



ARTIAS

si ringrazia per la collaborazione :



SIENA

ASSICOOP

SIENA

Philippe Artias

disegni e olii

Opere 1965 - 1996

testo di **L. Orlova**

14 dicembre 1996 - 6 gennaio 1997

GALLERIA GAGLIARDI

ARTE CONTEMPORANEA

VIA SAN GIOVANNI 57

53037 SAN GIMIGNANO (SI)

TEL. E FAX (0577) 942196





Les Guerriers 1965 - china su carta - cm. 32 x 25

Per poter comprendere l'opera di Artias, è opportuno affrontare in primo luogo l'aspetto strettamente umano della sua vita che consiste in 50 anni di opera pittorica, e cercare di avvicinarsi al suo carattere.

Figlio naturale, due volte adottato dai successivi mariti di sua madre, poco amato, completamente incompreso (si cercherà insistentemente di farne un contabile e poi un commerciante di tabacchi), affetto da tubercolosi dalla nascita, ma curato solo dopo vent'anni, questo personaggio sensibile, sognatore, rinchiuso in se stesso, malaticcio, non possiede apparentemente la grinta del conquistatore.

Sembra straordinario tuttavia che, appunto questi lati negativi ne faranno un lottatore, un provocatore e, in primo luogo, provocatore verso se stesso (ricordiamo, solo come dettaglio significativo, i suoi successi sportivi: nonostante la sua grande debolezza fisica, Artias si impegna col fioretto, col tennis, con la corsa, con le gare ciclistiche), un contestatore, e più tardi, un gran patriota coinvolto attivamente nella lotta armata.

E' bene non dimenticare mai la costante dualità del suo carattere per poter leggere correttamente il suo lavoro:

- profondo impegno nell'equilibrio, nella serenità, per costruire nella raffinatezza, legato sempre al suo profondo senso di razionalismo e di analisi (Descartes e Diderot saranno sempre il suo rifugio, il suo "porto" letterario e filosofico);

- d'altra parte, ma anche a volte nello stesso tempo, la rivolta, il grido di protesta e di rabbia provocato da quello che potremmo definire il suo lato "selvaggio", così come dall'ingiustizia, soprattutto quando colpisce gli altri...

Alla luce di questa doppia costante: equilibrio nella forma (non dimentichiamo che Artias è stato alunno di André Lhote) e, a volte, lirismo sfrenato, possiamo ridisegnare la sua vita di pittore, dal suo inizio al periodo in cui ha frequentato Picasso, fino ad arrivare all'esplosione pittorica costituita

dal suo omaggio a Goya (La Famiglia Reale 1983).

Le sue ricerche, come onde successive che vanno e vengono dalla struttura alla creazione del gesto spontaneo, ritornano alla pura costruzione e tornano di nuovo verso la libertà gestuale.

Artias comincia a dipingere nel 1930. In quell'epoca, che cosa ama e che cosa vede intorno a sé? Quali sono gli artisti che lo impressionano?

-Il Cubismo francese si è ormai imposto (Braque, de la Fresnaye) e Picasso ritorna alla figura, a volte mostruosa, con dei ritratti e soprattutto con le sue "Grandi Bagnanti" (1928/1932).



Les Guerriers 1965 - china su carta
cm. 32 x 25

Matisse invece ha appena terminato "La Danza" (1932).

- Cézanne, le cui ricerche superano il Cubismo e sono così importanti per gli altri artisti di questa generazione.

-Van Dongen, i "Fauves", per il loro colore

- Rouault l'attira per la sua stessa dualità di credente e per il suo fascino che gli ispirano le "case chiuse".

per le sue soluzioni plastiche e per il suo colore.

- Soutine, per il suo lirismo.

- Pascin, per la sua sensualità.

o
l'emozione,
il gesto,
l'espressionismo

Ma ritroviamo la permanente dualità di Artias con la sua passione per:

- Seurat.

- Roger de la Fresnaye.

- Villon.

- Léger.

- Delaunay.

o
la costruzione,
l'analisi.

Osserviamo che egli non prova e non proverà mai molto interesse per il Surrealismo, troppo letterario per il suo gusto, salvo per Masson più tardi.

Pur vivendo con intensità il suo tempo, non si stanca di ritornare alle origini e agli artisti dei quali si nutrirà tutta la vita. È attratto specialmente dai pittori del Quattrocento italiano di cui fa un'analisi molto francese, aiutato in questo da ciò che ha appreso da André Lhôte.

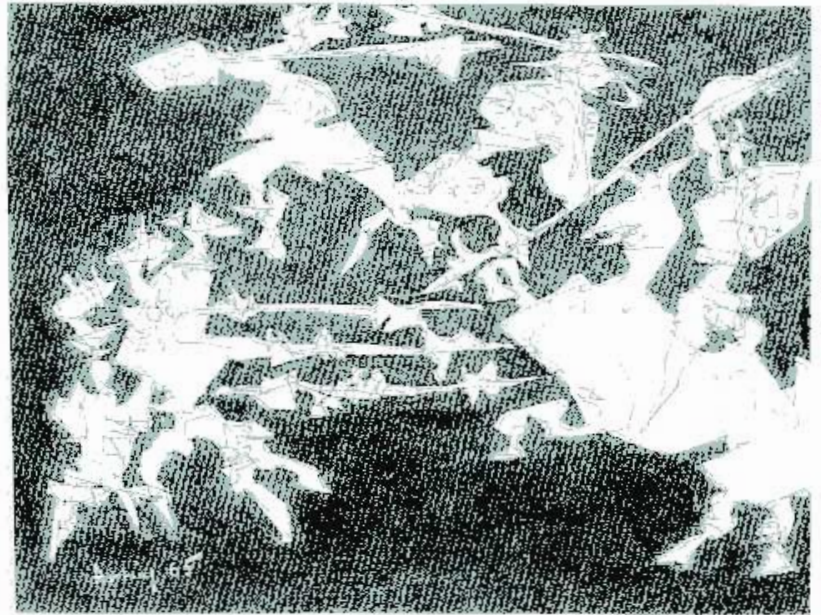
Infatti, Lhôte ha messo in evidenza quello che lega la pittura di tutti i tempi, insistendo sulla "modernità" da ritrovare presso tutti i creatori del passato, modernità che egli chiamava "le invariante plastiche". È questo filo conduttore che permette di riscoprire le scoperte eterne e di utilizzarle nuovamente nel proprio tempo.

Il suo sguardo si rivolge con particolare attenzione verso Cimabue, Piero Della Francesca, Masaccio, Paolo Uccello, Raffaello, Leonardo, Michelangelo, i pittori veneziani, la scuola di Ferrara.

In quest'epoca, Artias, sul piano tecnico, dipinge con tinte piatte colorate (aplat), spesso utilizzando la sezione aurea per la costruzione delle sue tele.

Egli spinge lo spirito di sintesi e di organizzazione a tal punto che alcune delle sue composizioni di questo periodo (nudi, paesaggi - 1935), gli fanno sfiorare l'astrazione.

Questa astrazione diventa addirittura geometrica, il che fa di lui un precursore piuttosto rivolu-



Les Guerriers 1965 - china su carta

cm. 32 x 25

zionario. Alcuni quadri di quegli anni ci fanno pensare stranamente a Héliou (cf. "Complexe" - 1938) quando questi opera una rottura con l'astrazione.

La ricerca di Artias, orientata verso l'organizzazione della superficie, durerà press'a poco dieci anni. Tuttavia questa sua ricerca si amplia per l'influenza sempre maggiore di Picasso, Matisse e Bonnard.

E' da notare inoltre, proprio prima della guerra, la scoperta, lo studio e l'enorme interesse che gli suscita l'espressionismo tedesco.

1939: comincia una parentesi, apparentemente perduta per ciò che riguarda la sua pittura, ma che gli fa scoprire un mondo completamente diverso, sconvolgente, ricco inoltre di nuove esperienze, di incontri decisivi.

Artias conserva di questo periodo un atroce dispiacere per aver dovuto cimentarsi nella lotta con i mezzi militari essendosi reso conto che egli è impotente con le armi della pittura...

Durante la guerra, le sue responsabilità andranno crescendo, diventeranno importanti e lo porteranno rapidamente ad essere un personaggio sociale conosciuto, mettendolo in contatto col mondo e facendolo uscire per forza dal suo universo chiuso d'artista, ancora più chiuso a causa della sua malattia.

Acquista coscienza dagli uomini che lo circondano, della sua società, dei problemi politici in piena ebollizione e dei quali fa parte integrante: diventerà inoltre direttore di un giornale.

Tuttavia Artias rifiuta la seduzione del potere e di una situazione brillante, per ritornare nuovamente alla pittura. Questo avviene nel 1948: infatti, egli abbandona tutto e va a installarsi nella più completa povertà a Vallauris. "Parto alla conquista di Picasso" dirà, scherzando agli amici.

Prima di questa grande partenza, che non sarà l'ultima, parteciperà nel 1945 a una mostra, Quai Voltaire a Parigi, con delle tele sempre molto costruite, quasi astratti (nudi e paesaggi), tele nella loro maggioranza eseguite prima della guerra, oltre ad alcune realizzazioni nell'immediato dopo guerra.

Artias ricomincia a lavorare, rimettendo tutto in discussione e la sua creazione, in quest'epoca, è molto legata alla "Nouvelle École de Paris" che, a sua volta, si divide in due correnti: l'una figurativa e l'altra astratta.

E' opportuno precisare fin d'ora che Artias rimarrà SEMPRE MOLTO FEDELE ALL'ARTE

FIGURATIVA, per due ragioni essenziali:

- rifiuto di rinchiudersi egoisticamente in se stesso,

- volontà che la sua pittura implichi delle chiavi di lettura IMMEDIATE, per salvaguardare la comunicabilità.

Così come l'abbiamo fatto per il clima artistico degli anni '30, vediamo ora quello che avviene dopo il 1945:

- la nascita e poi l'invasione dell'arte astratta, un po' dappertutto nel mondo, interessano Artias nonostante il suo partito preso per la figurazione, rendendolo molto attento a quello che l'astrazione permette di suggerire nel piano di una espressione interiore (la figurazione di Artias in certi momenti sarà come "velata" da un' apporto interiore che complicherà certamente la lettura dell'opera);

- parallelamente all'arte astratta dell'epoca, esiste in Francia un forte movimento di espressione pittorica "sociale", al quale Artias parteciperà, pur rifiutando di cadere nella trappola di una figurazione banale, descrittiva come quella della pittura socialista sovietica o della pittura borghese della fine del XIX secolo.

Artias arriva dunque a Vallauris e fa in primo luogo la conoscenza di Pignon; s'interessa enormemente al ritratto e alla ceramica. Ma, curiosamente, il suo lavoro più intenso non si svolgerà a Vallauris ("*Ho, in realtà lavorato molto poco a Vallauris*", dice, "*Vallauris era la presenza illuminante di Picasso, di cui mi sono nutrito, ma ero incapace di dipingerci. Veder vivere Picasso è stato per me la più grande lezione di pittura che abbia avuto*").

