

JAN BRZEKOWSKI



KILOMETRAGE DE LA PEINTURE CONTEMPORAINE 1908-1930

Brzekowski 1931

Stiftung Hans Arp und
Sophie Tauber-Arp e.V.
BAHNHOF ROLANDSECK

Inv.-Nr. M/B-948

Inv. 002.654

KILOMÉTRAGE

DE LA PEINTURE CONTEMPORAINE

1908-1930

JAN BRZEKOWSKI

LIBRAIRIE FISCHBACHER

33, RUE DE SEINE

PARIS

1931

LES ISMES

L'avènement des mouvements nouveaux dans l'art fut marqué, surtout à son début, par une réaction plus ou moins nette contre la tradition. Il en résulte l'opinion fautive (mais très répandue) que l'art nouveau nie le passé et raille même ce qui y est de valeur incontestable. Il est inutile de démontrer que cette opinion est injuste. On a oublié le facteur temps. Le fait qu'on ne peut peindre ou écrire aujourd'hui de la même façon qu'il y a cent ans, ne prouve nullement que cette façon de peindre ou d'écrire fut inadmissible en son temps. L'art des époques déjà passées contient des œuvres de valeur dont la qualité est encore incontestable aujourd'hui. L'art nouveau n'est pas seulement destruction de la Bastille des traditions — il est en même temps création, (et pour nous aussi stabilisation) de valeurs nouvelles, dont nous trouvons déjà les germes dans l'art passéiste. Certaines tendances du cubisme existaient latentes dans l'œuvre de Cézanne, cependant que la poésie nouvelle avait son précurseur en Rimbaud. L'art nouveau est le résultat d'une évolution subie par la peinture et la poésie, comme celui du passé était le résultat de l'évolution de l'art dans les époques précédentes. Cette tendance évolutive, on la retrouve même dans les rapports réciproques des « ismes » nouveaux, et on pourrait facilement démontrer l'évolution de la peinture moderne à travers les « ismes ».

DÉFORMATION

Le grand nombre de « mouvements » dans la peinture et la littérature modernes, surgis dans les vingt premières années de ce siècle prouvent que ce n'est pas seulement la réaction contre le passé, mais que nous sommes en face de métamorphoses dont la portée est essentielle. L'art grec a été trop exclusivement adoré ; il a éclipsé l'éclat de l'art des autres peuples pour le moins aussi intéressant : l'art égyptien, l'art assyrien, l'art des Aztèques, l'art des peuples d'Océanie, l'art nègre. Ce sont les mouvements modernes qui ont révélé la juste valeur des arts que je viens de citer. Le cinéma, lui aussi, a un peu ébranlé l'idéal grec.

Il est inutile de rappeler que l'art d'imitation, avec les progrès de la photographie en noir et en couleurs s'est montré l'art sans art et qu'il ne peut pas être pris comme le but de l'activité esthétique. L'appareil photographique a atteint l'idéal de l'identification ; il en ressort que les valeurs de la peinture ancienne n'étaient pas dans la ressemblance avec l'objet, mais que ces valeurs ne commençaient à exister que là où le tableau différait de la réalité objective de la nature. Le but de la peinture des époques précédant la notre était de donner l'essentiel de l'objet en employant des moyens „plastiques". Nous retrouvons cette intention dans toutes les bonnes toiles depuis la Renaissance.

L'activité des arts modernes débute là où on a commencé à **savoir** ce qu'auparavant on a **intuitivement senti**, c'est-à-dire que les valeurs picturales sont plutôt dans ce qui diffère de l'objet, que dans la ressemblance et l'identité photogra-

phique. On a donc tâché de mettre en relief les valeurs plastiques de l'objet par une déformation **voulue**. On en a trouvé beaucoup d'exemples dans l'art primitif (l'art nègre et aztèque) et dans la caricature. On a vu un précurseur en Cézanne. On a déformé dans des buts artistiques en soulignant les valeurs plastiques de l'œuvre. Ceci est caractéristique pour l'expressionnisme et pour une quantité énorme d'œuvres de la peinture post-cubiste. Le dadaïsme aussi s'est appuyé sur la déformation, afin d'atteindre par elle à l'absurde et aboutir à une nouvelle réalité. La peinture déformante atteint assez souvent le grotesque. l'essentiel de beaucoup de mouvements contemporains post-cubistes. Grâce à la quantité innombrable des combinaisons possibles, la peinture déformante a produit un nombre illimité de formes, dont la richesse extraordinaire est encore aujourd'hui mâchée et remâchée par beaucoup de peintres, même fort doués.

Il faut distinguer les étapes suivantes de la peinture déformante :

L'Impressionnisme — décomposition du rayon de soleil «Déformation» de la couleur. En dépit des apparences, le coloris impressionniste n'était pas naturaliste. C'était une erreur assez grave de vouloir expliquer le coloris impressionniste en disant qu'il existe dans la nature.

Cézanne et ses suiveurs — premiers et les plus courageux symptômes de la déformation du volume et de la perspective.

Le Cubisme — déformation audacieuse du volume.

L'Expressionnisme — déformation insolente de la ligne et de la couleur.

La peinture post-cubiste — utilisation des conquêtes cubistes, dont l'essentiel est bien la déformation.

Le Dadaïsme — introduction des valeurs plastiques de la déformation dans le domaine de l'intellectuel et du psychique.

Le Surréalisme — continuation du dadaïsme. Il s'inspire du symbolisme et du néo-réalisme dû au progrès des sciences (l'astronomie, la bactériologie etc.), lesquelles visent à une nouvelle réalité.

Tous ces mouvements déforment plus ou moins la nature et donnent de celle-ci une transposition dans la langue des valeurs plastiques. Certains d'entre eux renferment aussi une tendance vers la construction (quelquefois même assez accentuée).

