

1913

Robert Delaunay espone le sue *Finestre* a Berlino: i primi problemi e paradigmi dell'astrazione vengono elaborati in diverse parti d'Europa.

“Cézanne ha rotto la fruttiera”, ha notato Robert Delaunay (1895-1941), “e noi non la reincoleremo un'altra volta, come fanno i cubisti”. Questo appello all'astrattismo è abbastanza chiaro, benché il suo sviluppo reale fosse piuttosto complicato: centrato sulla pittura, l'astrattismo fu guidato da diverse motivazioni, metodi e modelli. Alcuni artisti approfondirono l'aspetto pittorico dell'Impressionismo, altri la dimensione espressiva del Postimpressionismo; altri ancora il linearismo **▲** dell'Art nouveau. La “fruttiera” infranta di Cézanne e Picasso influenzò molti pittori dell'arte non rappresentazionale; le ampie campiture di colore di Matisse ispirarono altri e anche le nette forme geometriche della scultura africana servirono da importante provocazione, talvolta integrate o sostituite dall'arte popolare (e, in Russia, dalle icone religiose). Nel 1912-13 tali precedenti e provocazioni portarono al riconoscimento dell'astrattismo come un valore, perfino una necessità, in sé. Poiché l'astrazione è primordiale nelle arti di tante culture, non è questione di una singola origine o di una prima astrazione: in questo senso l'astrazione fu tanto scoperta **●** quanto inventata. In un famoso aneddoto Vasilij Kandinskij ha raccontato come una notte, tornando nel suo studio di Murnau, in Germania (siamo nel 1910), non riusciva a riconoscere un suo quadro rovesciato in penombra, scoprendo attraverso questa esperienza il potenziale espressivo delle forme astratte.

Se non esiste un unico padre dell'astrattismo, ne esistettero però molte ostetriche, in particolare il francese Delaunay, la russa Sonia Terk (1885-1979; sposò Delaunay nel 1910), l'olandese Piet **■** Mondrian e i russi Kandinskij e Kasimir Malevič (1878-1935). Gli ultimi tre hanno spesso il posto d'onore, ma altri astrattisti furono anche il ceco František Kupka (1871-1957), il francese Fernand Léger (1881-1955), i raggisti russi Michail Larionov (1881-1964) e Natalia Gončarova (1881-1962), il vorticista inglese Wyndham Lewis, i futuristi italiani Giacomo Balla e Gino Severini, lo sviz- **◆** zero-tedesco Paul Klee (1879-1940), l'alsaziano Hans Arp (1888-1966), la svizzera Sophie Taeuber (1889-1943; sposò Arp nel 1921), i sincromisti americani Morgan Russell (1886-1953) e Stanton Macdonald-Wright (1890-1973), e altri ancora come l'americano Arthur Dove (1880-1946), che chiamò le sue quasi- astrazioni “estrazioni”. Questa lista evidenzia due punti: l'astrattismo fu internazionale e molti dei suoi innovatori non si formarono nel-

▲ l'avanguardia parigina. Perché avrebbero dovuto? Sebbene Matisse e Picasso avessero aperto la via all'astrazione, furono troppo coinvolti nel mondo degli oggetti – o, più precisamente, nel gioco visivo di figure e segni che esso offre – per entrare nell'astrazione assoluta. D'altro lato, Kandinskij, Malevič, Mondrian, Klee e Kupka si formarono in culture (russa, olandese, tedesca, ceca) i cui imperativi metafisici e/o pulsioni iconoclaste possono aver reso l'astrazione meno aliena.