Ritorna dunque, tre o quattro volte all'anno, nel Velay, culla della sua famiglia materna, ed è lì, in un'atmosfera grandiosa, selvaggia, isolata, che si mette realmente al lavoro, realizzando durante più di sei anni, una ricerca ascetica.

Artias disegna, disegna, disegna come un allucinato per ciò che riguarda il suo ritmo di lavoro (fino a duecento disegni nella stessa giornata).

Che cosa disegna? Soprattutto la mietitura e i mietitori al lavoro e in particolare, lo studio della scomposizione del movimento. Arriva a inventarsi una specie di regola in tre tempi, che sistematizzerà ogni volta che trascriverà un gesto:

1°) disegnare quello che vedeva realmente il suo occhio;

2°) disegnare IL RICORDO di quello che aveva visto;

3°) disegnare quello che doveva logicamente succedere dopo (la fine del gesto, immaginato quindi e NON VEDUTO).

Dopo averlo analizzato, Artias si accorge che solo il primo punto è valido, cioè il "visto". Si renderà conto che dovrà attenersi a una disciplina rigorosa, arrivando fino a disegnare più di cento volte lo stesso personaggio, nella stessa azione, per riuscire a VEDERLO COMPLETAMENTE.

Questo lavoro su se stesso, molto sconvolgente, e che ci può far pensare agli esercizi interminabili di un musicista, di un ballerino, egli se lo imporrà durante più di sei anni, al ritmo di una decina di soggiorni nel Velay, che durano tre o quattro mesi ognuno, disegnando da dieci a undici ore al giorno...

Non c'è dubbio che questa disciplina darà a Artias un'acutezza visuale incomparabile e una tecnica ineguagliabile.

Scopre soprattutto che l'occhio registra solo la parte di un movimento che raggiunge un vertice plastico, profondamente emozionale (potremmo dire il "momento-sintesi") e questa lezione, non la dimenticherà mai più.

Per superare questa ricerca del "visto" e arrivare al "sentito" Artias si obbliga, durante questi stessi anni, a recarsi di notte a disegnare i paesaggi, gli alberi, la foresta che conosce perfettamente. Non distinguendo praticamente il foglio sul quale disegna, e ancora meno il segno che ha tracciato, quello che crea allora, diventa la trascrizione pura di un'emozione e di un'emozione profonda. In effetti, il disegno che appare in questo modo, non è più la rappresentazione formale di un albero, ma la figurazione "suggerita" dal rumore delle foglie agitate dal vento, e dal movimento di questo albero che si agita. L'albero si trasfigura in un personaggio di sogno o, semplicemente, diventa segno-sensazione. Artias si ricorda con emozione questi anni che furono per lui iniziatici, nel senso più profondo del termine.

"*Ho raggiunto, egli dice, la conoscenza dell'albero non visto, ma presente. Ho acquistato la sensibilità tattile del cielo e anche il suo udito sviluppato. Appoggiato all'albero mosso dal vento, nella notte profonda, ho avuto la rivelazione della mia integrazione cosmica con il mondo: non ero*

più soltanto io, ma ero legato al resto dell'universo animale e vegetale, attore e parte integrante".
"Nonostante l'oscurità completa, si vedono molte cose" egli ricorda, "dei grigi, dei neri più o meno profondi, creavano uno stato di sogno dal quale sorgevano delle visioni immaginarie, che cercavo di trascrivere ugualmente".

"Amavo il cameratismo notturno degli animali che, poco a poco, si erano abituati alla mia presenza e mi riconoscevano. Ho capito ad un certo momento, che ero stato "accettato" dalla natura e che ero diventato qualcosa di diverso da un semplice uomo".



Visage 1986 -tecnica mista -cm. 32 x 25

"Ho saputo in quel momento, che sapevo", ci dice Artias, "ma che cosa? E' un'altra storia! Semplicemente, ho avuto la sensazione di essere stato iniziato. E il segreto di questa iniziazione è di lasciarsi invadere dalle forze che ci circondano, di prenderne coscienza per meglio accettarle, poi di cercare di dominarle, pur sapendo che la battaglia è perduta in partenza..."

Sempre a proposito di iniziazione, Artias ricorda le parole strane di una contadina, disegnata di sera molto tardi e che lo mette alla porta dicendogli: *"Vattene, ho paura, tu mi porti via l'anima".*

Ricordiamo che Artias, sempre durante questa lunga esperienza, ha amato dipingere degli acquarelli, di notte, sotto la pioggia. *"Non vedevo nè il mio pennello, nè i colori; la pioggia interveniva come veleva sul foglio e, l'indomani mattina, ero sempre stupefatto dalle "scoperte" della pioggia quando guardavo il mio lavoro".*

(Artias rinnoverà più tardi questa esperienza, ma di giorno).

Dobbiamo sottolineare che lo scopo-chiave di questo procedimento non è stato la ricerca di un mistero, ma la volontà di comprendere, di arrivare all'essenziale, di essere integrato alla natura.

E' ugualmente così che egli disegnerà senza tregua delle rocce, delle pietre, per studiarle, per nutrirsi, integrarsene sempre di più. *"Sono gli oggetti più piccoli", dice Artias, "la pietra spaccata che si tiene nel palmo della mano, i suoi frammenti, le sue schegge, che mi daranno lo slancio e la base per la realizzazione di tele di grandi dimensioni".*

Sono questi anni di lavoro folle che vedranno nascere la definizione di quello che si chiamerà lo "stile di Artias" e, paradossalmente, è l'acqua, l'acqua dei fiumi, i suoi ritmi, le sue cadenze, le sue furie, le sue dolcezze, le sue svolte, che definiranno LA SUA SCRITTURA PLASTICA. *"Arriverò fino a immergermi completamente nell'acqua" racconta Artias, "sorreggendo nella mia mano un blocco da disegno, per cercar di tradurre, non soltanto la cosa vista da vicino, osservata, ma soprattutto sentirla nel mio corpo, nella mia pelle".*

In fine, per concludere questo periodo capitale della sua esperienza di pittore, non dimentichiamo l'imponente serie di disegni eseguiti ritraendo dei vecchi e delle vecchie del suo villaggio: Artias li guarderà, li studierà, li "rapirà" con la stessa acutezza con cui ha disegnato alberi e rocce. Il suo occhio terribilmente esercitato ed eccitato, riuscirà a scavare nelle rughe, nell'espressione, l'architettura



Paysage 1986 - china su carta - cm. 35 x 25

tura di un viso, come, con passione e riuscito a decifrare un ramo d'albero o la frattura di un sasso. Nella galleria di ritratti di quest'epoca, aggiungiamo anche molti studi dei suoi figli e di nudi.

"Questi anni di conquista mi sono stati possibili grazie a Picasso", ricorda Artias. "Picasso mi ha fatto prendere coscienza della necessità dell'accumulazione di conoscenze profonde e reali, e del ritorno alle origini".

Ma questi anni passati vicino a Picasso cominciano a pesare ad Artias che sente incoscientemente il bisogno di liberarsi di una presenza che, in realtà, era troppo opprimente, nel piano della sua propria creazione.

Nel 1953/54, ritorna definitivamente a Velay e là si opera lo scoppio, la sintesi del pazzesco lavoro disegnato, accumulato durante molti anni.

Artias perfeziona la sua integrazione con la natura e riprende, questa volta con la pittura, il tema del paesaggio, poi del nudo e, in fine, del "nudo-paesaggio".

Bisogna tenere presente a proposito del termine "nudo-paesaggio", che de Kooning menziona per la prima volta la sua scoperta personale del nudo-paesaggio nel 1982...Rendiamo giustizia ad Artias e precisiamo che è proprio verso il 1955 che egli traduce e realizza questo tema, impiegando esattamente questi termini.

In effetti, questi paesaggi sono nati dalla lotta di Artias con e contro una natura d'una grandezza schiacciante. Cercherà di rendere la presenza dell'uomo, sperso microcosmo, annegato nell'immensità del paesaggio ma dove, paradossalmente, la sua presenza riveste un'importanza enorme, anche sull'orizzonte il più smisurato. Artias cerca di tradurre questa lotta ineguale (sempre la dualità!) ma nella quale l'uomo è alla fine, il vincitore.

Il nudo-paesaggio gli permette così di tradurre, e il senso cosmico, e l'essere umano in movimento.

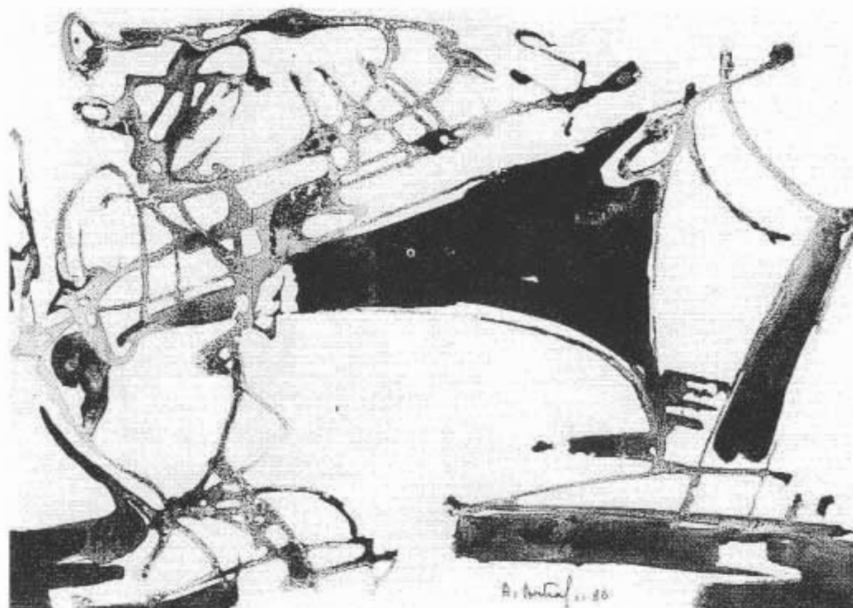
Sul piano tecnico, le tele sono dipinte ad olio e sono di grande formato (1,60x2,00). Le forme sono barocche e espressioniste, ma restano sempre legate ai colori naturali e al chiaroscuro.

Questi quadri saranno esposti in Svizzera, a Parigi in diverse gallerie, nel "Salon de Mai".

Figureranno in esposizioni in Giappone e saranno presentati in quattordici città degli Stati Uniti (tra il 1959 e il 1963).

Ricordiamo che in quest'epoca, Artias viene scoperto e sostenuto dal Dott. Paul Gay e poi dal mercante parigino Pierre Domec.

Si può dire, concludendo su questa tappa, che Artias è diventato realmente se stesso. Picasso gli ha rivelato tutte le sue risorse personali, obbligandolo a spingersi alla scoperta di se stesso, delle sue origini e dei suoi istinti.