CONSTRUCTION

Mais il existe une autre tendance qui ne déforme pas la nature. Mais qui réalise l'œuvre par des moyens purement plastiques, empruntés directement à l'imagination ou à la géométrie. La géométrie fut la première incarnation tangible de la mathématique ; c'est elle qui exprima, de façon la plus claire, les nombres et les proportions mathématiques en des images concrètes. Ainsi donc la plastique pure, en passant de l'abstrait d'une conception à la réalité de l'œuvre, débuta par l'emploi de formes géométriques. La forme géométrique concrète, exprimée dans les plus concrètes proportions, devient l'élément plastique. La dénomination: peinture abstraite n'est pas juste, parcequ'en indiquant le détachement de cette peinture de la réalité objective, cette dénomination peut porter à croire que la composition n'est pas chose concrète. Il n'existe rien de plus concret, que l'art dit « abstrait. »

Ce sont les cubistes, qui, les premiers, ont introduit les formes géométriques comme valeurs plastiques, malgré que les résultats obtenus les fassent appartenir plutôt au système déformateur. Les cubistes trouvent les formes géométriques en décomposant les objets, la figure humaine etc. Ils recherchent les formes essentielles et inchangeables des objets dans leurs apparitions les plus simples. Il s'agit ici de peindre les axes cristallographiques au lieu des lignes délimitant les surfaces du cristal. Cet « essentiel » du monde extérieur réalisé avec des moyens géométriques était en accord avec les principes de la construction artistique. Au cours du temps ces éléments géométriques furent moins considérés comme **les équivalents géométriques des objets** : ils devinrent des **éléments autonomes** de

la construction. La déformation géométrique de la guitare chez Picasso ou du tube chez Léger devint une forme plastique existant indépendamment de l'objet, d'où elle était parti. On a oublié la longue route des déformations graduelles, que l'on a dû parcourir pour arriver à la forme « standardisée ». La forme a reçu une vie propre à elle, parce qu'essentiellement plastique. Par l'analyse et la décomposition de l'objet, on arriva à la formation de constructions plastiques en formes abstraites.

Un peu plus tard que le cubisme, se sont formés les autres mouvements qui ont poussé encore plus avant l'idée de la construction des éléments dits abstraits. Ce sont : le purisme, le suprématisme, le néoplasticisme.

Le purisme de Ozenfant et Jeanneret est parti de l'idée principale qu'on peut découvrir des valeurs plastiques pures et inchangeables (« constantes » de l'objet) qui réagissent de façon identique sur l'homme de toutes les époques. Pour les déduire il faut purifier les moyens d'expression, qui étaient embrouillés par l'art ancien et la déformation cubiste. Le purisme assemblait alors les objets par leurs lignes spécifiquement communes qui soulignaient leur forme plastique, indépendante de la mode passagère de l'expression ; il créait dans une certaine mesure des objets « idéals », qui possédaient une grande force d'émotion par l'universalité de leurs valeurs. Le mérite du purisme était aussi la mise en évidence du principe de la rigueur et de la discipline artistique, que nous retrouvons plus extrêmes dans les mouvements de plastique pure.

Le suprématisme, créé par Malewicz, fut un mouvement qui se souciait moins d'obtenir de pures formes géométriques, qu'il n'employait qu'en se donnant pour but leur expression

dynamique. Ses formes géométriques nagent ; leur disposition est plutôt l'état de l'équilibre instable, causé par la neutralisation de leurs énergies dynamiques, que le résultat des rapports réciproques des formes. Le dynamisme leur était essentiel, ce qui rapprochait le suprématisme du futurisme. Le grand mérite du suprématisme était l'épuration de la langue plastique par le fait d'avoir rayé entièrement l'objet et sa déformation.

Le néoplasticisme, né aux Pays-Bas et propagé par la revue « De Stijl » et par les œuvres de Mondrian, Doesburg, Vantongerloo et Huszar fut aussi un mouvement de plastique pure. On a éliminé non seulement l'objet, mais aussi son ombre. Les néoplasticiens tâchent d'atteindre l'unité constructive et le calme par la division du tableau par les lignes horizontales et verticales, qui doivent se neutraliser réciproquement et créer un état d'équilibre parfait, dépourvu de dynamisme. Les formes picturales sont ici liées par des rapports bien définis, presque mathématiques, ce qui permet la création de valeurs vraiment objectives, basés non sur l'intuition, mais sur des moyens universels de contrôle.

La plastique pure se développait surtout dans les pays du Nord de l'Europe : les Pays-Bas (Mondrian, Doesburg), la Belgique (Vantongerloo), l'Allemagne (Vordemberge-Gildewart), la Pologne (Malewicz, Strzeminski, Stazewski), et la Russie (Lissitzky). Les mouvements ci-nommés se basaient sur la **distribution géométrique des formes et des couleurs**. Moins nombreux sont les peintres qui se servent de formes antigéométriques, ou a-géométriques, liées ensemble par les règles de la construction psychique. Arp déclare que l'homme ne se compose que d'un crâne et de deux yeux et que par conséquent on ne peut pas négliger le facteur psychique.

EXPRESSION LITTÉRAIRE

Dans les mouvements nouveaux on peut aussi retrouver assez souvent une autre tendance, qui est quelquefois teintée de déformation ou d'éléments de construction. C'est le symbolisme littéraire, qui de temps en temps ravage la peinture en « élevant l'âme » d'une façon aussi facile que peu raffinée. L'héritage de Boecklin a pesé aussi bien sur la production futuriste, que sur celle des surréalistes.

Le futurisme italien, malgré ses tendances déformantes ou constructives, quelquefois assez fortement marquées, était un mouvement qui voulait avant tout exprimer la vie et la civilisation modernes. Pour arriver à ce but les peintres futuristes s'inspiraient des principes proclamés par Marinetti dans ses « Manifestes » : la vitesse, le dynamisme, le mouvement, la simultanéité etc. Aucun « isme » ne possède une littérature et une peinture qui soient si près l'une de l'autre par l'application et l'exécution de principes communs. La question du mouvement préoccupa plus spécialement les peintres futuristes. Dans ce domaine le futurisme a réussi à faire la même chose que l'impressionnisme dans celui de la couleur. Avant le futurisme la peinture était statique ; le rapport du futurisme avec l'art qui le précédait fut le même que celui du cinéma avec la lanterne magique. Le futurisme est parti de la vie, il y était profondément enraciné. Le XX^e siècle lui parut alors comme l'ensemble des complications simultanistes et dynamiques de notre civilisation. Il en résulta d'autres traits caractéristiques du futurisme : la présentation de plusieurs réalités en même temps, l'effacement des frontières entre la pensée et la vie réelle, etc.

Ce fut le dadaïsme, qui prit l'héritage des futuristes,

mais, cette fois-ci sans leurs optimisme. « Le côté littéraire » fut ici aussi fort que dans le futurisme, mais le dadaïsme sut tirer les conséquences de son attitude littéraire et intellectualiste envers la peinture en arrivant à la nier complètement.

