness. I am thinking about the Hinduist princes that renounce their palaces and richness and leave, naked, begging on the roads in search of truth, of enlightenment. He also rejects any ease and any solution: it will be all or nothing; at least what will be, will come from him, from his depths and nothing else.

The result? Nothing, to start with. He's the first to realize it and he destroys a lot. But now unlimited works arise, and they are accompanied by a vibration that sounds spiritual. A soul gives birth to such waves, to such torsions and swellings of raw materials where the light flows and radiates full red whilst a peaceful and unaffected joy joins the spectator who accepts to become as poor as the painter. And you wonder if he may be the only painter, the only one who claims not to be a true painter.

What if the others would be right ...? This continuous doubt erodes the basis of his creative certainty. Let us try to be clear-headed: there must be a subtle and dizzying way out for Aubertin, a real way out, I do declare, between the innumerable undeniable and insidious concessions coming from outside or even from inside on the one hand, and the complete silence that could represent a consistent conclusion (the discouraging consistency of suicide victims) on the other hand.

Bernard Rancillac

In Aubertin red is necessity. Red, the battle field between Van Gogh and Mondrian, both equally venerated by Aubertin. The pastes, that are often aggressively laid on the canvas barehanded, bear the sign of his brutal temper, of his sensuality and vital strength. They inevitably obey to the need of expression of the collective subconscious (red is full of psychoanalytic interpretations). The optical illusion of red in eccentric vibration, nearly exceeding the boundaries of the canvas, meets Aubertin's need to carve out the current space-time concept in the pictorial world. Red directly strikes the spectator's eye, it is no longer used according to the concept of it in conventional compositions. And no longer is it a space in front of which we find ourselves, but a space permeating us, being permeable to this dynamic space released from its coordinates. Do we belong to it? It is no longer possible to distinguish psychic phenomena from optical phenomena. The concepts of contents and shape lose their significance. Red's ambiguity is integrated into a dialectic unity.

Hans Haacke

NAIL - PAINTINGS

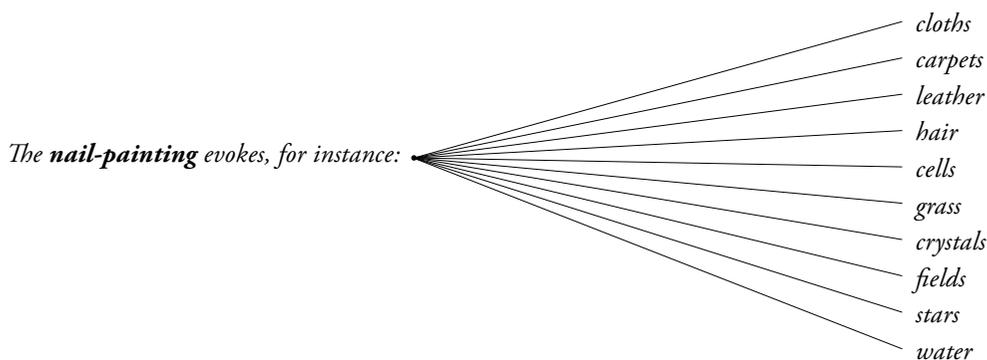
ESSENTIAL FACTS ABOUT MY WORK

Materials needed to create a nail-painting:

Nails - Serial elements - Symbols of all that is manufactured in series.

Wood -

Paint -



1. *Basic concept of nail-painting: Space and Time.*
2. *Realization technique: Accumulation, elements iteration on the support.*
3. *Hammer the nails: Nails or other elements shall be placed on the support in compliance with the rules of geometry – symmetry or asymmetry. All the elements shall be organized mathematically – play of nails in concentration areas.*
4. *Geometric shape.*
5. *Red: colour that keeps the surface – eccentric movement of red – diffusion, light – colour, non-colour, introduced in my work by the iteration of red in each painting.*
6. *Light: importance of illumination in the painting – shadow created by the nails, enhancing values.*
7. *Vibration.*
8. *Spectator's participation in the nail-painting – Visual instability generated by the moving of the spectator – Different evaluations of the nail-painting depending upon the direction of the spectator's eye and the degree of visual possibilities.*
9. ***Paintings? – No – Sculptures? – No.***
10. *The deescalation of means of expression to monochromy and nails gives birth to a new synthesis of the Universe. The humanization of the serial element is the consequence thereof.*

Fire-paintings

Triumphal Fire

*At the end of 1958 I decided to realize a red monochrome period. To this purpose, I first spread the colour on the canvas by means of a spatula. Then, with the help of a spatula exaggerated on the colour and pulled in my direction, I create some reliefs, like small red teeth. This gesture, systematically repeated throughout the whole painted surface, creates the image of a petrified sea of fire. Other monochromes are realized through the juxtaposition of different thick layers of colour. I finish with sequences of red paste touches. When I paint monochromes, I experience the freedom in my spirit and in my body. Freedom in my spirit, as I do not need to create a painting in the conventional way. Freedom in my body, as the monochrome is perceived first at a physical level. Painting monochromes, I do exist, I fight with red and I feel like I was swimming in a sea of fire, of heat, of love. Through red, I feel like fire. It is the fire I desire and which I will truly possess four years later, in May 1961, when I will create my first **fire-painting**.*

*By the end of 1960 I create a red **nail-painting**, while I am still painting monochromes.*

*Up to the end of 1967, I go through four different stages in my creation of **nail-paintings**. 1960, 1961, 1962: nails' body and head are wrapped in red paste, that welds and covers them till they are concealed. Flames of colour-substance run over the nails sequences. The whole painting looks as if it was flaming. End of 1962, for about three years, I hammer nails levelled on the wooden support constituting the painting's surface. The nails are longer than the board and cross it, blowing it up and coming out on the other side. This side, bristling with tips and splinters, receives the colour. It is the work's recto verso. Made up with the nails' heads, this side is covered with an anti-rust product.*

*The play of splinters embedded in the nails' tips, represents the fixed realization of the heated matches' fall, which is a stage of my **fire-paintings** made up of matchsticks and originated from my **nail-paintings**.*

*The years 1965, 1966, 1967 open a period of severe precision in the creation of **nail-paintings**. The nails are hammered at the intersection of geometrical lines previously traced, building more or less complicated networks, some of which seem to represent stars or crystals.*

*The colour is mechanically laid. The work is released from the thick paste that used to wrap the nails and from the splinters. In November 1967, my first red **nail-painting** is born, fluorescent, bright, triumphal, incandescent. The **nail-paintings** marking each of the above mentioned four stages differ from one another. Their diversity originates from the various arrangements of the nails, from their inclination, their shape, their*

concentration area. The static materialization of my **fire-paintings** in action derives from the development of the colour towards the highest level of irradiation, from the diverse arrangement and from the play of light in the nails fields.

The significance of my monochromes, as of my paintings on canvas and nail-paintings, is to fix the image of fire, to fix the evanescence, the energy. Evanescence is reality to me. To work within evanescence means creating a new language. Through my work, I glimpsed a new universe inside the old one: movement. Invention cannot happen with no observation of the surroundings, with no sensitivity about life. Art is philosophy. Through my performance of levitating fire, that skilfully confirms the significance of my work, I felt like being one with fire, I got the certainty to be released from any intellectual or physical constraint. I am fully plunged in the energy of uncountable heights. I am no longer subjugated by the law of gravity. I exist, I swim, I fly in the cosmic immensity. In 1961, I already trap the fire. But it looks to me as an individual, who confronts me. It is either a painting or an object. Seven years after, the merging is completed. We are one, the fire and I, when, in a September night in 1968, a tank of incendiary liquid in my hands, I jump in front of a fire rain caused by burning plastic stripes. The incendiary liquid I spray over this rain creates fire blasts that take the shape of various fleeting constellations. One must have created the levitating fire to understand what I mean when I say: "I am extra-dimensional". The watching spectator cannot feel such an intense sensation.

Today the artist's role is to show mankind how different forms of action allow the individual's existence, being the ultimate goal the emancipation of soul and body. A work and a man cannot face each other like a matador and a bull in the arena. The elimination of physical and psychic conflicts gives birth to life. As we may appreciate, we are not talking about life as we have known it up to now: we are talking about real and free life I had the privilege to exercise in my career and whose language I have been patiently trying to clarify and confirm.

Bernard Aubertin, 10-7-1969

Mechanized structure and production of fire - Appraisal of my pyromaniacal activity

In May 1961, after two years of red monochrome painting, I create my first **fire-painting**. It introduces the experiment of a new creation: fire.

Assembling materials of different natures (wood, glass, iron, stone, etc.) on a support of any kind clearly delights our eyes causing emotion. Superimposing or juxtaposing these materials and the resulting contrast reveal a subtle and vast chromatic register. I chose aluminium as opposed to the wood of matches to assemble my **fire-paintings**. Besides, aluminium has the practical advantage of isolating the wooden board supporting the matches from the flame. A further benefit is that it reflects the fire. The **fire-painting** created with these materials expresses a major plastic power.

Once the aluminium has been fixed on the wooden board, I systematically pierce the support based on a three centimetres' square or on a one by three centimetres' rectangle. Each hole is designed to accept a single matchstick.

It would be wrong thinking that the mechanical arrangement of the matches-structures on the painting's surface would engender repetitiveness. On the contrary, the resulting three-dimensional space offers an infinite number of points of view with an exceptional visual attraction, thanks to the uniformity in the arrangement of the matches-structures.

In this regard, it would be interesting to take photographs of the matches-structures from different angles. After having fixed the structures, I just step in to light the first matches (the ones situated on the lower edge of the painting) and my action terminates.

The growing wall of flames expresses the dynamic and spatial aspect of fire. Fire = colour and light. After

this, the incandescence of the structures, like twinkling stars in the darkness of night, inevitable mutation of fire creation and creation in itself, prelude to the calcination of matches, as hallmark of fire.

The spectator (yes, it is a show also) watches the astonishing succession of three images of magic radiation: the fire curtain, the incandescence, the calcination. These three dimensions of fire create three works in one. And time, what futurists tried to insert in the picture for the first time ever, is indisputably present as the fourth dimension.

Fire, as a moving colour, forces me to keep at a distance from it. I finally created a distance between the work and myself.

We ascertain that fire is not static like me. The starting point is the detonation of the structure catching fire and the ending point is that same structure, but now bent, calcinated.

In the last months of 1961 I created a "fireplace of fire". This time I used aluminium and matches, but this time laid on the support and stuck together forming two lines, with the pinheads in touch.

