

ABSTRACT: *Léger in Le Grand Remorqueur* shows the "modern, agitated, quick, dynamic and differentiated life" against the "plastic rationalism" of the radical abstraction. Therefore, the plastic forms of painting shall realize what the plastic forms of modernity already do at the landscape: its metamorphosis and its plastic recomposition. The picture holds the double mark of its relation to the reality: one of natural symbolism and one of violence, imposed by the modern show to this symbolism. And exactly there lies *Le Grand Remorqueur's* interest: to present this double mark in all its contradiction and to offer to the glance the opportunity to experience this. From now on, it is about showing in the painting window the violent metamorphism of a world that is not possible to be copied in its calm harmony.

KEY WORDS: Modernity; Léger; visual arts; painting; art critique.

RESUMO: Em *Le Grand Remorqueur*, Léger empunha o estandarte da "vida moderna, tumultuosa e rápida, dinâmica e diferenciada" contra o "racionalismo plástico" da abstração radical. Assim, as formas plásticas de pintura devem realizar o que as formas plásticas da modernidade já executam na paisagem: sua metamorfose e sua recomposição plástica. O quadro carrega a dupla marca de sua relação com a realidade: uma marca de iconicidade natural e uma marca de violência que o espetáculo moderno impõe a essa iconicidade. E aí, exatamente, o interesse de *Le Grand Remorqueur*: apresentar essa dupla marca em toda a sua contradição e oferecer ao olhar a oportunidade de fazer a experiência disso. Trata-se, doravante, de exibir na vitrina da pintura o violento metamorfismo de um mundo que não é mais suscetível de ser imitado em sua tranqüila harmonia.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; Léger; artes visuais; pintura; crítica de arte.

DOMINIQUE CHATEAU

Metamorfismo plástico: Léger e a representação da modernidade



Um olho no jogo, o outro na contagem dos pontos... Há algo do estrabismo em nossa relação com o quadro, como evoca essa expressão popular. Quando o primeiro olhar vai para a pintura, muito rápido o título puxa o olho para seu lado. A razão desta consulta irresistível é conhecida: a essencial mudez da pintura nos inquieta (consulta-se o título como se consulta o médico); essa mudez, de uma “poesia muda” como diz a tradição, comunica-nos sua falta e nos impele a preenchê-la; o olho, ancorado nas zonas cognitivas, aspira a encontrar a intelectualidade, em cujo limiar a pintura espera com paciência.

Ora, há casos em que, longe de atingir o apaziguamento desta sutura cognitiva, a passagem pelo título nos perturba. A angústia de sua ausência se prolonga, amplia-se e também se dissipa na incerteza de seu efeito. Segue-se um vaivém do mudo à palavra, da palavra ao mudo – que pode concretizar-se (observa-se às vezes uma curiosa ginástica nas salas de exposição!) ou ficar virtual, o título como que flutuando no rombencéfalo, enquanto os olhos demonstram má vontade em pregá-lo sobre o que eles vêem.

Ou bem, em face de uma representação plácida, o título se extravia, ou bem, ao contrário de uma calma etiqueta, a pintura nos conduz a um pisca-

pisca indeciso. *Le Grand Remorqueur* se classifica nessa segunda categoria. A crer em seu título, aí está, então, a espécie de quadro que nos impõe uma referência; haveria uma coisa “simples” a reconhecer. Porém é inútil procurar a figura prometida, é inútil até matar-se tentando reconstituí-la; ela foge, dispersa-se, diversifica-se, amalgama-se e, à força de querer percebê-la, o olhar se dispersa em um suspense interminável da iconicidade. Ou melhor: a iconicidade é *deslocada*, e a plástica, que constrói esse deslocamento, enriquece-se como repercussão dessa divergência.

Léger toca de leve neste tema desde 1913, com sua própria terminologia, quando define paradoxalmente o “realismo pictórico” pela “organização de três grandes quantidades plásticas: as Linhas, as Formas e as Cores”.¹ É assim, pensa ele, que a pintura participa da modernidade: ela a expressa concentrando-se em seu próprio poder,² até o limite, todavia, em que ela cairia na abstração.³ Constata-se isso no conjunto de sua obra, salvo nas experiências de 1913 (a série dos *Contraste de formes*) que Greenberg considera “pinturas completamente abstratas”, porque “mostram cilindros e cones, que não representam senão eles mesmos, e retângulos que não delimitam senão eles mesmos”, não sem precisar: “Não que ele tenha chegado a uma aparência de pura planeza, como Mondrian iria fazer, nem mesmo que se tenha aproximado



da planeza conseguida às vezes pela colagem; ele conservou sempre um certo gênero de ilusão escultural”.⁴