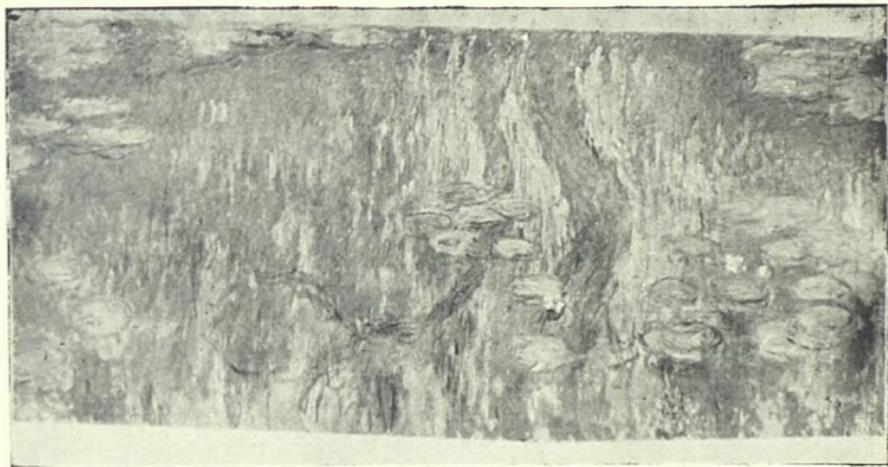
Les surréalistes, qui comptent parmi eux quelques anciens dadaïstes fort doués, ont continué le côté littéraire de la peinture. Il est important de distinguer ici deux genres de surréalisme : l'un — qui s'adonne entièrement à la littérature (Chirico, Dali), ou qui souligne le « côté Freud » (Masson, Max Ernst), l'autre — qui s'intéresse beaucoup à la forme et même à la construction, malgré qu'il n'ose l'avouer franchement (Miro).

INTERPÉNÉTRATIONS

Nous avons suivi le développement de ces trois tendances (la déformation, la construction, l'expression littéraire), au cours des « ismes ». Il est inutile de répéter, que « la littérature », qui a envahi la peinture avec le surréalisme, nie celle-ci dans son essentiel. Les surréalistes, qui ont beaucoup influencé la peinture actuelle y sont arrivés non pas par son symbolisme littéraire, mais par l'opposition de nouvelles formes picturales à celles, géométriques, de la peinture précédente. Ce sont ces nouvelles formes, empruntées au microscope ou à la biologie, qui ont exercé une influence sur certains peintres.

D'autre part il est assez curieux de constater, que la peinture, qui a commencé à se délivrer de l'anecdote, du « sujet », au moyen de la déformation, est arrivée à la conception d'un art tout à fait abstrait et concrètement construit. Dans le début de cette conception d'un art moderne on peut remarquer un état de l'équilibre instable entre les tendances déformante et constructive. Plus le tableau était déformé, moins il était construit. Et au contraire : plus il était construit, moins il devenait nécessaire de le déformer. La déformation était un escalier qui conduisit à la construction des éléments abstraits. Du désordre (d'un désordre quelquefois artistique d'ailleurs) de la peinture déformante on est arrivé à l'ordre, à la simplicité. Ce qui fut la dernière étape de ce développement, le dernier poteau de notre « kilométrage ».