Paysage 1986 - china su carta

cm. 35 x 25

A questo proposito, dobbiamo deplorare il fatto che Artias rifiuta in forma assoluta di rivelare al pubblico il contenuto delle sue conversazioni con Picasso: *"Ho sempre avuto la convinzione", dice Artias, "che Picasso non sarebbe stato contento di vedere ripetute, non le sue confidenze, ma qualche cosa che era in realtà molto di più. Era un artista che parlava ad un futuro artista e quello che si diceva allora, non riguardava che loro stessi. Soprattutto, ascoltavo Picasso che pensava ad alta voce davanti a me: era assolutamente prodigiosa la forza che ne ho ricevuto in quel momento e che non ho compreso che molto più tardi, quando l'ho meritato, diventando a mia volta un artista completo. Ho avuto, in quel momento ancora, la coscienza di aver subito una iniziazione"*.

Artias incontra L. che diventa la sua compagna.

Comincia un periodo pieno di turbamenti nella sua vita personale, ripensamenti, rotture, scontri...

A questo stato di caos interno corrisponde un lavoro che potremmo dividere in tre grandi serie:

1°) Scoperta dei grandi temi storici (siamo nell'anno 1963 e saranno ripresi nel...1978 (cf. mostra al Centre Pompidou a Parigi). Lettura appassionata di Michelet (L'Histoire de France). Primi studi sulla Famiglia Reale di Goya,

- studi su gli "impiccati",

- studi su gli insetti - per le armature dei cavalieri,

- studi su i cavalieri.

(Ricordiamo che Artias è andato a vivere per un certo periodo vicino al castello di Artias: i dintorni sono pieni di ricordi medievali e di arte romanica. Parte alla ricerca delle origini della sua famiglia e scopre la storia dei Baroni d'Artias);

2°) Chiude il suo ciclo del "nudo-paesaggio";

3°) Esplosione di sensualità che sbocca in una pittura di nudi che arrivano fino a l'erotismo.

Un po' di tempo dopo (1967) Artias è invitato a soggiornare nel castello di un collezionista ginevrino O.G. a Charvieu: vi prosegue lo studio dei temi storici, ma centrando il suo lavoro sul regno di Carlo VI, poi soprattutto sulla Rivoluzione Francese e lo conclude con l'agonia di Robespierre (O.G. gli comprerà per il suo museo più di un centinaio di quadri di questo periodo).

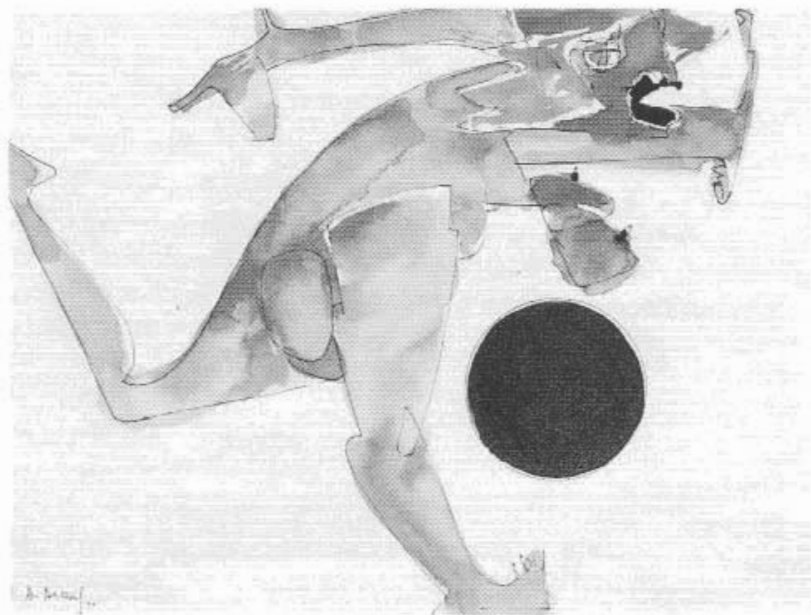
S'interesserà sempre molto alla pittura erotica e tra il 1967 e il 1968 illustra "Le Mort" di Georges

Bataille. Sul piano tecnico Artias in questo momento, resta ancora legato a una formulazione espressionista, molto gestuale, ma il colore subisce una trasformazione vistosa: abbandona quasi completamente il colore naturalista.

1968: è invitato ad esporre nel Museo di Neuchâtel e il figlio di F.D. Roosevelt a Ginevra gli compra alcune tele.

Lo stesso anno, ad Artias viene affidata la direzione di un laboratorio di ricerche plastiche nella Maison de la Culture di Saint-Etienne, da poco tempo aperta al pubblico.

Durante questi quattro anni, sarà l'animatore di alcuni laboratori artistici, nei quali saprà suscitare un



Femme au ballon - 1987 - Aquarelle
cm. 38 x 28

clima di intenso stimolo, proponendo soprattutto ai suoi studenti, di dipingere modelle nude danzanti, con musiche originarie, o proiettando colori e diapositive sui corpi nudi, portando così i partecipanti a una espressione totalmente gestuale.

Questi quattro anni di insegnamento sono molto fertili di ricerche, di incontri appassionati, ma determinano una battuta d'arresto quasi completa per la sua personale opera di artista.

Ciò che noi potremmo chiamare "*un incidente di percorso*" nella sua vita di pittore, corrisponde in realtà a un bisogno intenso di riflettere sul lavoro accumulato e di fare il punto su un genere espressionista di dipingere che, in quel momento, gli sembra carente di rigore intellettuale.

Per delimitare i suoi problemi, metterli in luce, Artias scrive molto e accumula note, ricerche tecniche e letture, che gli permettano di vedere con maggiore chiarezza e di rivificare il suo lavoro.

Abbandona la sua attività e ritorna alla solitudine del suo studio, deciso ad operare un cambiamento completo nella sua maniera di dipingere.

1973: nascono le prime serie delle "*Piccole colazioni a letto*" che, pur essendo una espressione completamente nuova e attuale, rappresentano, anche incosciamente, un ritorno alla prima tecnica "*l'aplat*" colorato.

In questo momento-chiave della sua vita e della nostra analisi, dobbiamo insistere su ciò che rappresenta LA COSTANTE PERMANENTE DI TUTTA LA SUA OPERA: IL SUO DISEGNO. Sia che venga mascherato dall'espressionismo o dalla gestualità, o messo a nudo dall'aplat, il suo disegno resta personale, acuto, inquieto, preciso, penetrante e sensuale. Chi voglia leggere un'opera di Artias qualunque ne sia l'epoca, dovrà assolutamente cercare il disegno e ritrovare così la permanenza della mano, del segno del tratto, dell'originalità che fa che Artias sia Artias e nessun'altro.

Questa ri-nascita, dopo una lunga parentesi di inquietudine, di passioni, di ferite, tradotte in un espressionismo a volte molto buio e in una pittura gestuale, gli permette di ritrovare l'altro suo "*io*" avido di equilibrio, di struttura, di ragione. Il suo stile, a partire dal 1973, diventa calmo, trattenuto, misurato, analitico e IL COLORE SCOPPIA !

Il grande passo è compiuto: la forma non si intreccia più nel disegno. Comincia così un momento decisivo della sua opera, quello che Artias chiamerà "*la ricerca dell'equilibrio tra la forma e il colore*".

Tecnicamente abbandona la pittura a olio per la pittura vinilica, poi acrilica, per ragioni materiali, ma anche per ottenere una più grande intensità coloristica.

Il colore è infine, totalmente libero. Diventa espressione dello spazio, espressione di emozione, provocazione contro la banalità realistica (il nudo non è più rosa ma verde o violetto), acceleratore o freno del movimento. Finalmente, il colore possiede vita propria ed indipendente, così come per la forma, forma che Artias aveva portato al suo parossismo precedentemente, all'epoca del ciclo espressionista.

Per liberarsi ancora di più e per rinnovarsi completamente, Artias sente il bisogno -una volta di più- di rompere gli ormeggi e parte per vivere in Italia (1976).

Ci trova i suoi amori di sempre: Giotto, Carpaccio, Piero della Francesca, Paolo Uccello, che lo conforteranno nel suo nuovo cammino. Dato che egli è sempre in lotta con l'altro aspetto del suo "io", ritroverà così anche Masaccio, Cosmè Tura, Tintoretto, Caravaggio...

Durante i due primi anni (1976/1977), nel contrasto delle sue emozioni create dalla nuova maniera di dipingere e dallo "choc" italiano, Artias immagazzina le immagini, le sensazioni e dipinge una serie di quadri nei quali si scontrano il fumetto, la pittura della Scuola di Ferrara, Pisanello; tutto ciò è trattato con estremo rigore plastico.

Scopre finalmente l'architettura italiana e comincia con una serie impressionante di disegni su Venezia e Roma. Ne risulteranno più di quaranta quadri su Roma nei quali si integrano i differenti momenti storici di questa città, sia che corrispondano nell'epoca antica, al Vaticano, al Bernini, o all'angoscia moderna (attentati politici, droga), il tutto svolgendosi sotto lo sguardo cieco dei turisti.

Il colore, sempre realizzato in "aplat", si è trasformato un'altra volta: superando lo stato sperimentale che poteva arrivare fino ad essere stridente, è diventato più emozionale.

Dopo aver raccontato la tragicità di Roma, Artias si affaccia verso la gioia di vivere italiana, con una serie di "Spiagge" (Adriatico 1977/78), oppure con le "Uscite dalla Messa" (Contadini col cappello 1977): il colore diventa francamente gioioso, si dispiega con felicità, ed è totalmente liberato della schiavitù naturalistica.

Una gran parte di queste tele sarà esposta in diverse importanti gallerie italiane Gissi/Torino - Toninelli/Roma - Roncaglia/Modena; a Parigi e in Francia, presso vari Musei che le acquisteranno (Dunkerque 1978), al FIAC di Parigi, alla Fiera d'Arte di Basilea.

Una grandissima tela di quest'epoca ("La Spiaggia" 1978), figurerà al Grand Palais di Parigi in occasione di una mostra intitolata "Gli Americani a Parigi" e organizzata dalla critica americana che lo classifica tra i maestri internazionali della figurazione narrativa.

Tuttavia, Artias vuole spingere il rigore della sua ricerca per mezzo dell'aplat colorato, ai suoi estremi limiti, e intraprende un lungo ciclo che chiamerà "Geotema" che inizierà con un omaggio a Lindner (1979/1982).

Artias si ingegna qui, a realizzare sotto i loro aspetti, i più diversi e i più impossibili, tutte le combinazioni nate dalla geometria (la ragione), sovrapposte al corpo nudo femminile (emozione ed istinto).

Questo lavoro gli richiede tre anni di tempo.

Durante questi tre anni, egli svilupperà allo stesso tempo, la sua analisi del movimento, questa volta studiandolo attraverso la strada, e approfondirà così le sue idee sulla così detta "modernità" dell'artista. Cosa intende Artias per "modernità" ?

Secondo lui, la modernità pittorica è in parte legata alla percezione visuale dell'uomo del nostro tempo che si è sviluppata con la presenza del cinema, della fotografia, della televisione, della veduta aerea, della velocità delle macchine ed anche grazie al rallentatore cinematografico o televisivo che aiuta a scomporre il movimento.