- Bernard Aubertin and a disk of fire

Bernard Aubertin, just like Yves Klein, Manzoni, Lo Satio, shows an interest in natural elements used as new artistic materials: fire, movement, space, light.

Round 1960 his works were monochromes made with nails. Colour created the space and his reject of "mechanics" lead the work to a dimension which was really spiritual and universal. But his ambitions only come true in 1961 when Aubertin finds his personal language.

Fire, as a creator of shapes, has a long and fascinating story, as shown by the myth of Prometheus. It represents the origin of human civilization, as argued by Vitruvio, and since then the rational or irrational use of this element has always been playing an essential role in human destiny.

It means tranquillity and anxiety at the same time, order and chaos, destiny and hazard, to summarize the forces of life and death as well. Yves Klein understands it this way when he states in 1961: "in emptiness is fire".

After the sparkling Baroque times, when triumphal events used to be celebrated with fireworks, this element has only been used for destructive purposes. Without imagination. Longing for a metamorphosis, a victorious change. Until in 1981 the poet Paul Sheerhart elaborated a number of practical suggestions to use fire in art. We are now much more conscious of this non-comprehension of the artist thanks to the new concepts of space, flares, lasers and exploration of microcosm and macrocosm.

Bernard Aubertin, like many other artists in his time, opened a new way, widening the notion of shape. Since 1961 he's been working on fire objects, wheels, books, walls, paths. Aubertin's pictures, his sculptures, his settings, his plays with fire testify an essential change brought about around 1960 in the world of art. He's the main character, rediscovers the relationship with substances and with primordial forces of nature that remained long time inactive, concealed in the depths of the subconscious.

From that moment, we approached a purer relationship between substance and energy, as requested by Hans Richter in 1923. When Aubertin explains that he's longing for a "humanization of the elements", he probably doesn't mean it metaphorically.

Udo Kultermann

Bernard Aubertin's fire sculptures

The use of natural elements as an artistic means of expression has taken an important place in kinetics. Like the sculpture overcomes the level of the object, the artists focused on the artistic features of fire, water, air and earth. Among the artists who have been working with fire, Aubertin is the one who made the widest

personal use of this difficult means. His *disk of fire* (1961), an aluminium plate supporting hundreds of matches, when lighted and spinning, creates kinetic explosions of remarkable beauty. His *“path of fire”* (1962), moving drawings generated by matches glued on a support, elicits bright events that never replicate. His *“smoke cage”* (1962), pierced metal box pouring out red smoke illuminated by two electric lamps, is an experience that fires up all the senses: hearing, sight, sense of smell and of touch. These works - like many others by Aubertin: the fire walls, fire books, fire objects, fire reliefs and fire balls - all represent an amazing work with a spiritual dimension whose significance is continuously elaborated.

Willoughby Sharp, 1968

***Hypothesis for a spatial decoration to be bright and coloured, dynamic, odoriferous, noisy, i.e.:
The red smoke cage.***

The red smoke cage was invented on 17th September 1962 and arose, just like my fire-paintings, from the will to create a powerful visual attraction of colour in intangible motion into the dimension of an objective and spatial construction.

The red smoke cage is an object. It is a box with a perforated cover-door that allows through its holes of different dimensions the leaking of the light coming from two red electric lamps situated inside it, with a calculated intensity. The smoke derives from a R.B. Nr. 1 smoke bomb.

The functioning is activated in complete darkness as follows: first of all, I turn the two red electric lamps on; then I open the cover-door and fix the smoke bomb on the tip of a nail specifically hammered inside the box; then I light the fuse and close the cover-door again.

The smoke immediately starts leaking through the holes, intercepted by the lighting beams of the red electric light and accompanied by the sound of the heated smoke bomb.

A strong smell of incense pervades the air. The smoke bomb stops burning and all is still inside the box. The messy activity of smoke gradually slows down reaching the holes' surface. Inside the box, visible through the holes, a layer of intense red and orange smoke moves slowly.

The simultaneous expressions of light, movement, noise, smell represent a substance of staggering magic.

14th October 1962

Burnt books and books to be burnt

One day in 1962, after a period of burnt red papers realized during the previous year, I came to the idea of burning the pages of a book. I took a novel by Jules Verne and I patiently set it on fire page after page. It is not my intention to burn the whole book; conversely, I blow on the fire that is quickly burning the page. I often have to abruptly close the book to extinguish a fire I neglected for a long time. To modify the effects, I pierce the paper with holes, sometimes created through the heated far end of a lighted cigarette. When the pyromaniacal action is over, I fix the open book on an aluminium plate and I enjoy turning the pages and reading shreds of text.

The juxtaposition of burnt pages engenders the composition of absurd sentences, the union of the most unexpected words. Six years later I clarify my idea: the burnt book turns into the burnt book and the book to be burnt. On the first page, I write the following instructions, manifestly revealing my intentions: “the spectator is invited to read the book, to keep on burning the pages through the lighting of stuck matches, to add further matches, to reduce the whole to ashes”.

The concept of the spectator's participation, that I used to attain in my fire-paintings, is revived. The book is much bigger: I glued or hammered horizontally some lines of ordinary matches, crackling matches, nervous

matches, packets of odoriferous smoky powder, in nearly every page. And still some sticks of fulminic acid salts, some primers. The participating spectator can burn the whole work all at once by throwing it in a previously lighted fire, if he wishes. But it is much more interesting to recreate the pyromaniacal action at each page.

The participating spectator comes to existence when he burns the pages one after the other along with the pyrotechnical machineries they contain, when he adds further machineries, when he blows or closes the book to extinguish the fire. The burnt book and the book to be burnt is a magic object, designed to improve our perceptions; it directly addresses our senses, in particular three of them: sight, hearing and sense of smell. The participant is mistreated: he is choking, his eyes and his nose are burning, he is feeling hot, he is congested, he accidentally burns himself. He is psychologically mesmerized, he's afraid, he's surprised, he's sad when the fire extinguishes, when the action is over and the book pours out its calcinated remains. He was forced to monitor the action he started moment by moment. He felt like a sorcerer, wizard of the future. He actually cooperated in the creation of a new psychology: real life approaching a reduction of physical and psychic conflicts (they cannot be completely suppressed).

Bernard Aubertin, 5-6-1970

"Libro bruciato e da bruciare" (1968)

Floods

About my new sculpture series: floods

Wooden frameworks, plastic bags, powder soap, water, rice, soil, carbon powder, powder colours, seeds, remainders of manual works coming from sawing or filing, any kind of products for the home, are materials used to build sculptures based on movement and noise, space, time and hazard. These works need the spectator's intervention being operated through a manual rotation. The participant cannot keep from relentlessly playing with the remainders of such materials in the plastic bags, in the hope to create increasingly spectacular works. Thus the show is always different, always unpredictable. You can never be sure of the complete inactivity of the sculpture: sometimes you are startled by the sudden collapse of heaps of grains accidentally remained suspended in the folds of the plastic bag after the propeller's stop. The mechanic motion is finished. The propeller's rotation, the accidental movement of clippings, the sounds, space, time, hazard: they are all esthetical elements intensely sensed. There's a new artistic material made up of motion-noise-space-time-hazard striking our senses until they are refined to the top of their performances. My sculptures undeniably elicit visual and acoustic effects. These works attack our emotional side without splitting our sensations. There is no spiritual difference between my fire-paintings and my new sculptures, just a different selection of materials. All this confirms my intent to communicate the same philosophy in all my inventions, in spite of their physical differences. The meaning of all my sculptures and of all my works is to humanize the elements, immortal evanescence.

Bernard Aubertin, 12-4-1969

Focusing

By Bernard Rancillac (disguised) and Bernard Aubertin

About the first fire-painting (1961)

During the party at Jean Weinbaum home in Orsay

Flood, 1969

Components: paste, pigments, grass, matchsticks, various remains.

Afterword

There are two types of artists: chamber artists and lounge artists. The first have a fixed idea and always succeed in achieving their goals, whilst the others disappear in passing fancy. Bernard Aubertin belongs to the first group, considering he didn't change the room ever since he started taming the fire and turning his pyromaniacal obsession into aesthetics.

A chamber today is a family unit: animals live freely in there, a mate writes her novels in there, and some children approach graphic arts in there. Walls covered with silver paper (the least we can expect here) form the background of a mini-collection where a group of partners appear for an arranged plastic action, which has been confidential until yesterday but will be official by tomorrow: these are the artists of the group "zero", of the group "nul", of Manzoni, the one who brought up to the absurd the consequences of his appropriation of reality. I met them all together, they had something in common in their complacency, a kind of relaxed self-confidence. I recall a Christmas eve party I was invited to, when Manzoni unveiled in his hand closed in a fist due to the cold, a card imprinted with his mark, a small fleeting sign before his big departure. At the time, Bernard Aubertin was painting in red. Or better, he manipulated red, just like God manipulated the substance in the book of Genesis; abundantly spreading the red colour on the canvas and raising elevations in this apparently hot mud, resembling weird petrified landscapes or a sea of fire, a space where one's glaze got lost in dangerous dizziness. Aubertin identified fire through this obstinate and exclusive presence of red, like an insane gesture of love.

The unique colour represents the end of opposites. A choice excluding speculations and rambling. Bernard Aubertin was inhabited by red and was destined to discover fire, the primary magic, the initiation dance.

Did we talk about happening by then? Yes, a little later. It was in 1960, in the Chevreuse valley, at the painter Weinbaum's home, neighbour of the sumptuous Raoul Lévey, whose property at the end of the park overlooking semi-luxury dwellings was illuminated till late in the evening. Sometimes the gate was cracked open and large cars entered the gravelled driveway. At Weinbaum's the atmosphere was more familiar and we quickly took off the masks. A fancy-dress party had been organized to bury a small magazine of poetry and art I used to issue at that time, "Sens Plastique". Jean Clarence Lambert had decided to dress like the character of a light comedy, a sort of Marquise de Pompadour. His car got a flat tyre on the highway. It was quite a show, just try to imagine: a jack in the hands of a marquise with a blouse loses its dignity! That night, Bernard Aubertin turned out to be the main attraction. Daniel Humair was playing like a mad in a room with Guy Pedersen at the double-bass, when, in another room, Michel Tyszblat, a painter and a musician as well, was stroking with a skilled and mocking hand a piano that was terribly out of tune. A tree had been planted in the ground (packed ground, Weinbaum was not afraid of titan's works), Bernard Rancillac enveloped a room in a black cloth, every object inside it covered by the same black cloth: in the middle of this small room, a table, and a soft-boiled egg lying on a small tray. An American poet, Piero Heliczer, dared the fatal gesture: he broke the egg. All this yellow blew up like a grenade in the space. Near the piano, the sofas and the buffets, a multitude of friends, I'm trying to recall them randomly: Benrath, Berthier, Bertholo, Bertini, Bichoffshausen, Boussac, Lourdes, Castro, Christo, Colas Guérin, Danil, Duwillier, Hains, Klasen, Maria Lassning, Laubiès, Lora, Luboski, Malaval, Manzoni, NasserAsser, Rancillac, Spacagna, Spoerri, Tyszblat, Voss, Vostell.

