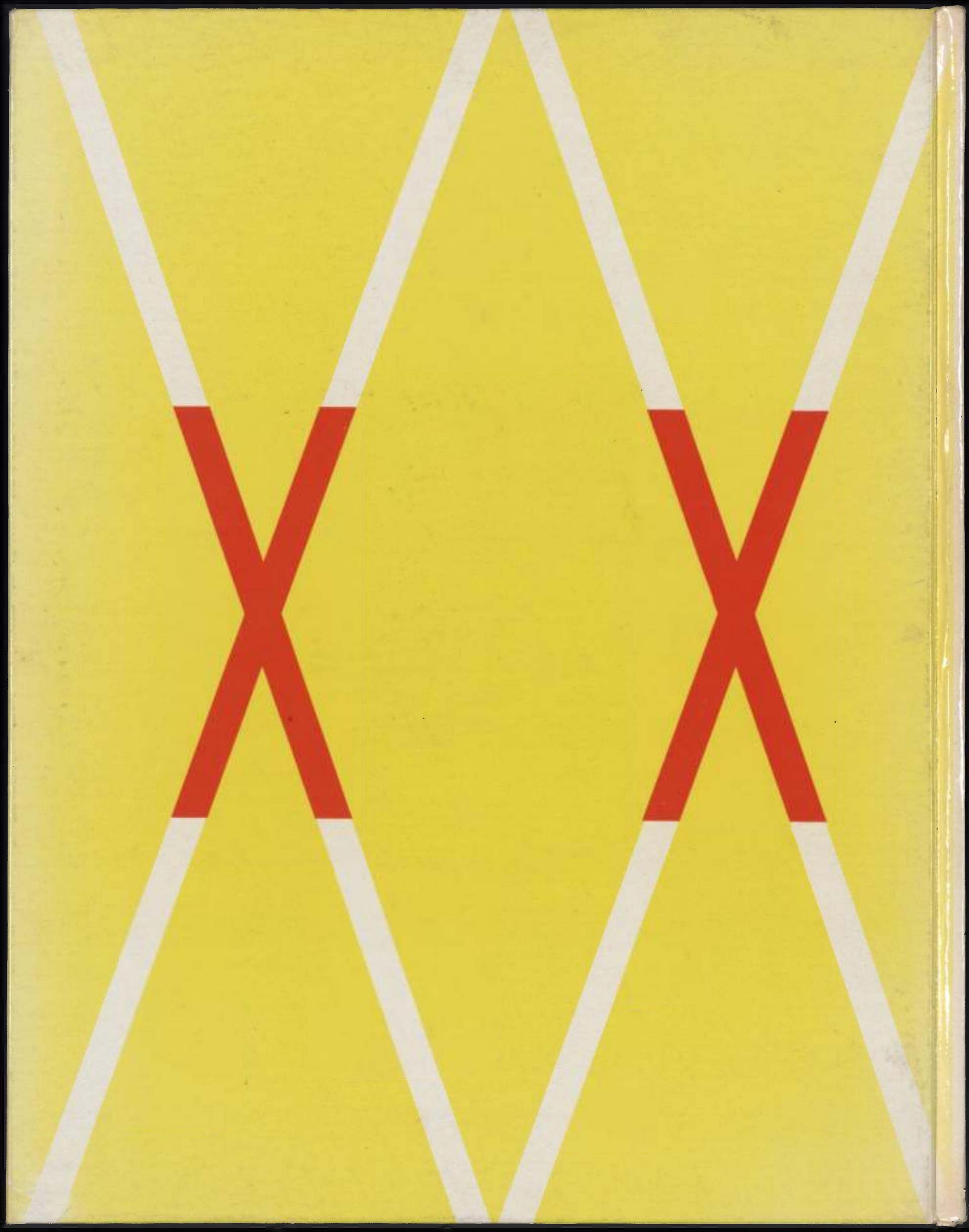




XXX<sup>e</sup> SIÈCLE • CENŢIENNAIRE DE KAINDINSKY • XXXVII - 66





# XX<sup>e</sup> siècle

publiera en 1967  
2 numéros doubles.

Le premier (n. 28)  
comportant une grande  
lithographie originale  
en couleurs de

## M I R Ó

paraîtra fin mai

Le deuxième (n. 29)  
enrichi d'une grande  
lithographie originale  
en couleurs de

## MARINO MARINI

sera mis en vente  
au mois de novembre

*Prix de chaque numéro :*

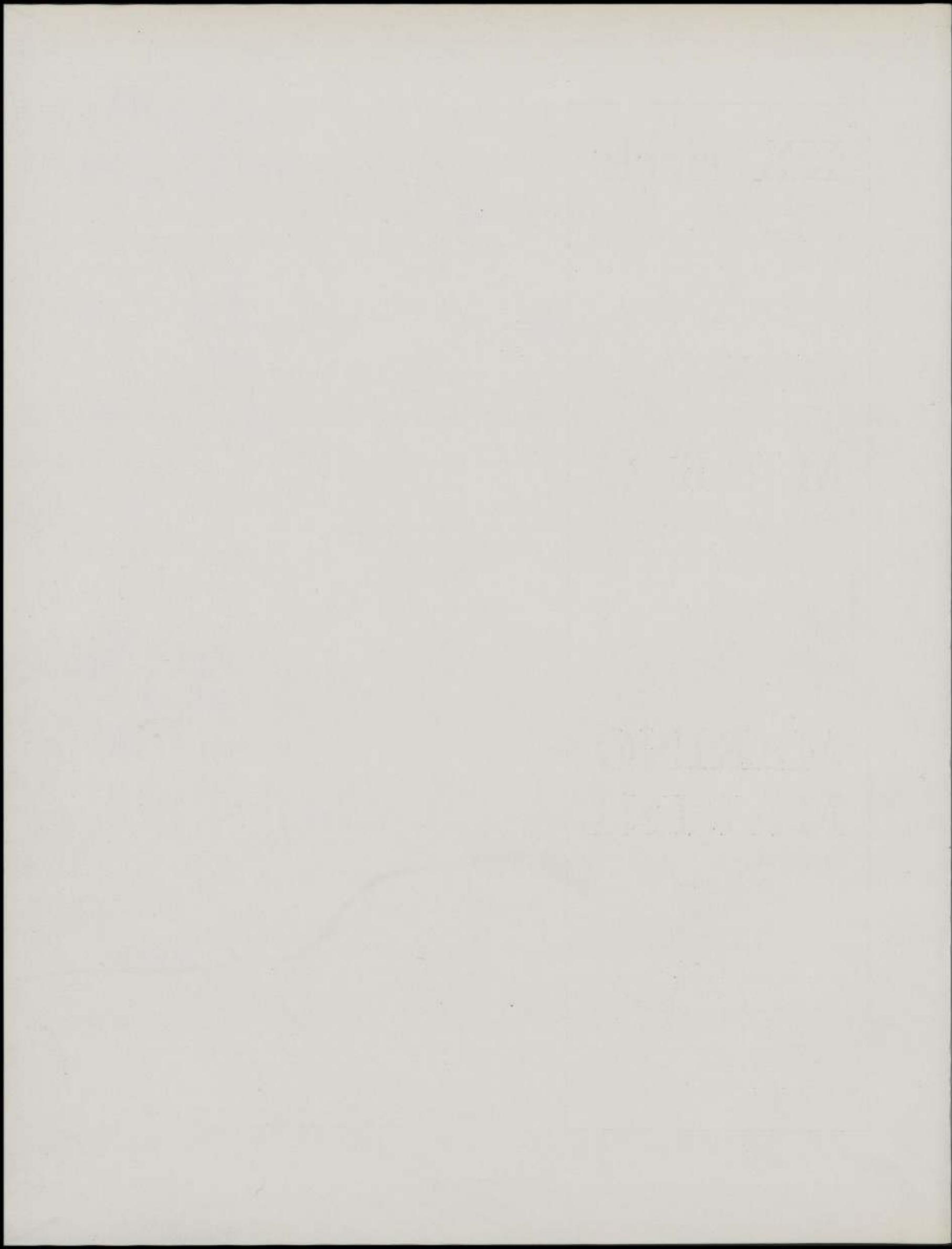
Fr. 58 (+ 4 Fr. pour port = Fr. 62)