Da questo punto di vista la Russia fu particolarmente importante come crogiolo dell'astrattismo. Vi erano importanti **●** collezioni di pittura d'avanguardia (la Ščukin da sola vantava trentasette Matisse e quaranta Picasso), ampie esposizioni d'arte internazionale non solo a San Pietroburgo e Mosca ma anche nelle città di provincia, e un insieme di gruppi impazienti di assimilare le lezioni di Simbolismo, Fauvismo, Futurismo e Cubismo, così come di rielaborare l'arte popolare, il disegno dei bambini e le icone medievali (una mostra di icone restaurate si tenne a Mosca nel 1913). Questi ultimi interessi erano forti in Larionov, che era attratto dalle sculture lignee note come *lubki*, e Gončarova, i cui primi quadri della vita contadina riflettevano le forme semplici e i contorni marcati delle sculture, ricami e smalti contadini. Larionov e Gončarova erano anche molto attivi nell'organizzazione di mostre (*Il fante di quadri* nel 1910 e *La coda dell'asino* nel 1912 **■** furono le più importanti); e, ispirati da Cubismo e Futurismo, si spostarono dagli esperimenti primitivisti verso una forma di astrattismo segnata da linee frammentate e colori luminosi – uno stile che Larionov chiamò Raggismo per il modo in cui la superficie del quadro sembra segnata da molteplici raggi di luce che lo attraversano, cristallizzano e talvolta si dissolvono. La struttura di questi quadri deve molto al Cubismo, ma il dinamismo è futurista (come la retorica che li supportava) e questa combinazione di sfaccettature cubiste e movimento futurista si risolse in quadri che di fatto furono tra i primi astrattisti. Solo poche di queste opere tuttavia vennero realizzate prima che Larionov e Gončarova fuggissero dalla guerra a **◆** russi di Sergej Djagilev).

Anche se l'astrattismo ha abbandonato il rapporto mimetico con il mondo, non ha necessariamente abbracciato la natura “arbitraria” del segno visivo indagata dal collage e dalla costruzione

cubisti. Gli artisti astrattisti possono aver rifiutato di descrivere le cose del mondo, ma spesso aspirarono a evocare concetti trascendentali – come la “sensibilità”, lo “spirito” o la “purezza” – in questo modo sostituendo un tipo di fondamento, una forma di autorità, con un altro. (In un testo influente come *Lo spirituale nell'arte* [1911] Kandinskij chiamò questa nuova autorità “necessità interiore” e altri seguirono con espressioni simili.) Tale insistenza sulle verità trascendentali tradisce il timore che l'astrattismo possa essere arbitrario in due sensi ulteriori. Primo, arbitrario nel senso di *decorativo*: in una conferenza del 1914 a Colonia Kandinskij mise in guardia che l'astrattismo “ornamentale” potesse essere d'ostacolo piuttosto che produrre l'effetto artistico trascendentale richiesto. Secondo, arbitrario nel senso di *insignificante*: di fronte all'accusa, reale o temuta, che l'astrattismo non significhi niente, i suoi sostenitori spesso compensavano con rimandi tendenziosi ai significati assoluti – trascendentali per Kandinskij, rivelatori per Malevič, utopistici per Mondrian e così via. Quando non definito in simili termini grandiosi, l'astrattismo era spesso definito negativamente – contro l'arte basata sulla mimesi (vista come accademica) e contro il design decorativo (visto come una forma bassa o applicata). Ma molte eccezioni caratterizzano questa regola. Per esempio, in che categoria mettere le griglie di Sophie Taeuber [1], che talvolta basava queste opere (che anticipano le prime astrazioni modulari di Mondrian) sulle composizioni quasi spontanee di quadrati ritagliati di Hans Arp? Da parte sua Arp li chiamava “probabilmente i primi esempi di ‘arte concreta’”, e insieme “puri e indipendenti” e “elementari e spontanei”. Sono arte alta? Bassa? Di ambizioni trascendentali? Decorativa? Programmatica? Aleatoria? Queste opere complicarono simili opposizioni gerarchiche quasi ancor prima che fossero poste.

Definizioni e dibattiti

Le definizioni standard favoriscono l'idea di astrazione come idealizzazione. L'*Oxford English Dictionary* offre “senza materia”, “ideale” e “teoretico” per l'aggettivo *astratto*, e “dedurre”, “togliere” e “svincolare” per il verbo. Appropriati per alcuni artisti che evocavano stati ideali di distanza dal mondo, questi significati non soddisfano altri che privilegiavano i termini opposti – la materialità della pittura su tela, o la mondanità del design utilitaristico. Questa tensione tra imperativi idealisti e materialisti attraversa l'astrattismo modernista e non è risolta da termini collegati come “non oggettiva” o “pura”. L'astrazione si avvicina per definizione al non oggettivo; d'altro canto molti artisti cercarono dopo tutto l'“oggettività” – per fare un'arte “concreta” e “reale” come un oggetto del mondo. Così Delaunay, Léger, Arp, Malevič e Mondrian dichiararono l'astrattismo come il più *realista* degli stili. Così, ancora, l'astrattismo era spesso promosso come “puro”, raffinamento finale dell'arte per l'arte; d'altra parte la purezza era spesso associata alla riduzione dei materiali costitutivi di un medium, la materia pittorica e la tela, che sono difficili da vedere come puri. Infine queste tensioni sono interne all'astrazione stessa.