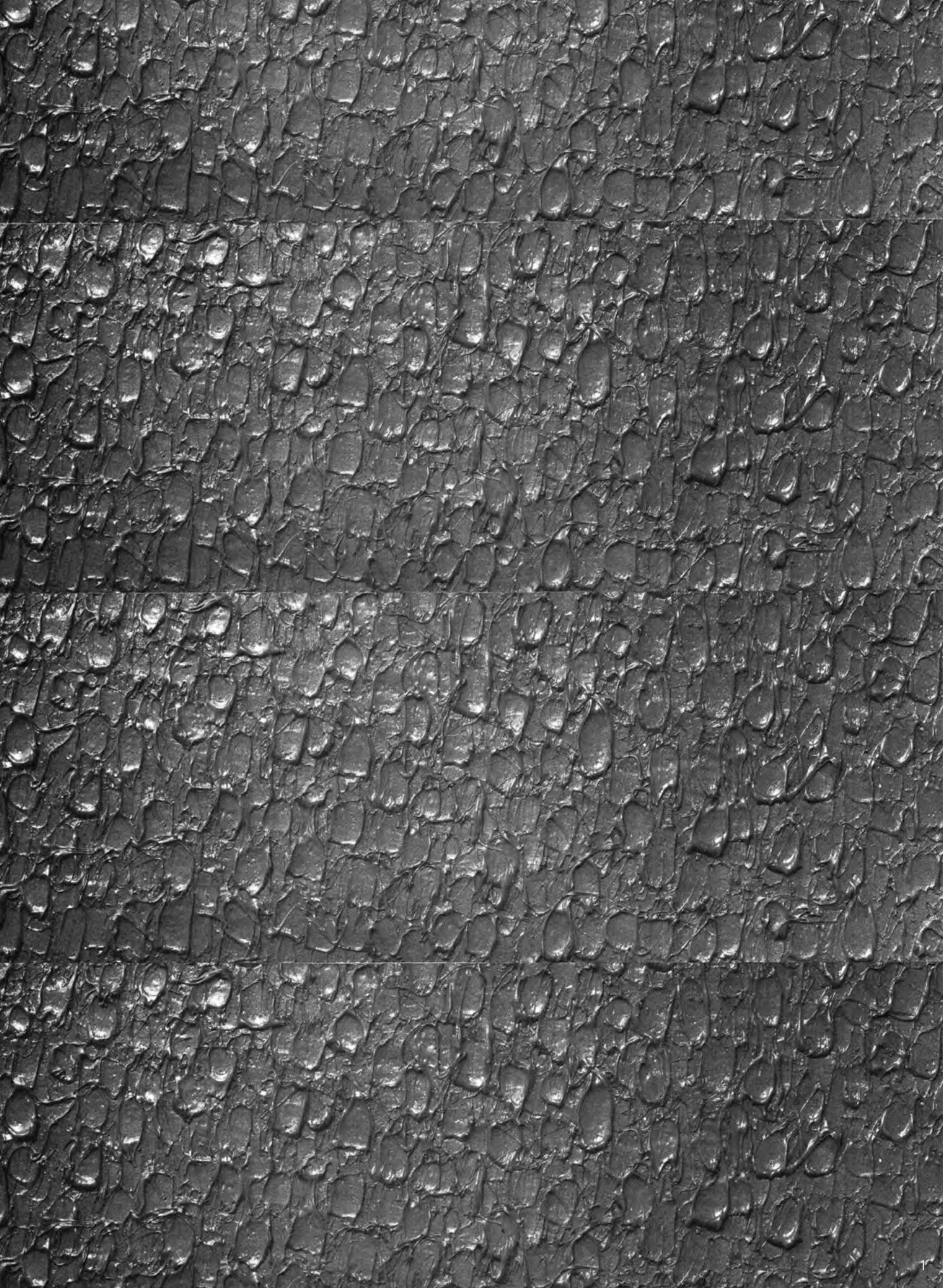
Bernard Aubertin lighted a fire-painting. Was it the first? If not, almost the first. Astonishment and enthusiasm. Bernard the red gave birth to Bernard the pyromaniac. We have had Yves the monochromatic but we have never had Yves the frog-man.

Bernard Aubertin perfects his fire-paintings, because he likes to create, that means, he likes to arrange series of objects into coexistence and series of materials to be refined, to comply with their assigned functions. He uses metallic disks, where the flame nibbles the substance and leaves the sign of a magnificent beauty. Reminders of the party that ended too soon, an extinguished fire-painting resembles a picture of Pompeii after the volcano's eruption. As a true creator, Aubertin creates pocket-sized cataclysms. Amazing and rare, today, this love for geugaws to be held in a hand, this fire in the dimensions of a Swedish matches box. Jokes about Swedish girls are forbidden. Although Bernard Aubertin likes laughing and smiling, he works in the

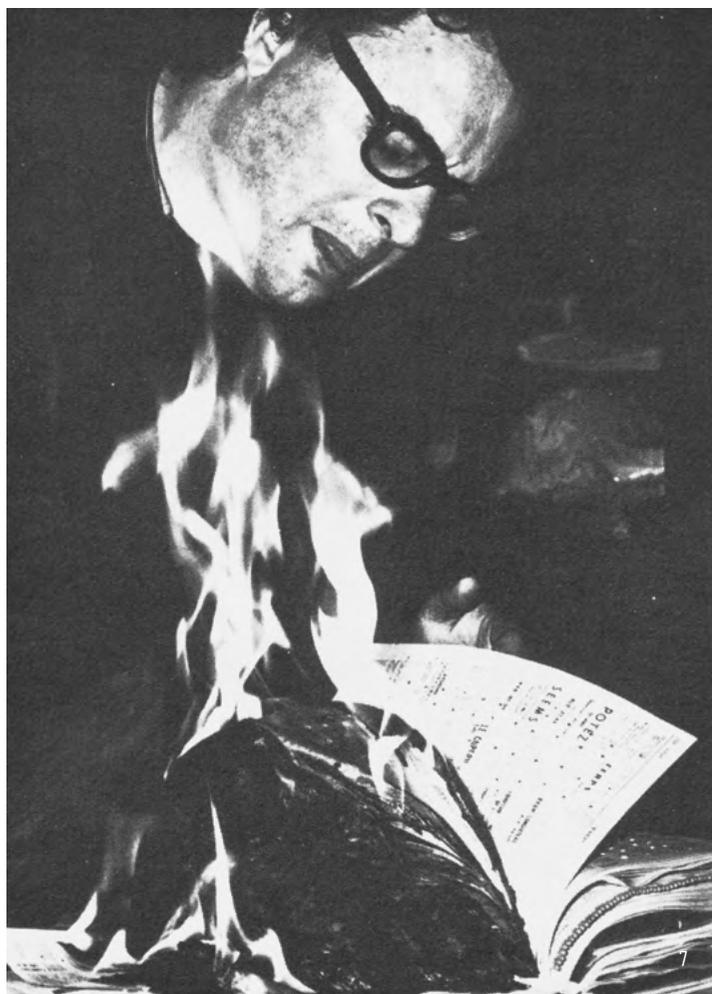
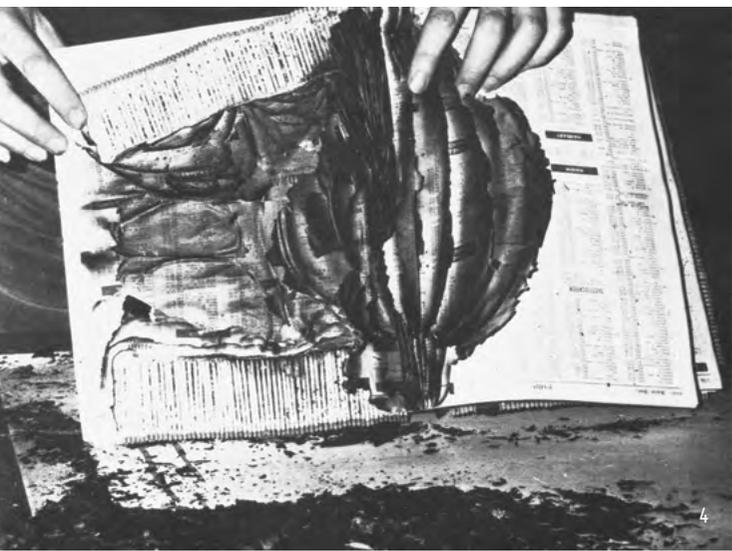
tragic. Humour is a consequence of this sense of tragic. Well integrated into a view that leads to meditation. I suspect Bernard is a poet and a painter as well: furthermore, he's less painter. Artilleryman in Nietzsche's spirit, by sure. For a moment, he announced Fahrenheit too. He's lunatic enough to deliver to chamber mini-fires the telephone book or a detective book. I wish I was the author of a work delivered to flames in a way to leave something behind: some black creaking leaves that smear the fingers with black traces, some letters appear, survive, persist or get lost, behind all this blackness that was fed with phrases and addresses: yours, no doubt. We all know fire creates energy. A disk clearly shows where our pyromaniac can go. No way out. Not even if you try to let this horizontal energy - kept on a surface - flow into a multiple vertical energy, like fire columns. His columns do not come from the sky, rather they rise towards the sky. Like a devil, (think about the thermogenic wadding advertisement of the pre-war period), Aubertin works hard amid this storm to enrich the fire through projections of flammable products. He's not the one who stokes the fire from the distance, with fine manners, he's now, in a way, like Pollock who puts himself in the middle of his painting, he puts himself in the middle of his fire: Joan of Arc complex?