Abonnement aux 2 numéros

Fr. 108 (+ 8 Fr. pour port = Fr. 116)

(Etranger: 25 dollars)

COUVERTURE: KANDINSKY. Ambiguité. Peinture. 1939. 100 x 81 cm.  
Musée National d'Art Moderne, Paris.





Wassily Kandinsky

1866-1944

décembre 1966

XX<sup>e</sup> siècle N° 27

# XX<sup>e</sup>

# siècle décembre 1966

cahiers d'art publiés sous la direction de G. di San Lazzaro

## Centenaire de Kandinsky

RECONNAISSANCE, par SAN LAZZARO	3
<i>Etudes critiques et témoignages</i>	
JEUNESSE DE KANDINSKY, par BERNARD DORIVAL	5
LA GRANDE UNITÉ D'UNE GRANDE ŒUVRE, par WILL GROHMANN	7
MES GRAVURES SUR BOIS, par KANDINSKY	17
GENÈSE DU CAVALIER BLEU, par HIDEHO NISHIDA	18
KANDINSKY ET LA MUSIQUE, par H. H. STUCKENSCHMIDT	25
LA RENCONTRE AVEC SCHÖENBERG, par MAX DEUTSCH	29
KANDINSKY ET FRANZ MARC, par KLAUS LANKHEIT	31
L'ANNÉE 1913 À MUNICH, par GEORG MUCHE	33
DU CHEVAL AU CERCLE, par RÉ SOUPAULT-NIEMEYER	34
L'ELAN VERS LE MONUMENTAL, par CAROLA GIEDION-WELCKER	41
LES THÈMES DE L'INCONSCIENT, par KENNETH C. LINDSAY	46
KANDINSKY ET LA VIE SPIRITUELLE, par JEAN CASSOU	53
PHILOSOPHIE DE KANDINSKY, par PIERRE VOLBOUDT	55
POURQUOI CONCRET, par A. KOJÈVE	63
L'UNIVERS PLASTIQUE DE KANDINSKY, par JACQUES DUPIN	67
SON FIL D'ARIANE, LA COULEUR, par DORA VALLIER	72
LE VOYAGEUR, par CHARLES ESTIENNE	75
<i>Mémoires de l'amitié</i>	
HUIT LETTRES DE KANDINSKY À KLEE	78
KANDINSKY VIVANT, par NINA KANDINSKY	83
UN GRAND PRINCE DE L'ESPRIT, par MIRÓ	89
UNE FOI PROFONDE, par MAGNELLI	91
DOMPTEUR DES ÉTOILES, par JEAN ARP	91
GRANDEUR DE KANDINSKY par Gaëtan Picon, Franz Meyer, Igor Strawinsky, Léopold Stokowski, Sir Herbert Read, G. C. Argan, Palma Bucarelli, Pierre Boulez, R. Kirkpatrick, J. Albers, J. Leppien, G. Schneider, R. Vieillard, Piero Dorazio	
<i>Le Rayonnement.</i>	
KANDINSKY EN ITALIE, par GIUSEPPE MARCHIORI	104
KANDINSKY ET L'ORIENT, par SHINICHI SEGUI	107
KANDINSKY EN AMÉRIQUE, par THOMAS M. MESSER	111
Notes biographiques et bibliographiques	118
2 GRAVURES SUR BOIS DE KANDINSKY	
CHRONIQUES DU JOUR. <i>Arp</i> (P. Waldberg, San Lazzaro, C. Bryen). <i>Signori</i> (Madeleine Hours). <i>Anna-Eva Bergman</i> (R. Revold). <i>Tapiés</i> (Y. Taillandier). <i>Dorothea Tanning</i> (P. Waldberg). <i>Chefs-d'œuvre de l'Art Maya. Matta</i> (G. Bonnefoy). <i>Les reliefs de Capogrossi</i> (M. Fagiolo). <i>La Biennale de Venise</i> (G. Marchiori). <i>Olivier Debré</i> (H. Galy-Carles). <i>Peintures murales d'André Verdet</i> (Jacques Lepage). <i>Les fusains de Guy Weelen</i> (René Berger). <i>L'Art Nègre au Grand Palais</i> (R.-J. Moulin). <i>Les Galeries-pilotes à Lausanne.</i>	

DIRECTION: 14, RUE DES CANETTES, PARIS-6<sup>e</sup>  
TÉL: 326.49.40.

EXCLUSIVITÉ DE LA VENTE  
F. HAZAN, 35, RUE DE SEINE, PARIS.

ALLEMAGNE  
DOKUMENTE-VERLAG GMBH  
OFFENBOURG/BADEN, POSTFACH 420.

ANGLETERRE  
A. ZWEMMER, 78 CHARING CROSS ROAD,  
LONDON W. C. 2.

BELGIQUE  
BASTIN  
59, BOULEVARD DU JUBILÉ, BRUXELLES 2.

PAYS-BAS  
L. J. C. BOUCHER, NOORDEINDE, 39A,  
LA HAYE.

SUISSE  
FOMA S. A., 7 AVENUE J. J. MERCIER,  
LAUSANNE.

U.S.A.  
WITTENBORN, INC.  
1018 MADISON AVENUE NR. 79 STR,  
NEW YORK. 21, N. Y.