L'arricchirsi della sensibilità è dovuto al cinema, alla fotografia ma ancora di più, alla televisione per tutto ciò che riguarda la nostra visione e il nostro concetto del mondo. La maggioranza tra di noi, vede in media 3/4 ore al giorno il suo mondo ripreso, selezionato, squadrato, tramite altre persone, che ci impongono così, la LORO sensibilità. Questa sensibilità "preformata" sarà accettata (quasi sempre) o rifiutata, ma in definitiva rimessa in discussione dall'artista, essendo questo il suo ruolo creativo.

A queste nuove percezioni, possiamo aggiungere l'invasione del colore e della luce artificiale, nella nostra vita: illuminazione notturna delle città, pubblicità luminosa, televisione e cinema a colori, manifesti riviste a colori, ecc...

Tutti questi elementi debbono dunque entrare nella percezione "moderna" del pittore.

Artias affronterà questi problemi utilizzando la videoregistrazione e realizzando una serie di tele e



acquarelli su New York; questo lavoro però è considerato da lui soltanto un abbozzo di tutto ciò che desidera dire a questo proposito. (Ricordiamo che questo tema della strada fu già realizzato da Artias nel 1958: egli si rinchiodava dentro una macchina parcheggiata nel mezzo d'una strada affollata, per disegnare...)

Arriviamo così al 1983: ricordiamo che nel 1963 appaiono i suoi primi appunti sulla Famiglia Reale di Goya. Il tema risorge in forma imperativa. Questa macerazione ventennale gli permette di accostare con una grandissima libertà i suoi demoni antagonisti, di fare la somma delle sue coscienze e di riunire e affrontare sulla stessa superficie, l'aplat colorato e l'espressionismo gestuale.

Perché un pittore sente il bisogno di tornare a "dire" in certi momenti della sua evoluzione, l'opera di un altro? Generalmente, l'artista si impegna in questi problemi quando gli si pone la necessità di un cambio di direzione nella sua maniera di dipingere. E' in effetti, relativamente rassicurante farlo gomito a gomito con un'altro... D'altra parte, in modo più o meno cosciente l'artista vivente finisce col chiudere i conti o gli arretrati lasciati dal suo predecessore, sia sul piano

morale, politico o plastico.

Si verifica ugualmente il fatto che ogni grande opera lascia sempre una porta aperta perché altri pittori, più tardi, vi si precipitano: Ingres con Raffaello, Delacroix con Tintoretto, Manet con Velasquez, Césanne con gli italiani, Picasso con Velasquez, Cranach e Delacroix...

Artias in diversi momenti della sua vita di pittore, si era già confrontato con Tintoretto, Rubens, Cosmè Tura, Pisanello, Delacroix, Ingres e più recentemente, con Mantegna (La camera degli Sposi).

Osserviamo dunque oggi quello che è diventata la Famiglia Reale di Goya nelle sue mani.

(L'intero ciclo comprende un grandissimo quadro di 9.20x2.30, una trentina di tele medie e più di duecento acquarelli preparatori).

Artias vuole conservare la potenza arrogante dell'aplat colorato che si rifiuta di "scavare" il quadro, ma d'altra parte, desidera conservare anche espressionismo del chiaroscuro, la luce-ombra, o la tonalità dei colori che produrrà dei "buchi" e delle protuberanze nella tela. Tenterà di portare queste due forze tecniche diametralmente opposte, alla loro estrema tensione, affinché nè l'una, nè l'altra, si trovi in stato di inferiorità.

L'espressionismo ad oltranza nei visi, sarà sostenuto con degli spessori di colori, spalmati sia col coltello, sia con le dita sia con lo stesso tubo di colore. Inoltre, l'esecuzione, profondamente gestuale, deve essere estremamente rapida perché si tratta di acrilico che si secca quasi immediatamente.

L'aplat colorato invece è utilizzato in maniera quasi decorativa, perché il tema stesso obbliga l'artista a coprire i suoi personaggi con abbigliamenti rutilanti e decorativi.

Per intensificare questa messa in mostra aggressiva di lusso e di vanità, Artias arriverà fino ad adoperare l'oro, color bronzo o chiaro e per strutturare tutti i ritmi delle medaglie, nastri, spade, gioielli, ed interverrà con un disegno al carboncino, secco e nervoso. In opposizione alla pastosità, in certi ritratti, li tratterà come degli acquarelli, appena sottolineati in certi punti, ma nei quali interverrà lo "sgocciolamento", il colore volontariamente spalmato male, a volte bloccato da uno spessore della pasta.

Artias dirà a proposito del suo modo di lavorare:

Non ho nessun desiderio di dipingere su una tela collocata per terra. Non amo questo atteg-

giamento servile del supporto: voglio lottare faccia a faccia con lui. Mi sono reso conto fino a che punto il dialogo fosse diverso, non soltanto quando la tela ci è apposta verticalmente, ma ancora più quando questa tenta di dominarci per la superficie eccessiva (una tela più alta dell'artista stesso per esempio), per me, è così che si intavola una lotta senza tregua. Amo aver paura della tela, della sua immensa superficie bianca, con la molteplicità di proposte che mi fa, momenti di enorme cedimento fisico a cui mi sottometto. Questo cambiamento è senza tenerezza: ci spiamo reciprocamente e mai la fine della lotta è una vittoria!

Il momento felice è quando la pittura non ci appartiene più e ci fa paura... Siamo diventati estranei l'uno all'altro: la tela vivrà ora la sua vita propria".

Notiamo tuttavia le restrizioni che impone all'artista il tema storico: ad un certo momento bisogna essere completamente sè stessi. Dopo questo dialogo con Goya, Artias aspira a parlare con Artias...

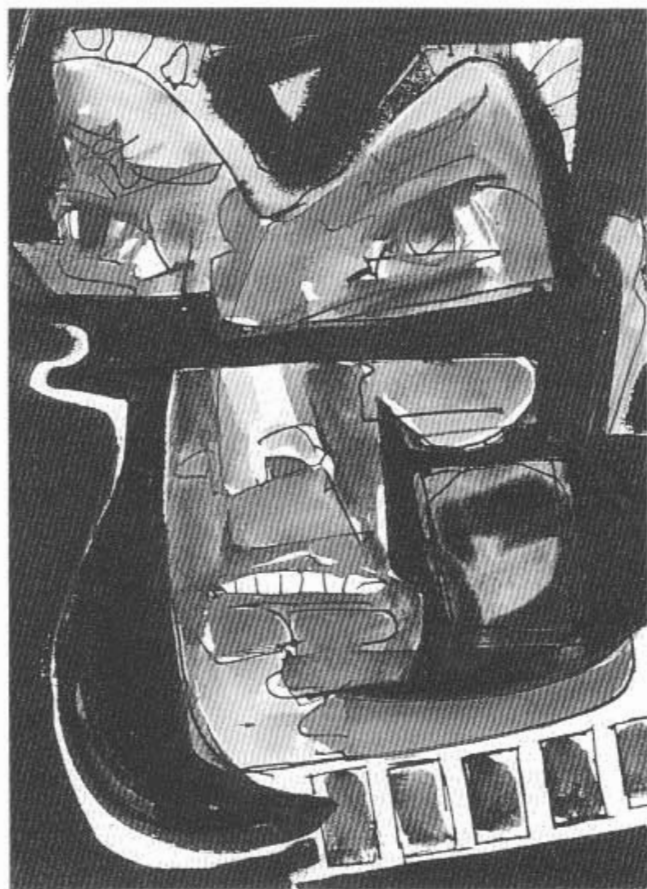
In questo momento Artias sta lavorando sulla teatralità della vita, Venezia gli serve come pretesto.

Da molti mesi si interessa anche a un ciclo di quadri che chiamerà "La mia Italia" il cui insieme costituirà una testimonianza degli anni vissuti in Italia.

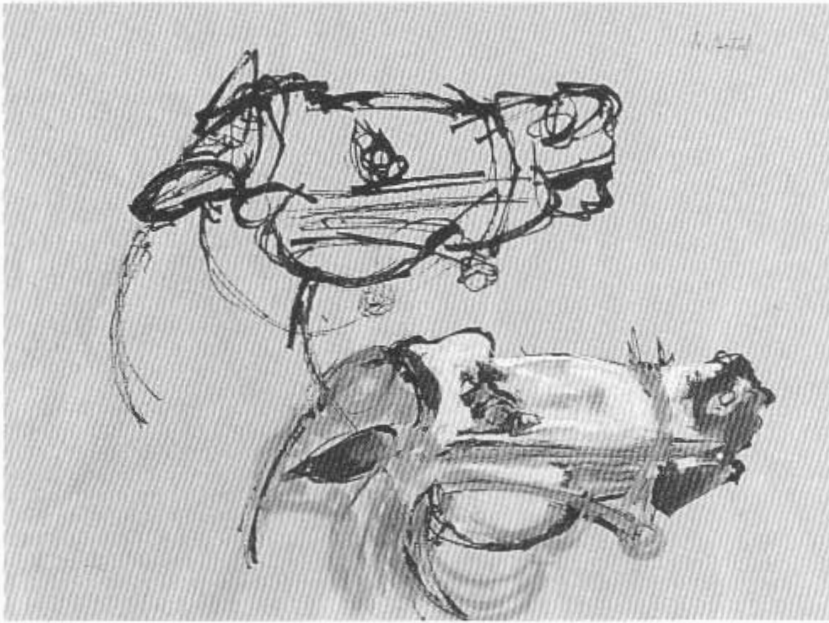
Vorremmo, prima di concludere, dire qualche parola a proposito dell'immenso lavoro d'acquarellista accumulato da Artias.

Gli acquarelli non seguono, o molto poco, le differenti tappe della sua evoluzione: per lui, sono principalmente una notazione di emozioni alle quali attingerà via via che ne avrà bisogno. In molti casi, gli acquarelli sono imperativamente gestuali: visto che si tratta di appunti di lavoro, Artias non ha mai voluto nè tentato di piegarli alla sua esigenza di ricercatore. Ci sarà il quadro ad olio o ad acrilico per risolvere il problema del suo conflitto interno e per dire la globalità della sua ambizione.