São mais ou menos as mesmas pinturas que fazem com que Apollinaire diga, em sua recensão dos Independentes de 20 de março de 1912: “O quadro de Léger concerne à pintura pura. Nenhum tema, muito talento”.⁵ Algum tempo depois, o poeta define o cubismo como uma “arte da concepção”, opondo-a à “arte de imitação”.⁶ De que se trata? De “a arte de pintar conjuntos novos com elementos tomados, não da realidade de visão, mas da realidade de conhecimento”, responde o poeta.⁷ O que ele define neste momento é o *cubismo científico*. Ora, quando classifica Léger em uma de suas famosas categorias, é antes na do *cubismo órfico*, isto é, “a arte de pintar conjuntos novos com elementos tomados não da realidade visual, mas inteiramente criados pelo artista e dotados por ele de uma poderosa realidade”.⁸ E acrescenta: “As obras dos artistas órficos devem apresentar simultaneamente uma satisfação estética pura, uma construção que seja evidente e uma significação sublime, quer dizer, o tema. É arte pura”.

Em seu artigo de 1913, Léger recorre a Apollinaire: não só, explica ele, o realismo não é a imitação (“o valor *realista* de uma obra é totalmente independente de toda qualidade imitativa”), como também se divide em duas espé-

cies, o “realismo visual”, cultivado pela pintura antiga até os impressionistas, e o “realismo de concepção”, característico do período contemporâneo⁹ e ligado, justamente, à evolução das artes plásticas em direção a sua especificidade: “Tendo-se multiplicado os meios de expressão, a arte plástica devia restringir-se logicamente a seu objetivo: o *realismo de concepção*”.¹⁰ A despeito desta submissão, não parece que a classificação do pintor no orfismo faça justiça à arte de Léger¹¹ e à sua própria maneira de encará-la.

O resto de ilusão escultural que Greenberg constata impede, por assim dizer, sua pintura de *sair da abstração*, pois o grande problema dos pintores ditos abstratos, é, sem dúvida alguma, sair da abstração, isto é, como esta palavra – ção indica, do processo que devora progressivamente as figuras, faz brotar delas formas geométricas – para aceder à esfera em que tais formas vivem delas mesmas, em outras palavras, para aceder à arte abstrata ou melhor, virão a dizer seus defensores, à *arte concreta*: “Na busca da pureza, escreve Van Doesburg, os artistas eram obrigados a abstrair as formas naturais que escondiam os elementos plásticos”; agora, acrescenta ele, chegou-se a uma “pintura concreta e não abstrata porque nada é mais concreto do que uma linha, uma cor, uma superfície”.¹² A persistência das formas esculturais nas telas mais abstratas de Léger atesta sua recusa



desta ultrapassagem de limites, pela qual as figuras mudam radicalmente de sistema de referência: não mais o real, mas o “medium”. “Pessoalmente, diz Léger em 1931 a propósito dos neoplásticos, eu fiquei na ‘fronteira’, sem jamais me engajar totalmente em seu conceito radical (...)”.¹³

A noção de realismo como Léger a considera explica-se muito bem nessa base, da mesma forma que sua variedade dita “de concepção”. Se o realismo consiste na exploração dos meios plásticos, não é para fazer deles elementos da composição do quadro tomados em si mesmos, mas, antes, para transpor e *fazer trabalhar* no seu nível o que se quer significar de uma forma exterior, natural ou industrial. Contra o “racionalismo plástico” da abstração radical, Léger empunha o estandarte da “vida moderna, tumultuosa e rápida, dinâmica e diferenciada”.¹⁴

É, portanto, um produto da vida moderna, um rebocador, que Léger representa, em 1923, na tela do Museu de Biot, como naquela, de 1920, do Museu de Grenoble. Para o pintor, o objeto moderno, em série, desperta a plástica por intermédio de sua funcionalidade; voltado para o utilitário, ele está estritamente submetido à “ordem geométrica”, à “relação equilibrada de linhas curvas e horizontais”, como “a locomotiva cada vez mais próxima do cilindro perfeito, o automóvel que, por necessidade de rapidez, foi abaixado,

alongado, centrado”.¹⁵ Não é absolutamente a celeridade nem a leveza de linha que o rebocador, cuja máquina poderosa não condiz com a modesta tonelagem, exemplifica; razão a mais para que ele exemplifique a agressão ao meio ambiente, manifestada por sua moderna contaminação através dos artifícios plásticos: “*A forma geométrica é dominante*, sua penetração de todos os domínios, sua influência visual e psicológica. O cartaz quebra a paisagem, o indicador elétrico na parede mata o calendário”.¹⁶

