

Peinture d'ensemble
Alba anni '50. Un laboratorio di situazioni

a cura di Sandro Ricaldone



MARTANO TORINO

Questo catalogo è stato realizzato in occasione della
mostra dallo stesso titolo, che ha luogo presso la

Galleria Martano
Via Principe Amedeo 29
10123 Torino

info@galleriamartano.it
www.galleriamartano.it
dal 16 febbraio al 10 aprile 2012
con orario. 15-19 lun/sab.
per info tel. 0039(0)118177987 - 00393480650632

PEINTURE D'ENSEMBLE

Negli anni '70 ha trovato larga eco, non solo nell'ambito degli studi letterari, la tesi avanzata da Harold Bloom ¹, secondo cui la storia della poesia (e, per estensione, delle arti in generale) deve essere considerata indistinguibile dall'influenza poetica. Il debito verso le proprie fonti genera, secondo lo studioso statunitense, un senso di angoscia cui gli autori tentano di sottrarsi attraverso processi "revisionistici" di fraintendimento o di autopurgazione. Se, al di là delle scorciatoie che l'influenza offre agli autori più corrivi, questa affermazione ha fondamento (e lo ha: basti pensare all'incidenza del lascito picassiano sull'opera di molti artisti delle generazioni a lui immediatamente successive), le fa da contraltare l'idea, non meno attendibile, che l'interazione e la collaborazione fra artisti costituisca un elemento cruciale nell'elaborazione di approcci e/o di nuovi linguaggi artistici. L'importanza di quei raggruppamenti che il sociologo Michael P. Farrell ha chiamato "collaborative circles" ², risulta evidente nell'intera vicenda delle avanguardie storiche e nuove o post-avanguardie. Tuttavia, come rileva Nancy Roth, nonostante il fatto che le pratiche delle avanguardie e in particolare del Futurismo e di Dada avessero prefigurato modelli di collaborazione nell'ambito delle arti visive, "sembra che questa non sia stata discussa come scelta, metodo o approccio con specifiche opportunità e implicazioni" ³. Secondo Roth l'assenza di riflessione sul tema si sarebbe protratta fino agli anni '70, quando Claes Oldenburg prese posizione contro "l'artista in studio ... rigido, violento e distruttivo ... alla ricerca del sublime" ed a favore dell'"artista in situazione collaborativa, flessibile, controllato, costruttivo ... (indifferente al sublime, come i piloti d'aeroplano)" ⁴. Asserzione, questa, che trova un'indubbia convalida quantitativa nell'emergere (preceduti nella seconda metà degli anni '60, nella sfera dell'arte cinetica, da compagini quali il GRAV, il Gruppo N e il Gruppo T, o – nell'ambito della Nuova Figurazione – dall'Equipo Cronica) di una serie di veri e propri teams da Marina Abramovic-Ulay e Gilbert & George, sino a Jake and Dinos Chapman ed a Fischli & Weiss, ma che trascura esperienze fondamentali nell'arte della seconda metà del Novecento. Si

tratta, nella specie, delle prassi instaurate dapprima nell'ambito del movimento CoBrA (1948-1951) e, quindi, del Bauhaus Immaginario (1954-1957), due episodi, fra loro in un rapporto di evolutiva continuità, cui si applica in modo ineccepibile la già ricordata nozione farrelliana di "cerchia collaborativa": "un gruppo primario composto da pari che condividono obiettivi professionali analoghi e che, attraverso dialoghi e collaborazioni di lungo periodo mettono a punto una visione comune che guida il loro lavoro, visione che consiste in un complesso di assunti condivisi circa la loro disciplina, inclusi quelli che attengono a ciò che viene considerato un lavoro valido, a come lavorare, quali siano i soggetti meritevoli e come riflettere a loro riguardo"⁵. In termini di intensità, queste prassi, incentrate su confronto e interazione, su reciproci stimoli e risposte, ricordano l'atmosfera del "gruppo in fusione"⁶ analizzato da Sartre in anni coevi nella Critica della ragione dialettica, mentre appaiono più distanti dalle forme di collaborazione individuate da Charles Green con riferimento al periodo successivo: la costruzione di identità "burocratiche" (Art & Language), l'associazione operativa nel quadro di un legame familiare (i Boyle, i Poirier, gli Harrison) e l'evoluzione verso il marchio e il soggetto interpersonale (Gilbert & George)⁷. Attuate dapprima in un moto spontaneistico, assumono in prosieguo un'articolazione metodologica definita nella dimensione del laboratorio.

Nell'ambito di CoBrA la collaborazione fra artisti si esplica principalmente secondo due modalità. La prima, di natura intermediale, è rappresentata dalla *peinture-mots*, "emergenza simultanea di scrittura e pittura"⁸ sperimentata da Dotremont e Jorn in una dozzina di piccole tele addirittura in anticipo sulla creazione ufficiale del movimento, a Massy-Verrières e a Bruxelles. I due autori riescono nell'impresa di legare le componenti verbali e pittoriche, non secondo lo schema di reciproco straniamento che sarà proprio della metagrafia lettrista ma in una sintonia esemplare che popola "la terre du tableau" di una profonda risonanza poetica. Su questa direttrice Dotremont proseguirà instaurando collaborazioni con Alechinsky (*La raison n'est pas ma maison*, 1950), Appel, Corneille, Atlan (da cui nasce nel 1950 la sequenza di *Transformes*), ma la pratica coinvolge altri esponenti del versante olandese, con i lavori a quattro mani di Constant e Gerrit Kouwenaar (*Goede Morgen Haan*, 1949) e di Corneille e Lucebert, mentre Anton Rooskens, in omaggio all'attenzione propugnata da CoBrA nei confronti dell'espressione infantile, accosterà i propri disegni ai versi della figlia Marcelle⁹.

La seconda modalità collaborativa di CoBrA è invece costituita dal cantiere. Nell'estate del 1949, per iniziativa di Jorn, un numerosi esponenti del gruppo (oltre all'artista danese erano presenti Hulten e Osterlin, Jaguer, Dotremont, Gilbert, Pedersen, Dahlmann-Olsen, Jorgensen, Lilliendahl, Balle) si riuniscono presso la Casa degli Architetti di Bregnerod, ottenuta per un mese grazie alla promessa

di decorarla. L'atmosfera festosa e creativa è rappresentata da Dotremont nel n. 2 di "Le petit Cobra": "À Bregnerod le non-peintres ont peint, le non-sculpteurs ont sculpté, les spécialistes du chevalet sont montés sur leur grands chevaux, le non-poètes ont écrit ..." ¹⁰. Un'esperienza analoga viene condotta nel novembre dello stesso anno da Appel, Constant e Corneille giunti in Danimarca per partecipare alla mostra annuale di Høst: in una sola serata decorano le pareti, i soffitti, i mobili della fattoria di Eric Nyholm a Funder, nei pressi di Silkeborg, scrivendo sulla porta d'ingresso: "Entrer ici, c'est vivre!". Qualche tempo dopo anche Jorn realizzerà un intervento in loco. Sempre in casa Nyholm i tre artisti olandesi, proseguendo un iniziale intervento già eseguito da Jorn, che intendeva così stigmatizzare il passaggio di Richard Mortensen alla pittura astratto-geometrica, ne trasformano collettivamente una tela che prende così il nome di *CoBrA-modification* ¹¹.