DÉFORMATION



CL. MONET

DÉFORMATION

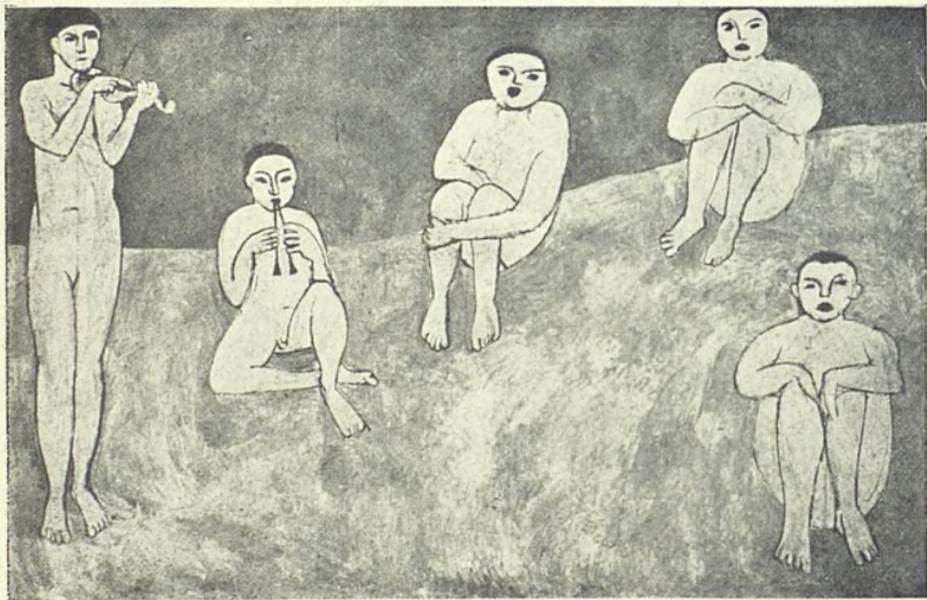


DÉFORMATION



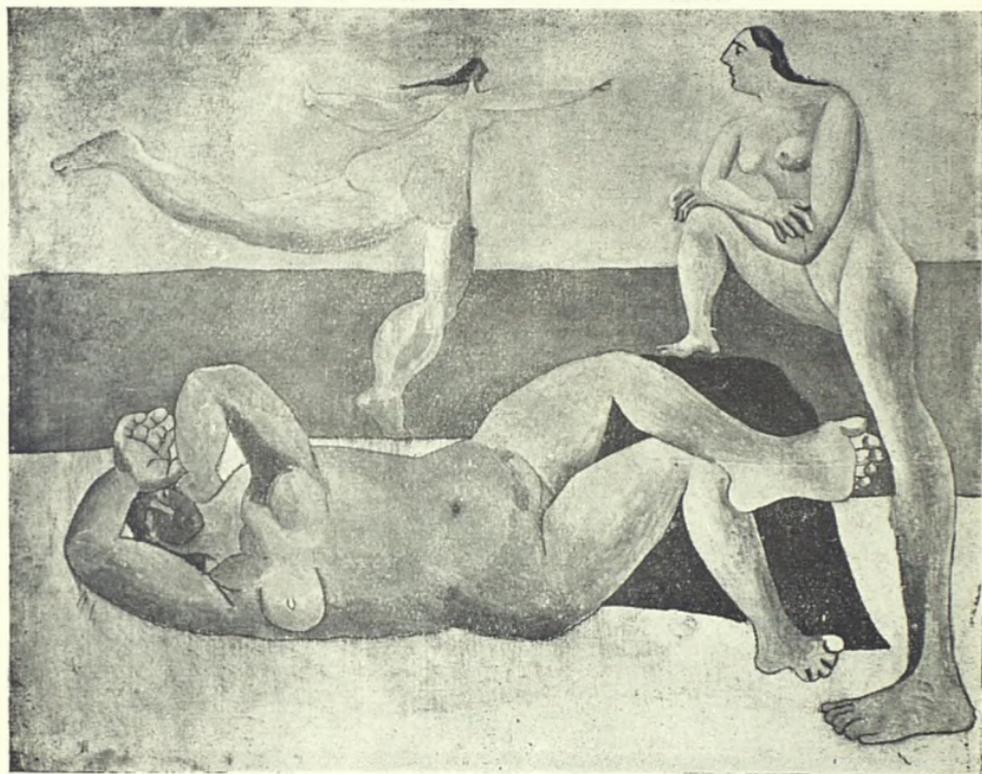
P. PICASSO

DÉFORMATION



H. MATISSE

DÉFORMATION



P. PICASSO

DÉFORMATION



A. MODIGLIANI

DÉFORMATION ET CONSTRUCTION



P. PICASSO

DÉFORMATION ET CONSTRUCTION



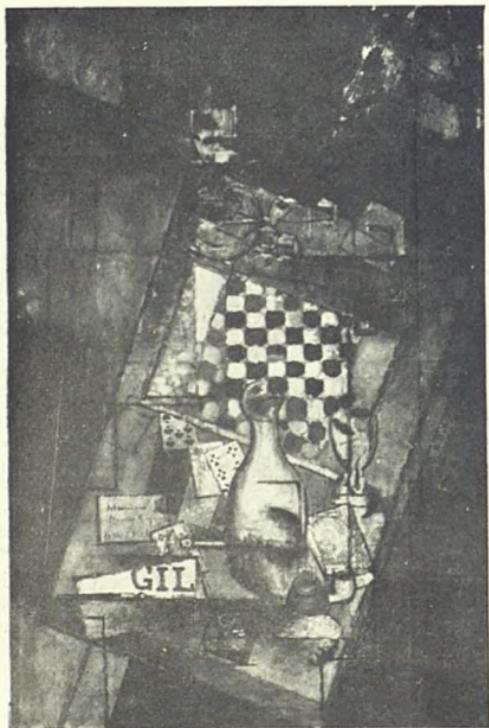