Assim, as formas plásticas da pintura, longe de deverem ser impelidas à abstração radical, devem realizar o que as formas plásticas da modernidade já executam na paisagem: simultaneamente sua metamorfose, que utiliza “dissonâncias”, e sua recomposição plástica. Esta as dirige para o abstrato; aquela as traz de volta ao real de onde procedem, e que depende ele próprio do progresso plástico. O círculo fechou-se, não no sentido do fechamento neoplástico da pintura sobre si mesma (“é fechado a chave, a cor deve ficar fixa e imóvel”), mas no sentido de um retorno incessante da plástica ao real, um e outro colaborando para a criação contínua da modernidade.

As representações tangencialmente abstratas – aqui, o navio se fragmenta em estilhaços que se mesclam a um cenário em decomposição – continuam, pois, evocadoras em muitos



pontos de vista. Não é inútil refletir um instante sobre a experiência que se tem dessa evocação persistente, pois no momento de explicitá-la, damos-nos conta de que a estamos construindo. Ao querer colocá-la no papel, sofre-se as conseqüências disso (cada um colhe o que semeia). Recordar-se muito claramente que, para o simples espectador que se era outrora, a evocação estagnava na ondulação de uma identificação negligente. A *verdadeira* relação com o quadro nem sempre é uma “*dépiction*”¹⁷ (segundo a palavra de Goodman, muito evidentemente calcada sobre a descrição) ou uma denotação; ela se aloja freqüentemente em uma espécie de *infradenotação*. Não é de feito, no sentido de que deveria de qualquer maneira ser corrigida para chegar necessariamente ao *resumo* do quadro; é a resposta correta demandada pelo “déficit constitutivo” (como dizia Quatremère de Quincy) da muidez pictórica.

E de outra parte, que prazer ser levado assim, pela ponta do nariz, à superfície de um espetáculo que se recusa ao explícito! Que prazer ainda maior de nem poder mais descansar nos congelamentos de imagem que o aparecimento de figuras nítidas e de cenas coerentes decompõe! Para caracterizar o esforço de Léger, é preciso considerar as funções que tais congelamentos exercem e aquelas, ao contrário, acrescentadas por sua suspensão.

A comparação do *Remorqueur* de 1920 e do *Grand Remorqueur* de 1923 aí introduz: enquanto no primeiro, que parece estar no porto, os fragmentos ainda maciços do navio vizinham com silhuetas de personagens, de árvore, de cão e que se notam também aí uma sacada, uma calçada e uma escada de bordo, no segundo, que talvez ladeie a costa, entre algumas ondulações marinhas e as colinas enfáticas (e arborizadas) que lhes respondem à maneira dos responsórios do coro ao solista, a fragmentação do navio e dos elementos decorativos que se entremesclam à sua forma elimina quase todo signo figurativo. Quase? Há até uma espécie de chaminé, alguma curva ou ângulo de casco, compartimentos ao pé de um esboço de fábrica... Mas o todo é tomado na massa de uma construção acrobática que não cessa de desequilibrar o olhar, ainda mais encarniçado em refazer-se porque este jogo persiste em excitar o *desejo de iconicidade*.

Sabe-se que Mondrian passa ao abstrato radical (como se fala de passar-se para o inimigo...) no fim de um processo de abstração, no sentido “-ação” da palavra, que transforma progressivamente macieiras impressionistas e/ou expressionistas em composições neo-cubistas, depois, por uma brutal ruptura, substitui a estas o “estilo Mondrian”: planeza + grade + cores primárias. O que se observa em Léger assemelha-se



à primeira fase desse processo. Em Mondrian, vê-se a árvore metamorfosear-se por extensão lateral em curvas abstratas, no que concerne à sua parte superior; o tronco sofre uma modificação mais lenta, como se sua força, sua densidade lhe permitissem resistir um pouco mais de tempo. Nas telas neocubistas, fica a lembrança dessa resistência através da marca acentuada da centragem icônica sobre a qual se apóia o ícone de uma árvore.