Alba 1956. Laboratorio Sperimentale per una Bauhaus Immaginata. A fianco e in basso: Constant, Piero Simondo, Gil Wolman, Asger Jorn e Giors Melanotte.



Queste attività collaborative, volte a superare la condizione di solitudine che usualmente caratterizza il dipingere (“Peindre, c’est être seul” – scrive Dotremont – “Dans une prison qui a un cinquième mur”: un quinto muro, il quadro ¹²⁾ rimangono in CoBrA, nella sostanza, all’interno di una cornice spontaneista, per quanto intensamente creativa. Dopo la conclusione della vicenda dell’Internazionale degli artisti sperimentali, l’esigenza di una prospettiva meglio definita è al centro delle preoccupazioni di Jorn, che medita di farne evolvere la piattaforma programmatica per impedire che “la rivoluzione scada in una moda temporanea” ¹³⁾. Già la scelta della denominazione del gruppo cui dà vita nel 1953, il Movimento Internazionale per una Bauhaus immaginista, evidenza, nel richiamo allo storico Istituto di Van de Velde e Gropius, l’intendimento di proseguire la ricerca secondo modalità più stabilmente strutturate. Gli “Incontri Internazionali della Ceramica” (1954) ¹⁴⁾, svolti nel contesto produttivo della fornace Mazzotti di Albisola, iniziano a marcare uno sviluppo rispetto ai “cantieri” CoBrA. L’incontro ad Albisola nell’estate successiva con Gallizio e Simondo, portatori entrambi di interessi scientifici, conduce alla scelta di un nuovo modello, decisamente orientato sulla traccia sperimentale: il laboratorio.

Nel testo programmatico ¹⁵⁾ viene infatti enunciata la consapevolezza “che il metodo della ricerca soggettiva (artistica) soffre di una debolezza altrettanto grave – per lo più ignorata – di quello



Alba, 1956. Asger Jorn con il manifesto della Mostra della Ceramica Futurista e, sotto, nello studio del ceramista Siri ad Albisola: il ceramista Gigi Caldanzano, Piero Simondo, Pinot Gallizio e Antonio Siri.



dell'obiettivazione scientifica". Nel contempo, si esprime "la convinzione che i due metodi si completino". La ricerca artistica, per la quale si rivendicano "gli stessi mezzi e possibilità economiche e pratiche delle quali già si servono le ricerche scientifiche naturali" viene proclamata "identica alla 'scienza umana', ciò che per noi è la scienza 'interessata', non la scienza puramente storica" per concludere che "questa ricerca deve essere condotta dagli artisti coadiuvati dagli scienziati".

In quest'ottica Jorn propone una "méthode de l'expérience sensationnelle", basato su "l'hasard volontaire d'errer" ¹⁶ analogo e opposto insieme al metodo sperimentale scientifico. Come lo scienziato moderno, che ha ormai l'antico criterio, puramente empirico, basato sull'osservazione passiva della natura, anche l'artista "combina e manipola, ed è la reazione di questa combinazione provocata artificialmente che osserva, per ricavarne nuove conoscenze". Ma con una finalità diversa: mentre lo scienziato aspira ad ottenere la riproducibilità dei risultati, astruendo dalle particolarità accidentali delle singole prove, nella sfera estetica ciò che invece conta è individuare nuove specificità, tralasciando fattori d'identità e costanti.

Simondo, dal canto suo, ragiona sull'impostazione strutturale del "lavoro produttivo figurativo" ¹⁷ e sui possibili strumenti di controllo, in parallelo con la frequentazione del monotipo che, attraverso la persistenza della matrice consente verifiche ed elaborazioni progressive, mentre Gallizio – dopo una articolata riflessione sulla valenza artistica delle reazioni chimiche condotta nello scritto *Tecnica dei colori nel barocco (brut-dry)* ¹⁸ – si dedica a "tradurre in forma" ¹⁹ l'ipotesi scientifica dell'Antimateria, formulata da Francesco Pannaria.

Tuttavia, benché nel citato testo programmatico si evochi una concezione della attività creativa "non come dono divino ma come una capacità rinforzata dalle esperienze nuove e inattese, *metodologicamente* indirizzate" e sia dato per raggiunto l'obiettivo di imporre i problemi artistici "direttamente all'industria" ²⁰, i concreti procedimenti adottati nel laboratorio non sembrano integrare un metodo inteso in senso rigoroso. Nondimeno, il Laboratorio di Alba rimane uno dei momenti nodali della creazione del Novecento, un luogo di interazioni e di scambi d'intensità, una "situazione" *ante litteram* nell'accezione debordiana di "moment de la vie, concrètement et délibérément construit par l'organisation collective d'une ambiance unitaire et d'un jeu d'événements" ²¹.

È nel proto-laboratorio che Simondo inizia - iniziare è diverso da istruire, ci ricorda Jorn - Gallizio alla pittura, che i due sperimentano l'uso di materie inusuali (i quadri di pece)²²; è nel laboratorio che Constant è spronato da Gallizio a progettare l'*Accampamento degli Zingari* ²³; è lì che Simondo ritrae dalla maquettes di Constant gli elementi costruttivi delle sue *Topologie* ²⁴ e che Wolman salda nella *Plateforme d'Alba* ²⁵ l'antifunzionalismo di Jorn e l'Urbanisme unitaire lettrista; lì ancora che

Gallizio, riflettendo sul tema giorniano del rapporto fra arte e macchina concepisce la dismisura inflazionistica della *pittura industriale* ²⁶. È nel laboratorio, infine, che in occasione del Congresso viene inaugurata la *peinture d'ensemble* ²⁷, che Gallizio continuerà a praticare con Jorn e il figlio Piergiorgio (Giors Melanotte) e il Gruppo Spur. E che riprenderà altrove, con Soshana e Appel, così come altrove, a Copenhagen, ma nello stesso spirito, Jorn e Debord – con l'attiva cooperazione del tipografo Permild – realizzeranno i loro capolavori librari: *La fin de Copenhague* (1957) e *Mémoires* (1959)²⁸.