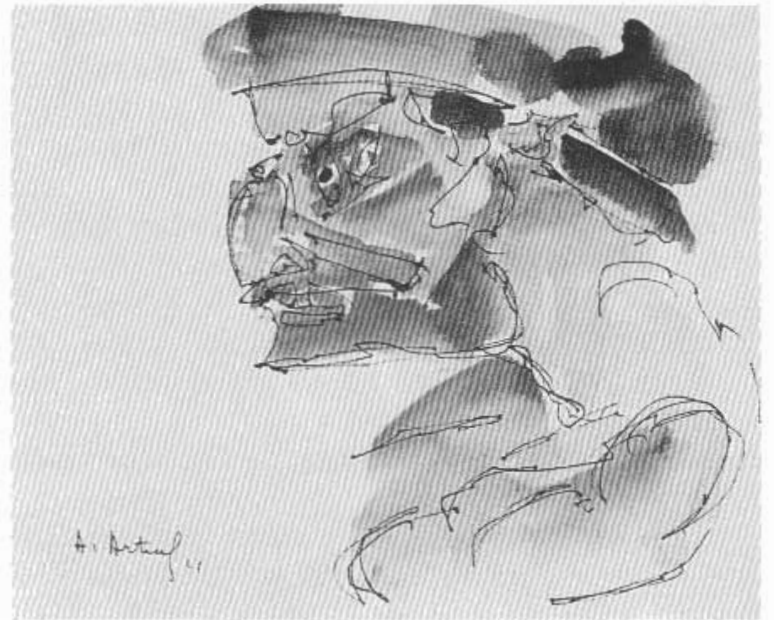
Visage 1987 - Aquarelle - cm. 22 x 31



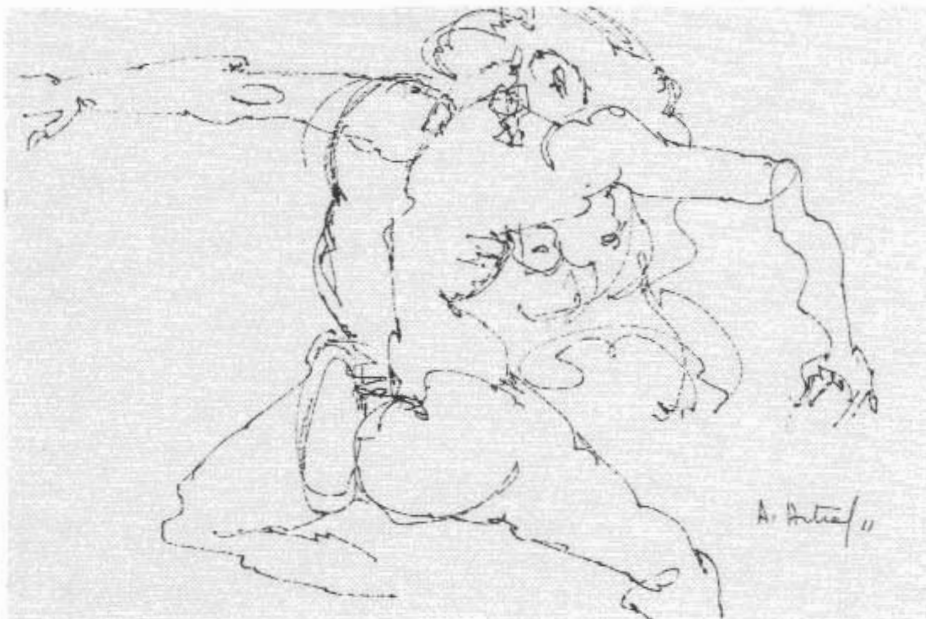
Lydia Orlova



La mort de Sardanapal 1988 - Tecnica mista
cm. 56 x 37,5



La mort de Sardanapal 1988 - Aquarelle
cm. 21 x 17



La mort de Sardanapal 1988
China su carta - cm. 28 x 19

In fact, Lhôte has focused on what binds painting of all times, insisting on the "modernity" that has to be recovered in all creators of the past, a modernity that he called "the plastic invariables". This is the guiding principle that makes it possible to rediscover the eternal discoveries and to use them again in one's own time.

He pays special attention to Cimabue, Piero della Francesca, Paolo Uccello, Masaccio, Raphael, Leonardo, Michelangelo, the Venetian painters, the School of Ferrara.

In this period, Artias paints, on a technical level, with flat, coloured paints (aplat), often using the golden section for the construction of his paintings.

He pushes his spirit of synthesis and organisation to the point that some of his compositions of this period (nudes, landscapes - 1935) bring him very close to abstraction. This abstraction even becomes geometric, making him a rather revolutionary forerunner. Some of the paintings of those years strangely lead us to think of Héliou (cf: "Complexe" - 1938) when he works a break with abstraction.

Artias' search, aimed at the organisation of the surface, will last approximately ten years. However, this search of his expands due to the growing influence of Picasso, Matisse and Bonnard.

We should also consider the discovery, the study and the great interest that German Expressionism stirs in him right before the war.

1939: the beginning of an interval, apparently lost as far as his painting is concerned, but that makes him discover a totally different, perturbing world, with a wealth of new experiences, of crucial encounters.

Artias keeps painful memories of this period, as the realisation of his impotence with the weapons of painting compelled him to take on fighting with military means...

During the war, his responsibilities will grow, they will become important and will rapidly turn him into a well-known social personage, putting him in contact with the world and making him forcibly leave the closed universe of the artist, still more closed due to his sickness.

He becomes conscious of the men that surround him, of his society, of the turbulent political problems that fully involve him: he will also become the director of a newspaper.

Still, Artias refuses the seduction of power and of a brilliant position to return to painting.

This happens in 1948: in fact, he abandons everything and goes to live in utmost poverty in Vallauris. "I leave to conquer Picasso", he will playfully tell his friends.

Before this great departure, which will not be the last one, in 1945 he will participate in an exhibition, Quai Voltaire in Paris, with some very constructed, almost abstract canvases (nudes and landscapes), most of which had been painted before the war, and some other works painted in the early post-war period.

Artias starts working again, questioning everything, and his creation, in this period, is tightly bound to the "Nouvelle Ecole de Paris" which is, in turn, divided into two currents: one is figurative, the other is abstract.

It should be pointed out right now that Artias will always remain VERY FAITHFUL TO FIGURATIVE ART, for two essential reasons:

- the refusal to selfishly retire into his shell,
- the will to have his painting imply IMMEDIATE keys to the reading, to

safeguard communicability.

As we have done for the artistic climate of the thirties, let us now see what happens after 1945:

- the birth and then the invasion of abstract art practically everywhere in the world interest Artias notwithstanding his having taken sides with figuration, making him very mindful of what abstraction permits suggesting on the level of an inner expression (at certain moments, Artias' figuration will appear "veiled" by an interior contribution that will certainly complicate the reading of his work);

- parallelly to the abstract art of the period, there is in France a strong movement of "social" pictorial expression in which Artias will participate, even though he will refuse to be trapped by a trivial, descriptive representation like the one of soviet socialist painting or of bourgeois painting of the end of the nineteenth century.

So Artias reaches Vallauris and firstly meets Pignon; he takes great interest in portraits and ceramics, but strangely his most intense activity will not be carried out in Vallauris ("In reality, I worked very little in Vallauris", he says. "Vallauris was the illuminating presence of Picasso that

In order to understand Artias' work, it is opportune to start with a consideration of the strictly human aspect of his life, that consists of 50 years of pictorial work, and try to approach his character.

A natural child, adopted twice by his mother's two husbands, not loved very much, not at all understood (they will persistently try to make him become an accountant and then a tobacconist), affected by tuberculosis since birth, but cured only twenty years later, this sensitive, closed, sickly personage, this dreamer, apparently lacked the aggressiveness of the conqueror.

It nevertheless seems extraordinary that exactly these negative aspects will make him a fighter, a provoker and, in the first place, a provoker of himself (we recall, only as a significant detail, his achievements in sports:

notwithstanding his great physical weakness, Artias practices foils, tennis and running and takes part in cycling competitions), a protester and, later on, a great patriot actively involved in armed conflicts.

It is advisable not to ever forget the constant duality of his character to be able to read his work correctly:

- a strong effort towards balance, serenity, so as to build refinedly, always bound to his deep sense of rationalism and analysis (Descartes and Diderot will always be his refuge, his literary and philosophical "harbour");

- on the other hand, but at times also simultaneously, the rebellion, the cry of protest and rage caused by what we could call his "wild" side, and by injustice, especially when it strikes others...

In light of this double constant: balance of form (let us not forget that Artias was a pupil of André Lhôte) and, at times, unbridled lyricism, we can redesign his life as a painter, from its beginning to the period he frequented Picasso, until we reach the pictorial explosion constituted by his homage to Goya (The Royal Family - 1983).

His explorations, like consecutive waves that come and go from the structure to the creation of the spontaneous gesture, return to pure construction and turn once again towards gestural freedom.

Artias starts painting in 1930. At this time, what does he love and what does he see around him? Who are the artists that impressed him?

- French Cubism has now become popular (Braque, de la Fresnaye) and Picasso returns to the sometimes monstrous figure with some portraits and most of all with his "Les Femmes d'Alger" (1928/1932), while Matisse has just completed "The Dance" (1932).

- Cézanne, whose explorations surpass Cubism and are so important for the artists of this generation,

- Van Dongen, the "Fauves", for their colour,

- Rouault attracts him due to his same

duality as a believer and for the fascination

aroused by the "houses of ill repute", for his

plastic solutions and for his colour,

- Soutine, for his lyricism,

- Pascin, for his sensuality.

**or,
emotion,
gesture,
expressionism**

But we find Artias' permanent duality with his passion for:

- Seurat,

- Roger de la Fresnaye,

- Villon,

- Léger,

- Delaunay

**or,
contraction,
analysis.**

We observe that he does not, and he will never feel great interest for Surrealism, too literary for his taste, with the exception of Masson at a later stage.

Although he lives his present with intensity, he does not grow weary of returning to his origins and to the artists who will nourish him throughout his life. He is specially attracted by the painters of the Quattrocento, whom he analyses in a very French manner, aided in this by what he has learned from André Lhôte.



La mort de Sardanapal 1988 - tecnica mista
cm. 24 x 37



La mort de Sardanapal 1988 - Aquarelle
cm. 28 x 38

nourished me, but I was incapable of painting there. Seeing Picasso live was for me the greatest painting lesson I have ever had").

So he returns, three or four times a year, to Velay, the birthplace of his mother's family, where he really sets to work in a grand, wild, isolated atmosphere, pursuing an ascetic exploration over a period that lasts more than six years.

Artias draws, draws, draws as if hallucinated, as far as his working rhythm is concerned (up to two hundred drawings in the same day).

What does he draw? Mostly harvesting and the reapers at work and, in particular, the study of the resolution of movement. He invents for himself a sort of rule in three steps, which he will systematise each time he transcribes a gesture:

- 1st) draw what his eyes had actually seen;
- 2nd) draw the MEMORY of what he had seen;
- 3rd) draw what logically had to occur afterwards (the conclusion of the gesture, imagined and therefore NOT SEEN).

After having analysed it, Artias becomes aware that only the first point is valid, that is "what had been seen". He will realise that he will have to keep to a rigorous discipline, to the point that he will draw the same personage more than one hundred times while performing the same action so as to manage to SEE HIM COMPLETELY.

He will impose on himself this very perturbing work that reminds us of the never-ending exercises of a musician, of a dancer, for more than six years, during about ten stays in Velay, each one of which will last three to four months, drawing from ten to eleven hours a day...

There is no doubt that this discipline will give Artias an incomparable visual acuteness and a matchless technique.

Above all, he discovers that the eye only records that part of a movement that reaches a plastic, deeply emotional height (we could call it the "synthesis moment") and this is a lesson he will never forget.

To surpass this exploration of "what has been seen" and reach "what has been heard" Artias compels himself, over these same years, to go and draw, at night, the landscapes, the trees and the forest that he knows perfectly.