Em *Le Grand Remorqueur*, a marca de iconicidade conhece diversos graus: o resto de escultura, sublinhado por Greenberg (relevo mais ou menos

acentuado das ondas, das colinas, das árvores); fragmentos mais ou menos identificáveis do navio e de sua maquinaria, do porto, do cenário urbano; e depois formas geométricas diversamente coloridas (logo, essas próprias cores) que evocam motivos decorativos. Pode-se reduzir esta tríade a uma dualidade, como o próprio Léger sugere: "Concebo dois modos de expressão plástica:

1. *O objeto de arte* (quadro, escultura, máquina, objeto), valor rigoroso em si, (...) antidecorativo (...). Coordenação de todos os meios plásticos possíveis, agrupamento dos elementos em contrastes, (...) o todo

bloqueado em uma moldura, isolado, personificado.

2. *A arte ornamental*, valor rigorosamente relativo (...) que se dobra às necessidades do lugar, respeitando as superfícies vivas e não agindo senão como destruição das superfícies mortas".¹⁸

Como foi visto anteriormente, o trabalho do quadro, a despeito de sua

autonomia, não poderia ignorar o trabalho do meio ambiente que o inspira. Este, ao contrário, não somente o precede e o estimula, mas o penetra e o transforma. E o modo desta metamorfose reside no contraste plás-

E o modo desta metamorfose reside no contraste plástico que explora a fundo as virtualidades do "medium" pictórico para que ele possa exprimir a modernidade no sofrimento de seu ímpeto...

tico que explora a fundo as virtualidades do "medium" pictórico para que ele possa exprimir a modernidade no sofrimento de seu ímpeto: o pintor visa uma "composição por contraste multiplicativo, empregando todos os meios pictóricos" que "permite além de uma maior experiência realista, uma certeza de variedade".¹⁹ A exemplificação que o pintor propõe é eloqüente e perfeitamente adaptada ao caso presente: "Tomo o efeito visual das fumaças curvas e redondas que se elevam entre as casas e cujo valor plástico você quer traduzir. (...) Concentre suas curvas com a maior variedade possível, mas sem desuni-las; enquadre-as pela relação



dura e seca das superfícies de casas, superfícies mortas que se tornarão mobilidade pelo fato de que serão coloridas contrariamente à massa central e de que se opõem a formas vivas; você obtém um efeito máximo".²⁰

Tériade destaca com razão o caráter agonístico deste tensionamento dos fragmentos de formas e de cores reunidos no quadro pela variedade, alteridade e contradição das soluções plásticas: "Pois, e é o segredo de Léger, não é reunindo, sob o vão pretexto de pureza, elementos frouxos e sem resistência, que ele consegue a ordem desejada; é atacando-se às mais brutais oposições, aos mais violentos contrastes dos elementos plásticos. Ele faz entrar as hostilidades desses elementos em seu jogo plástico, e, utilizando sua força ativa, ele as pacifica. Liga as cores fortes, inteiras, independentes, sem diminuir sua intensidade, para obter tonalidades neutras rompidas pelo choque, mas que vibram com uma vida profunda e secreta. Ele entrelaça os planos lisos e as formas firmemente modeladas com os traços sólidos como barras com linhas desligadas, que se infiltram através das massas compactas e as percorrem. A guerra, graças a ele, torna-se um jogo útil e fecundo; a violência dos contrastes se resolve em uma harmonia serena em que cada elemento se liga ao outro, tanto mais estreitamente quanto mais violenta era sua oposição".²¹

Pode-se glosar ao infinito o detalhe deste jogo, deste *agon* em que o quadro se bate contra ele mesmo. Parece-me mais útil discutir a idéia do crítico, unificada, pacificada, harmonizada pelo pintor, para além da violência dos contrastes. De fato, Tériade exprime essa idéia em 1929, sem referir-se a telas precisas, mas tendo em mente, sem dúvida, telas menos "confusas" do que *Le Grand Remorqueur*, como por exemplo, *Parapluie et chapeau melon* (1926) ou *Femme tenant un vase* (1927). Confusão não é pejorativo. Não é a desordem que ele quer sugerir aqui, mas *alguma coisa de inextricável*, particularmente para o olhar, este incorrigível mendicante da ordem. Em *Le Grand Remorqueur*, já se disse, o olho é convidado a uma varredura incessante, sem ponto de ancoragem que domine os outros, sem esperança, portanto, de achar um descanso em que o espírito possa encontrar o repouso que entende merecido. Como outras telas da época (o outro *Remorqueur*, *Le Cirque Medrano* e *Les Disques* [1918], *La Ville* [1919], etc.), a pintura de Léger produz um deslumbramento que não é senão o reconhecimento de uma maravilha; é um deslumbramento verdadeiramente físico como aquele causado pelo sol ou pela vertigem, no limite do atordoamento, da dor. É, aliás, uma constante de sua arte, de *La Noce* (1911) até *Constructeurs* (1950), mas por meios diferentes; nestes últimos, especial-



mente, o piscar dos olhos procede do luxo de formas e de cores pacificadas, de forma alguma de uma coreografia formal desenfreada. Algo como o belo conciliador volta a atenuar o sublime acrobático...