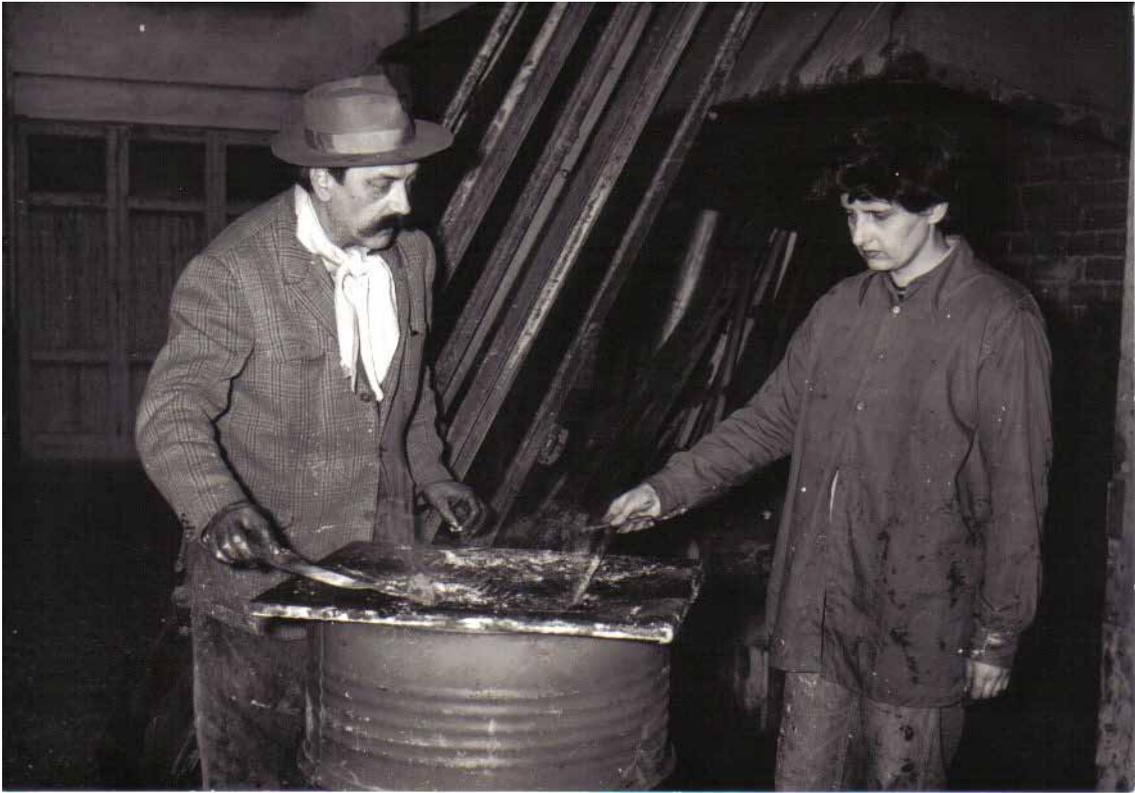


Buste intestate del Laboratorio Sperimentale per una Bauhaus Immaginata, 1956 e del Laboratorio dell'Internazionale Situazionista. Alba, 1957.

Autentico totem di questa mostra è il lavoro collettivo realizzato con interventi di Constant, Gallizio, Jorn, Kotik, Simondo e Wolman (di cui reca le firme), una sorta di *jam session* – Jorn aveva notato la somiglianza fra il loro lavoro e il jazz – e di *automodification* che riprende il linguaggio delle *peintures-mots*, portandolo ad uno stadio di caotico parossismo. Altri lavori testimoniano la collaborazione degli artisti entro e attorno al Laboratorio: in primis un grande monotipo eseguito da Simondo e Gallizio nel 1956, dove su uno sfondo densamente maculato si distinguono i caratteristici profili allungati del primo e lo schizzo di un volto rovesciato attribuibile al secondo. Quindi un dipinto a quattro mani di Appel e Gallizio, creato nel 1961, durante la visita di quest'ultimo all'artista olandese, allora ospite di Jean Larcade ²⁹ all'Abbaye de Roseland, presso Nizza: qui, attorno ad un forte impianto lineare che suddivide verticalmente lo spazio, scandito da segni orizzontali in una sorta di raffigurazione ideogrammatica, tipica delle chine coeve di Gallizio, si dispongono i tracciati circonvoluti di Appel, d'un materismo rarefatto. Ancora a quel momento risale una carta che reca – accanto a due accenni di volti – la doppia dedica di Pinot e di Machteld (Appel). A chiudere la sequenza delle *peintures d'ensemble* una tempera su cartoncino del 1963 di Gallizio e Walter Olmo, il musicista del laboratorio, nella quale attorno ad una sommessa simmetria centrale, ottenuta con la reciproca impressione delle due metà del foglio si affacciano i motivi circolari caratteristici della fase matura dell'opera di Pinot.



Karel Appel e Pinot Gallizio, Alba, 1961



Pinot Gallizio nel suo studio con la pittrice Soshana, 1959

Accanto a queste, una sequenza di opere che - senza essere frutto di un'autorialità transpersonale - restituiscono la dimensione e il clima dell'epoca. All'immediato post-CoBrA (1952) appartengono le tavole della cartella di Constant *Het Uitzicht van de Duif* (L'aspetto del piccione) naturale prosecuzione, seppure in forme più distese, del "bestiario" frequentato dagli autori del movimento. Un'opera senza titolo del 1954, solcata in alto da un graffito sinuoso tracciato con la saldatrice elettrica, documenta gli esperimenti condotti da Gallizio con le resine naturali. La ricerca dell'immagine imprevista, perseguita attraverso la tecnica del monotipo che gli consentiva di attingere "la non intenzionalità del segno" ³⁰, da parte di Simondo, viene testimoniata da un lavoro del '55, cui si affianca un'importante dipinto su juta dello stesso periodo. Jorn è presente con una tela senza titolo del 1956, dove campeggia il profilo d'una testa definito con un tratto dinamico e *Le streghe di Albisola* (1958), che rifacendosi all'adattamento teatrale di un poema di Tullio d'Albisola rappresentato a Pozzo Garitta tre anni prima ricorda il legame artistico fra le "due Albe" ³¹; legame ulteriormente ribadito mediante due cartopitture ³² di Farfa: *KKKEEESSSLLLEERRR*, le cui figure flessuose evocano il celebre duo di danzatrici, e *Quarto d'ora di poesia* ³³, che rimanda invece alle esperienze futuriste, apprezzate da Jorn e riproposte dal Laboratorio con la mostra di ceramiche allestita nel '56, in concomitanza con il Congresso. Le figure di Cherchi e Garelli richiamano anch'esse il Congresso e, soprattutto, la manifestazione dell'Unione Culturale del dicembre 1956 ³⁴, per la quale realizzano anche, insieme a Jorn e Simondo una cartella d'incisioni.