© 1966 by XX<sup>e</sup> siècle

PRINTED IN ITALY  
IMPRIMERIE AMILCARE PIZZI S. p. A. - MILAN

# Reconnaissance

En mars 1938, le premier numéro de cette revue à laquelle j'avais donné le titre de ma meilleure collection de monographies, *XX<sup>e</sup> Siècle*, paraissait avec un article de Kandinsky: *L'art concret*. Kandinsky avait été l'un des premiers au courant de mon projet. Il n'était pas seulement l'un des artistes les plus prestigieux et les plus sympathiques, mais, en voulant grouper autour de la revue les peintres et les sculpteurs représentatifs de toutes les tendances nouvelles, je reprenais, en quelque sorte, l'idée de son almanach du *Blaue Reiter*. Comme Kandinsky en 1912, en Allemagne, et bien entendu beaucoup plus modestement, j'étais, moi aussi, à Paris en 1938, un étranger: dépasser les frontières, relier au lieu de diviser, c'est notre destinée. En 1938, un Français de mon âge, tout cosmopolite qu'il pût être, aurait surtout essayé de rassembler des artistes autour d'une idée. Dans ses mains, *XX<sup>e</sup> Siècle* aurait été inévitablement une revue de tendance, comme *Minotaure* mais en moins bien, ou *Abstraction-Création*. L'appui de Kandinsky m'était donc particulièrement précieux. Il ne se borna d'ailleurs pas à me faire profiter de son expérience, il était trop généreux pour ne pas me faire profiter également de ses relations. Ce mot de lui, que je viens de retrouver dans mes papiers de l'époque, prouve combien il prit à cœur mon projet.

Mais il n'y avait pas que cela. En 1938, nous étions déjà quelques-uns à craindre d'être à la veille d'une catastrophe, tout comme en 1912. Se donner la main entre artistes d'orientations diverses mais toutes opposées à la bêtise, dont il n'était pas insensé de prévoir le prochain déferlement, était une nécessité humaine et historique; contre le déluge imminent, il nous fallait une arche.

Au cours d'une longue existence, on peut égarer quelques amis, se révolter même contre d'anciennes amitiés. C'est pour moi aujourd'hui un grand motif de contentement que de constater que *XX<sup>e</sup> Siècle* est resté la revue de Kandinsky, une porte aux battants largement ouverts aux grands artistes du siècle, aux vrais chercheurs, mais aussi à ceux qui souvent peuvent paraître engagés dans des voies sans issues et qui forcent pourtant, par leur sincérité, par leur acharnement, notre respect. Je sais que Kandinsky, aujourd'hui, comme hier, n'agirait pas autrement.

D'autres diront ce que fut l'Artiste et l'Homme. A eux, j'adresse du fond de mon cœur l'expression de ma gratitude, et avant tout à Nina Kandinsky, qui a bien voulu m'aider à retrouver les premiers amis et admirateurs du Maître, leur permettant ainsi de s'associer à cette fête de l'esprit qu'est pour nous tous le centenaire de notre Grand Patron: Wassily Kandinsky.

SAN LAZZARO.



Kandinsky en croisière sur la Méditerranée. 1931.

Lettre de Kandinsky à San Lazzaro.

14.10.38.

Cher Monsieur di San Lazzaro,  
une petite correction de l'adresse de M. Nierendorf:  
21 East 57-th Street, New York City.  
J'ai déjà écrit à Mme Guggenheim. Nous allons voir ce qu'elle dira.  
Voilà l'adresse de M. V. Bjerke-Petersen:  
c/o Marie Thoresen  
The American Legation  
Nobelsgate 28  
OSLO  
Je lui ai écrit aussi.  
Salutations cordiales!

*Kandinsky*



1902. Stachel au bord du lac. Peinture sur papier. Städtische Galerie, Munich.

# Jeunesse de Kandinsky

par Bernard Dorival

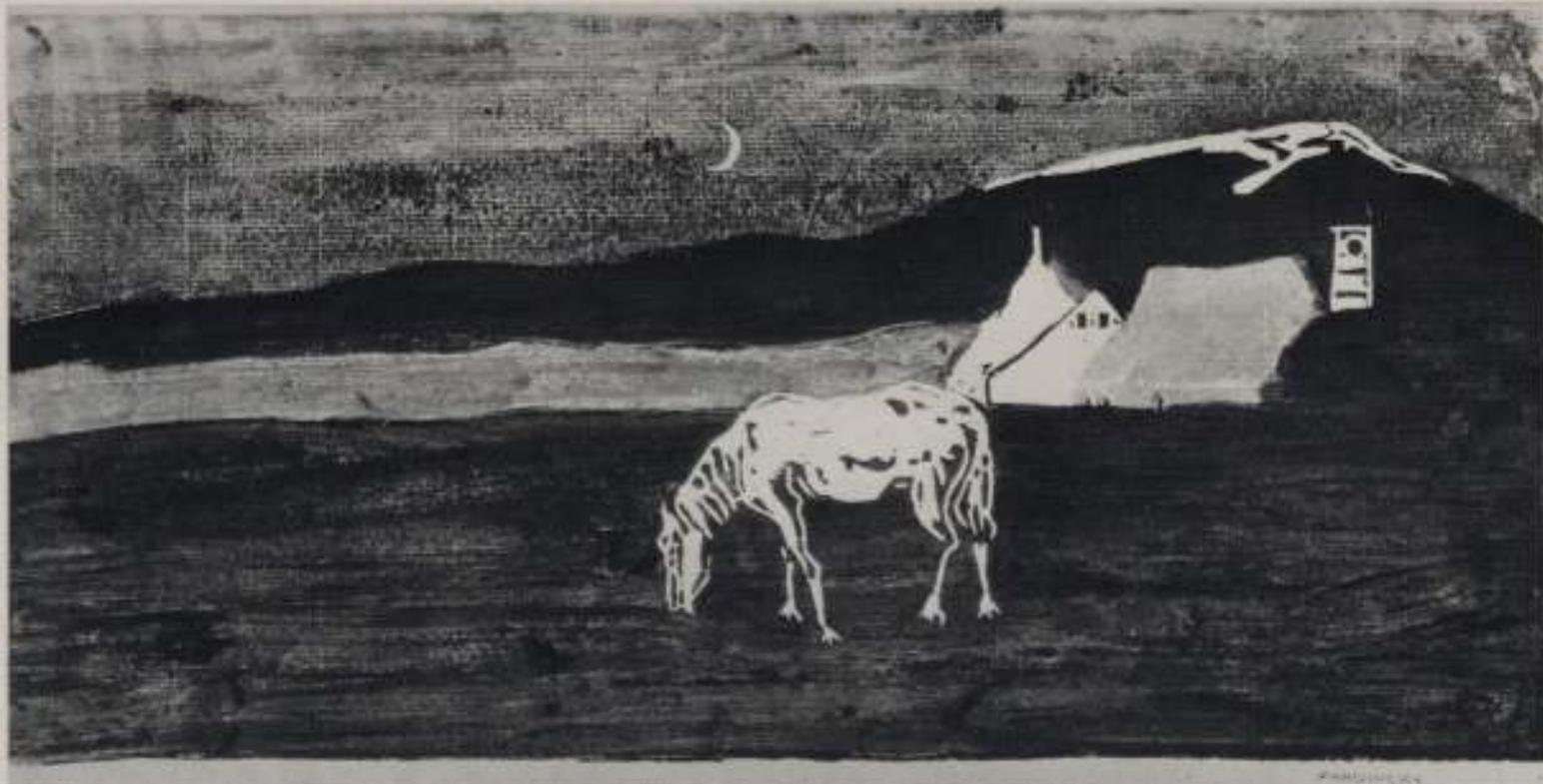
Un texte pour le numéro spécial que *XX<sup>e</sup> siècle* publie à l'occasion du centenaire de Kandinsky: la demande qui m'a été adressée de ce texte, quelle surprise elle m'a causée! Eh quoi, il est donc vrai que voici cette année cent ans que Kandinsky est venu au monde, avant Klee, avant Picasso, avant Braque, avant Matisse, avant, même, Bonnard dont on n'aura à célébrer le centenaire que l'an prochain. Cette vérité, comme elle est étonnante et comme elle bouscule nos chronologies mentales, si je puis ainsi parler. Mais comme elle vient à point nommé pour nous rappeler que le plus actuel, peut-être, des grands maîtres de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle en est également l'aîné...