G. BRAQUE

DÉFORMATION ET CONSTRUCTION

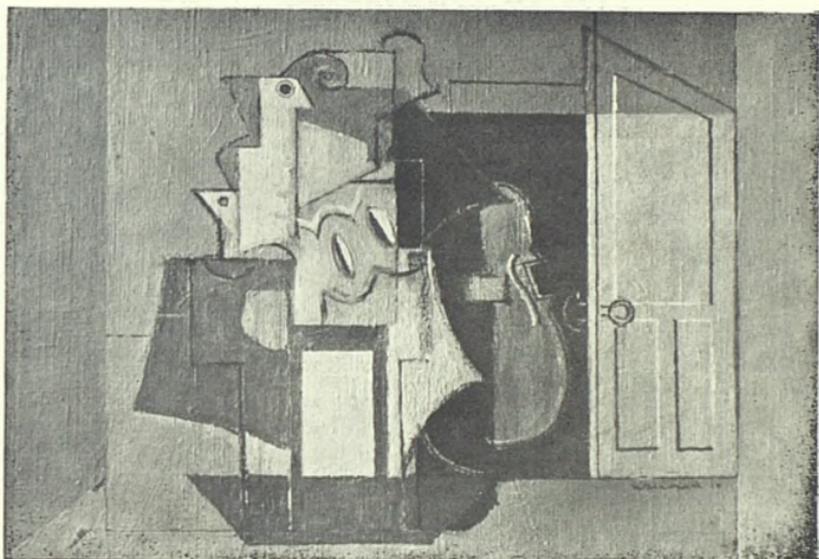


F. LÉGER — 1912

DÉFORMATION ET CONSTRUCTION



DÉFORMATION ET CONSTRUCTION



L. MARCOUSSIS — 1930

DÉFORMATION ET CONSTRUCTION



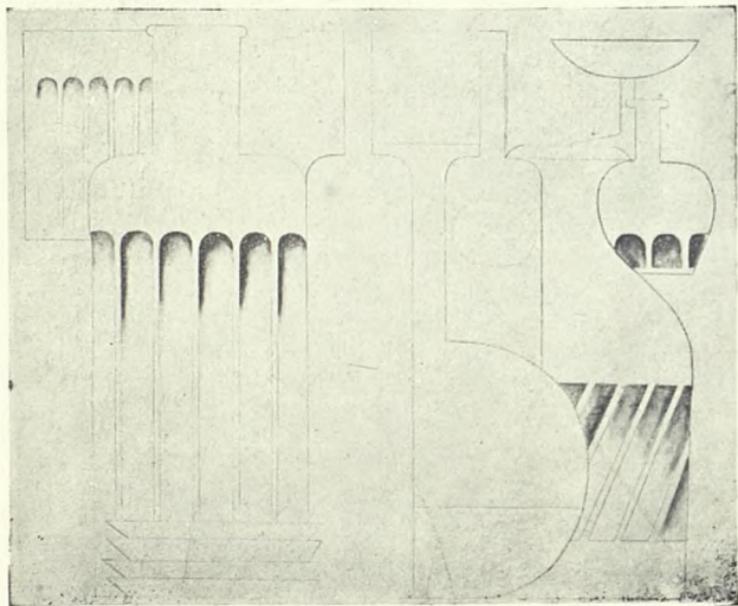
E. PRAMPOLINI — 1915

DÉFORMATION ET CONSTRUCTION

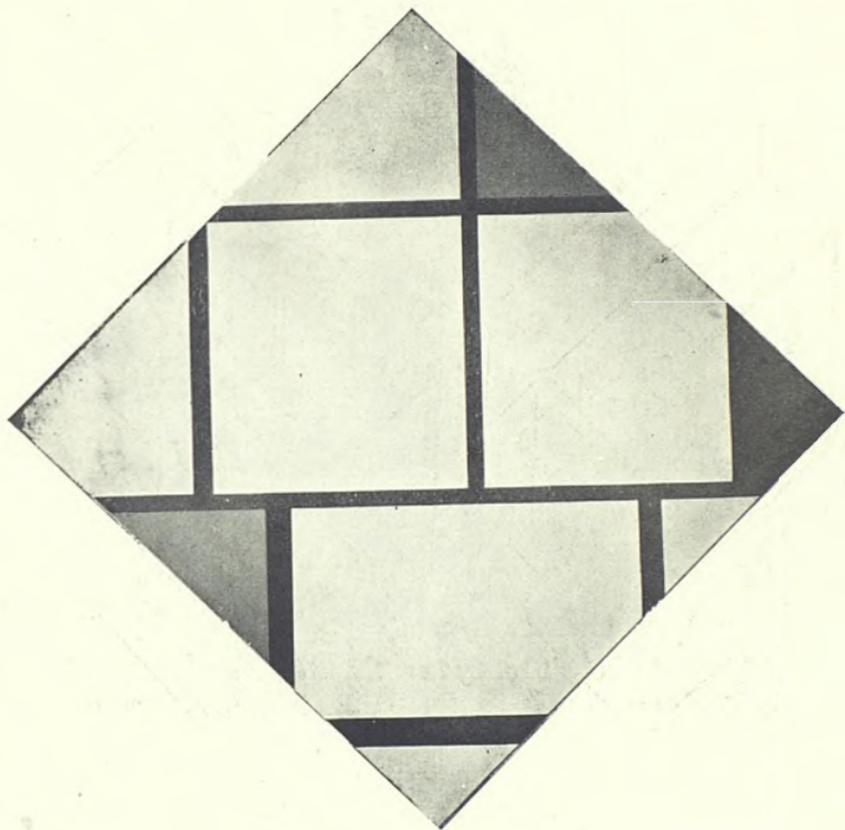