Nuovamente l'eredità di CoBrA si affaccia nella *Tristesse limpide* (1960) in cui Alechinsky esplora la figura con scie di colore dilavate, fissandola come parvenza enigmatica in una sorta di "inachevé volontaire"³⁵, laddove Appel concentra, in *Tête* (1960), "la magia violenta del suo mondo dipinto" servendosi "di tutto il complesso registro cromatico, esteso dai gialli, rossi e blu nella loro impudente crudezza sino al nero"³⁶. Un quadro del 1959 di Soshana (Susanne Schüller)³⁷, magmaticamente materico, solcato da scie energetiche, evoca la collaborazione con l'artista viennese durante il soggiorno parigino di Pinot impegnato nell'allestimento della *Caverna dell'antimateria* alla Galerie Drouin. E, infine, un brano inedito di pittura industriale, sintesi personale di un quinquennio di sperimentazione giunta alla soglia del "superamento dell'arte", espressione di un *détournement* radicale della pittura e del segno, punto d'arrivo e di partenza per un nuovo solitario cammino nella materia e nello spazio.

Note:

- 1) Harold Bloom, *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford University Press, New York 1973 (trad. It. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Feltrinelli, Milano 1983).
- 2) Michael P. Farrell, *Collaborative Circles. Friendship Dynamics and Creative Work*, University of Chicago Press, Chicago 2003.
- 3) Nancy Roth, *Collaboration and Originality*, nel sito web Collaborative Arts. Conversations on Collaborative Arts Practise (<http://www.collabarts.org/?p=198>).
- 4) Claes Oldenburg, in Maurice Tuchman (1971) *Art and Technology*, New York: Viking Press, 259.
- 5) M.P. Farrell, *op. cit.*, pag. 11.
- 6) V. Jean-Paul Sartre, *Critique de la raison dialectique. Tome 1. Théorie des ensembles pratiques*, Gallimard, Paris 1960 (trad. it. *Critica della Ragione dialettica. I. Teoria degli insiemi pratici (libro secondo)*, Il Saggiatore, Milano 1963, pagg. 1-213).
- 7) Charles Green, *The Third Hand. Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001, pag. XIV. Per un excursus che dalle avanguardie storiche si spinge alla soglia degli anni Ottanta, v. *Artistic Collaboration in the Twentieth Century*, by Cynthia Jaffee McCabe with essays by Robert C. Hobbs and David Shapiro. Smithsonian Institution Press, Washington D.C. 1984.
- 8) Jean-Clarence Lambert, *Cobra. Un art libre*, Chêne/Hachette, Paris 1983, pag. 95.
- 9) Anche Jorn ebbe ripetute collaborazioni con bambini, tra cui i suoi figli. V. Troels Andersen, *Formes magiques. Jorn, Cobra et les dessin d'enfants*, in *Cobra*, Editions Lannoo, Tielt 2008, pagg. 206-209.
- 10) J.C. Lambert, *op. cit.*, pag. 128.
- 11) Ibidem, pagg. 149-153. L'opera in questione, conservata presso lo Jorn Museum di Silkeborg è riprodotta a pag. 151.
- 12) V. *Cobra* (Editions Lannoo 2008), *op. cit.*, pag. 273.
- 13) Asger Jorn, lettera ad Alechinsky del marzo 1954, pubblicata nel volume *Lettres à plus jeune*, L'Echoppe, Paris 1998, pag. 67.
- 14) V. Cesare Viel, *Da Cobra alla polemica contro il Funzionalismo. L'arrivo di Jorn in Italia*, in *Jorn in Italia. Gli anni del Bauhaus immaginista*, a cura di Sandro Ricaldone, Edizioni d'Arte F.lli Pozzo, Moncalieri 1997, pagg. 54-55; v. inoltre Hilda Ricaldone, *Materiali per una storia del MIBI*, Odra Press, Genova 2007, pagg. 45-51.
- 15) Pubblicato come volantino e sui risvolti di copertina di "Eristica. Bollettino d'informazione del Movimento Internazionale per una Bauhaus immaginista", Alba, luglio 1956.
- 16) Asger Jorn, *Pour la forme. Ébauche d'une methodologie des arts*, edité par l'Internationale Situationniste, Paris 1958, pag. 72.
- 17) V. "Eristica", *cit.*, pag. 14.
- 18) V. *Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura*, a cura di Maria Teresa Roberto, Giorgina Bertolino e Francesca Comisso, Charta, Milano 2005, pagg. 47-50.
- 19) Ibidem, pag. 29.
- 20) V. nota 15.
- 21) V. *Definitions*, in "Internationale Situationniste", n. 1, Paris, juin 1958, pag. 13.
- 22) V. Francesca Comisso, *Opere 1953/54 – 1964. Procedure, tecniche, materiali*, in *Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964*, a cura di Maria Teresa Roberto con Francesca Comisso e Giorgina Bertolino, Mazzotta, Milano 2001, pagg. 49-53 e la nota *Periodo resine naturali*, della stessa, in *Gallizio. Il pittore e la città nomade*, Mondovì 2005, pag. 56.
- 23) V. Francesco Careri, *Constant. New Babylon, una città nomade*, Testo & Immagine, Torino 2001, pagg. 15-26.
- 24) V. Piero Simondo, *Topologie* anno '60, in P:S:, *L'immagine imprevista*, *cit.* pagg. 166-169.
- 25) Pubblicata in "Potlach" n. 27, Paris, 2 novembre 1956 e riprodotta nel volume di Mirella Bandini, *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948-1957*, Officina Edizioni, Roma 1977, pagg. 272-273.
- 26) V. Mirella Bandini, *Pinot Gallizio e il Laboratorio sperimentale di Alba*, GAM, Torino 1974, pagg. 18-19.
- 27) V. la scheda Ensemble (Peinture d') di Giorgina Bertolino in PINOT Gallizio. Il laboratorio della scrittura, *cit.*, pag. 87.
- 28) Va notato che nel 1963 Debord realizzerà la quarta delle cinque *directives* per la "Manifestation pour la destruction de RSG6" (Odense, Galerie Exi, giugno 1963), *Abolition du travail aliéné*, su un lavoro di Gallizio riportabile al 1958 (v. *Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964*, *cit.*, pagg. 108, 122 e 497).
- 29) Jean Larcade era il titolare della Galerie Rive Droite di Parigi, presso cui Appel esposeva in quel periodo.
- 30) Piero Simondo, *Intervista sulla pittura*, in *L'immagine imprevista. Rendiconti, opere, interviste*, il Canneto, Genova 2011, pag. 164.
- 31) V. Giorgina Bertolino – Francesca Comisso, *Le due Albe del Bauhaus immaginista*, in *Biennale di ceramica nell'arte con temporanea. Il volto felice della globalizzazione*, a cura di Roberto Costantino e Tiziana Casapietra, Attese, Savona 2001.
- 32) V. Edouard Jaguer, *Le cartopittura di Farfa*, nel catalogo della mostra alla Galleria Schwarz, Milano, novembre 1962, ripreso nel volume di Carlo De Benedetti, *Futurismo in Liguria*, Sabatelli, Savona 1976, pagg. 71-75.
- 33) I "Quarti d'ora di poesia" furono organizzati a Savona da Giovanni Acquaviva, poeta, pittore e teorico futurista, tra il 1944 e il 1945.
- 34) V. Sandro Ricaldone, *La force de l'instabilité. L'aventure incomplète du Bauhaus imaginiste*, in *Figures de la Negation. Avant-gardes du dépassement de l'art*, Art of this Century, Paris 2004, pg. 92.
- 35) "Achevée, la toile peut aussi connaître 'la Tristesse des tableaux réussis, laissés à leur luxe calme, en deçà du coup de volupté'. L'achèvement est alors différé. Loin en avant". (Michel Draguet, *Promenades marginales*, in *Alechinsky de A à Y*, Gallimard, Paris 2007, pag. 201).
- 36) Michel Tapié, *Alchimie des tons* (1955), in *Karel Appel, 40 ans de peinture, sculpture & design*, Galilée, Paris 1987, pag. 109-111.
- 37) V. Angelica Bäumer - Amos Schüller, *Soshana: Leben und Werk*, Springer-Verlag, Wien 2010.