Si nous n'en avons guère conscience, ce n'est pas tellement parce que l'art abstrait, dont il a été un des pères, se place dans le déroulement logique, autant que dans le déroulement chronologique de l'histoire, après le Fauvisme et le Cubisme, dont il constitue un certain aboutissement; c'est bien davantage encore parce que la jeunesse marque définitivement sa peinture. Et c'est ici encore un étrange paradoxe: cet homme, ce peintre qui, comme La Fontaine, comme Molière, comme Goya, s'est réalisé tard, aux environs de la quarantaine, en une époque et dans un contexte ar-

tistique où souvent ses confrères donnent à vingt ans le meilleur de leur œuvre, a su non seulement être jeune à ce moment-là, mais a eu également le rare privilège de rester jeune, ou plutôt de le devenir de plus en plus à mesure qu'il avançait dans son âge et sa production. La jeunesse de Kandinsky, c'est à la vérité deux jeunesse, celle du quadragénaire grisé à Munich par l'invention qu'il vient de faire de la peinture abstraite et c'est le septuagénaire parvenant à Neuilly, comme, au même moment, Bonnard au Cannet, à cet émerveillement en face du monde et de la vie qui est le privilège, la récompense et le couronnement de quelques rares élus.

La jeunesse bavaroise de Kandinsky, elle me semble une adolescence. De l'adolescence, elle possède l'audace, la fougue, l'enthousiasme, la fécondité; mais elle possède aussi l'inquiétude. Comme l'adolescent, au seuil de sa vie, interroge cette vie et s'interroge soi-même avec toute l'âpreté que peut lui inspirer son besoin d'absolu, Kandinsky paraît, à la frontière de l'aventure abstraite, éprouver en face d'elle une légitime angoisse, non pas de la peur, ni de la défiance, encore moins de l'hésitation, mais une espèce de vertige, de vertige sain et qu'il est bon, qu'il est nécessaire qu'il ait éprou-

1902. Bois coloré à la presse à main, 16 x 32 cm.





1903. Vieille ville. Städtische Galerie, Munich.

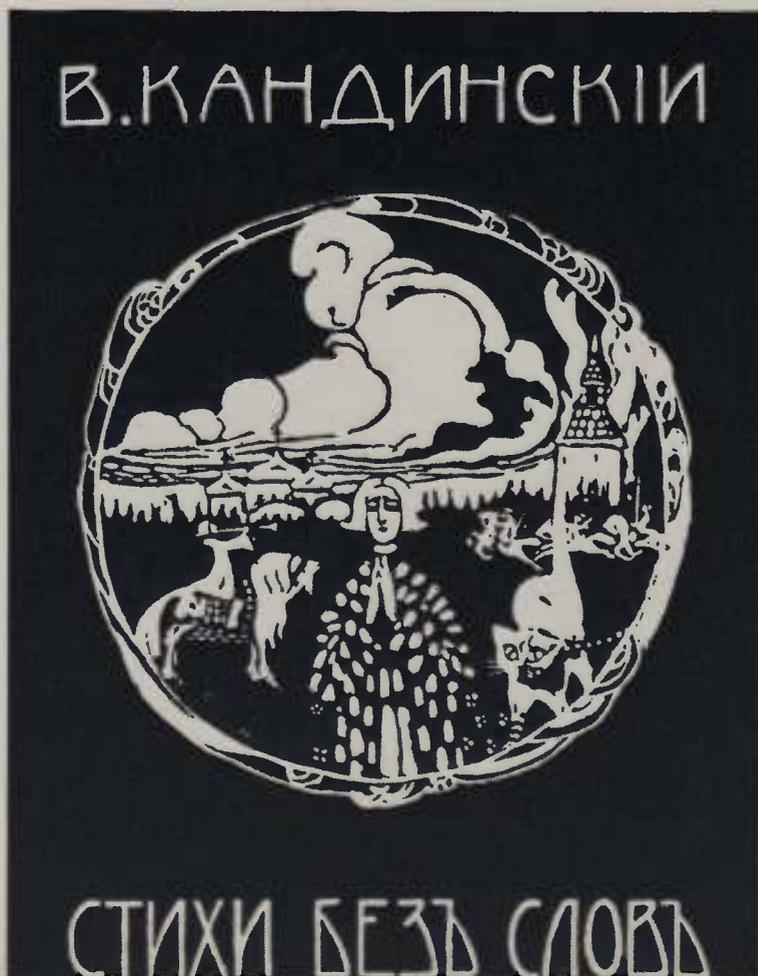
vé. Il serait moins grand de ne l'avoir pas fait, et son art, non seulement en serait moins humain, moins fraternel à tous et à chacun, mais moins riche, également, à qui aurait manqué cette épaisseur spirituelle, et cette longue résonance qu'il doit à ce tremblement sacré. Dans l'âge de toutes les conquêtes et de l'option définitive, sa peinture se pose une question, bien plus est une question, une question inquiète à qui elle donne une réponse, grande par une certitude que son inquiétude agrandit.

Puis ce fut la maturité, les affirmations tranquilles et sans réplique de l'époque de Weimar et de Dessau, la production péremptoire du maître calme et sûr de soi, tous ces actes posés dans la lucidité et dans la discipline, qui sont exactement ce qu'ils voulaient être, et le sont avec noblesse, avec superbe, avec solennité. Il eût été, dès lors, logique que l'épreuve, déconcertant le proscrit, le plongeât dans le doute et le découragement. Qu'il n'en ait rien été, quelle preuve de la trempe de l'âme de Kandinsky! Mais c'est trop peu de dire qu'il n'en fut rien. Ce qu'il faut reconnaître, c'est que, comme tous les êtres de caractère et de qualité, l'homme trouva dans les traverses de la vie l'occasion de se dépasser, tandis que l'artiste accordait, grâce à elles, au paradis de l'enfance.