J. LIPCHITZ

DÉFORMATION ET CONSTRUCTION

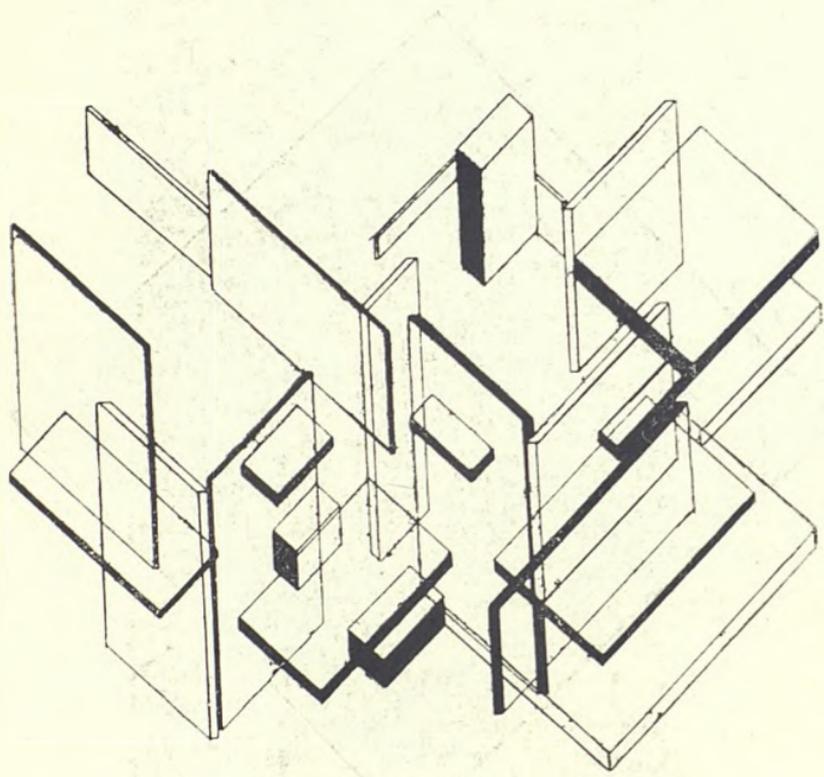


CONSTRUCTION



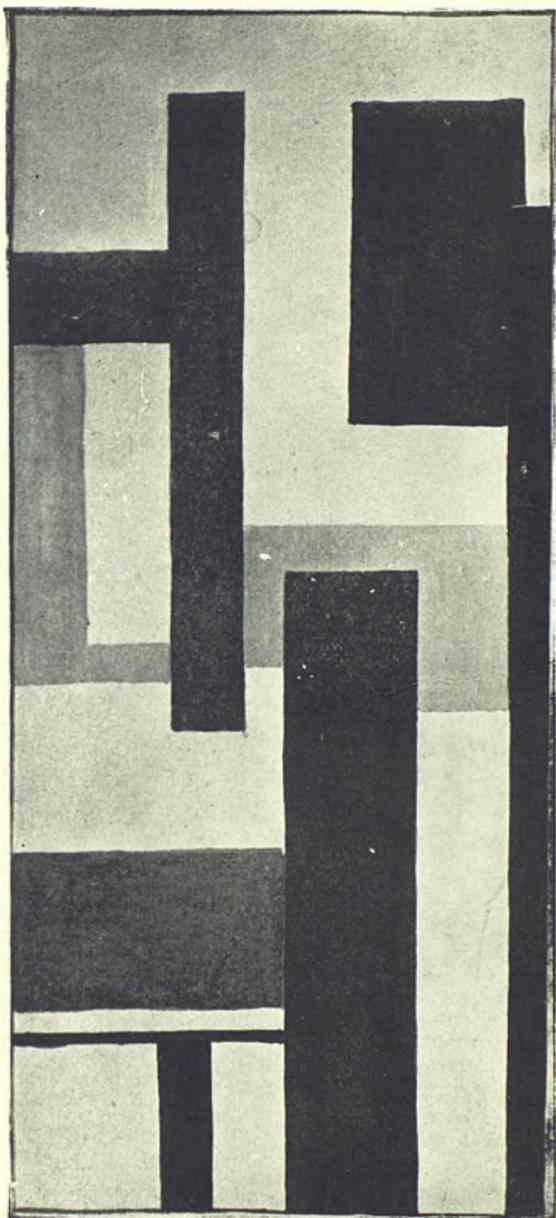
P. MONDRIAN

CONSTRUCTION



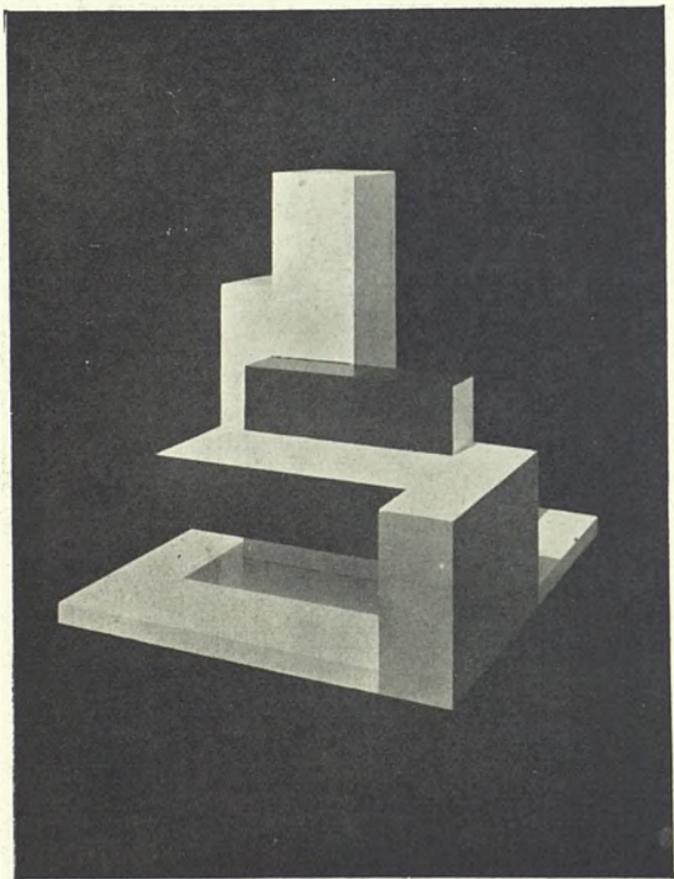
T. VAN DOESBURG -- 1920

CONSTRUCTION



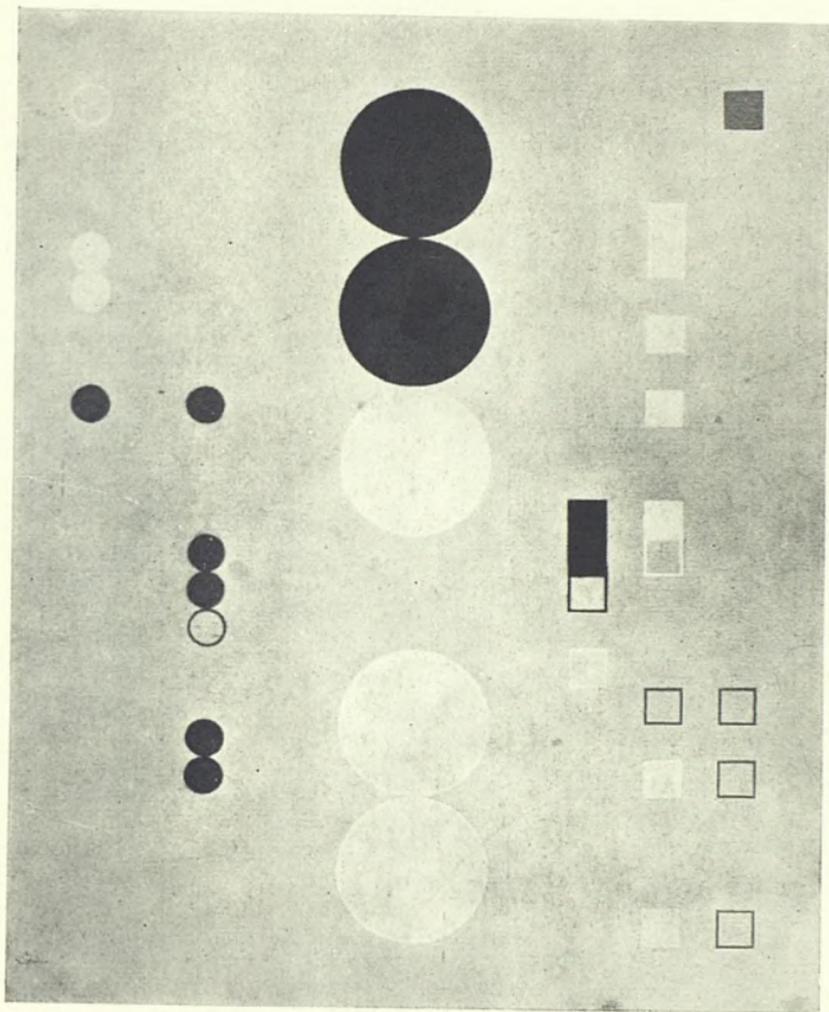
F. LÉGER

CONSTRUCTION