After the never-ending red, the delirious fire, he attains cataclysms in the living room. Spontaneously like when he's laughing, he elicits these cataclysms (envisaging plastic bags hanging from a cross containing any kind of materials) through a rotation of the support, like the peddler who promises one kilo of sugar to the right number. Aubertin promises to make you dream. It drizzles, mutters, creaks, timelessly, it proceeds like water in the first age: carving its course, shaping the ground, its foundations, its reliefs. There are pauses and recoveries, sometimes, unexpectedly, everything changes, starts again, rushes and mysteriously stops, calms down, fades.

To be watched, with no hurry. My suggestion: ideally the way I'm doing while I am writing this text, listening to Pink Floyd "Ummagumma", a melody that perfectly fits these moving landscapes, these collapsing perspectives, that crumble apart like time, for these moments of delight and unrest that Aubertin donates, as well as he donates ideas, with a calm joviality. What kind of despair do these nice moments, these beautiful disasters, these definitions, so new and so fine, conceal?







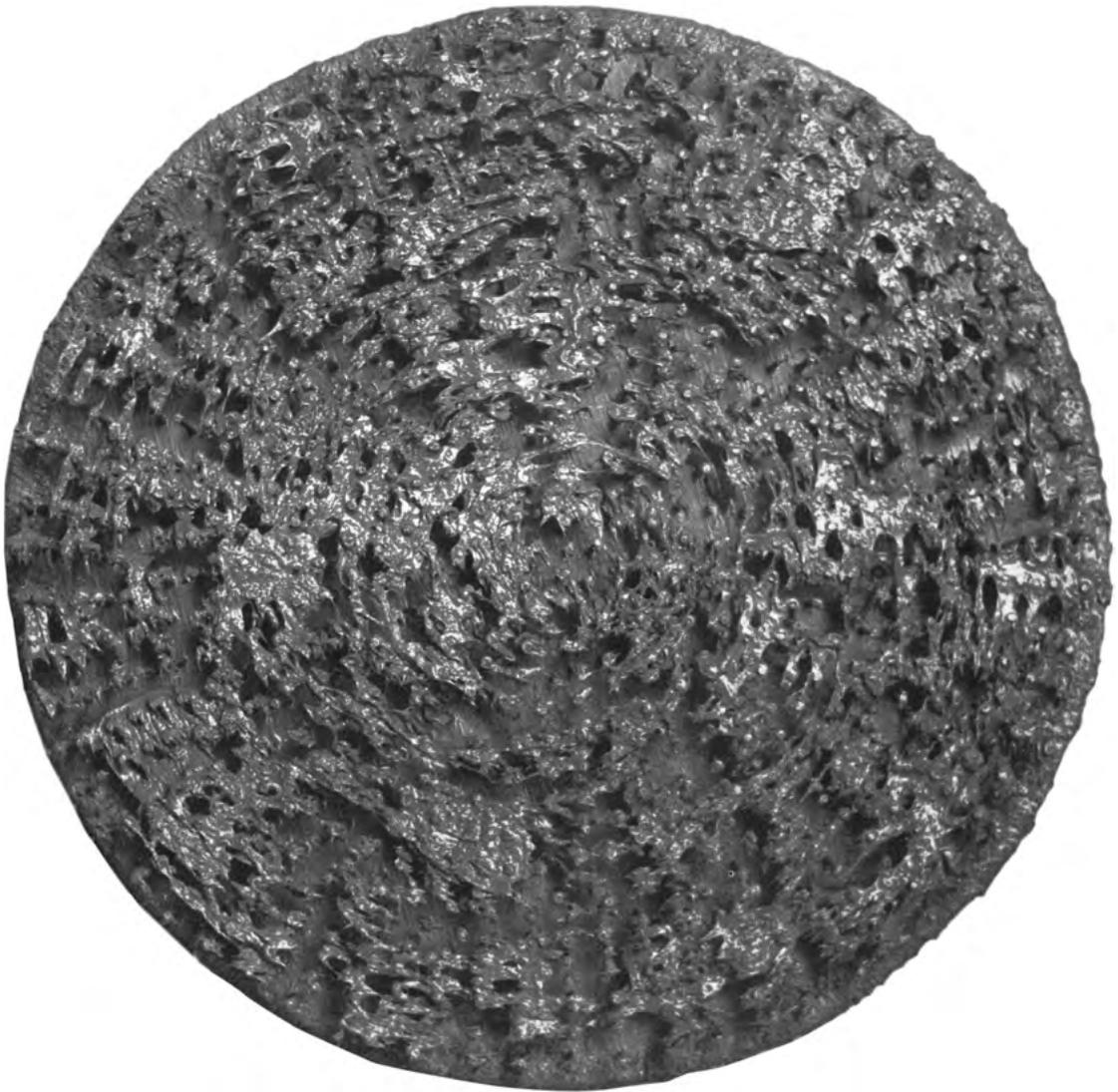
nouvelle série

cnacarchives

aubertin

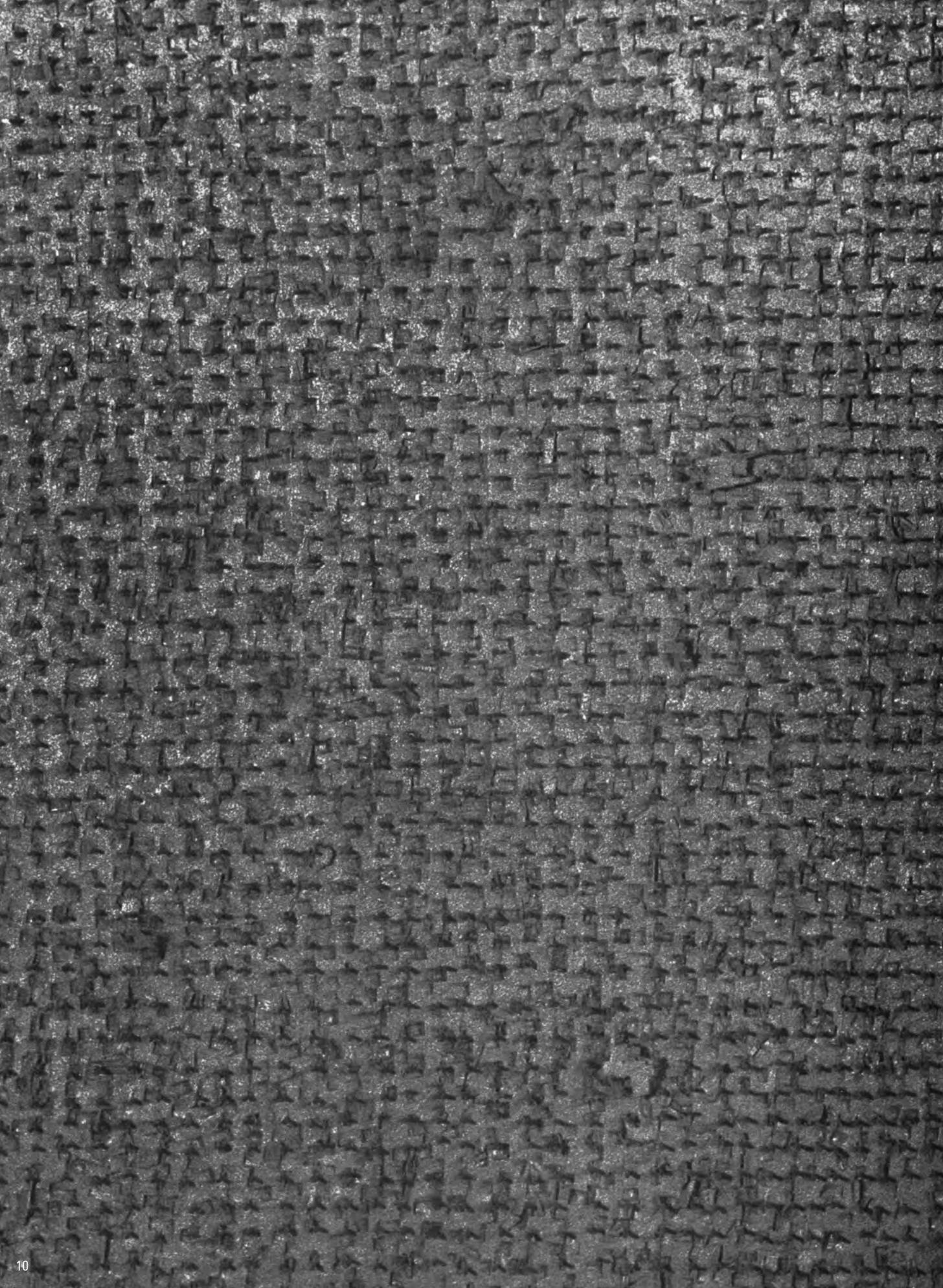
deux

schauer



8





1. Peinture monochrome rouge, 1959
2. Aubertin durante il Feu en levitation, 1968
- 3,4. Livre a brulé, livres brulés et à bruler, 1968
5. Copertina CNAC Archives
- 6,7. Livre a brulé, livres brulés et à bruler, 1968
8. Clousn. 22,1961
9. Aubertin e un Disque de feu, 1962
10. Tableau Clous 63 n. 28745, 1963

Aubertin il «Monocromo» Dominique Stella

Aubertin è «artista monocromo» come altri sono stati impressionisti, astratti, espressionisti; egli appartiene a quella sfera dell'arte in cui il colore in sé giustifica il gesto pittorico, da Malévitch – o piuttosto da Giotto, come affermava Yves Klein – a Manzoni, Klein o Robert Ryman, la storia del monocromo annovera tante varianti, espressioni, rivendicazioni ideologiche quanti sono gli artisti, e le aspirazioni di Malévitch non sono quelle di Manzoni, né quelle di Yves Klein e ancor meno quelle di Bernard Aubertin. Questa storia potrebbe essere ricondotta a quella dell'astrazione o dell'arte concettuale, che in realtà non sono movimenti artistici strutturati, né si riferiscono ad artisti specifici. È una tendenza, una condizione di spirito, piuttosto, che si manifesta nell'arte all'inizio del XX secolo e che, si può ricollegare a Marcel Duchamp e al ready-made.