1 • Sophie Taeuber, *Orizzontale Verticale*, 1917
Acquarello, 23 x 15,5 cm

che è meglio definita come categoria che gestisce tali contraddizioni, le tiene in sospenso o le confronta in un gioco dialettico.

L'opposizione materialista/idealista dominò anche i discorsi sull'astrattismo. Alcuni artisti erano guidati da filosofie platoniche, hegeliane o spiritualiste. Per esempio Malevič, Kandinskij, Mondrian e Kupka erano influenzati dalla teosofia, che sosteneva (tra l'altro) che l'uomo evolve dallo stato fisico a quello spirituale attraverso una serie di stadi che possono essere illustrati da forme geometriche; in *Evoluzione* (1911) Mondrian immaginò la sublimazione geometrica di una figura femminile secondo questo modo. Forse paradossalmente, alcuni artisti videro nella scienza un supporto della versione idealista dell'astrazione. “Perché continuare a seguire la natura”, chiedeva Mondrian nel 1919, “quando molti altri campi la escludono?” A questo riguardo la geometria non euclidea interessò artisti diversi come Malevič e Marcel Duchamp per la sua concezione non prospettica dello spazio e la sua idea antimaterialista della forma. Inoltre vennero stabilite analogie con altre arti, soprattutto con la musica. “Tutta l'arte”, notò lo studioso inglese di estetica Walter Pater, “aspira costantemente alla condizione di musica”; così era ancora per alcuni artisti

● 1908, 1915, 1917a, 1944a

■ 1918

▲ 1908, 1915, 1917a

● 1914, 1915, 1916, 1905, 1905a, 1993a

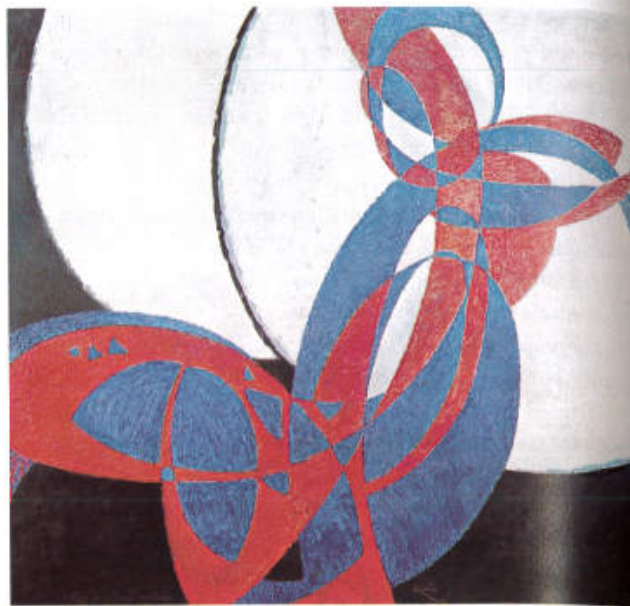
della prima generazione dell'astrattismo. (Questo indica un ulteriore paradosso: può l'essenza di un'arte, la pittura, fondarsi su quella di un'altra, come la musica?) Klee e Kupka erano attratti dalla musica barocca e classica, in particolare Johann Sebastian Bach;

- ▲ Kandinskij da quella tardo-romantica e moderna, soprattutto Richard Wagner e Arnold Schoenberg. Infatti Kandinskij usava come titoli delle sue prime astrazioni categorie della musica – "Improvvisazioni", "Impressioni", "Composizioni" – che influenzarono anche la sua sottolineatura del tono coloristico, del ritmo lineare, del "basso continuo" (una nozione derivata da Goethe) e dell'immediatezza del sentire. Anche Kupka sottolineò l'analogia simbolista tra la musica pura e la pittura pura, con l'implicazione che tale arte può agire direttamente "sull'anima" senza la distrazione del contenuto o dell'argomento; la sua grande tela *Amorpha, Fuga in due colori* [2] è spesso citata come primo quadro non figurativo esposto pubblicamente a Parigi, al Salon d'Automne del 1912, benché fosse ispirata in parte dai movimenti di una palla multicolore (un giocattolo della sua figliastra), altrettanto che dai moti celesti dei pianeti (che hanno influenzato anche i suoi precedenti *Dischi di Newton*). Da parte sua Mondrian adorava il jazz; trovò il suo ritmo sincopato analogo al suo equilibrio asimmetrico di superfici di colore e la sua resistenza alla narrazione melodica parallela alla sua resistenza alla lettura temporale dell'arte visiva.