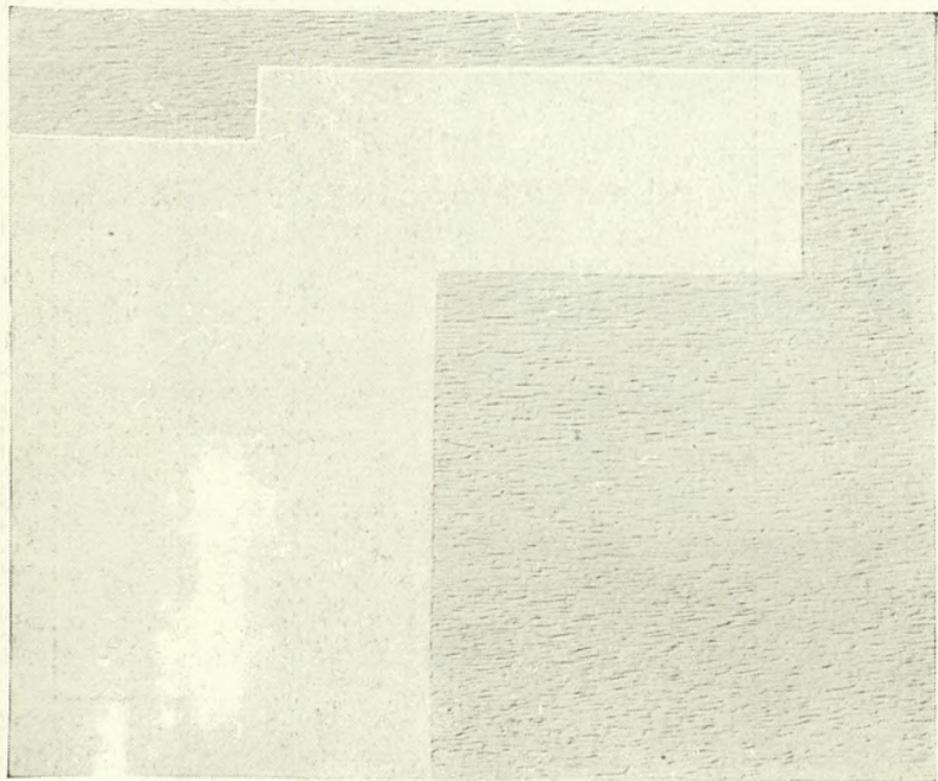
J. A. GORIN

CONSTRUCTION



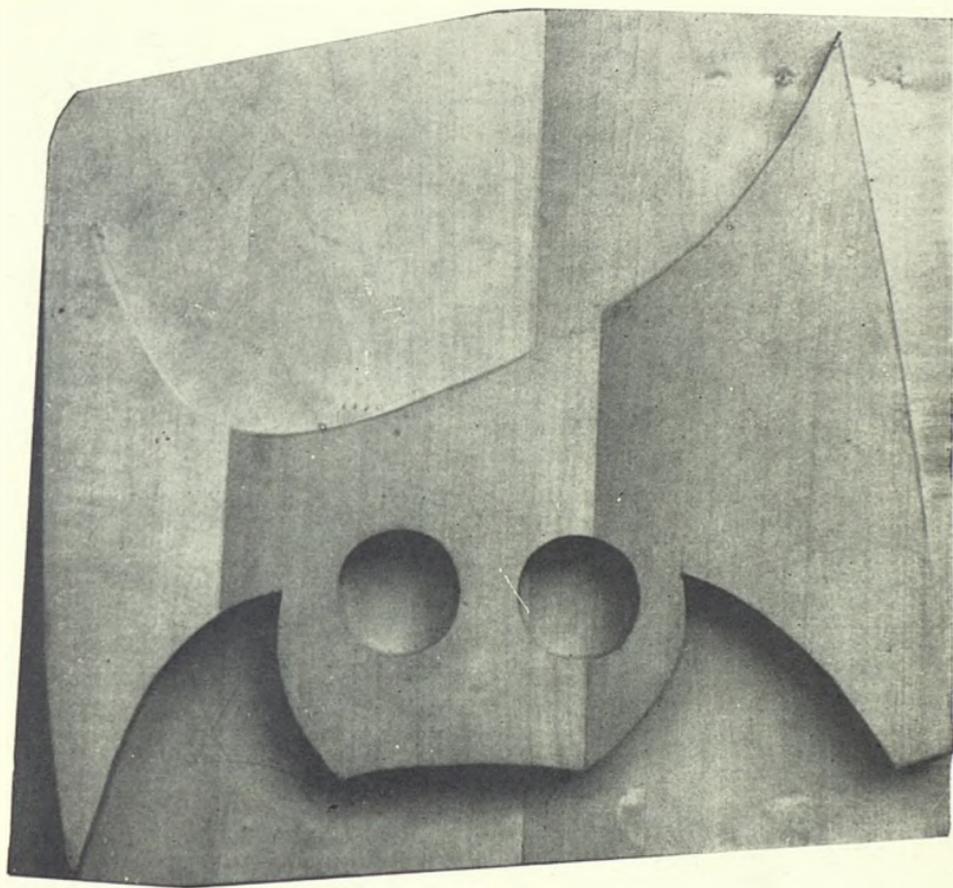
S. H. TAEUBER-ARP

CONSTRUCTION



H. STAZEWSKI

CONSTRUCTION AGÉOMÉTRIQUE



HANS ARP

CONSTRUCTION AGÉOMÉTRIQUE



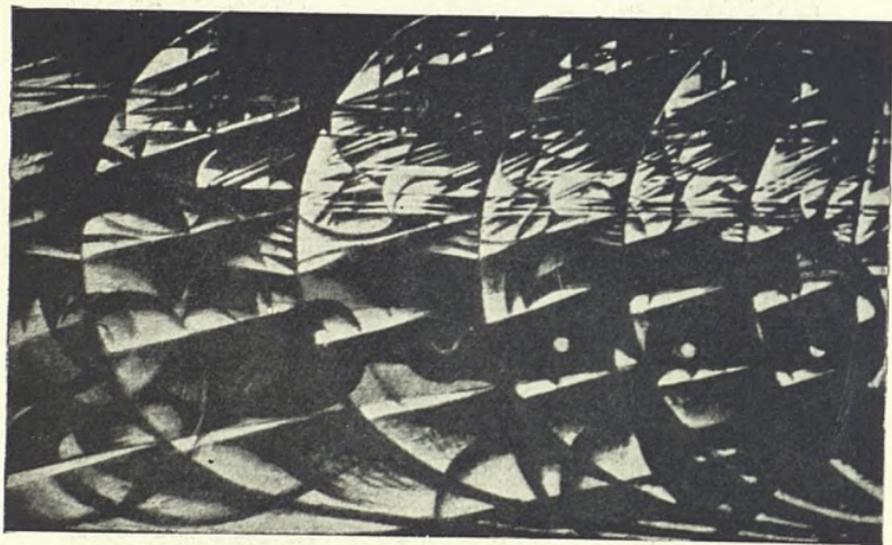
HANS ARP

CONSTRUCTION AGÉOMÉTRIQUE



W. CHODAS.-GRABOWSKA

EXPRESSION LITTÉRAIRE