“Astratto”, “concettuale” o “concreto” ? Bernard Aubertin si definisce « Realista » però il suo realismo è atipico e inclassificabile e la sua arte rimane unica come la sua ricerca ostinata e solitaria che attraversa la storia dall'inizio degli anni Sessanta sino ad oggi. Malgrado il fatto che il suo lavoro venga sempre accostato a quello di Yves Klein, di cui egli stesso rivendica la prossimità e il legame creatosi a Parigi sin da quell'incontro del 1957, Aubertin ha saputo diversificare i suoi interessi senza mai allontanarsi dal suo ideale di libertà. La scoperta del monocromo, influenza e segna in modo indelebile la sua pittura che sin dall'inizio si caratterizza per l'uso esclusivo del rosso : « Per me, il quadro, è l'intensità. Il rosso è l'intensità, è il sangue, la vita, il dinamismo, la vitalità, l'energia... », diceva Aubertin, identificandosi con questo colore di cui, per molti anni, farà un uso ossessivo, adoperandolo come simbolo del sangue e al tempo stesso dell'elemento Fuoco.

Nel 1958 - un anno dopo avere scoperto i monocromi di Klein - realizza i suoi primi quattro monocromi rossi. Così ha inizio un percorso doloroso. Emarginato dai critici e artisti parigini che si rifiutano di considerarlo, anzi, che lo respingono, Aubertin, nel suo piccolo atelier di rue Léopold Robert, non lontano da Klein, inventa e sogna la sua opera – monocromi rossi, quadri-fuoco, quadri-chiodi, gabbie di fumo, libri bruciati, performance come il fuoco in levitazione... che egli collega a un'appropriazione del reale sviluppando la sua «teoria del reale» e di libertà. “ Quello che cercavo, diceva, era la libertà, l'apertura completa. Come il quadrato bianco su fondo bianco di Malevitch che è completamente aperto. Io cercavo la stessa cosa con il fuoco, perché il fuoco è monocromo e oltrepassa i limiti del quadro.”

Tuttavia Pierre Restany lo esclude definitivamente dal Nouveau Réalisme, vedendo in lui un'ombra riduttiva del lavoro di Yves

Klein. Malgrado le analogie che senz'altro accomunano i due artisti, differiscono molto l'uno dall'altro, avendo percezioni diverse riguardo alla valenza sensibile dell'arte. All'immaterialità trascendentale ed espressionista del gesto di Klein, corrisponde l'azione metodica, concreta e ripetitiva di Aubertin che aspira a catturare la realtà oggettiva del mondo attraverso il suo metodo sistematico, respingendo ogni affettività e sentimento. La sua «Conquête du Réel» conferma la sua teoria del realismo che pone «la distanza dell'esecuzione e l'anonimato della tecnica, come elemento base del proprio lavoro». Raggiunge Klein nell'idea di spersonalizzazione dell'atto creativo ma se ne allontana per il concetto di anonimato. Aubertin ricerca la rappresentazione di una realtà, resa il più possibile neutra attraverso l'oblio di se stesso, al contrario di Yves Klein che s'imponeva come protagonista preminente dell'opera. Aubertin stabilisce un distacco che vuole il più possibile oggettivo nella sua trascrizione del reale.

La pittura monocroma di Aubertin sin dall'inizio era molto strutturata; l'artista stendeva il colore con il palmo della mano, con i denti della forchetta o con il dorso del cucchiaino strutturava la materia in modo seriale. Da questa "materialità" nascono nel 1960 i primi «chiodi» rossi, come lo spiega lui stesso: "Ho messo dei chiodi sulla tela, per strutturare la superficie e conferire una vibrazione al monocromo. Ma poi mi sono detto che i chiodi sono fatti per essere piantati, allora li ho piantati." Nel corso degli anni i chiodi sono stati oggetto di diversi esperimenti significativi: i chiodi disposti a caso, in un ordine un po' anarchico, ai quali succedono i chiodi distribuiti a intervalli regolari con una quadratura prestabilita (il chiodo piantato all'intersezione della trama) e poi i chiodi in movimento sulla superficie, come delle specie di onde, cambiando anche colore. Aubertin opera variazioni notevoli di tecnica e materia. I primi "tableaux-clous" sono spalmati di pittura, molto ricchi di materia con i chiodi con la testa visibile, poi vengono i "tableaux-clous" con il chiodo che attraversa completamente l'asse di legno: sulla superficie della tela non si vede più la testa del chiodo ma la punta, il chiodo è al contrario. L'opera risulta bifaccia, da una parte, il monocromo rosso con la punta del chiodo, e dall'altra il legno ricoperto di chiodi... Poi l'artista modifica di nuovo il processo, mettendo da parte il rosso a olio pastoso e usando il rosso sempre a olio ma fluorescente che gli consente di ottenere una vibrazione. I quadri-chiodi di rosso fluorescente, sono "luminoso, trionfale, incandescente" diceva Aubertin. Con la luce, il chiodo proietta un'ombra e questo fenomeno permette di creare uno stato vibratorio. Con lo spostamento dello spettatore, la superficie si muove ed è come se il rosso si distaccasse dal supporto. L'aria, l'atmosfera entrano a fare parte del quadro, pervadendo gli spazi tra un chiodo e l'altro. L'opera diventa tridimensionale, l'aria le conferisce uno spessore invisibile, la rende immateriale, nonostante sia molto concreta. Aubertin spiegava: "il mio lavoro si colloca tra la materialità e l'immaterialità... Volevo fare

qualcosa di vivo. Il contrario di quello che faceva Yves Klein. I lavori di Yves Klein erano belli, ma per me avevano un lato un po' troppo atmosferico : il blu, il cielo... Il vuoto non mi ha mai interessato. Il mio lavoro è tra il materiale e l'immateriale. E' diverso filosoficamente da quello di Klein. Non è la ricerca del vuoto.”

Fedele alla sua propria visione che mira a «estrarre l'io dal quadro» e a furia di dipingere con il rosso, nel 1961 arriva il primo «quadro fuoco». «I quadri-fuoco, dice Aubertin, esprimono l'anonimità dei mezzi di creazione e l'anonimità dell'artista al livello più assoluto. La distanza auspicata tra sé e l'opera, è qui pienamente realizzata. Il fuoco mi obbliga a tenermi a distanza. Qui, la realtà è totale: la luce è reale, il calore è reale, i rumori – il crepitio dei fiammiferi in fiamme – sono reali, il colore del fuoco, il suo movimento, il fumo, le ceneri, tutto questo è ben reale». L'artista non s'identifica più con l'autore, diventa attore, manipola il Reale per annegarsi in un tutto che chiama realtà. In questo è un Realista e condiziona il reale al livello fenomenico. Il suo obiettivo è andare al di là dei dati materiali e visivi per trarne le sensazioni quasi perturbanti di tipo fisico, emotivo e psicologico, raggiungendo un'interrogazione di natura psichica e filosofica, “espressione dello spirito puro”.

Sembra che il chiodo abbia condotto naturalmente al fiammifero, che prende fuoco. Dopo la solidità del chiodo, Aubertin opera un passaggio all'effimero. Prima dell'accensione, il quadro-fuoco è già un'opera plastica. Il supporto di legno è ricoperto da una lastra di alluminio che lo isola dal fuoco. Poi, per fissare i fiammiferi, la lastra viene forata a intervalli regolari di 3 centimetri. Come nel caso dei quadri-chiodi, queste opere producono un effetto vibratorio ai confini della Op-Art. Il fuoco è sottile, inafferrabile e allo stesso tempo concreto. Sempre simile e sempre diverso, il fuoco può rinascere qua o là per effetto di un contatto o di una frizione, ma la materia che esso consuma, invece, viene definitivamente annullata: è a questo duplice spettacolo del fuoco, rinnovabile e distruttore, che Aubertin ci invita a partecipare. Così, dai monocromi rossi del 1958, alle valanghe di cenere dieci anni dopo, il succedersi dei suoi gesti corrisponde a una rigorosa logica di smaterializzazione, secondo la quale l'opera diventa di volta in volta più vibrante, più leggera, più fragile e infine più inafferrabile. Più tardi vi saranno i libri bruciati, a partire dal 1968, e con questi invece, viene richiesta la partecipazione del pubblico. Fabbricati in atelier, essi devono esplodere in pubblico. Aubertin spiega: «Lo spettatore è invitato a leggere il libro, a continuare a bruciare le pagine accendendo i fiammiferi incollati, ad aggiungere altri fiammiferi, a ridurre tutto in cenere». Le azioni di fuoco svelano una parte importante e inscindibile del messaggio artistico, utopico, performativo di Aubertin. Spesso legate alle esposizioni, queste azioni pubbliche sono state eseguite in Francia, in Germania ma anche in Olanda, in Svizzera e, a partire dal 1965, in Italia.

Metodico e rigoroso nella sua arte come nella sua vita, il percorso di Aubertin si sviluppa secondo scadenze precise: 1958 monocromo rosso, dal '60 al '71 «quadri-chiodi», '61-'71 «quadri-fuoco» e «libri bruciati», '69 «valanga», «quadri con il fil di ferro» nel '75, «segno di fuoco» '83, di nuovo «quadri-chiodi», '84-'85, poi «Braci» (pastelli su carta) e così via... Dal '87 in poi, Aubertin si trasferisce in Germania dove lavora, fine all'ultimo momento su tematiche monocrome: monocromo nero, monocromo nero che nasconde un monocromo rosso, pitture nere, monocromi marroni, quadri grigi, quadri bianchi, quadri colore oro...tutti realizzata a stratti sovrapposti (fino a 100 stratti per alcuni) e in serie.

La sua ricerca, ignorata a Parigi, nel 1960, troverà eco in Germania dove egli partecipa all'avventura del gruppo Zero di Düsseldorf fondato da Mack, Piene e Uecker, esponendo, di conseguenza, con il gruppo olandese Nul=0 - composto da Peeters, De Vries, Handrikse, Armando Schoonhoven - e raggiungendo così una famiglia nella quale trova complicità e riconoscimento. Nel suo lavoro, Bernard Aubertin sviluppa la propria affinità con il concetto base della «tabula rasa» promosso dal gruppo Zero; la sua ostinazione monocroma, raggiunge concetti comuni come l'infinito e il nulla rivelando anche una acuta ambiguità tra principio e continuità storica.: «Gli artisti di Zero, diceva Aubertin, volevano fare tabula rasa di tutto ciò che era esistito prima di loro. Ma è evidente che la loro nuova concezione della pittura faceva parte della continuità storica, proveniva dal retaggio culturale futurista della liberazione del colore e assicurava così il prolungamento della tradizione delle arti plastiche. Attraverso la monocromia praticavamo il silenzio pittorico, il mutismo era un dato di fatto e non poteva essere confuso con il misticismo o la metafisica. Ma, se una legge del silenzio c'era, la logica esigeva che allo stesso modo ci fosse una legge del frastuono, del fragore. Mettere in evidenza questa legge, dava significato alla regola del silenzio. Così, pensando all'uniformità del monocromo doveva seguire l'esplosione. Insomma, nel mio lavoro cercavo un rinnovamento nella continuità.» La rivoluzione Zero, s'interroga proprio sulla modernità, sul ruolo dell'artista nella società e la sua azione su ciò che è vivente. Questa ricerca caratterizza le tendenze che segnano l'arte europea degli ultimi anni Cinquanta e degli anni Sessanta, in una tradizione nata nell'immediato dopoguerra. La modernità era allora sinonimo di libertà e veicolava una visione romantica universalista, coerente, spirituale, strutturata e gerarchica del mondo, nella quale l'atto artistico assumeva un ruolo ben definito. Come sottolinea Lazlo Gloser, si assisteva alla trasformazione della percezione dell'arte: «Più che la realizzazione individuale, che conta tutt'al più a titolo di esempio, ciò che importa è il fenomeno della «modernità», che per il pubblico rappresenta un incontro globale con il «nuovo»». Di questo Aubertin ne era convinto.