C'est, en effet, sous le signe merveilleux de l'enfance que se place la dernière manière de Kandinsky. Il a alors conquis cette maîtrise sans limite qu'au cours de leur vieillesse avaient acquise aussi un Titien et un Tintoret, un Rubens, un Rembrandt, un Goya, un Cézanne. Tout lui est devenu licite, aisé, certain, souhaitable. Il vit et peint en un constant état de grâce. La grâce s'est fait l'apanage de son art, ainsi qu'une gratuité qui est tout le contraire de gratuite. Le sourire est alors l'âme même de sa peinture, et l'abandon à la fantaisie, et l'invention la plus risquée, et l'immanquable réussite. Comme l'enfant, il peut tout oser, parce qu'il est aussi pureté, confiance, certitude, liberté, expérience familière de la vérité et de l'absolu.

Et c'est sans doute là la cause et la conséquence, tout à la fois, de sa jeunesse, dont nous nous étonnions tout à l'heure, et dont maintenant nous nous émerveillons.

BERNARD DORIVAL.



1904. Frontispice pour « Poésies sans paroles ».

# La grande unité d'une grande œuvre

ÉTUDES  
CRITIQUES  
ET TÉMOIGNAGES

par Will Grohmann

Cent ans après sa naissance, Kandinsky agit toujours comme un levain dans le monde de l'art, en Europe et hors d'Europe. Même ceux qui le contestent ne peuvent éviter une confrontation avec son œuvre, qu'ils se sentent concernés par la période expressive du *Blaue Reiter*, par le temps constructif du Bauhaus, ou par les toiles extrêmes-orientales des dernières années à Paris. Aujourd'hui plus que jamais, il est impossible d'enfermer Kandinsky dans l'une de ces trois époques: dans son esprit, comme dans son œuvre créatrice, il forme une unité. Bien qu'en 1911 il ait exprimé ses raisons esthétiques autrement qu'en 1926 ou 1936, derrière les différents stades de son évolution se révèle le même esprit.

C'est l'esprit du Russe né à Moscou qui, devenu Européen et citoyen du monde, aux différents moments critiques de sa croissance éprouve tour à tour comme plus essentiel l'un ou l'autre des éléments qui le composent, et qui, remué par les changements de l'histoire du monde et de la conscience qu'il en prend, se voit forcé de donner des réponses qui souvent le surprennent lui-même. Il serait erroné de songer à une évolution en ligne droite menant vers un but déterminé, ou même à un « progrès »: à chaque phase de son existence l'artiste est mûr, son œuvre achevée et vraie, mais dans la perspective de l'histoire, le combat du matin et le chant final nous semblent toujours plus géniaux que le milieu de la vie. Pour Kandinsky comme pour Goethe, on parle d'« époque géniale »

Will Grohmann et Kandinsky à Berlin. 1933.



1904. Scène russe. Tempera sur carton. 23 x 55 cm. Coll. Nina Kandinsky, Neuilly.





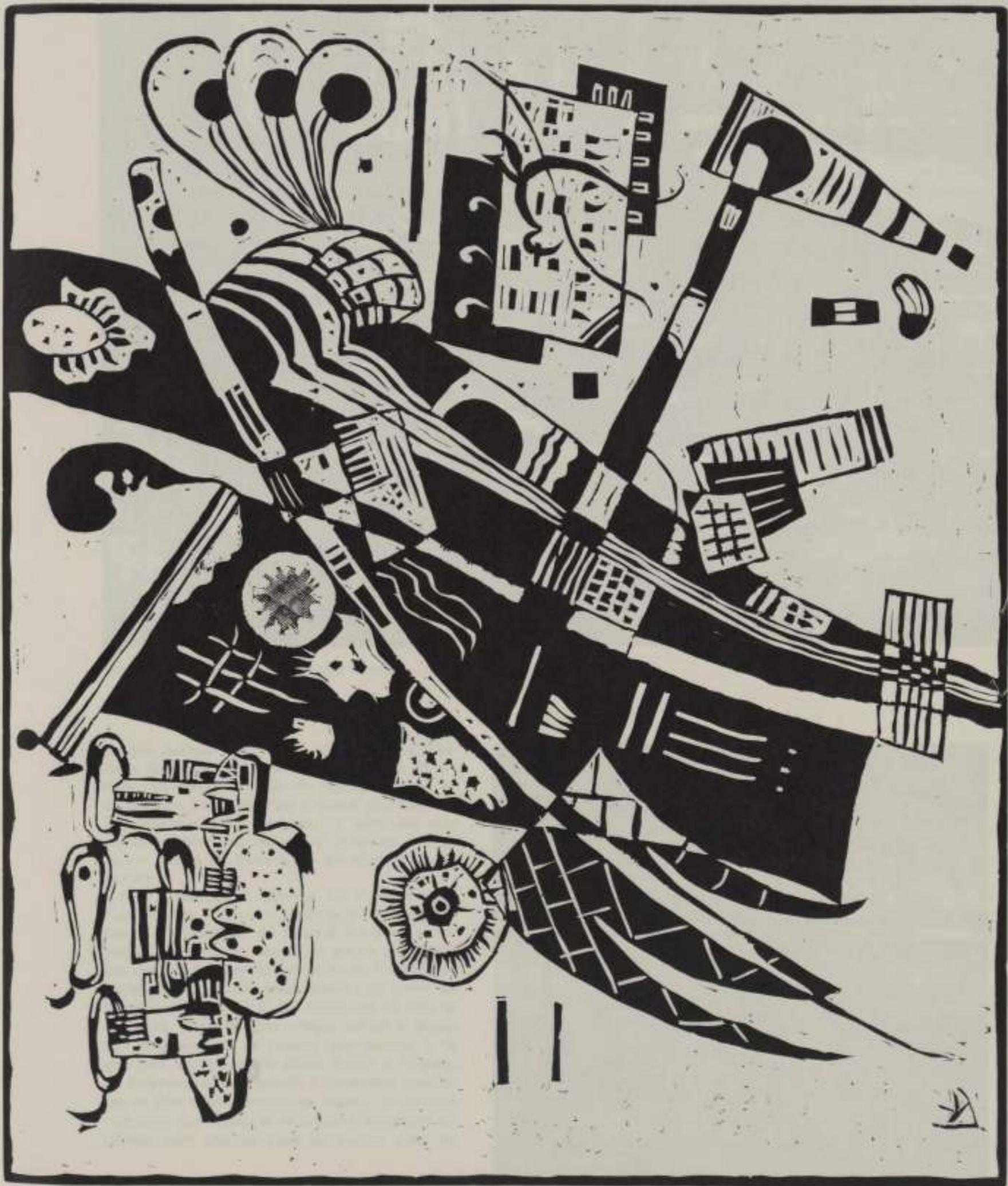
1904. Moulin à vent (Hollande). Dessin couleur. 35 x 50 cm..  
Collection Nina Kandinsky, Neuilly.

des premières offensives: ici le *Blaue Reiter*, là *Werther*, et de la sagesse de l'âge lorsque nous nous trouvons devant le bilan d'une longue existence: pour l'un, les toiles de Paris, irréelles et inclinant au symbole, pour l'autre, le *Divan occidental-oriental*. Ce qui a été produit au sommet de la vie reste souvent incompris, apparaît froid: *Iphigénie* de Goethe, ou *Composition VIII* de Kandinsky. Le peintre qualifie lui-même de froide cette période, mais quelle force est contenue dans cette victoire sur l'extase initiale qui atteint la frontière de l'apocalyptique. Elle est froide encore, parce que le chaos de la première guerre mondiale et de ses suites exigeait, dans l'art, l'ordre et la rigueur constructive.