- Altri artisti astrattisti furono guidati da interessi materialisti. Qualcuno guardava all'astrattismo come unico modo adeguato ad diventare astratto del mondo-oggetto in un mondo trasfigurato dai nuovi modi di produzione della merce, dalla diffusione e dalla riproduzione delle immagini. Il progetto di catturare la crescente mobilità di prodotti, persone e immagini nella città moderna non era strettamente futurista; indirizzò anche artisti come Léger a un tipo paradossale di astrattismo realista. Nel suo *Contrasto di forme* [3] vediamo una simbiosi di forme astratte umane e meccaniche come descrizioni geometriche della tela stessa. Infatti, alla fine del decennio Léger concepirà una pittura, in analogia con la macchina, come un dispositivo di parti interrelate. Già nel 1913 riferiva l'astrattismo della sua pittura, così come la separazione modernista delle arti, alla divisione capitalista del lavoro – condizione moderna che cercava di trasformare in valore modernista:

Ogni arte si isola e si limita al proprio ambito. La specializzazione è una caratteristica moderna, e l'arte pittorica come tutte le altre manifestazioni del genio umano deve subirne la legge; è logica, perché imponendo ad ognuna la restrizione al proprio fine, permette di intensificare le realizzazioni. L'arte pittorica vi guadagna in realismo. Il concetto moderno non è dunque un'astrazione passeggera buona solo per qualche iniziato; è l'espressione totale di una nuova generazione di cui condivide le necessità e alle cui aspirazioni risponde.

- ◆ Il Cubismo fu il primo stile a rappresentare questo paradosso di un'arte che appare sia astratta che realista, e rimase il crogiolo degli artisti più astratti. Ma "il Cubismo non accettò le conseguenze



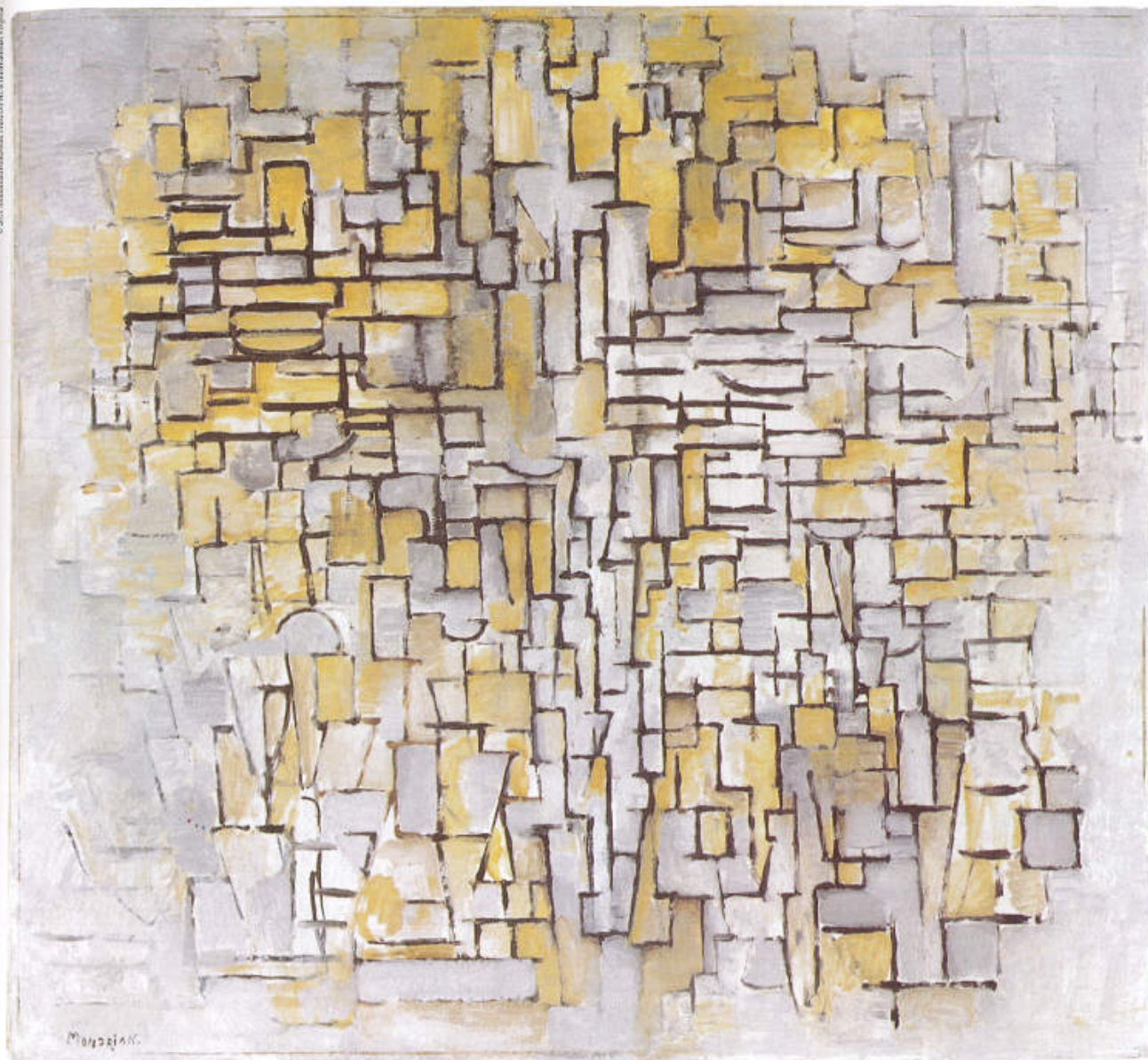
2 • František Kupka, *Amorpha, Fuga in due colori*, 1912
Olio su tela, 211,9 x 220 cm