Caunes, samedi.
(1953?)

chers amis,

J'arriverai à Alba le mercredi 21 novembre, dans
l'après-midi (par chemin de fer), et j'irai aussitôt via
XX Septembre.

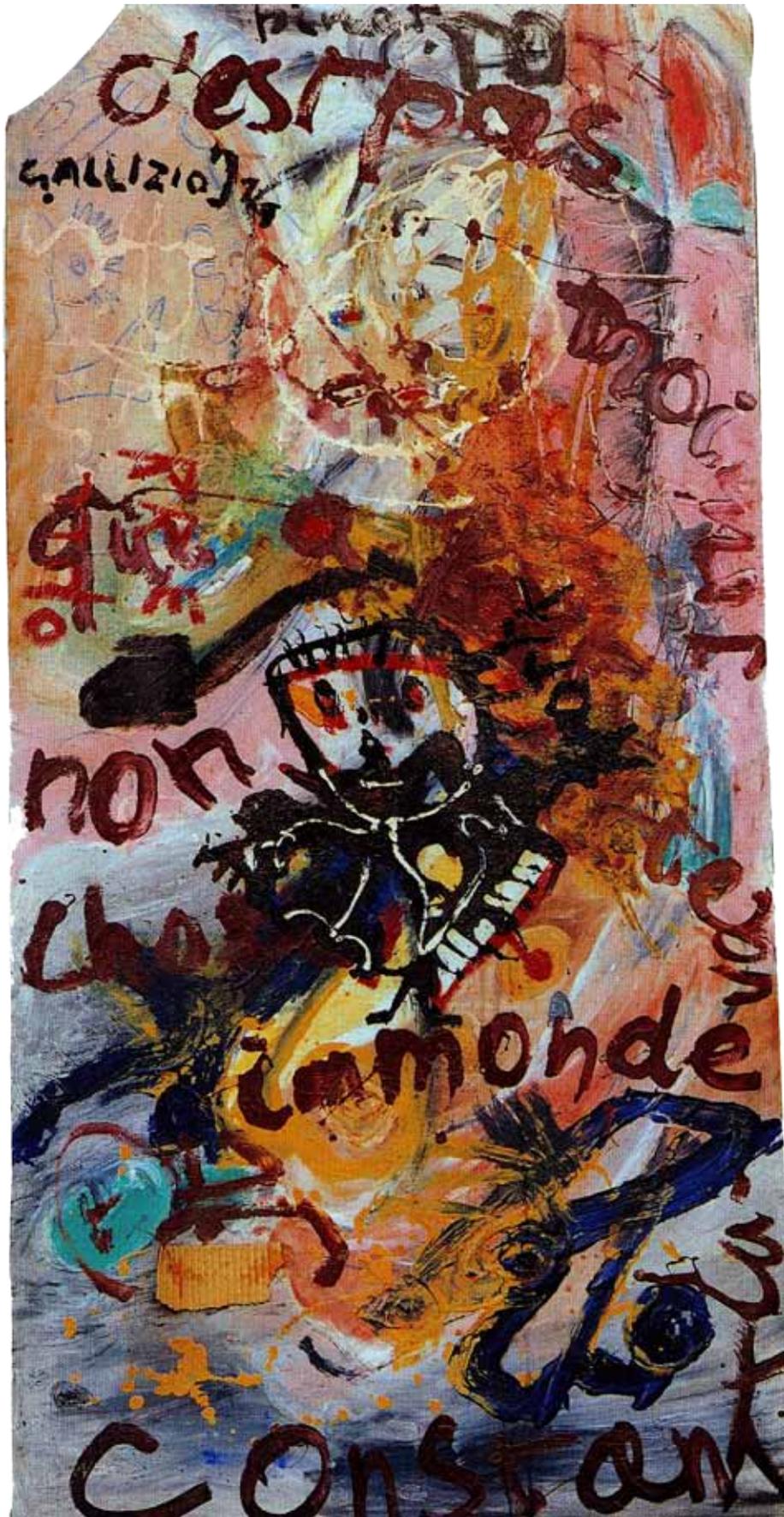
Vite, toujours plus vite,
une beauté nouvelle
et durable sera vôtre...