Practically being unable to distinguish the sheet on which he is drawing, and even less the sign he has traced, what he creates is the pure transcription of an emotion, and of a deep emotion, indeed. In fact, the drawing that appears in this way is no longer the formal representation of a tree, but the representation "suggested" by the noise of the leaves stirred by the wind, and by the movement of this swaying tree. The tree transforms itself into the personage of a dream, or simply becomes a sign, a sensation.

Artias recalls with emotion these years that were an initiation for him, in the deepest sense of the word. "I reached, he says, the knowledge of the tree unseen, and yet present. I acquired the tactile sensitivity of the sky and also its developed hearing. Resting against the tree swayed by the wind, in the deep of the night, I had the revelation of my cosmic integration with the world: I was no longer on my own, but I was bound to the rest of the animal and vegetable universe, actor and integral part".

"Notwithstanding total darkness, many things are visible" he recalls, "more or less deep greys and blacks created a dreamy state that gave rise to imaginary visions, that I strove to transcribe equally.

"I loved the nocturnal comradeship of animals, which little by little had become accustomed to my presence and recognised me. At a certain point I understood that I had been "accepted" by nature and had become something other than a simple man".

"That very moment I learned that I knew" Artias tells us, "but what? That's another story! Simply, I had the sensation of having been initiated. And the secret of this initiation is letting the forces that surround us invade us, becoming conscious of them to better accept them, and then trying to dominate them, even if we know from the very beginning that it is a lost battle..."

Always talking about initiation, Artias recalls the strange words of a peasant-woman, drawn very late in the evening, who showed him to the door telling him "Leave, I am afraid, you take my soul away".

Still during this long experience, we recall that Artias loved to paint in watercolours at night, under the rain. "I could not see my brush, nor the colours: the rain intervened as it pleased on the sheet



and the morning after I was always astonished by the "discoveries" of the rain when I looked at my work". (Artias will renew this experience later, but during the day).

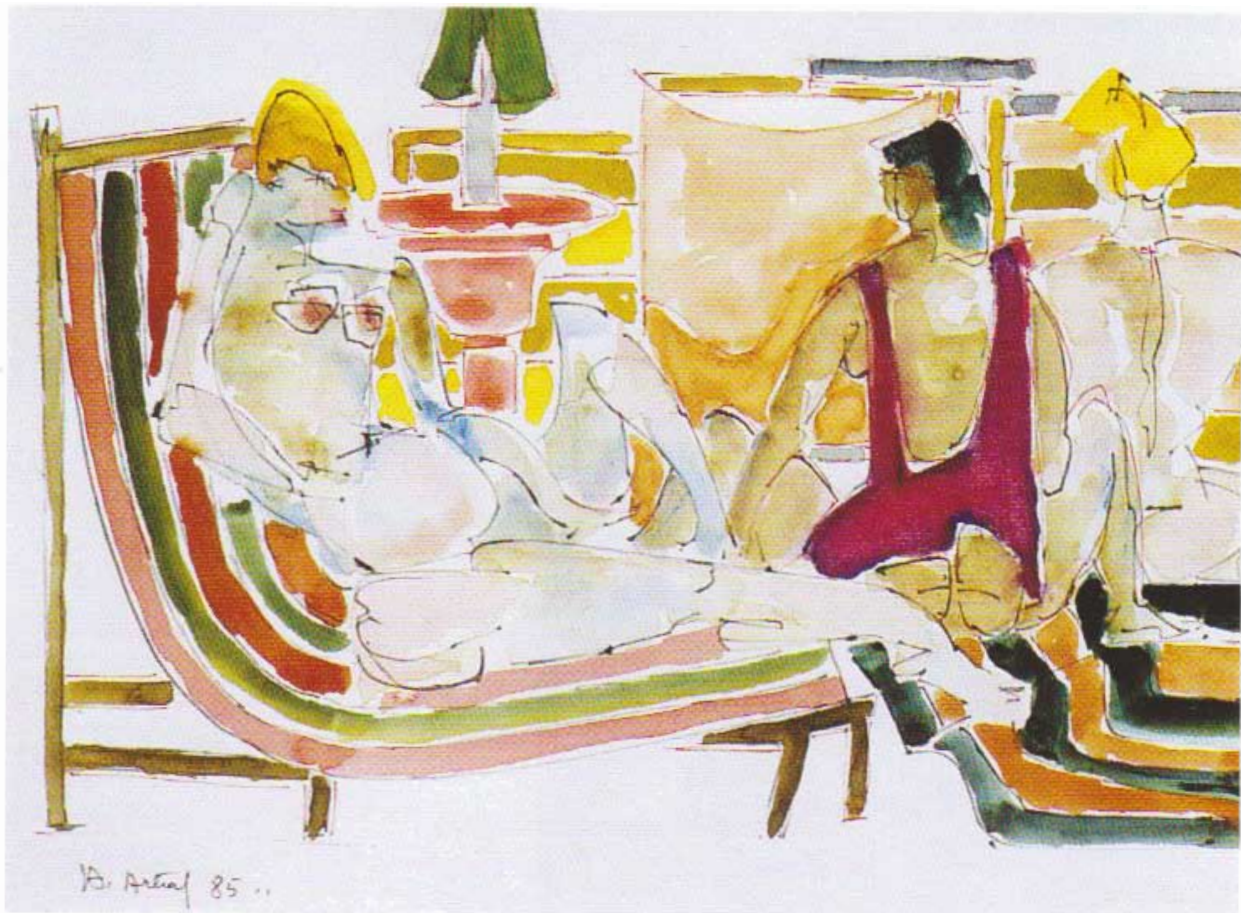
We should emphasise that the key purpose of this procedure was not the search for a mystery, but the will to understand, to reach the essential, to be integrated with nature.

In this same manner, he will ceaselessly draw rocks and stones, to study them, to be nourished by them, to be increasingly integrated with them. "The smallest objects," says Artias, "the broken stone that can be held in the palm of one's hand, its fragments, its splinters, are what will stir me and give me the basis for the execution of canvases of large dimensions".

These years of mad work will witness the coming to life of the definition of what will be called the "Artias' style" and, paradoxically, it is water, the water of rivers, its rhythms, its cadences, its furies, its softnesses, its turnings, that will define HIS PLASTIC WRITING. "I will reach the point that I will fully plunge into the water" Artias says "holding a drawing pad in my hand, to try and translate not only the thing seen up close, observed, but above all to feel it in my body, in my skin".

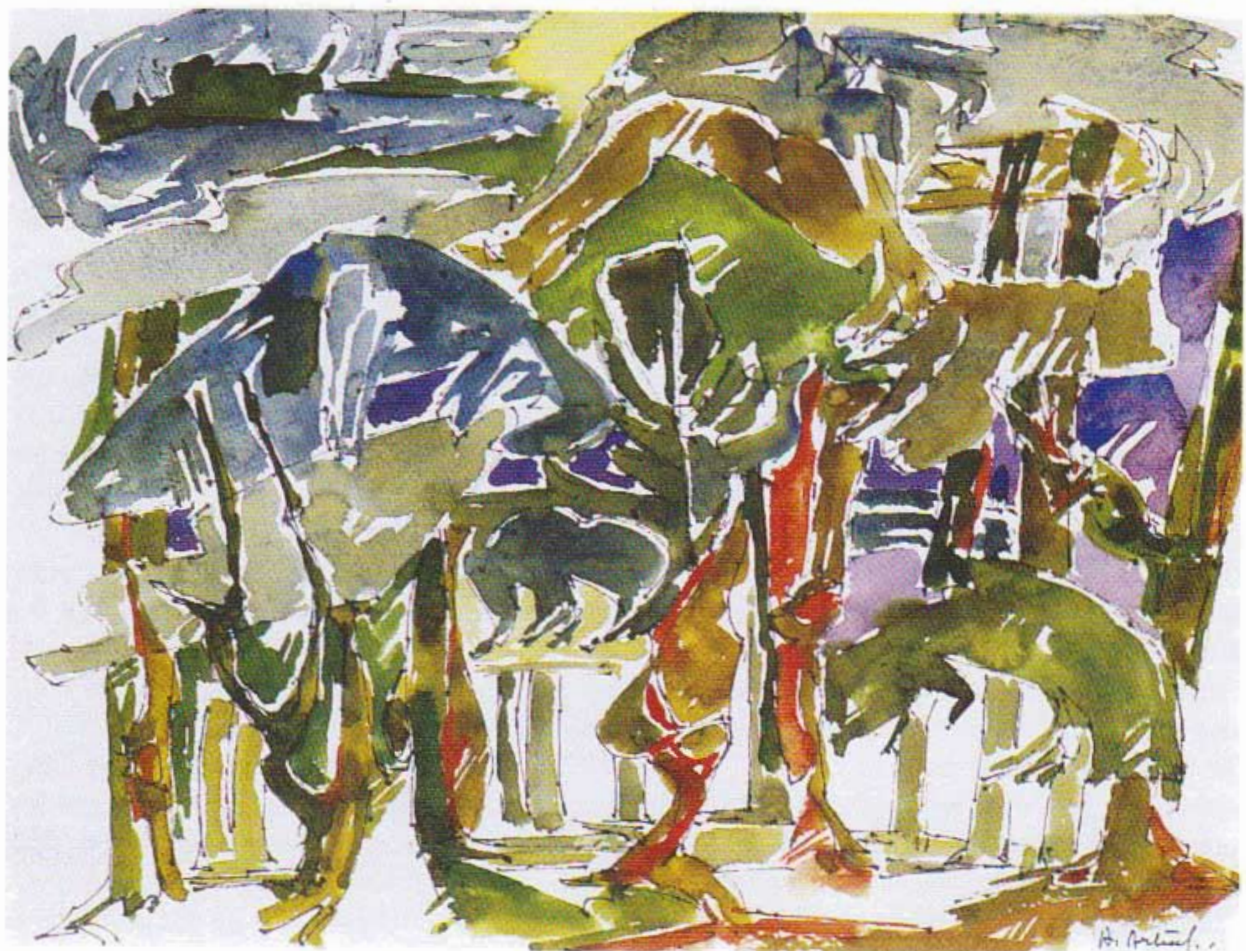
Finally, to conclude this capital period of his experience as a painter, let us not forget the imposing series of drawings that portray old men and old women of his village. Artias will look at them, he will study them, he will "ravish" them with the same acuteness with which he has drawn trees and rocks. His eye, terribly practiced and excited, will manage to dig into the wrinkles, into the expression, the architecture of a face in the same way as it succeeded, with passion, to decypher the branch of a tree or the fracture of a pebble.

In the gallery of portraits of this period we also add numerous studies on his children and on



Plage 1985 - Aquarelle - cm. 38 x 28

Paysage 1986 - Aquarelle - cm. 38 x 28





nudes.

"These years of conquest have been possible for me thanks to Picasso," Artias recalls. "Picasso has made me become conscious of the need to accumulate deep and real knowledge and to return to my origins".

But these years spent close to Picasso start weighing on Artias who unconsciously feels the need to free himself of a presence that was, in reality, too oppressing for his own creation.