Acrescento que, diferentemente de *La Noce*, suntuoso quadro (o mais belo a meu ver), se podemos ver aí à maneira de Apollinaire “uma selvagem aparência de pneus empilhados”,²² *Le Grand Remorqueur* não apresenta acabamento harmonioso na medida em que, como as telas citadas acima, e de alguma maneira na ocorrência hiperbólica, ele tira partido da dualidade do pictórico e do decorativo. Não só joga com ela, como a exhibe. Sem dúvida é preciso, ainda aí, tomar o distanciamento da análise para tomar plena consciência dela. Porém é evidente que nos dois *Remorqueurs*, em todo caso, as superfícies coloridas do centro, excluindo toda impressão de volume, exceto a que sua superposição produz, introduzem no quadro uma brecha, *ou então uma saliência*, que poderia ser apenas um exercício formal de abstração, mas remete-nos iconicamente à arte decorativa: é como se fragmentos de papel pintado em uma tela tivessem sido colados (a impressão de colagem é evidentemente muito forte) para disfarçar o que ela representaria, apenas e para dar o sentimento equívoco de um tremor da planeza. Como uma fenda na paisagem...

A ordem plástica enquanto realismo (de concepção) mantém uma relação paradoxal com a ordem decorativa,²³ pois esta participa da realidade social e, nesta qualidade, é fornecedora de propostas plásticas²⁴ que podem muito bem superar a arte;²⁵ todavia elas aí estão em estado bruto, e o pintor deve não só “revelá-las”, mas analisá-las, transformá-las, isolá-las em sua plasticidade própria.²⁶ O trabalho artístico reside na maneira de compor semelhantes extratos da vida real em uma obra autônoma, “orgânica”, que considerações sobre a máquina permitem esclarecer: o elemento mecânico é, para Léger, um meio, uma *matéria-prima*, de modo algum um fim da arte, mas um meio privilegiado, na medida em que comporta em si mesmo a qualidade de organicidade que deve ser a da arte: “Um quadro, como eu entendo, que deve equivaler e superar em beleza o ‘belo objeto’ industrial, deve ser um ‘evento orgânico’ como o objeto em questão, como toda criação objetiva humana realizada. Toda criação objetiva humana está na mesma relação”.²⁷

O quadro carrega a dupla marca de sua relação com a realidade: de uma parte, uma marca de iconicidade “natural” (o modelado, os fragmentos), apesar de expurgada em proveito de sua substância plástica; de outra, uma marca da violência que o espetáculo moderno impõe à iconicidade, transformando o meio ambiente em cenário



e imprimindo-lhe o esquema do dinamismo mecânico simultaneamente – resultando daí a colagem decorativa plantada no que resta da paisagem. O interesse do *Grand Remorqueur* é, parece-me, apresentar essa dupla marca em toda sua contradição e oferecer ao olhar a oportunidade de fazer a experiência física disso. O patchwork aparente, matizado, é não só uma lição sobre a relação da arte com a modernidade, mas também um manifesto estético que não oculta nada do que essa lição en-

gaja: o quadro pode recuperar tudo, em sua moldura bloqueada, mas, desde a arte moderna, se ele deve a alguma coisa o fato de conservar este poder ancestral, é a um mundo que não é mais possível imitar em sua tranqüila harmonia – este não é mais do que um paradigma perdido –, um mundo cujo violento metamorfismo se trata doravante de exhibir na vitrine da pintura. Pintura irresoluta, mas vibrante; orgânica em sua própria dúvida, de uma beleza convulsiva...



NOTAS

¹ “As origens da pintura e seu valor representativo” *Montjoie*, 1913. In *Fonctions de la peinture*. Paris : Ed. Gonthier, Col “Médiations”, p.11.

² A modernidade se caracteriza pela multiplicação das artes (fotografia, cinema) que implica sua “especialização” (*Cada arte se isola e se limita a seu domínio. Ib.*, p.19 e testemunha ao mesmo tempo um processo de massificação que, por tabela, libera a pintura: “as realizações mecânicas modernas tais como a fotografia em cores, o cinema, a profusão dos romances mais ou menos populares, a vulgarização dos teatros, substituem eficazmente e tornam perfeitamente inútil doravante, em arte pictórica, o desenvolvimento do assunto visual, sentimental, representativo e popular”. *Ib.*, p.18.