bien à vous,

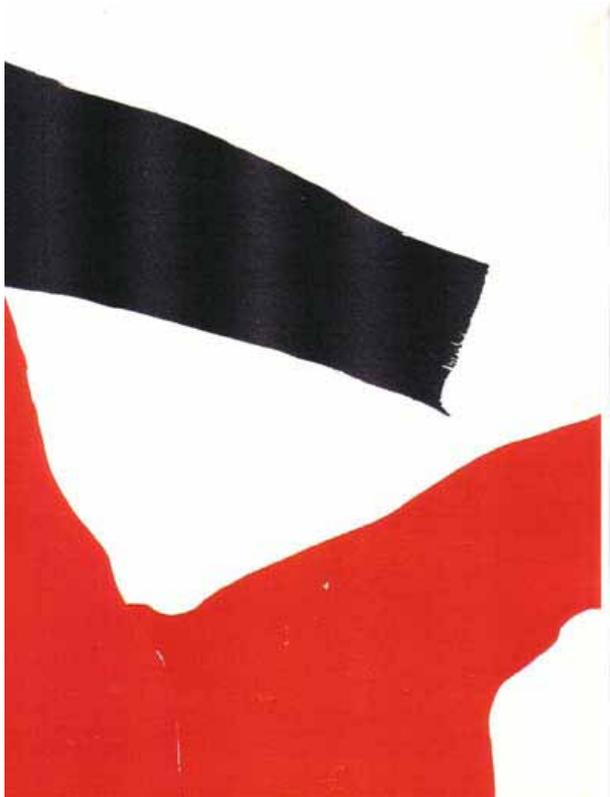
G E Debord

Cartolina di Guy Debord in cui annuncia il suo arrivo al Laboratorio Situazionista di Alba, 1957.

*Detournez vous
Detournez vous - cocktail
Détournez vous la vie
esaurimento patrimonio mistico Europeo
Peinture d'ensemble
jazz-painting cocktail peinture
jeux superieur
détournement vivant
vivi-sezione
(...)
Continuazione Jorn
Le grand projet détournement collectif pour
Amsterdam la construction collective mécanique
orchestré par (...)
la ville dans l'air*



Opera collettiva: Constant, Guy Debord, Pinot Gallizio, Asger Jorn, Jan Kotik, Piero Simondo
Senza titolo, 1956, olio, resine plastiche, pigmenti, cm. 155 x 75



Constant, *Het Uitzicht Van de Duif*, 1952
Litografie, es. 107/125, cm. 33x26,5



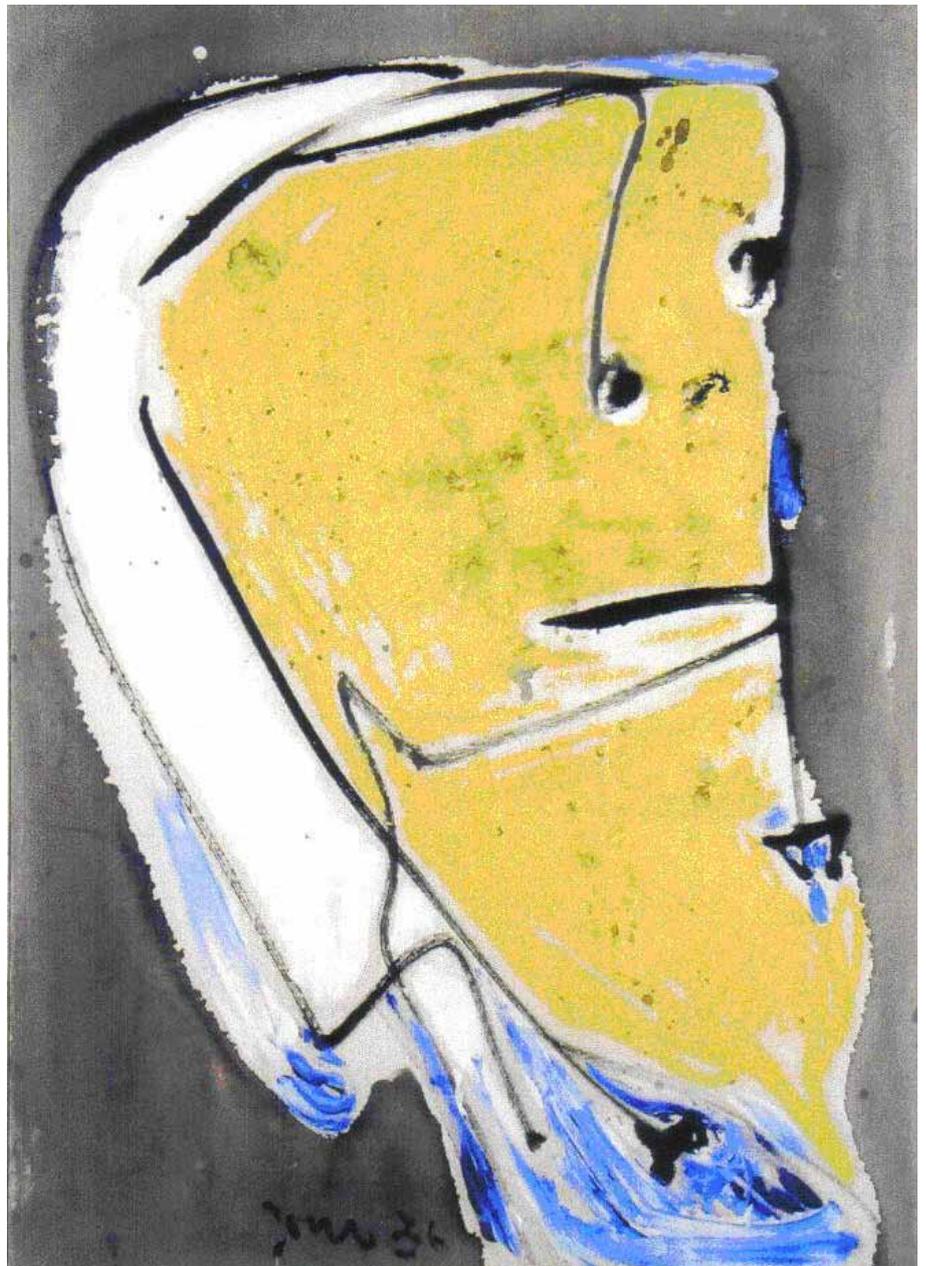
Constant, *Het Uitzicht Van de Duif*, 1952
Litografia, es. 107/125, cm. 33x26,5