3 • Fernand Léger, *Contrasto di forme*, 1913
Olio su tela, 55 x 48 cm

▲ 1908 ● 1917a, 1944a ■ 1908 ◆ 1911, 1912

© 2011 Mondrian/Habema. Tutti i diritti sono riservati. Originale



1910-1919

4 • Piet Mondrian, *Quadro n. 2 / Composizione VII*, 1913

Olio su tela, 104,5 x 111,1 cm

logiche delle proprie scoperte”, notò Mondrian in un’analisi retrospettiva condivisa da altri, “non si diresse verso la propria meta, cioè l’espressione della plastica pura”. Così nel 1912-13 alcuni artisti spinsero l’aspetto “analitico” del Cubismo fino alla dissoluzione del soggetto. Lo fecero o coordinando le linee alla griglia implicita della tela, come Mondrian in un’opera come *Quadro n. 2 / Composizione VII* [4], o attraverso gli effetti prismatici del colore visto come luce, come Delaunay nelle *Finestre simultanee sulla città* [5]. Se Mondrian spiegò la griglia in un modo che andava oltre le superfici sfaccettate del Cubismo, Delaunay intensificò il colore in un modo alieno alla sua tavolozza scura. Intanto altri artisti spinsero avanti l’aspetto “sintetico” del Cubismo: le forme

▲ piatte del collage cubista sono il precedente immediato delle superfici di colore astratte di Malevič, mentre gli elementi reali della costruzione cubista, che Picasso mostrò a Vladimir Tatlin a Parigi nella primavera del 1914, provocarono la sua “analisi costruttivista dei materiali”. Il passaggio dal Cubismo diventò quasi un prerequisito per i successori: “Dall’analisi [cubista] del volume e dello spazio degli oggetti all’organizzazione [costruttivista] degli elementi”, scrisse la russa Ljubov Popova (1889-1924) in un’annotazione del 1922, come se questo sviluppo fosse già un catechismo.