Una delle prime importanti partecipazioni di Bernard Aubertin al

gruppo Zero, ha luogo in occasione della mostra alla galleria Schmela di Düsseldorf, nel luglio del 1961, in cui figurano tutti i principali artisti del gruppo: Arman, Aubertin, Burry, Castellani, Holweck, Klein, Lo Savio, Mack, Manzoni, Mavignier, Peeters, Piene, Schoohoven, Soto, Spoorri, Tinguely e Uecker. Questo riconoscimento porta all'artista l'entusiasmo di un'avventura condivisa e al tempo stesso l'amarezza della solitudine parigina, che ben presto lo costringerà all'esilio.

Aubertin ha sempre rivendicato attraverso la sua arte un'azione rinnovativa del mondo, una purificazione attraverso la violenza e il fuoco dell'azione creatrice, un'azione di terapia collettiva che nobiliterebbe il concetto di arte; egli scrive: «l'arte, a mio avviso, può solo essere considerata una terapia a livello della comunità, ciò che genera il fraternizzare degli uomini e nobilita la dose di terapia inerente all'arte. Il ruolo di noi artisti è aspirare alla pienezza, privata delle contraddizioni, della natura umana. Così l'uomo sarà sempre in grado di prevedere e soddisfare i bisogni dell'umanità. Agendo per la collettività, noi ci liberiamo della natura e della nostra stessa natura. Dobbiamo sforzarci di prendere distanza dalla natura, se vogliamo realizzarci come specie umana specifica.» C'è, in questo, il concetto del controllo e della partecipazione di ognuno all'opera. L'interazione è volta all'umanizzazione che secondo l'artista significa: «inventare, fabbricare, identificare spiritualmente e fisicamente l'uomo con la cosa creata, quindi con la natura.» Aubertin propone una visione rigenerativa dell'arte, portatrice di una realtà creativa; allo stesso tempo, però, essa è subordinata alla realtà naturale magnificata dall'atto creatore. L'opera diventa spazio-tempo quantificato, «rappresentato», in un desiderio di intercettare l'effimera realtà in modo spettacolare. L'arte di Aubertin è la materializzazione fisica di fenomeni puramente astratti che raffigurano «l'accelerazione dell'istante».

*Aubertin the «Monochrome»
Dominique Stella*

Aubertin is a “monochromatic artist” just like others have been Impressionists, Abstract artists, Expressionists. He belongs to that sphere of art which justifies the pictorial gesture through the colour in itself: artists like Malévitch – or rather Giotto, argued Yves Klein – Manzoni, Klein, Robert Ryman represent different variations, expressions, ideological demands of the monochrome history and Malévitch’s ambitions are not the same of Manzoni, Yves Klein or even less those of Bernard Aubertin. This History could be traced back to the history of Abstraction or of Conceptual Art, both far from being true organized movements with specific reference artists. It is much more a trend, a condition of the spirit, arising at the beginning of the 20th century and that can be traced back to Marcel Duchamp’s ready-made.

“Abstract”, “conceptual” or “concrete”? Bernard Aubertin describes himself as a “Realist”, but his Realism is atypical and unclassifiable and his art remains unique, like his tenacious and solitary research through the history from the beginning of the Sixties to the present day. Although his work is always compared to that of Yves Klein, whom he met in 1957 in Paris establishing a lasting relationship and proximity, he has been able to diversify his interests remaining faithful to his ideal of freedom. The discovery of the monochrome permanently affects and marks his painting technique, characterized since the beginning by the exclusive use of red: “A picture means intensity to me. Red is intensity, it’s blood, life, dynamism, vitality, energy...” maintained Aubertin, identifying himself with this colour that he will keep on using obsessively for many years, as a symbol of blood and at the same time of the element Fire.

In 1958 – the year after the discovery of Klein’s monochromes – he realizes his first four red monochromes. Here starts a painful course. Ostracized by critics and Parisian artists that refuse to take him in consideration and indeed reject him, Aubertin invents and dreams his work – red monochromes, fire-paintings, nail-paintings, smoke-cages, burnt books, performances like levitating fire... that he connects with an appropriation of reality developing his “theory of reality” and of freedom. “What I was looking for - he used to say - was freedom, a complete opening. Just like Malévitch’s white square on a white background that is completely open. I was trying to reach the same thing by means of fire, as fire is monochrome and transcends the limits of the picture.”

Nonetheless Pierre Restany permanently excludes him from Nouveau Réalisme, perceiving in his work a reducing trace of Yves Klein’s work. Although the two artists do share some similar aspects, they also differ from one another, considering the different perceptions of art’s emotional value. The transcendental and expressionistic immateriality of Klein’s gesture equals Aubertin’s methodical, concrete and recurring action, aiming at

capturing the world's objective reality through discipline and rejection of any kind of sentimentality and emotion. His "Conquête du Réel" confirms his theory of realism that understands "the distance in the execution and the concealed identity in the technique as the basics of his work". He approaches Klein in his idea of depersonalization of the creative act but on the other hand he diverges from him in his concept of concealed identity. Aubertin aims at representing as neutral a reality as possible through self-oblivion, whereas Yves Klein asserts himself as the main character of the work. Aubertin's transliteration of reality reveals a much-sought objective detachment.

Aubertin's monochrome painting was very well structured since the beginning. The artist used to lay down the colour with his hand-palm and he organized the substance in a serial way using fork teeth or the back of a spoon. In 1960 the first red "nails" arise from this "materiality", as he explains: "I put nails on the canvas in order to organize the surface and add a vibration to the monochrome. But then I told myself that nails are made to be hammered and I hammered them". Nails have been the aim of different significant experiments: nails randomly spread, in anarchic order, followed by nails at regular intervals on a prearranged chequer (the nail hammered at the weave's intersection) and again nails moving on the surface, like waves, changing colour as well. Aubertin introduces outstanding variations in the technique and in the substances. The first "tableaux-clous" are spread with paint, they are rich in substance and the nail's head is visible, whilst in the later "tableaux-clous" the nail completely passes through the wooden board: the canvas' surface doesn't show the nail's head any more but its tip, the nail is upside down. The work has two faces, on one side the red monochrome with the nail's tip, on the other side the wood covered with nails... then the artist changes the process all over again, pushing aside the creamy oil red and starting with the use of oil red, but this time fluorescent, thus obtaining a vibration. The fluorescent red nails-painting are "bright, triumphal, passionate", maintained Aubertin. With the help of light the nail casts a shadow and this phenomenon creates a vibrational state. When the spectator steps aside, the surface starts shaking and the red appears detached from its support. The air, the atmosphere, become part of the picture, permeating the space in-between the nails. The work becomes three-dimensional, the air impresses an invisible thickness on it, makes it immaterial, though it is extremely material. Aubertin used to explain: "my work stands between materiality and immateriality... I wished to achieve something lively. The opposite of what Yves Klein did. Yves Klein's works were beautiful but they had too much an atmospheric side, in my opinion: the blue, the sky... the emptiness has never been of interest to me. My work stands between materiality and immateriality. It is philosophically different from that of Klein. It doesn't aim at emptiness.

In 1961 he creates his first fire-painting, faithful to his urge to "draw the ego from the picture" and as a consequence of his use of red in painting. "The fire-paintings, maintains Aubertin, express the concealed identity of the creational means and of the artist at an absolute level. The desired distance between the author and its work, is completely fulfilled. The fire forces me to distance. The reality is absolute: light is real, warmth is real,

noises - the matches' sizzle whilst they are burning – are real, the colour of the fire, its motion, the smoke, the ashes, all this is extremely real". The artist does not identify with the author anymore, he becomes actor, he manipulates Realness and drowns in a whole called reality. Under this point of view he's a realist and affects the reality at a phenomenal level. He aims at overcoming material and visual data in order to draw nearly unsettling physical, emotional and psychological sensations, achieving a query of psychic and philosophic nature, "expression of pure spirit".

The nail seems to have opened the way to the match that takes fire. After the solidity of the nail, Aubertin moves to the transience. Before the lighting up, the fire-painting is a three-dimensional work. Its wooden support is covered by an aluminium plate that isolates from fire. The plate is pierced at regular intervals of 3 centimetres to fix the matches. Like in the nail-paintings these works produce a vibrational effect approaching the Op-Art. The fire is subtle, elusive and at the same time real. It is similar and concurrently different. It can be revived here and there as a result of a simple contact or friction, conversely the substance it burns off is permanently cancelled. We are invited by Aubertin to assist to this double performance of fire, renewable and destructive. From the red monochromes of 1958 to the ash floods created ten years later, the sequence of his gestures corresponds to a spirit of dematerialization making the work more vibrant, lighter, fragile, in a word more elusive. As from 1968 he starts with the burnt books that require the public's participation. They are manufactured in the workshop and conceived to blow up amidst the public. Aubertin explains: "the spectator is invited to read the book and meanwhile burn the pages lighting up the matches stuck thereon, and add further matches to reduce all to ashes in the end". Fire actions reveal an important and inseparable part of Aubertin's artistic, utopian and performing message. These public actions, that are often linked to his exhibitions, have been performed in France, Germany, Holland, Switzerland and, as from 1965, in Italy too.