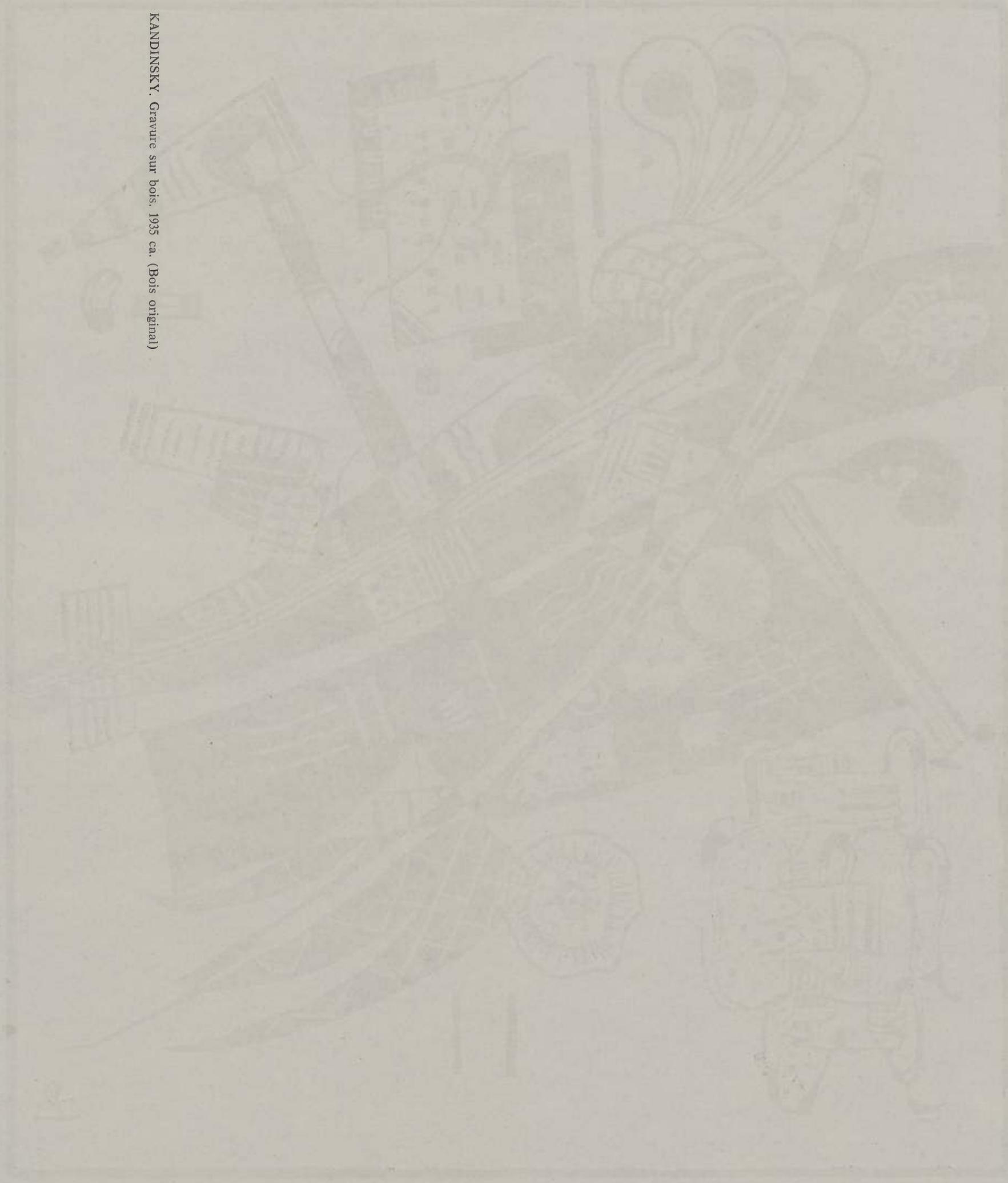
Dans les années décisives d'après 1900, dans sa période créatrice donc, l'attitude spirituelle de Kandinsky n'est pas le résultat de son contact avec l'Occident, celui-ci, par son contraste avec la Russie, ne fait que rendre le peintre plus conscient de son être profond. Il arrive à Munich chrétien grec-orthodoxe, et le demeurera jusqu'à sa mort. Les icônes sont pour lui plus que des images conductrices, plus que contenu et forme, elles sont messages, révélations, et lorsque Kandinsky saisit la plume, prend des notes, dès avant la rédaction de *Du Spirituel dans l'Art* (paru fin 1911), on entend dans ces écrits un peu de la foi en la révélation qu'il a reçue en lui, tout enfant. Sa diction

1904. Bateaux (Hollande). Tempera sur carton. 38 x 57 cm. Coll. Nina Kandinsky. (Photo Galerie Maeght).





KANDINSKY. Gravure sur bois, 1935 ca. (Bois original)





1906. Au parc de Saint-Cloud. Coll. Nina Kandinsky. (Photo Galerie Maeght).

est prophétique, et même la discussion de questions de métier est chez lui proclamation de vérités essentielles. « Parler du mystère au moyen du mystère: c'est cela, l'art », écrit-il en 1910 dans l'introduction à un catalogue; le mot vaut non seulement pour lui, mais aussi pour ses compatriotes russes de Munich, en premier lieu pour Jawlensky.

Pour beaucoup, Kandinsky est l'inventeur de l'art abstrait, c'est-à-dire l'homme qui a supprimé l'objet. L'élimination du figuratif fut pour lui un combat de plusieurs années, et qui ne se déroula pas dans le domaine du formel ou de l'esthétique. Qu'est-ce qui devait donc prendre la place de l'objet? se demandait-il. S'il s'était agi de cela en définitive, il n'aurait pas admiré, acheté le Douanier Rousseau et ne l'aurait pas montré à la première exposition du *Blaue Reiter* à Munich. La différence la plus grande à l'extérieur n'exclut pas la plus grande similitude intime; la sonorité intérieure des choses et la sonorité intérieure du tableau sont proches l'une de l'autre. C'est de



1905. Sans titre. Städtische Galerie, Munich



1908. La montagne bleue. The Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

Mondrian jusqu'en 1917. Kandinsky lit Maeterlinck avec enthousiasme, il connaît *l'Evolution créatrice* de Bergson et se sent confirmé par eux dans la mesure où ils considèrent aussi l'intuition comme le chemin le plus direct et le plus sûr menant au cœur de la nature et comme l'accès vrai à l'être intime de l'œuvre d'art. Chez tous ces auteurs l'esprit est très étroitement conjoint de l'âme, aussi étroitement que dans le schéma des rapports entre esprit et âme chez C.G. Jung, qui, partant du personnel conduit au spatial-temporel, à l'universel.