Nella maggior parte dei casi un elemento pittorico era reso dominante, ciascuno secondo il proprio fine: così il privilegiare verticali e orizzontali in Mondrian, il colore come luce in Delaunay, le geome-

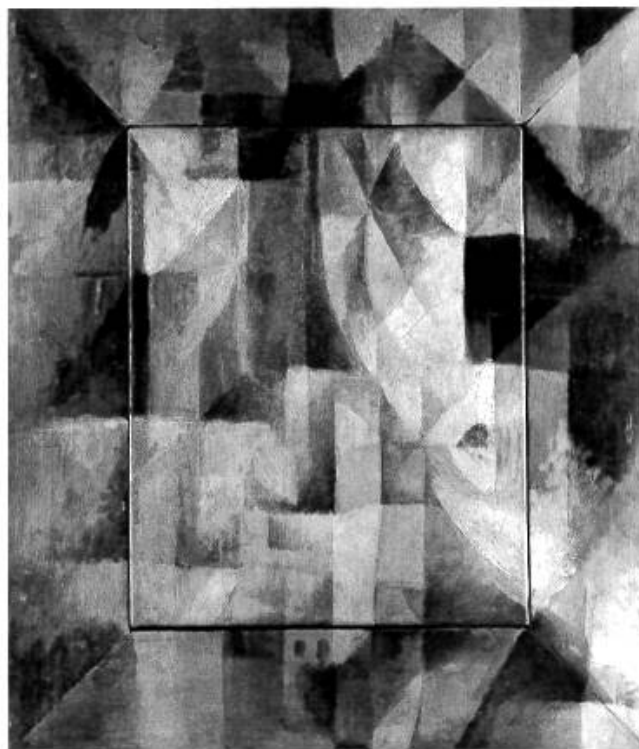
▲ 1911

▲ 1912

● 1914, 1921

trie monocrome in Malevič. Presto questi elementi vennero ulteriormente raffinati in due paradigmi relativamente stabili di pittura astratta: la griglia e il monocromo. In larga misura vennero fissati perché la griglia lavorò a cancellare le opposizioni primordiali di linea e colore, figura e sfondo, motivo e cornice (fu il genio di Mondrian a esplorare queste possibilità), e il monocromo lavorò a negare i due paradigmi dominanti della pittura occidentale dal Rinascimento: la finestra e lo specchio (fu la tracotanza di Malevič ad annunciare la fine di queste antiche categorie).

Nel 1913, mentre procedono verso la griglia e il monocromo, Delaunay e Malevič forniscono un istruttivo contrasto. Delaunay per lo più derideva i modelli estrinseci alla pittura: "Non parlo mai di matematica né mi occupo di spirito", "Mi spaventano la musica e il rumore". Interessato solo alle "realtà pittoriche", guardava al colore come centro di tutti gli aspetti della pittura: "il colore dà profondità (non prospettica, non sequenziale ma simultanea) e forma e movimento". A questo scopo Delaunay sviluppò "la legge dei contrasti simultanei" – che gli artisti francesi da Delacroix a Seurat avevano adattato da un trattato del 1839 del chimico Michel-Eugène Chevreul – nella propria nozione di *simultanéisme*. Oltre ai contrasti di colore, questa "simultaneità" riguardava l'immediatezza tra immagine pittorica e immagine retinica, dunque la simultaneità trascendentale delle arti visive opposte alla temporalità mondana delle arti verbali (un'opposizione persistente nell'estetica moderna a partire dal filosofo illuminista Gotthold Ephraim Lessing [1729-81] ai critici della tarda modernità • Clement Greenberg e Michael Fried). Per alcuni di questi interessi



5 • Robert Delaunay, *Finestre simultanee sulla città*, 1911-12
Olio su tela e legno, 66 x 60 cm

▲ 1917a, 1914a, 1957b • 1912a, 1950c

a Delaunay si collegano Morgan Russell e Staton Macdonald-Wright, anche loro attivi a Parigi negli stessi anni. Anch'essi trattarono la luce nei termini del colore prismatico, benché tenessero conto degli effetti della proiezione spaziale e anche della durata temporale cui Delaunay tendeva a resistere; si interessarono anche alle analogie musicali dell'astrattismo che Delaunay respingeva.