³ “O conceito moderno não é, portanto, uma abstração passageira boa para alguns iniciados somente; é a expressão total de uma nova geração cujas necessidades ele sofre e a cujas aspirações ele responde totalmente”. *Ib.*, p.19.

⁴ “Master Léger” (1954). In *Art & Culture, Critical Essays*. Boston : Beacon Press, 1961, p.100. *Art et culture, Essais critiques*. Trad. Franc. De Ann Hindry, 1988, Macula, p.114.

⁵ *Chroniques d'art, 1902-1918*. Textos reunidos por L. C. Breunig. Paris : Gallimard, nrf, Col. “Idées”, 1960, p.299.

⁶ *Les peintres cubistes, Méditations esthétiques* (1913). Paris : Éd. Hermann, Col. “Savoir”, 1965-1980, p.67.

⁷ *Ib.*, p.68.

⁸ *Ib.*, p.69.

⁹ *Op. cit.*, p.13.

¹⁰ *Ib.*, p.18.

¹¹ Deve-se dizer que Apollinaire não é muito observador: no orfismo, Picasso (já classificado “científico”) aproxima-se de Picabia e Duchamp, além de Dalaunay!

¹² Citado e traduzido [para o francês] por Michel Seuphor em *A Arte abstrata*. t.I, 1910-1918, Maeght editor, 1971, p.10.

¹³ “De l’Art abstrait”. *Cahiers d’Art*. 1931. *Op. cit.*, p.39-40.

¹⁴ *Ib.*, p.41.

¹⁵ “L’esthétique de la machine: l’ordre géométrique et le vrai”, *Propos d’artiste*. 1925. *Ibid.*, p.65.



¹⁶ Cf. também: “esse cartaz amarelo ou vermelho, gritando nesta tímida paisagem, é a mais bela das razões pictóricas que existem; ele põe por terra todo o conceito sentimental e literário e anuncia o advento do contraste plástico”. In “Les réalisations picturales actuelles”. *Soirées de Paris*. 1914. *Ib.*, p.21.

¹⁷ Nota da Tradutora. A expressão “dépeiction”, utilizada aqui pelo autor, não foi encontrada no dicionário Grand Robert, sendo, como refere o texto, criação de Goodman e significando caracterização da pintura, do objeto pintado.

¹⁸ *Ib.*, p.65.

¹⁹ *Ib.*, p.25.

²⁰ *Ib.*, p.26.

²¹ “Nord-sud”. In *Sélection*. n.5, fevereiro de 1929; cf. *Écrits sur l’art*, Paris : Adam Biro, 1996, p.228.

²² *L’Intransigeant*, 20 de abril de 1911. In *Chroniques d’art, 1902-1918*. Textos reunidos por L. C. Breunig. Paris : Gallimard, nrf, Col. “Idées”, 1960, p.212. De fato, o que o poeta vê nos Independentes em 1911, é dois desenhos e *Nu dans un paysage*.

²³ Cf. sobre este assunto, “Lise Demailly”, “Fernand Léger: indications pour une théorie du travail artistique”, *Dialectiques*. n.9, verão de 1975, p.78-80.

²⁴ “Les événements visuels, décoratifs, sociaux [‘toute publicité hurlante et bruyante’], n’ont jamais été aussi intense receleurs de documents plastiques nouveaux”, “Le problème de la liberté en art”, in “Le problème de la liberté en art”, inédit. *Op. cit.*, p.35.

²⁵ “Dans dix minutes de spectacle acrobatique il y a plus de ‘passages plastiques’ que dans beaucoup de scène de ballet”, in “Le spectacle: lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle”. *Bulletin de l’effort moderne*. 1925. *Ib.*, p.135.

²⁶ “L’objet réglé plastiquement rend son maximum sans déchet”, in “Le ballet-spectacle, l’objet-spectacle”, *Bulletin de l’effort moderne*. 1925. *Ib.*, p.146.

²⁷ “Note sur la vie plastique actuelle”. *Kunstblatt*. Berlim. *Ib.*, p.47.

DOMINIQUE CHATEAU: Doutor em Estética, Professor na Universidade de Paris I.
Autor de diversos livros entre os quais *L’héritage de l’Art*
e *La question de la question de l’Art*.