Aubertin's art and life are marked by orderliness and strictness, phased into very precise dates: 1958, red monochrome; from 1960 to 1971 "nail-paintings"; 1961-1971, "fire-paintings" and "burnt books"; 1969, "flood"; 1975, "paintings with wire"; 1983, "fire mark"; then again "nail-paintings" in 1984-85; then "Embers" (pastel paintings on paper) and so on.... In 1987 Aubertin moves to Germany where he concentrates on monochromes: black monochrome, black monochrome concealing a red monochrome, black paintings, brown monochromes, grey paintings, white paintings, golden-coloured paintings... all created through overlapping layers (up to 100 layers in some cases) and in series.

His studies, ignored in Paris, will find wide appeal in Germany where he takes part in the adventure of the Zero Group in Düsseldorf founded by Mack, Piene and Uecker and as a consequence his works will be displayed with those of the Dutch group Nul=0 - including Peeters, De Vries, Handrikse, Armando Schoonhoven – thus joining a family in which he will find understanding and acknowledgement. In his work Bernard Aubertin develops his affinity with the basic concept of "tabula rasa" fostered by

the Zero Group; through his monochrome obstinacy he achieves common concepts like infinity and nothingness revealing a sharp ambiguity between a new start and historical continuity: "The artists belonging to Zero, maintained Aubertin, wanted to sweep away all that used to exist before them. But their new concept of painting was obviously part of historical continuity, it came from the Futurist cultural heritage that promoted the colour emancipation and continued the tradition of plastic arts. Through monochromy we practised the pictorial silence, mutism was a fact and could not be confused with mysticism and metaphysics. Given the existence of a law of silence, likewise a law of noise and clamour should logically exist. Highlighting this law would give significance to the law of silence. The uniformity of the monochrome would be followed by an explosion. After all what I was looking for in my work was an innovation in continuity". The Zero revolution investigates on modernity, on the artist's role in the society and on his action in the lively world. The same investigation portrays the late Fifties and Sixties trends in European art, according to the tradition of the period after the second world war. Modernity was by then synonymous with freedom and conveyed a universal coherent spiritual structured and hierarchical romantic view of the world, where the artistic fact acquired a well-defined role. As highlighted by Lazio Loser, the notion of art was undergoing a transformation: "What really matters is not the individual realization, which may count as much as an example, but rather "modernity", as a phenomenon representing for the public a global encounter with the "new". Aubertin was certain about it. One of Aubertin's first important participations in the Zero group is the exhibition at Schmela Gallery in Düsseldorf, in July 1961, where all the main artists of the group are represented: Arman, Aubertin, Burry, Castellani, Holweck, Klein, Lo Savio, Mack, Manzoni, Mavignier, Peeters, Piene, Schoohoven, Soto, Spoerri, Tinguely and Uecker. Aubertin experiences this acknowledgement with the enthusiasm of a shared adventure but at the same time with the disappointment generated by the Parisian loneliness that will soon force him into exile.

Aubertin has always been claiming through his work a world renewing force, a purification achieved through violence and the creating action of fire, a collective therapy that would dignify the concept of art; in his writings he states: "art in my opinion can only be considered a therapy for the community, that generates human fraternization and dignifies the smattering of therapy relevant to art. We, as artists, should yearn for plenitude, deprived from the contradictions of human nature. In this way, man will always be able to foresee and satisfy the needs of mankind. When we act for the community, we disentangle from nature and from our nature itself. We should strive to keep our distance from nature, if we want to establish ourselves as a specific human species". This idea embraces the concept of control and of individual participation to the work. This interaction is intended for humanization, that means, in the artist's opinion, "inventing, manufacturing, spiritually and physically identifying man with the created work, i.e. with nature". Aubertin suggests a regenerative view of art, in so far as it bears a creative reality; but at the same time it is subject to the natural reality magnified by the creative act. The work becomes quantified, "represented" space-time, in response to the urge of capturing the evanescent reality in a spectacular way. Aubertin's art is the physical materialization of pure abstract phenomena representing "the acceleration of the moment".

Biografia

Bernard Aubertin nasce a Fontenay-aux-Roses nel 1934. Compiuti gli studi presso la Scuola Statale di Decorazione, da autodidatta, si avvicina al cubismo ed al futurismo. Fondamentale fu il suo incontro nel 1957 con Yves Klein; dall'anno successivo, infatti, darà inizio alla creazione delle sue celebri tele monocrome. Aubertin inizia la sua storia di pittore monocromo realizzando i suoi primi "rouge total". Le ricerche dell'artista si focalizzano dapprima sul colore rosso, inteso come fuoco, energia. Realizza i cosiddetti Tableaux Feu (quadri fuoco), animando tele monocrome rosse, con chiodi (Tableaux Clous), fili di ferro (Tableaux Fil de Fer), fiammiferi (Parcours d'Allumettes) e svariati materiali, dai ceri, alle reti di ferro.

Come dichiarato dall'artista: " Per me l'utilizzo del rosso simbolo dell'energia vitale, mi fornisce il mezzo di sottrarre ... il non senso ormai attribuito al colore. Nella mia opera monocroma rossa tutta la psicologia inerente alla concezione tradizionale del quadro (composizione, contrasto delle superfici colorate, forme) è rimpiazzata dall'ossessione lirica di un colore unico. È il valore di questo colore, la sua importanza che mi interessa di definire precisamente. Ciò significa questo: la tecnica di distruzione della superficie unita al colore rosso, di cui ... il significato è simbolico, permette di tradurre plasticamente la sensazione dinamica."

Attraverso le sue parole Aubertin offre la propria visione nichilista dell'arte che non deve essere descrittiva ma contemplativa. La sua concezione della pittura è metafisica: attraverso il rosso egli traspone sulla tela l'energia dell'anima. L'essere spirituale si rivela attraverso l'arte e nulla più del colore potrebbe rappresentare una tale forza.

A partire dagli anni '60 Aubertin introduce nel suo repertorio anche il fuoco: un mezzo espressivo che a tutti gli effetti diventa la manifestazione fisica del suo colore rosso. Molti dei suoi lavori consistono in composizioni astratte create usando fiammiferi che vengono poi accesi creando variazioni spontanee generate dalla natura della fiamma. Il processo con cui le opere sono create è intrinseco al gesto finale. Lo spettatore può chiaramente avvertire il manifestarsi della trasformazione. A tutti gli effetti la natura distruttrice del fuoco diventa creatrice di rinascita.

Dal 1962 Aubertin è uno dei membri fondatori del movimento internazionale Zero, partecipa alle loro mostre e intrattiene corrispondenze con Heinz Mack, Otto Piene e Piero Manzoni. Con essi condivide un simile rifiuto dell'arte come linguaggio e la convinzione che essa debba manifestarsi in maniera semplice e austera. I lavori rossi

di Aubertin diedero impulso ad una energia ed ad una vibrazione che furono emblematiche del movimento.

Le sua ricerca artistica si svilupperà tra gli anni '80 e gli anni '90 in performances in cui egli stesso darà alle fiamme pianoforti e automobili, mentre negli ultimi anni il colore rosso dei monocromi è stato sostituito dal bianco, dal nero e dall'oro. La monocromia di Bernard Aubertin rappresenta il silenzio pittorico: l'arte non è descrizione, l'arte non ha nulla da dire, non ha niente da esprimere. L'arte è trasposizione dell'essere, dello spirito e, per tale ragione, non può spiegarsi attraverso segni grafici, parole, forme. Bernard Aubertin è stato uno degli artisti fondatori del gruppo "Zero" di Dusseldorf. Già dagli anni sessanta le sue opere furono esposte in tutta europa e negli Stati Uniti, inclusi il R. Guggenheim Museum (New York), lo Stedelijk Museum (Amsterdam), ed il Palais de Tokyo (Parigi). I suoi lavori sono inoltre presenti, tra i tanti musei, anche nelle collezioni permanenti del Musee de Graz, del Museum of Dusseldorf, e presso il Centre National de l'Art Contemporaine (Parigi).

Dal 1990 ha vissuto e lavorato in Germania, fino al 2015, anno della sua morte.

Biography

Bernard Aubertin was born in Fontanay-aux-Roses in 1934. After having studied at the Public School of Decorating, he approaches Cubism and Futurism as a self-taught artist. In 1957 he meets Yves Klein in Montparnasse who inspires him to the creation of his famous monochrome paintings, starting the following year with his first "rouge total". From this moment, his explorations will be focused on red, intended as fire and energy. He features the so-called Tableaux Feu (fire paintings), covering his monochrome red canvas with nails (Tableaux-Clous), wires (Tableaux-Fil de Fer), matches (Parcours d'Allumettes) and other varied materials, like candles and iron nets. Through the use of red he transfers the energy of the soul on the canvas thus achieving a metaphysic understanding of painting. Spiritual existence is revealed through the art and such strength is represented by the colour.

In the Sixties Aubertin introduces the element of fire into his works: a means of expression that becomes the physical representation of his red. Many of his works consist of conceptual compositions created with matches that can be lighted up creating natural variations originated by the lively motion of the flame. The creating process of the work is intrinsic in the final gesture. The spectator clearly perceives and experiences the rise of transformation. The destructive nature of fire turns into a regenerating force.

In 1962 Aubertin is one of the founding members of the Zero international movement, taking part in their exhibitions and exchanging letters with Heinz Mack, Otto Piene and Piero Manzoni. He shares with them the refusal of art as a language form and the belief that art must be expressed in a simple and austere way. The red works of Aubertin promoted new energy and vibration inside the movement.

In the 80's and 90's his artistic path evolves in performances where he sets pianos and cars on fire, whilst in recent years the red of monochromes is replaced by white, black and gold. Bernard Aubertin's monochromy represents the pictorial silence: the work of art must not be a description, it has nothing to say, nothing to express. The work of art is a transposition of the existence, of the spirit and, for this reason, it cannot be explained through graphic signs, words, shapes. Bernard Aubertin was one of the founders of the Dusseldorf Zero Group. Since the 60's his works have been displayed all over Europe and in the United States, including the R. Guggenheim Museum (New York), the Stedelijk Museum (Amsterdam) and the Palais de Tokyo (Paris). His works are hosted in many different museums and also in the permanent collections of the Musée de Graz, Museum of Dusseldorf and the Centre National de l'Art Contemporain (Paris).

From 1990 he leaved and worked in Germany until he died in 2015.