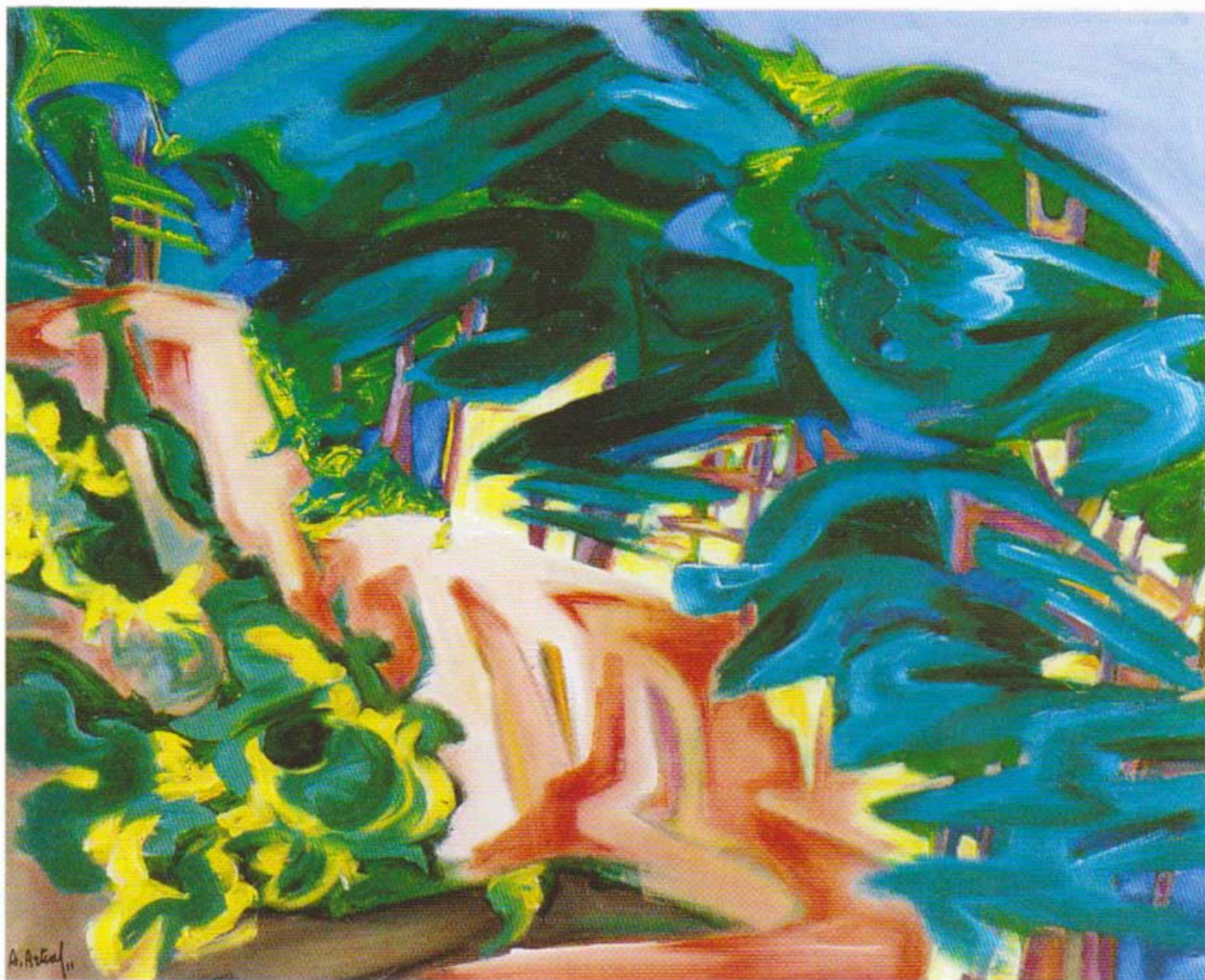
In 1953/54 he returns to Velay for good, and that is the place that sees the outburst, the synthesis of the mad drawn work accumulated over several years.

Artias perfects his integration with nature and resumes, this time with painting, the theme of the landscape, then of the nude and, finally, of the "nude-landscape".

As regards the term "nude-landscape", we ought to keep in mind that de Kooning mentions his personal discovery of the nude-landscape for the first time in 1982... Let us render justice to Artias and specify that it is just about in 1955 that he translates and develops this theme, using exactly these terms.

Actually, these landscapes result from Artias' fight with and against a nature of overwhelming dimensions. He will try to render the presence of man, lost microcosm, drowned in the immensity of the landscape but where, paradoxically, his presence has an enormous importance, even on the most boundless horizon. Artias tries to translate this uneven fight (always duality!) but where man is, in the end, the winner.

The nude-landscape thus allows him to translate both the cosmic sense and the human being in movement.



Paysage 1988 - olio su tela - cm. 100 x 80

On a technical level, the canvases are painted with oil paint and they are rather large (1.60 x 2.00). The forms are baroque and expressionistic, but are always bound to natural colours and chiaroscuro.

These paintings will be exhibited in Switzerland, in Paris in different galleries, in the "Salon de Mai". They will also be exhibited in Japan and in fourteen towns in the USA (from 1959 to 1963).

In this period Artias is discovered and supported by Dr. Paul Gay and then by the Parisian merchant Pierre Domec.

To conclude our discussion on this stage, we can say that Artias has really become himself. Picasso has revealed him all his personal resources, compelling him to strive to discover himself, his origins and his instincts.

Apropos of this, we have to reprove the fact that Artias absolutely refuses to reveal to the public the contents of his conversations with Picasso: "I have always had the conviction" says Artias "that Picasso would not have been pleased to have me divulge not his confidences, but something that in reality was a lot more than that. He was an artist who spoke to a future artist and what was said then only concerned the two of them. Most of all, I listened to Picasso who was thinking out loud in front of me: the strength I received at that moment was absolutely prodigious, and I understood this only much later, when I deserved it, when I became a complete artist. I felt, again at that moment, the consciousness of having been initiated.

Artias meets L. who becomes his companion.



Les Passants 1995 - olio su tela - cm. 80 x 100

This is the beginning of a period full of turmoil in his personal life, of afterthoughts, breaking offs, clashes...

This state of internal chaos corresponds to a work that we could divide into three big series:

1) Discovery of the great historical themes (we are in 1963, and the themes will be dealt with again in... 1978 - cf. exhibition at Centre Pompidou in Paris). Passionate reading of Michelet (L'Histoire de France). First studies on the Royal Family by Goya.

- studies on "the hanged men",
- studies on insects - for the armours of the knights
- studies on the knights

(We recall that Artias lived for some time close to the Castle of Artias: the surroundings are rich in medieval memories and Romanesque art. He starts his search for his family's origins and discovers the story of the Barons of Artias).

2) He closes his cycle of the "nude-landscape".

3) Explosion of sensuality that outflows in a painting of nudes that reach erotism.

A while later (in 1967) Artias is invited to spend some time in the castle of a Geneva collector, O.G., in Charvieu: there, he pursues the study of the historical themes, but focuses his work on the reign of Charles VI, and then mainly on the French Revolution, concluding it with the agony of Robespierre (O.G. will buy more than one hundred paintings of this period for his museum).

He will always be very interested in erotic painting and between 1967 and 1968 he illustrates "Le Mort" by Georges Bataille.

On a technical level Artias is, at this moment, still bound to an expressionistic, very gestural formulation, but colour undergoes a showy transformation: he almost totally abandons naturalist colours.

1968: he is invited to exhibit at the Neuchâtel Museum and the son of F.D. Roosevelt buys some of his paintings in Geneva.

In the same year, Artias is entrusted with the direction of a laboratory of plastic research in the Maison de la Culture of Saint-Etienne, recently opened to the public.

During these four years he will be the animator of some art laboratories, where he will be able to create an atmosphere of intense stimulation, mostly proposing to his students to paint nude models dancing to aboriginal music, or projecting colours and slides on the naked bodies, thus leading the participants to a totally gestural expression.

These four years of teaching are very fertile as for explorations and exciting encounters, but cause an almost complete break in his personal work as an artist.

What we could call a "setback" in his life as a painter, corresponds in reality to a deep need to ponder on the work accumulated until then and to define an expressionistic genre of painting that, at the time, seemed to lack intellectual rigour.

To delineate his problems, to bring them to light, Artias writes much and accumulates notes, technical researches, readings, which allow him to see his work with more clarity and to revive it.

He abandons his activity and returns to the solitude of his studio, set on achieving a total change in his manner of painting.

1973: the first series of "Breakfast in bed" come to life; even though they are a completely new and actual expression, they represent, perhaps unconsciously, a return to the first coloured "aplat" technique.

At this key moment of his life and of our analysis, we must stress on what THE PERMANENT CONSTANT OF ALL HIS WORK: HIS DRAWING represents. May it be masked by expressionism or the capacity for gesticulation, or laid bare by the "aplat", his drawing remains personal, acute, restless, precise, penetrating and sensual. Whoever wants to read one of Artias' works, whatever period it may belong to, will have to search for the drawing and thus find, once again, the permanence of the hand, of the sign, of the trait, of the originality that makes Artias be himself and no one else.

This rebirth, after a long period of restlessness, of passions, of wounds, translated into a sometimes very dark expressionism and into gestural painting, permits him to find again his other "self", hungry of balance, of structure, of reason.

Starting from 1973, his style becomes calm, restrained, measured, analytical, and COLOUR EXPLODES! The big step has been taken: form no longer intertwines in the drawing. A decisive moment thus starts in his life, something that Artias will call "the search for the balance of form and colour".

Technically, he abandons oil painting for vinyl painting and then acrylic painting for material reasons but also to obtain a greater intensity of colours.

Finally, colour is totally free. It becomes an expression of space, an expression of emotion, a provocation against realistic triviality (the nude is no longer pink, but green or violet), accelerator or brake of movement.

Finally, colour has a life of its own, an independent life, like form, a form that Artias had brought to its paroxysm earlier, at the time of the expressionistic cycle.

To increasingly free himself and to renew himself completely, Artias feels the need - once again - to break moorings, and leaves to go and live in Italy (1976).

There, he finds his long beloved: Giotto, Carpaccio, Piero della Francesca, Paolo Uccello, who will comfort him in his new course. As he is constantly in conflict with the other aspect of his "self", he will also rediscover Masaccio, Cosmè Tura, Tintoretto, Caravaggio...

Over the first two years (1976/1977), in the contrast of his emotions created by the new manner of painting and by the Italian "shock", Artias stores images, sensations, and paints a series of paintings in which comic strips, the painting of the School of Ferrara and Pisanello clash; all this is treated with utmost plastic rigour.

He finally discovers Italian architecture and starts with a shocking series of drawings on Venice and Rome. The result will be more than forty paintings on Rome that comprise the different historical moments of this town, may they correspond to the antique period, to the Vatican, to Bernini, or to modern anguish (political attacks, drugs), all occurring under the blind glare of tourists.

Colour, always executed in "aplat", has undergone another transformation: by overcoming the experimental state that could have even been jarring, it has become more emotional.