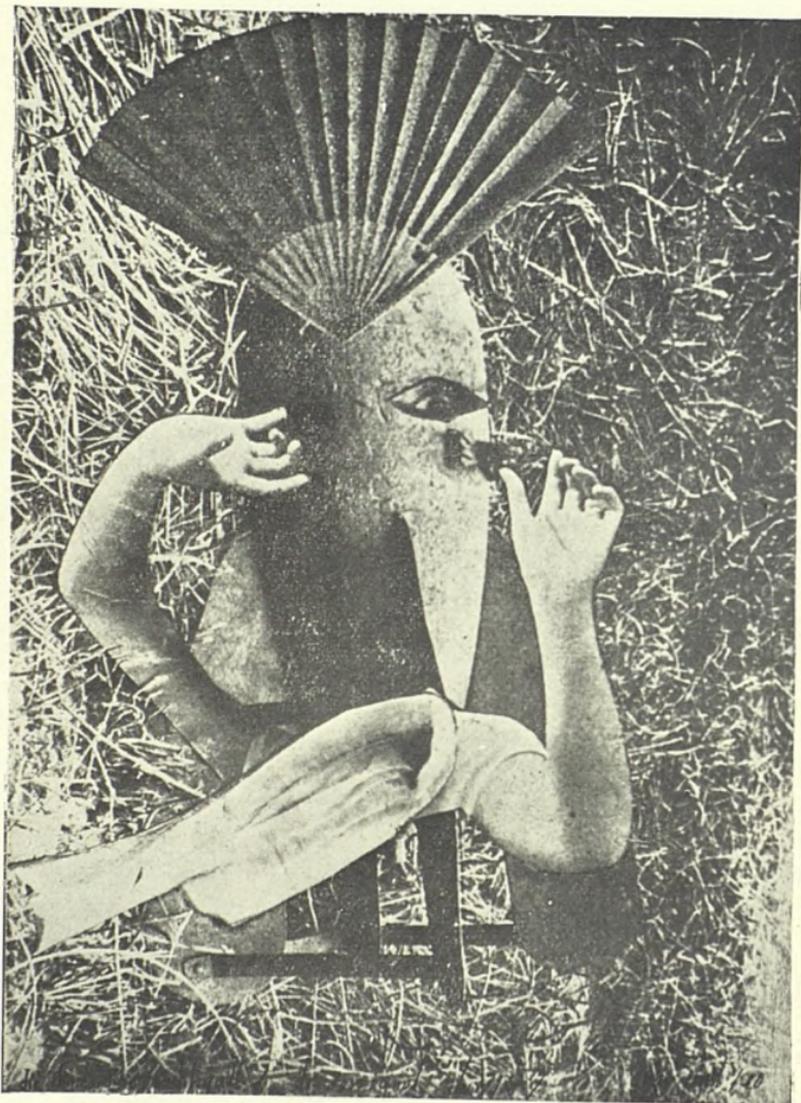
G. BALLA

EXPRESSION LITTÉRAIRE



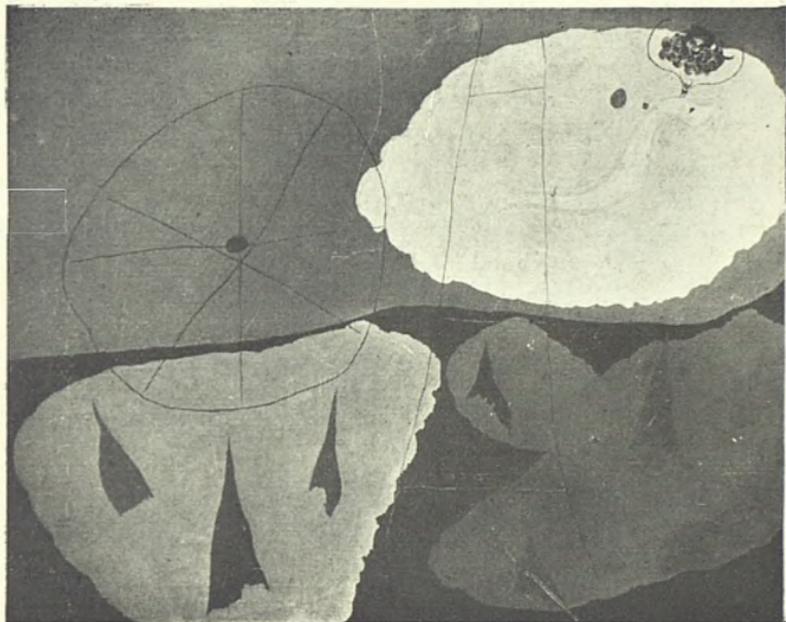
ENRICO PRAMPOLINI

EXPRESSION LITTÉRAIRE



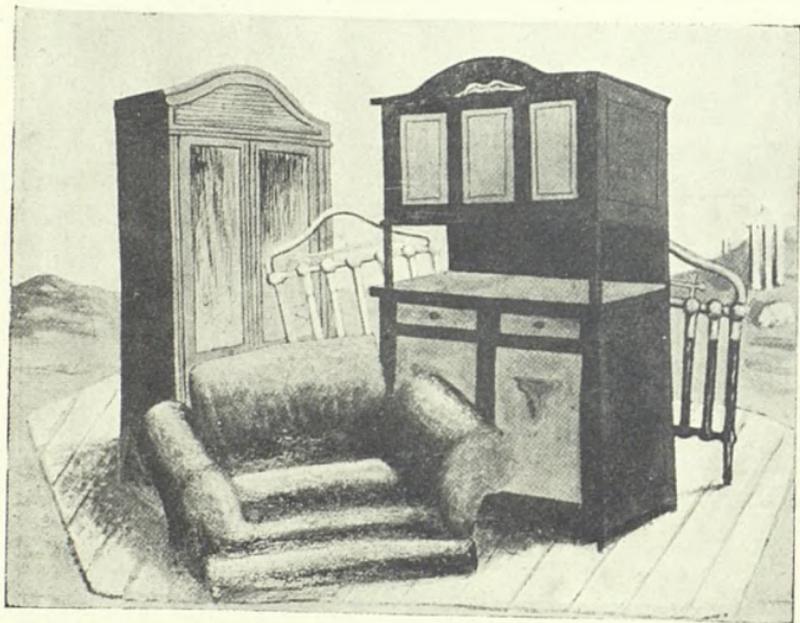
MAX ERNST

EXPRESSION LITTÉRAIRE



J. MIRÓ

EXPRESSION LITTÉRAIRE



G. de CHIRICO

LIBRAIRIE FISCHBACHER — PARIS



COUVERTURE DE ARF