Delaunay fece la sua scoperta nella serie delle *Finestre*, ventitré tra quadri e disegni eseguiti nel 1912, tredici dei quali vennero esposti a Berlino nel gennaio 1913 (aveva già esposto con Il Cavaliere azzurro a Monaco). In occasione di questa mostra Klee tradusse un testo di Delaunay intitolato *La luce*, che presentava una serie di equivalenze tra colore, luce, occhio, mente e anima. Nella sua estetica la pittura è la "finestra" di tutte queste " trasparenze", un medium astratto in immediatezza, dissolto in ciò che media. In questo modo Delaunay rifiutò duramente il vecchio paradigma del quadro-finestra; al contrario, lo purificò: la realtà della visione viene liberata nell'astrattismo della pittura. Prendiamo *Finestre simultanee sulla città* [5], che stabilisce il modello compositivo della serie. La Torre Eiffel, il motivo centrale dell'opera, è ora un residuo, i suoi archi verdi sono presi in un gioco di superfici di colore opaco e trasparente spinto al di là delle sfaccettature cubiste verso una griglia postcubista (che Delaunay, nel modo neoimpressionista di Seurat, estende alla cornice). Le finestre sono così al contempo referenziali, pittoriche e oggettive; riconciliano il "soggetto sublime" di Parigi con la "struttura autoevidente" della pittura, come ha notato il poeta e critico Guillaume Apollinaire, un grande sostenitore del pittore. Delaunay rese opaco il medium solo per farlo scomparire a favore sempre dell'immediatezza trasparente. In effetti le *Finestre simultanee sulla città* sono finestre senza tende, come occhi senza palpebre: il colore, come la luce, è qui quasi accecante. Il passo seguente fu quello di rinunciare alle finestre per presentare la pittura in diretta analogia con la retina. È quello che Delaunay fece in *Disco* [6], la più pura delle astrazioni del periodo, un tondo di sette fasce concentriche divise in quarti, con i primari e complementari più intensi più vicini al centro. Benché talvolta liquidato come pura dimostrazione della teoria dei colori – come mappa di colori – *Disco* contiene spunti per l'astrattismo (assoluta non referenzialità e otticità, struttura e composizione) che non sarebbero stati sviluppati pienamente per altri cinquant'anni o più.

Il 1913 fu un anno significativo anche per Sonia Terk Delaunay che, già attiva nel design (soprattutto di libri e tessuti), illustrò la *Prosa della Transiberiana e della piccola Jeanne de France* del poeta d'avanguardia Blaise Cendrars [7]. Pubblicato su un'unica striscia di carta lunga due metri piegata in dodici parti, questo libro-oggetto combinava l'astrattismo d'avanguardia con la tipografia (lo stesso testo era in dieci caratteri diversi e vi era inclusa una mappa ferroviaria) per evocare la simultaneità prismatica della vita moderna. Spesso esposta e riprodotta, la copertina del libro ebbe molta influenza (Terk ha influenzato i modernisti tedeschi quasi quanto il marito) e il suo successo incoraggiò l'artista ad applicare gli stessi ritmi "simultaneisti" ad altri progetti: abiti,

▲ 1914 • 1911, 1912



1910-1919

6 • Robert Delaunay, *Primo disco simultaneo*, 1913-14
Olio su tela, diametro 135 cm

manifesti, anche lampadine elettriche inventate per diffondere luce colorata nelle strade di Parigi.

Malevič intraprese invece un'altra strada: non purificò il quadro-finestra, ma lo dipinse fuori. Il suo primo quadro completamente astratto, *Quadrato nero* (1915), lo riferì a un suo schizzo ▲ per il fondale di un'opera futurista, *Vittoria sul sole* (1913), opposta tanto all'arte simbolista ("il vecchio luogo comune del bel sole", ironizzò il suo compositore V. N. Matjušin) quanto al teatro naturalista. Qui Malevič pose, in una scatola prospettica, un quadrato diviso diagonalmente in un triangolo nero in alto e uno

bianco in basso per evocare la "vittoria sul sole", l'eclisse della luce da parte del buio, forse la sopraffazione della visione empirica e dello spazio prospettico da parte della visione trascendentale e dell'infinito modernista [8]. Con questo schizzo inizia il conto alla rovescia per la sua privata *tabula rasa*: l'altra faccia di questo "grado zero della forma", annunciò Malevič, è "la supremazia della sensibilità pura nell'arte creativa" – da qui il nome del suo stile astrattista, Suprematismo.