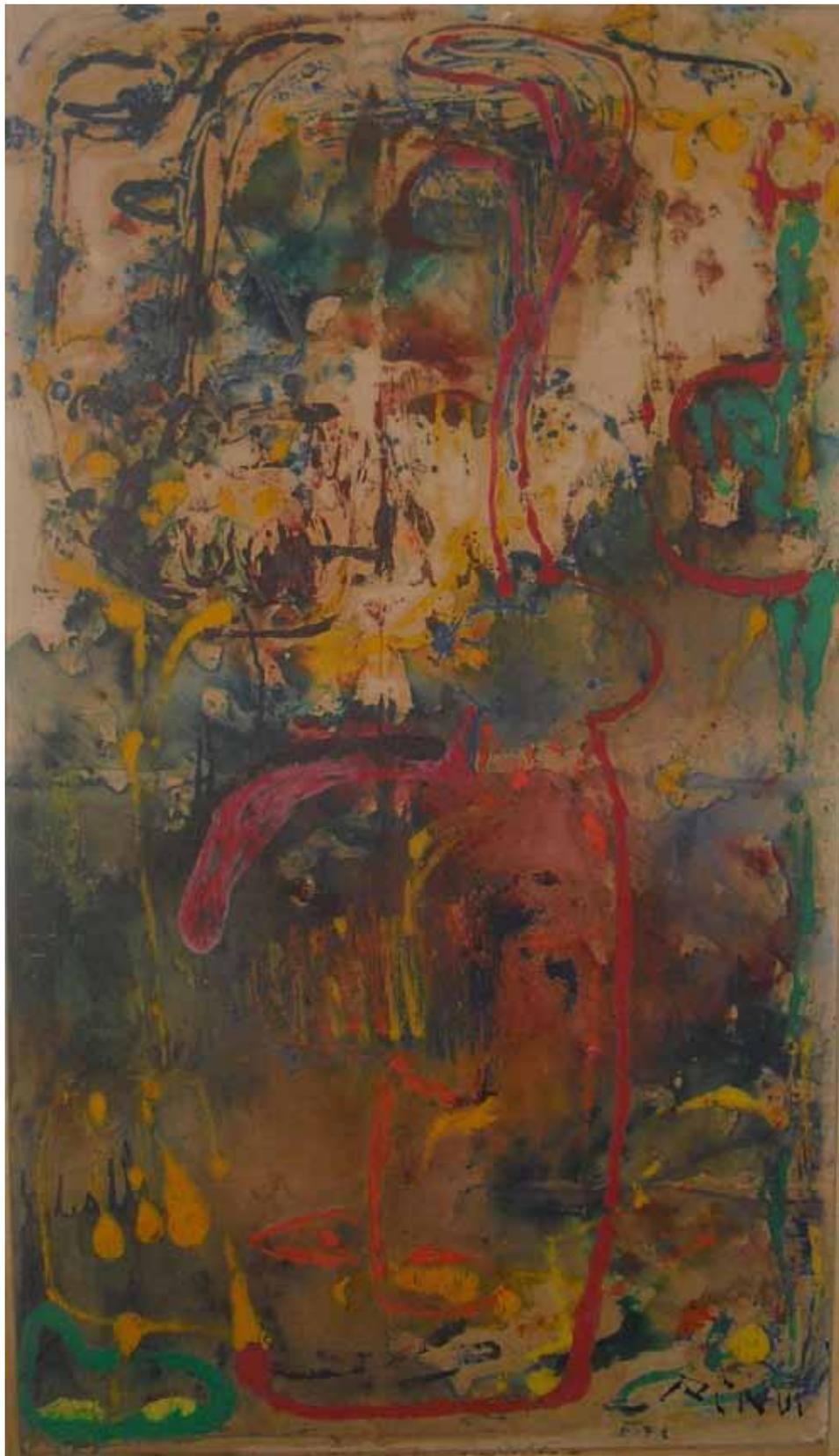
Pinot Gallizio, *Senza titolo*, 1954-55
Resine naturali, aniline su cartone pressato, cm. 82x82. Cat. generale 54dt3



Asger Jorn, *Visage attentif*, 1954
Acquaforte su zinco, es. 7/15, cm. 32,5x22, Cat. van De Loo n. 144



Asger Jorn, *Personaggio*, 1956
Olio su tela, cm. 70x50, Catalogo generale.
Atkins n°969.



Opera collettiva: **Piero Simondo, Pinot Gallizio**. *Senza titolo*, 1956
Monotipo su carta applicata su masonite, cm. 89,5x50. Cat. gen. P.Gallizio 56MO91



Piero Simondo, *Senza titolo*, (1955)
Monotipo su carta applicata su masonite, cm. 96x59



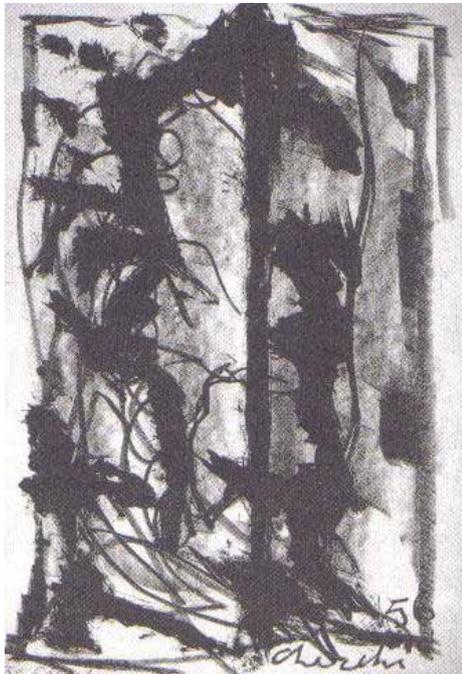
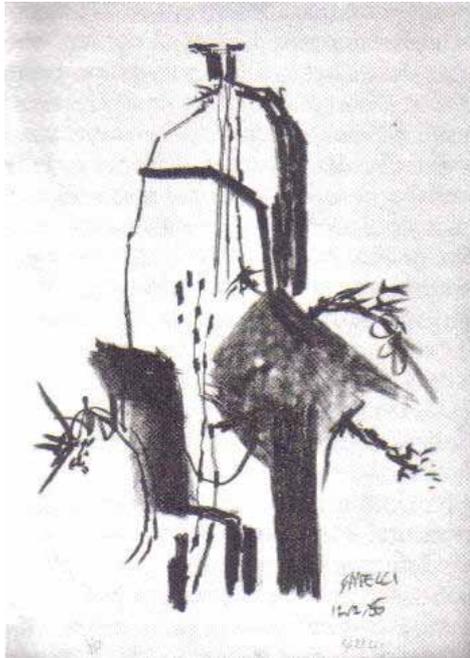
Piero Simondo, *Senza titolo*, 1955/56
Olio e tecnica mista su tela juta, cm. 60x100



Alba 1956, mostra del Laboratorio Sperimentale per una Bauhaus Immaginata al Politeama Corino.
In primo piano l'opera di Jan Kotik che viene esposta in questa mostra.