After having told the tragicalness of Rome, Artias approaches the Italian joy of life with a series of beaches (Adriatic 1977/78), or with "Leaving the Mass" (Peasants with hat 1977): colour becomes frankly joyful, it unfolds happily, and it is totally free from naturalist slavery.

Most of these paintings will be exhibited in several important Italian galleries (Gissi/Turin - Toninelli/Rome - Roncaglia/Modena; in Paris and in France, in several Museums that will buy them (Dunkerque 1978), at the FIAC in Paris, at the Art Fair of Basle.

A very large painting of this period ("The Beach" 1978) will appear at the Grand Palais in Paris on occasion of an exhibition called "Americans in Paris" and organised by American critics who will classify him among the international masters of narrative figuration.

Yet, Artias wants to push the rigour of his research through the coloured "aplat" to its utmost limits, and undertakes a long cycle called "Geotheme" that will start with a homage to Lindner (1979/1982).

Here, Artias strives to achieve, from their most different and most impossible angles, all the combinations resulting from geometry (reason), superposed on the nude female body (emotion and instinct).

This work requires three years of time.

During these three years, he will simultaneously develop his analysis of movement, this time studying it through the road, and investigate his ideas on the so-called "modernity" of the artist.

What does Artias mean by "modernity"?

According to him, pictorial modernity is partly linked to the visual perception of today's man, which has developed with the presence of cinema, photography, television, aerial views, the speed of cars and also thanks to the cinematographic or television slow-motion camera which helps to something that Artias will call "the search for the balance of form and colour".

Technically, he abandons oil painting for vinyl painting and then acrylic painting for material reasons but also to obtain a greater intensity of colours.

Finally, colour is totally free. It becomes an expression of space, an expression of emotion, a provocation against realistic triviality (the nude is no longer pink, but green or violet), accelerator or brake of movement.

Finally, colour has a life of its own, an independent life, like form, a form that Artias had brought to its paroxysm earlier, at the time of the expressionistic cycle.

To increasingly free himself and to renew himself completely, Artias feels the need - once again - to break moorings, and leaves to go and live in Italy (1976).

There, he finds his long beloved: Giotto, Carpaccio, Piero della Francesca, Paolo Uccello, who will comfort him in his new course. As he is constantly in conflict with the other aspect of his "self", he will also rediscover Masaccio, Cosmè Tura, Tintoretto, Caravaggio...

Over the first two years (1976/1977), in the contrast of his emotions created by the new manner of painting and by the Italian "shock", Artias stores images, sensations, and paints a series of paintings in which comic strips, the painting of the School of Ferrara and Pisanello clash; all this is treated with utmost plastic rigour.

- He finally discovers Italian architecture and starts with a shocking series of drawings on Venice and Rome. The result will be more than forty paintings on Rome that comprise the different historical moments of this town, may they correspond to the antique period, to the Vatican, to Bernini, or to modern anguish (political attacks, drugs), all occurring under the blind glare of tourists.

Colour, always executed in "aplat", has undergone another transformation: by overcoming the experimental state that could have even been jarring, it has become more emotional.

After having told the tragicalness of Rome, Artias approaches the Italian joy of life with a series of beaches (Adriatic 1977/78), or with "Leaving the Mass" (Peasants with hat 1977): colour becomes frankly joyful, it unfolds happily, and it is totally free from naturalist slavery.

Most of these paintings will be exhibited in several important Italian galleries (Gissi/Turin - Toninelli/Rome - Roncaglia/Modena; in Paris and in France, in several Museums that will buy them (Dunkerque 1978), at the FIAC in Paris, at the Art Fair of Basle.

A very large painting of this period ("The Beach" 1978) will appear at the Grand Palais in Paris on occasion of an exhibition called "Americans in Paris" and organised by American critics who will classify him among the international masters of narrative figuration.

Yet, Artias wants to push the rigour of his research through the coloured "aplat" to its utmost limits, and undertakes a long cycle called "Geotheme" that will start with a homage to Lindner (1979/1982).

Here, Artias strives to achieve, from their most different and most impossible angles, all the combinations resulting from geometry (reason), superposed on the nude female body (emotion and instinct).

This work requires three years of time.

During these three years, he will simultaneously develop his analysis of movement, this time studying it through the road, and investigate his ideas on the so-called "modernity" of the artist.

What does Artias mean by "modernity"?

According to him, pictorial modernity is partly linked to the visual perception today's man, which has developed with the presence of cinema, photography, television, aerial views, the speed of cars and also thanks to the cinematographic or television slow-motion camera which helps to and nervous charcoal drawing.

Opposing pastiness, he treats some portraits like watercolours, just barely emphasised in some points, but where there will be the intervention of "dripping", of colour willingly spread badly, at times blocked by a layer of paste.

Apropos of his method of working Artias will say: "I have no wish to paint on a canvas laid on the floor. I dislike this servile attitude of the support: I want to fight face to face with it. I realised up to what point the dialogue becomes different, not only when the canvas opposes us vertically, but even more when it tries to dominate us because of its excessive surface (for example, a canvas which is taller than the artist). For me, this is how an endless fight begins. I love fearing the canvas and its immense white surface, with the multiplicity of proposals it makes to me, moments of enormous physical yielding it subjects me to. This change is without tenderness: we spy each other, and the end of the fight is never a victory! The happy moment is when the painting no longer belongs to us and scares us...

We have become strangers to one another, the canvas will now live a life of its own".

We nevertheless note the restrictions imposed on the artist by the historical theme: at a certain point it is necessary for one to be himself completely. After this dialogue with Goya, Artias aspires to speak with Artias...

At this moment Artias is working on the theatricality of life. Venice serves as a pretext.

Since many months he is also interested in a cycle of paintings that he will call "My Italy", all

of which together will bear witness to the years he spent in Italy.

Before concluding, we would like to say a few words on the immense work accumulated by Artias as a watercolourist.

The watercolours do not follow, or follow very slightly, the different stages of his evolution: for him, they are mainly a notation of emotions that he will avail himself of whenever he feels the need to. In many cases, the watercolours are imperatively gestural, considering they are working notes.

Artias has never wanted, nor has he ever attempted to bend them to his needs as a researcher. There will be oil or acrylic painting to solve his internal conflict and to tell the globality of his ambition.

Lydia Orlova

Philippe Artias nasce a Feurs (Francia) nel 1912 . Vive e lavora in Francia e in Italia

Mostre personali

1959	Galleria Numaga La Chaux De Fonds Galleria Artkarium Stoccolma
1961	Galleria Domec Parigi
1967	Galleria Domec Parigi
1970	Museo " Petit Palais " Ginevra
1972/73	Galleria Iris Clert Parigi Galleria Verriere Parigi
1974	Galleria Nomaga Auvermier
1976/78	Galleria Saint Germain Parigi
1977	Galleria Visconti Lecco Galleria Gissi Torino
1978	Galleria La Mutina Modena
1979	Museo di Saint Paul De Vence
1980	Galleria Verriere Lione
1981	Galleria Gissi Torino
1981	Castello di Serravalle San Marino Museo " Petit Palais "
1985	Centro Culturale Internazionale del Messico
1987/89	Galleria La Corraterte Ginevra
1988	Galleria Ana Isaks Beverly Hills Los Angeles USA
1990	Galleria La Corraterte Ginevra " Le Carre Des Arts " Parc Floral de Paris
1991	Palazzo dei Diamanti Ferrara
1992	Casa d'Aste Morgana Bologna Palazzo dei Priori Fermo Museo " Petit Palais " Ginevra
1995	Maison des Arts Thonon Les Bains Galerie Patrice Alexis Thonon Les Bains Mesée de Gruyere Galleria Gagliardi San Gimignano (SI) Auditorium de la Ville de Lyon Centre Saint Benin Aosta Italia

Mostre collettive principali

1946	" I Pittori della Resistenza " Galleria Voltaire Parigi
1948/53	" 30 Pittori della Costa Azzurra " Vallauris
1948/53	" I Ceramisti di Vallauris " Vallauris
1959	Galleria Synthese Paris
1960	" Les Contemporains " Musei di Reims e Charville
1962	Musei di Lille , Rouen , le Havre
1963	" L'Ecole De Paris " Galleria Charpentier Parigi
1965	Osaka , Kiushu , Nagasaki , Tokyo
1965	Mostra Itinerante attraverso 12 Città degli Stati Uniti
1966	Galleria Zunini Parigi Museo di Neuchatel
1968	" Aspetti della Figurazione nel Dopoguerra " Museo di Sant Etienne
1969	Montreal 2 Mostra itinerante a Bucarest e Budapest
1976	Galleria Gissi Torino
1978	Museo d'Arte Moderna Lido di Spina Hotel Rothschild Parigi Centre Pompidou di Parigi
1979	Galleria Numaga La Chaux de Fonds Galleria Bellechasse Parigi Galleria Toninelli Roma
1980	Galleria Bellechasse Parigi " L'Amerique aux Independants " Grand Palais Parigi
1982	Espace Cardin Parigi Galleria Bonaparte Milano
1983	Museo di Dunkerque
1986	Museo del " Petit Palais " Ginevra
1990	Festival di Montreux

Fiere e Saloni

1959/73	Salon De Mai Parigi	1983/86	Salon de Mai Parigi
1963/64	Salon Des Realites Nouvelles Parigi	1988	Fiera Internazionale di Arte Contemporanea Los Angeles Usa
1965	Biennale di Sao Paolo Biennale di Venezia	1989	FIAC Grand Palais Parigi
1979	FIAC Grand Palais Parigi	1991	Fiera Internazionale di Arte Contemporanea Londra presentato dalla Galleria Arti Visive di Roma
1980	Fiera Internazionale di Basilea Expoarte Bari		

Ha esposto con :

Picasso	Fontana	Calder	Elton	Jorn
Leger	Masson	San Francis	Saura	Alechnsky
Marisè	Matta	Brauner	Cremont	Lindstrom
Max Ernest	de Stael	Hayter	Françoise Gribot
Chagall	Balthus	Appel	Arroyo	

Opere nei Musei di :

Neuchâtel Musée d'Art	Musée di Saint Etienne	Museo di Les Baux de Provence
Musée d'Art Moderne de Paris	Museo d'Arte Moderna del Lido di Spina	Museo di Abidjan
Musée Des Sports Paris	Museo di Avignon	Museo del Messico
Musée di Petit Palais Ginevra	Museo di San Marino	Museo di Ferrara
Musée di Dunkerque		

Testi critici:

M. Allemande	A. Gines	B. Ceysson	J. Mouraille	Y. Taillandier	A.
Fauray	G. Boudaille	J.J. Lerrant	J.L. Ferrier	Verdet	
I. Annin	E. Gribaudo	J.L. Chalumeau	A. Mare	Wolfen	
M. Gaillard	G. Boyani	M. Quesada	Fauray	
Bacotte	R.V. Guindertael	Deroudille	A. Parinaud		
P. Gay	Brindisi	M. Mercun	J. P. Poggi		
Benincasa	J.C. Lambert	F. Farina	C. Spadoni		