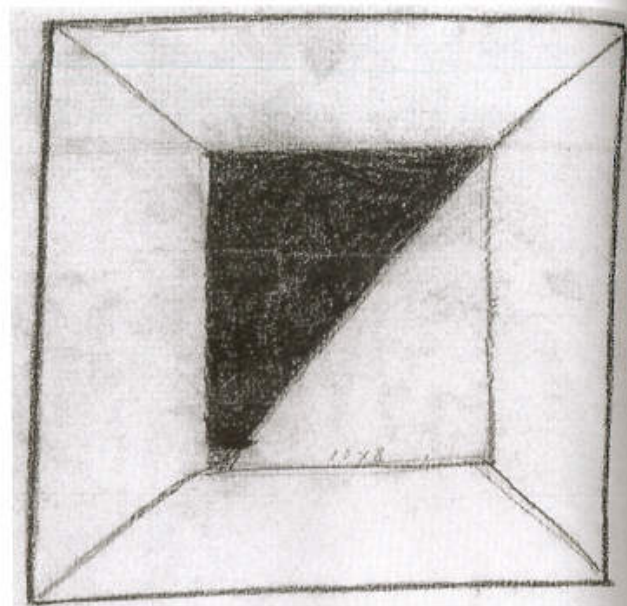
Così Delaunay e Malevič sembrano opposti: il primo proclama la trasparenza della finestra al colore-luce, il secondo la vittoria sul

▲ 1915



7 • Sonia Terk Delaunay, *Prosa della Transiberiana e della piccola Jeanne de Franco*, 1913. Acquarello su carta, 193,5 x 37 cm

sole nel trionfo del quadrato nero. Entrambi sono sacerdoti della pura visione e questo li rende opposti che si appartengono l'un l'altro. Anche se Delaunay frammenta il soggetto nel suo colore-luce, mentre Malevič lo oscura attraverso la sua eclisse di sole, entrambi cancellano il rapporto con la realtà soltanto per affermarne un altro, più alto, e in questa trasformazione sono raggiunti da altri come Kandinskij e Mondrian, per i quali l'astrazione è l'apoteosi del reale, non il suo crollo. Possono rendere opaco il medium, materiali autoevidenti come tela e pittura, ma lo fanno per renderlo ancora



8 • Kasimir Malevič, bozzetto per *Vittoria sul sole*, atto 2, scena I, 1913. Graffito su carta, 21 x 27 cm

più trasparente – alla sensibilità, allo spirito o alla purezza, a tutto ciò che questi astrattismi sono di volta in volta chiamati a significare.

Alla fine l'astrattismo è un modo paradossale che sospende tali opposizioni: tra effetto spirituale e progetto decorativo, tra superficie materiale e finestra ideale, tra lavoro singolo e ripetizione seriale (privi di referente esterno, i quadri astratti tendono ad essere letti internamente, nei termini di un altro quadro, a gruppi, e sono spesso anche intitolati in tal modo: *Senza titolo 1, 2, 3...*). La contraddizione materialista/idealista è forse la più profonda di tutte: la pittura come superficie coperta di materia, il medium svelato nella sua materialità empirica, contro la pittura come mappa di un ordine trascendentale, finestra sul mondo dello spirito. Per il filosofo francese Michel Foucault tuttavia questo rapporto è più complementare che contraddittorio: il pensiero moderno, egli afferma, spesso comprende entrambi i tipi di investigazione, empirica e trascendentale, ed entrambi i tipi di disposizione, materialista e idealista. Nondimeno questa tensione è sentita come una contraddizione non solo nell'arte modernista, ma anche nella cultura moderna in generale, e suggerisce una ragione per cui questa cultura ha privilegiato artisti che, come Mondrian, sanno tenere insieme i due poli, che offrono soluzioni estetiche a questa contraddizione apparente.

ULTERIORI LETTURE:

Yve-Alain Bois, *Malevitch: le carré, le degré zéro*, in *Macula*, n. 1, 1978

Robert Delaunay, *Scritti sull'arte*, trad. it. Amadeus, Montepulciano 1985

Michael Compton (a cura di), *Towards a New Art: Essays in the Background of Abstract Art 1910-1920*, Tate Gallery, London 1980

Gordon Hughes, *The Structure of Vision in Robert Delaunay's "Windows"*, in *October*, n. 107, autunno 2002

Rosalind Krauss, *Grids*, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT Press, Cambridge (Mass.) 1985

Fernand Léger, *Funzioni della pittura*, trad. it. Abscondita, Milano 2005

Kasimir Malevič, *Suprematismo*, trad. it. De Donato, Bari 1968

▲ 1971