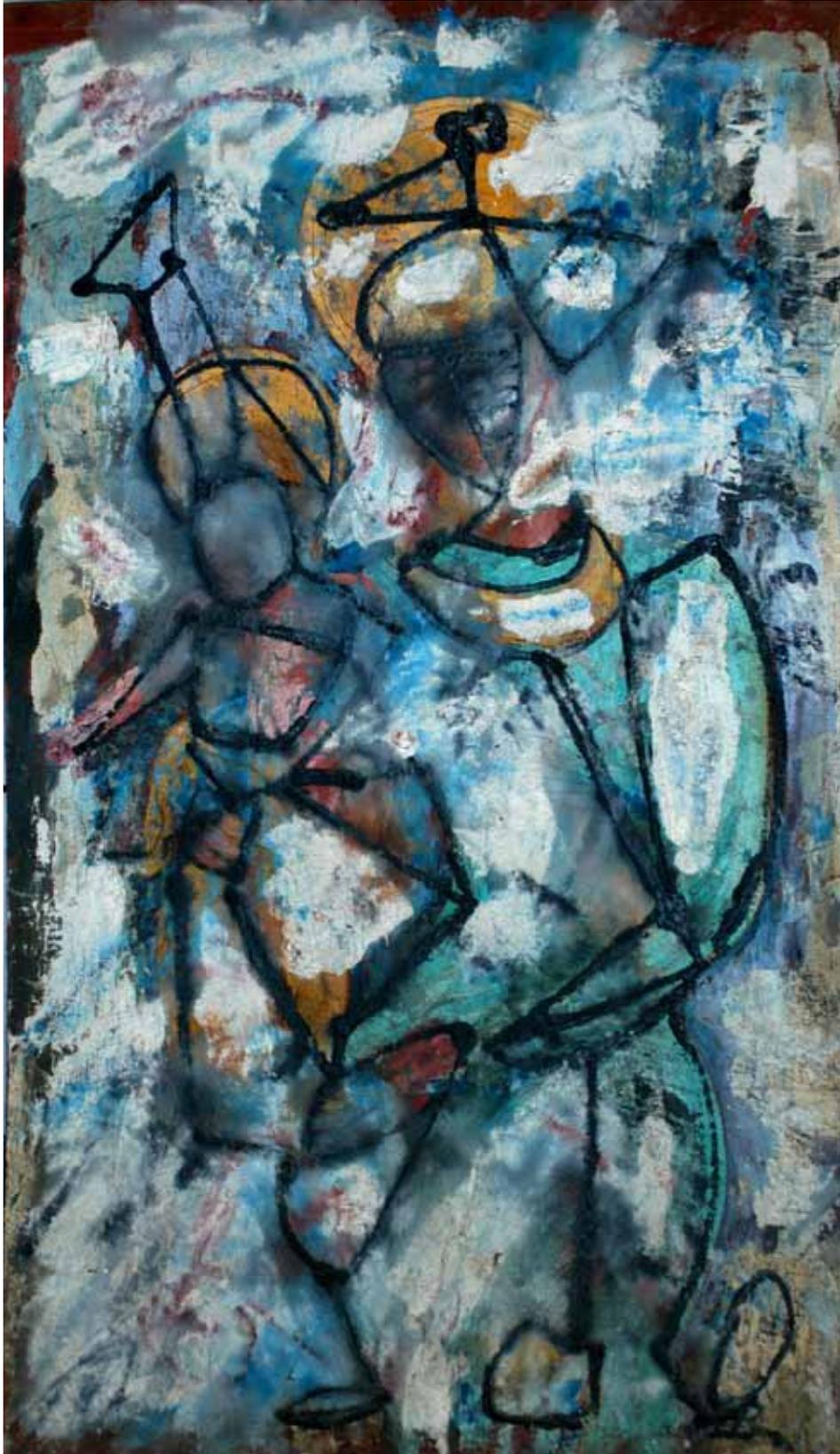
Sandro Cherchi, *Figure*, 1957
Ceramica dipinta e invetriata, cm.,. 36x36



Franco Garelli, Sandro Cherchi, Piero Simondo, Asger Jorn. Senza titolo, 1956
Litografia originale, es. p.a., cm. 35x25 ciascuna, stampate su un solo foglio.



Opera collettiva: **Asger Jorn e Pinot Gallizio**, *Senza titolo*, 1957
Tecnica mista su carta applicata su tela dipinta preesistente (sovrapporta per casa Gallizio), cm. 55x106.
Cat. gen. Gallizio n. 57dt 36



Pinot Gallizio, *Madonna del triangolo*, 1957
Olio su masonite, cm. 60x105. Cat. generale 57dt14



Asger Jorn, *Le streghe di Albisola*, 1958
Olio su cartone, cm. 81x64,5. Cat. gen. Atkins n. 1085



Pinot Gallizio, *Senza titolo o rotolo di pittura industriale*, 1958
Olio, resine plastiche, cm. 70 x 349. Archivio Gallizio 58dt44
In alto, particolare



Farfa, *Quarti d'ora di poesia*, 1959
Cartopittura, cm. 62,5x49



Farfa, *KKKEESSLLLEERRR*, 1959
Cartopittura, cm. 73x47



Soshana, *Senza titolo*, 1959
Olio e tecnica mista su tela, cm. 40x120



Opera collettiva: **Soshana e Pinot Gallizio**, *Senza titolo*, 1959
Olio e tecnica mista su tela, cm. 47x53



Franco Garelli, *La riva*, 1959
Bronzo, cm. 30x70x17



Franco Garelli, *Senza titolo*, 1959
Biro e acquarello su carta, cm. 25x35



Karel Appel, Tete, 1960
Olio e collage su cartone, cm. 67x51



Pierre Alechinsky, *Tristesse limpide*, 1961
Olio su tela, cm. 55,2x42,3



Opera collettiva: **Karel Appel e Pinot Gallizio**, *Senza titolo*, 1961
Tecnica mista su carta, cm. m70x50. Cat. gen. Gallizio n. 61oc117



Opera collettiva: **Machteld Appel e Pinot Gallizio**, *Senza titolo*, 1961
Tecnica mista su carta, cm. 70x50, cat. gen. Gallizio n. 61oc118



Opera collettiva: **Walter Olmo e Pinot Gallizio**, *Senza titolo*, 1963
Tempera su cartoncino, cm. 50x70. Cat. gen. Gallizio n. 63oc58