Selected solo Shows

- 2017 Bernard Aubertin. Situazione pittorica del rosso. Opere degli anni sessanta e settanta, ABC-ARTE, Genoa
- 2016 RED, The Estate of Bernard Aubertin, De Buck Gallery, New York
Leeahn Gallery, Seoul
- 2015 Palazzo della Cancellaria, Sala Vasari, Rome
Bernard Aubertin: Von Zero bis Heute, Galerie Heinz Holtmann, Cologne
- 2014 Galerie Traits Noirs, Toulouse Bernard Aubertin und Zeitgenossen, Galerie Maulberger, Munich
Bon Anniversaire Bernard! Galerie Jean Brolly, Paris
Monochromes Noirs, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
- 2013 Galerie Jean Greset, Besancon, France
Bernard Aubertin – La nature des choses, Musée de la Ville de Nice
Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain, Nice
- 2012 Bernard Aubertin. Opere recenti, Palazzo delle Stelline, Fondazione Stelline, Milan
Spazio Espositivo Giardino Agora, San Dona di Piave, Venice
Galleria Civica Città di Desenzano, Brescia
The Mayor Gallery, London
Borghese Palace Art Hotel, Florence
MDZ Gallery, Knokke, Belgium
Galleria Orlando, Brescia
Galleria Civica di Padova, Padova
Galleria Rosenberg, Milan
Galleria CD Studio d'Arte, Padova
Palais de Tokyo, Paris
Tornabuoni Gallery, Paris
- 2011 Museo Civico Parisi, Valle Maccagno, Italy
Bernard Aubertin – La pittura brucia, Galleria Bonioni, Reggio Emilia
Bernard Aubertin, Galleria d'Arte Rosenberg, Milan
Galleria Kanalidarte, Brescia
Galleria Studio F22, Palazzolo sull'Oglio, Brescia
Galleria Bettini & Co, Vicenza
- 2010 Bernard Aubertin. Pleins Feux, Galerie Arlette Gimaray, Paris
Dipinti e Luce Monocromatica, Galleria Brolly, Paris
Il Fuoco e il Rosso, Galleria d'Arte Rosenberg, Milan
Rosso Assoluto, Galleria L'Incontro di Colossi E., Chiari
Livres d'Art Brûlés, Artantide, Verona
Poesia Azione e Parole, Fondazione Berardelli, Porto di Santa Teresa di Gallura
Piano et Violon Brûlés, Fondazione Berardelli, Brescia
Sacrifice, Palazzo Ducale di Arezzo
Ippodromo di S. Siro, Milan
- 2009 Galerie De Rijk, The Haag, Netherlands
75 X Aubertin. Works from 1958 – 2008. A Retrospective, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
- 2008 Galleria Rosenberg, Milan
- 2007 Galleria Wack, Kaiserslautern
Dessin de Feu, Galleria Proposte d'Arte Contemporanea, Pietrasanta, Lucca

- Le Rouge et le Feu, XXVI Edizione Asolo Art Film Festival, Treviso
Energia Rosso Fuoco, Artantide, Verona
- 2006 Bernard Aubertin. Le Rouge Total, Galleria Cidacarte, Brescia
Bernard Aubertin. Peintures Monochromes, Galerie Jean Brolly, Paris
Museum Kunst Palast, Dusseldorf
Musée d'Art Moderne Saint-Étienne
- 2005 Aubertin. Die Reise nach Rom, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
- 2004 Bernard Aubertin. Blanc Libre, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
- 2003 Bernard Aubertin. Picard de Gennes, Galerie Arlette Gimaray, Paris
- 2002 Galerie Scholler, Dusseldorf
Bernard Aubertin. Opere, Galleria Cidacarte, Brescia
- 2001 Aubertin Actuel, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
Galerie Konstruktiv Tendens, Stockholm
Ausstellung Raumformat, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
Biancorosso – Il Rosso, Associazione Culturale Area Brescia, Brescia
10 Ans, Centre d'Art Contemporain Bouvet Ladubay, Saumur
Ausstellung en Gros & en Details. Werk con A bis Z, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
- 2000 Galerie Wack, Kaiserslautern
Galerie Benden & Klimczak, Cologne
- 1999 Tout Rouge Bernard Aubertin. Zum 65. Geburtstag, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
- 1998 L'ancien et le Nouveau Rouge. Bernard Aubertin, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
Galerie Durhammer, Frankfurt am Main
- 1997 Bernard Aubertin Dokumentarisch, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
Bernard Aubertin. Le Feu et le Rouge, Ludwig Museum im Deutschherrenhaus, Koblenz
- 1996 Institut Français de Cologne, Paris
Galerie Schoeller, Dusseldorf
Galerie A – Amsterdam, Amsterdam
- 1995 100 X Aubertin Konsequenzen einer Ausstellung, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
- 1994 Galerie Gudrun Spielvogel, Munich
Le Feu de la Couleur. Homage a Bernard Aubertin accompagné de ses amis du Mouvement
Zéro, Espace de L'Art Concret, Mouans-Sartoux
- 1993 Galerie Jousse Seguin, Paris
Aubertin Bernard. Le Rouge. Retrospective, Stiftung fur Konkrete Kunst, Reutlingen
- 1992 Galerie Von Braunbehrens, Munich
- 1991 Kunsthaus Schaller, Stuttgart
Domus Jani, Verona
Galerie Wack, Kaiserslautern
- 1990 Galerie Gilbert Brownstone & Cie, Paris
Galleria Vinciana, Milan
Galerie Jousse Saguin, Paris
- 1989 Galeria Oscar Ascanio, Caracas
Galerie Schoeller, Dusseldorf
- 1988 Galerie Gilbert Brownstone & Cie, Paris
Stiftung fur Konkrete Kunst, Archiv, Reutlingen
- 1987 Galerie Béatrix Wilhelm, Stuttgart
- 1986 Galerie Charley Chevalier, Paris
- 1983 Galerie Donguy, Paris

- Galerie Toni Brechbuhl, Grenchen
- 1979 Galerie Weiller, Paris
- 1978 Palazzetto dello Sport, Abano Terme
Galerie 44, Kaarst, Dusseldorf
- 1977 Galleria Rebus, Florence
- 1975 Studio Brescia, Brescialy
Galleria Il Punto, Turin
- 1974 Galerie 2, Stuttgart
Studio Brescia, Brescia, Italy Galleria Branco, Brescia
Studio Firenze Art Contemporanea, Florence Galleria dei Mille, Bergamo
Galleria Delta, Salerno
Studio F22, Palazzolo, Italy Gallery Il Canale, Venice
- 1973 Galerie Toni Brechbuhl, Grenchen, Switzerland
Musée de l'Abbaye Sainte-Croix, Sables-d'Olonne
Galerie Seebacher, Austria
- 1972 Retrospective Exhibition, Centre National d'Art Contemporain, Paris
- 1971 Galerie Ursula Lichter, Frankfurt
- 1969 Galerie Senatore, Stuttgart, Germany
- 1968 Galerie des Quatre Vents, Paris
Galerie Riquelme, Paris
Leine Galerie e V., Frankfurt
- 1967 Galerie Weiller, Paris
Galerie M.E. Thelen, Essen
- 1962 Galerie Wulfengasse, Austria

Selected Group Shows

- 2016 Summer Group Show, Galerie Heinz Holtmann, Cologne
Sur Le Fil, Galerie Jean Brolly, Paris
Zero and Now, Galerie Schoots + Van Duyse, Antwerp
- 2015 Bernard Aubertin & Bernard Rancillac: De Rouge a Rouge, Galerie Jean Brolly, Paris
Destructive Beginnings | Works from Post-War Masters, De Buck Gallery, New York, NY
Martin Gropious Bau, Berlin Stedelijk Museum, Amsterdam
- 2014 Belvedere Museum, Netherlands ZERO: Countdown to Tomorrow, 1950s – 60s,
Guggenheim Museum, New York
ZERO in Vibration – Vibration in ZERO, Moeller Fine Art, New York
- 2012 Palais de Tokyo, Paris
Nederlandse avant-garde in een internationale context 1961 – 1966,
Stedelijk Museum Schiedam
- 2003 Minimal to the Max, The Norton Museum of Art, The Brownstone Collection, Palm Beach
- 2001 Centre d'art contemporain Bouvet Ladubay, Saumur
- 2000 Art concret, Espace de l'art concret, Château de Mouans-Sartoux
- 1998 Musée d'art moderne et d'art contemporain, Nice
- 1991 Museum des 20 Jahrhunderts, Vienna Museum am Ostwall, Dortmund,
Germany Landesmuseum Ferdinandeum, Innsbruck
- 1988 Musée d'Art Contemporain, Lyon FNAC, Paris

- ZERO, Un Movimiento Europeo, Fondacion Juan March, Madrid
 Gruppe Zero, Gallerie Schoeller, Dusseldorf
- 1985 Salzburg Museum of Art, Salzburg
- 1984 Zero, Galerie Lohrl, Monchengladbach
- 1979 Zero: Imagery of European Avantgard 1958 – 1964, Museum voor Schone Kunsten Zero
 International, Antwerp
- 1977 Documenta 6, Cassel
- 1976 Kunstmuseum, Olten
 Kunstmuseum, Bonn
- 1972 Otto Piene-Lichtballett un Künstler der Gruppe Zero, Galerie Heseler,
 Munich 1969 Dynamo Zero 1959 – 1969, Galerie Lichter, Frankfurt
- 1966 Avantgarde Zero 1966, Galleria il Segno, Rome
 Avantgarde Zero 1966, Galleria Associazione Zen, Brescia
 Zero op Zee, Galerie Orez, The Haag
- 1965 Zero Avantgarde, Galleria del Cavallino, Venedig, Germany
 Zero Avantgarde, Gallerie il Punto, Turin
- 1964 Nul=0, Galerie Delta, Rotterdam, Netherlands
- 1963 Zero – der neue idealismus, Galerie Diogenes, Berlin
- 1962 Nul, Stedelijk Museum, Amsterdam
 Zero, Galerie Schindler, Bern
- 1961 ZERO – Edition, Exposition, Demonstration, Galerie Schmela, Dusseldorf
 Zero, Galerie A, Arnheim
 Exposition datozero 1961, Galerie Dato, Frankfurt

Aubertin works are shown at:

Bibliothèque Nationale de Paris, Paris Musée de Grenoble, Grenoble Centre National de l'Art Contemporain, Paris Musée de Graz, Graz, Austria Museum of Dusseldorf, Dusseldorf Archivio della Grazia di Nuova Scrittura, Milan Museo de Arte Moderno, Venezuela Museum of Dusseldorf, Dusseldorf