Le concept de la « nécessité intérieure », qui joue un si grand rôle chez Kandinsky à partir de 1908, a ici son origine; il est la clef de la compréhension de Kandinsky, non pour la seule période précédant 1914, mais pour toute son œuvre. Et ici, Kandinsky touche de très près à Schœnberg dont *l'Harmonie* se forme en même temps



1909. Etude pour l'Improvisation 2. (Marche funèbre). 50 x 70 cm. Städtische Galerie, Munich.

cela qu'il s'agit. Kandinsky pense selon d'autres catégories que son milieu, il parle d'un entre-choc des mondes comme Paul Valéry d'une « aventure de l'univers » (touchant la musique) et, tel Novalis, il éprouve la vie de l'univers comme un « entretien aux mille voix ».

On sait que Kandinsky s'occupait alors de choses qui intéressaient peu les autres peintres, de l'anthroposophie de Rudolf Steiner, de la pensée de la Russe H.P. Blavatsky, en général de questions de parapsychologie et d'occultisme qui, chose curieuse, ont inquiété aussi un maître comme Piet

que *Du Spirituel dans l'Art* et paraît en 1911. L'artiste ne fait rien de ce que les autres tiennent pour beau, mais seulement ce qui lui est nécessaire. » De nombreux peintres et musiciens des générations suivantes ont invoqué depuis cette nécessité intérieure, mais aucun ne pouvait dire pour son propre compte que « la forme se choisit en lui » (Kandinsky), tous choisissaient la forme. Ce que Kandinsky voulait dire avec cette formule n'est pas facile à expliquer; il voulait vraisemblablement s'opposer pas là à la subjectivité des tendances expressives alors dominantes et s'introdui-



1909. Tableau avec barque. 79 x 123 cm. Tage Bertelsta, Sdr. Aby, Danemark.

re dans le cours de l'univers. L'œuvre d'art devient alors un « sujet à la respiration spirituelle », une définition d'une extrême hardiesse qui enchantait Paul Klee au plus haut point, parce qu'elle expliquait tout.

Kandinsky ne fut pas le seul peintre à passer, vers 1900, au tableau non-figuratif, mais il semble avoir été le premier. Malevitch et Kupka vinrent après. La question de la priorité n'est pas la plus importante, et même si un peintre avait peint une toile abstraite avant Kandinsky, celui-ci resterait le créateur de cette conception, son œuvre est celle où la tentative nouvelle fait époque. L'époque y pousse; de tous côtés le matérialisme est démasqué comme chose du passé, même par les sciences de la nature, par Einstein et Planck. La théorie de l'art d'un Fiedler et d'un Wölfflin parle de la réalité autonome de l'œuvre d'art. Le livre de Worringer *Abstraktion und Einfühlung* (1907) prend pour point de départ ces idées et excite les esprits par son affirmation que l'art ne doit pas satisfaire l'instinct d'imitation, mais un besoin psychique, et que l'instinct d'abstraction est primaire. Une concordance d'idées d'une rare unanimité, mais Kandinsky n'est pas le résultat de ces



1909. Tableau avec archer. 175 x 145 cm. Museum of Modern Art, New York.



1909. Etude d'hiver avec église. 32 x 44 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



événements, il est lui-même l'événement, il donne une autre forme au monde et il est un des rares à déterminer la mutation de la vie spirituelle vers 1900. Des années plus tard seulement suivront tous ceux, nombreux, qui avec cela battront monnaie.

Est-ce que la raison, peut-être même la froide intelligence n'ont plus leur place elles aussi dans l'éclosion d'un temps nouveau? Kandinsky ne sous-estime nullement ces forces, il parle dès lors de formes géométriques qui n'amointrissent pas l'expression artistique, du tableau comme formule mathématique, et dans l'édition russe de *Regard sur le passé*, l'autobiographie de 1913, il écrit même que l'intelligence ne diminue pas forcément l'intuition et que plus tard peut-être, on pourra créer une œuvre d'art par le calcul. Pour Kandinsky, ce n'étaient pas là des contradictions, il voyait aussi dans les formes exactes et dans les mathématiques la poésie suprême. Il ne devait pas s'écouler beaucoup de temps avant que Kandinsky vînt, comme de lui-même, à la nouvelle définition de l'œuvre d'art, et ce fut pendant la Révolution russe. L'évolution politico-sociale ne demeura pas sans conséquences pour l'art non plus.

Quelques-uns de ses anciens amis se montrent déçus que Kandinsky ait opéré une métamorphose, qu'il ne soit plus le romantique de la période « géniale » de Munich, qu'apparemment il nie l'ancien et n'accorde plus de valeur qu'au nouveau. Il en a été ainsi de presque tous les artistes, de Klee

1910. Le jugement dernier. 125 x 73 cm.

aussi qui disait un jour que chaque pas nouveau décevait les amis qui aimaient ce qui avait précédé, jusqu'à ce que le nouveau soit dépassé par le plus nouveau encore. Cependant Kandinsky se fait une fois encore, et vite, une position en Allemagne, quelques collectionneurs lui sont restés fidèles, de nouveaux s'ajoutent à eux. Sa situation au Bauhaus l'aide beaucoup, avec la renommée croissante de l'école et les nombreuses visites venues d'Allemagne et de l'étranger.

*Composition VIII* et *Trait transversal* sont des chefs-d'œuvre de cette époque, Kandinsky les considérait lui-même comme des sommets. La géométrie se fait nombre, mais le nombre se change en magie, ainsi qu'il est dit, dans *le Docteur Faustus* de Thomas Mann, à propos du compositeur dodécaphonique Leverkühn, derrière lequel se cache Arnold Schoenberg. Le romancier et le musicien étaient voisins dans l'émigration californienne. Leverkühn, dans le roman, s'entretient avec Zeiblom de la liberté dans la création, qui désespère de la possibilité d'être créatrice par soi-même et cherche refuge auprès de l'objectif. « La liberté, lit-on, tend toujours à un revirement dialectique. Elle se reconnaît elle-même très tôt dans la dépendance, s'accomplit dans la soumission à la loi, à la règle, au système, à la contrainte, s'y accomplit sans cesser pour autant d'être liberté. L'organisation est tout. Sans elle rien n'existe, surtout pas l'art. » Et par l'écriture rigoureuse Leverkühn entend « l'intégration complète de toutes les dimensions musicales, leur indifférence réciproque grâce à une organisation parfaite ». Ainsi aucun élément n'est fonction d'un autre comme dans le romantisme, toutes les dimensions convergent. L'oppo-

sition du style fugué polyphonique et de la sonate homophonique est absente, un motif fondamental détermine le développement et chaque élément à un rapport constant avec lui. De là: ordre cosmique, obéissance à la loi et accomplissement esthétique. La composition est transférée dans le matériau, et cependant l'harmonie n'est pas livrée au hasard, mais à la constellation. Au mot de constellation Zeiblom interroge: « Est-ce que raison et constellation ne sont pas en contradiction? » Non, « raison et magie se rencontrent bien et s'unissent dans ce qu'on nomme sagesse, initiation, dans la croyance aux astres, aux nombres ». Ainsi sont construites la plupart des grandes œuvres des années 20, pas toutes. Kandinsky change en restant lui-même, et dans les tableaux à cercles qui commencent en 1923 et atteignent leur sommet dans *Quelques cercles* (1926), il est plus largement ouvert. Beaucoup verront des métaphores cosmiques dans ces toiles, des événements à l'intérieur d'une « infinité limitée ». Kandinsky n'aurait rien là contre, mais souhaiterait que chacun vît d'abord les cercles comme des cercles. Mais par là il ne veut pas dire que ce sont les formes qui l'intéressent au premier chef. A l'époque où il peint les tableaux à cercles, dans une lettre à W.G., il écrit que la question de la forme a toujours joué chez lui un rôle subordonné. « Je voudrais vraiment que l'on voit enfin ce qu'il y a derrière ma peinture, car c'est cela justement et exclusivement qui m'intéresse. Cela me fait souffrir de voir les abstraits s'occuper tellement de questions de forme. Il faut enfin que l'on comprenne que la forme pour moi n'est qu'un moyen d'atteindre le but. » Kandinsky poursuit — et cette partie de la lettre est la plus

1910. Improvisation 14. 73 x 125 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.





1910. Composition II. 200 x 275 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

1910. Jardin. 66 x 82 cm. Städtische Galerie, Munich.



intéressante: « Vous avez un jour prononcé le mot "romantisme", et cela m'a fait plaisir. Je ne veux pas peindre avec des larmes et pour des larmes, mais le romantisme va loin. J'ai eu envie d'ajouter à une nouvelle édition de *Du Spirituel* un chapitre sur le romantisme. Depuis, mes projets concernant le livre ont changé, il peut passer beaucoup de temps peut-être avant que je n'en vienne au romantisme. Mais ce que je sais, c'est la nostalgie inconsciente de l'homme pour le romantisme. Le contenu de l'art est romantisme. Ne me dites pas, je vous en prie, que j'en étends trop la notion. Mais peut-être ne voulez-vous rien m'objecter. Dans ce cas, nous nous comprendrions magnifiquement. En 1910, j'ai peint un *Paysage romantique* qui n'avait rien de commun avec l'ancien romantisme. J'ai l'intention d'employer de nouveau une dénomination de ce genre. Jusqu'à présent, j'ai appelé plusieurs toiles *Triangle lyrique*, à cause de quoi j'ai dû entendre d'incroyables injures. Où sont les fron-



1911. Paysage romantique. 94 x 130 cm.  
Städtische Galerie, Munich.

tières entre lyrisme et romantisme? Le cercle que j'ai tant utilisé les derniers temps ne peut parfois être qualifié autrement que de romantique, et le romantisme qui vient est réellement profond, beau, riche de contenu, dispensateur de joie, c'est un bloc de glace où brûle une flamme. Si les hommes ne sentent que la glace et non la flamme, tant pis pour eux! »

Le cercle avait pris la place du cheval de l'époque du *Blaue Reiter*. Kandinsky aime le cercle comme naguère il a aimé le cheval, plus peut-être, parce qu'il trouve en lui davantage de possibilités. Et

dans sa lettre à W.G. il explique ce que le cercle est pour lui:

- 1) la forme la plus modeste, mais s'affirmant absolument;
- 2) précise, mais infiniment variable;
- 3) stable et instable à la fois;
- 4) au son doux et puissant en même temps;
- 5) une tension qui porte en soi de nombreuses tensions.

Il est tout à fait possible que dans ces tableaux Kandinsky ait anticipé sur des expériences spatiales. Il faudrait seulement en retenir qu'ils ne

1910. Hiver n° 2. Peinture sur papier. Städtische Galerie, Munich.



parlent de rien de préexistant, mais uniquement de la propre invention de Kandinsky. Et, deuxièmement, que pour trouver la vérité, celui qui regarde doit partir du tableau en soi-même et non de ce que le tableau représente.

Personne n'aurait cru possible que Kandinsky fût capable de s'élever encore plus haut. L'époque parisienne, la dernière, qui dura onze années, apporta une somme de son expérience du monde et du Moi, et une apothéose de la couleur, qui n'avait jamais connu encore autant de liberté et de richesse. Pour la troisième fois de son existence, Kandinsky repart de nouveau, et sa première toile parisienne s'intitule *Start*. L'élan de Kandinsky était entier, et, bien que ce fût dur pour lui de devoir quitter l'Allemagne en 1933, sa foi dans le bien et dans l'avenir était indestructible.

Si l'on veut, en considérant ces derniers tableaux, parler de synthèse, cela doit signifier que tête et cœur, technique de la composition et intuition forment maintenant une unité, mais aussi que l'on pourrait parler d'une symbiose de la peinture et de la musique et même des disciplines scientifiques. Sans oublier non plus le fait que dans la vieillesse, des souvenirs de la jeunesse et des origines apparaissent très fréquemment. Le cercle se referme, et dans la dernière partie de son existence il y a les cloches des églises de Moscou, dont la musique a accompagné Kandinsky tout au long de sa vie, il y a la Russie et son étendue sans fin qui ne se termine qu'à l'Amour et embrasse tout le nord de l'Asie, il y a le souvenir de la ville de ses ancêtres dont la partie orientale appartenait à la Chine et l'occidentale à la Russie, il y a la Mongolie qu'il avait aussi dans le sang, et au-delà de la Mongolie, l'Extrême-Orient. A chacune des expositions de Kandinsky, où toutes les époques de son œuvre se trouvent réunies, on est frappé par la profusion baroque et la richesse de ses dernières toiles, par la somptuosité russo-asiatique des couleurs, mais aussi par la souveraine spiritualité extrême-orientale.

Il y a quarante ans, j'ai prétendu un peu audacieusement que les Japonais auraient dû produire un peintre tel que Kandinsky, s'ils étaient demeurés conséquents dans leur histoire artistique, au lieu d'ouvrir leurs portes à l'Europe au XIX<sup>e</sup> siècle. Entre-temps, l'Asie Orientale s'est ressouvenue de sa tradition et à l'une des dernières Biennales de Tokyo, j'ai eu l'impression qu'un milieu non négligeable au sein de l'intelligence japonaise voit les chances de l'avenir dans un art tel que celui de Kandinsky, à côté de la tradition renouvelée de la peinture calligraphique. Mais ce qui m'a le plus frappé, c'est que les Japonais mettent l'accent sur la dernière époque de Kandinsky, sur les œuvres des années parisiennes, de 1933 jusqu'à sa mort en 1944, et non comme la plupart des Européens sur le temps du *Blaue Reiter*.

Dans les tableaux de la fin, on croit souvent voir des choses: un ballet ou un oiseau, ou encore une

foire russe, et des toiles sont intitulées *Fête intime* ou *Figure voltigeante*. Kandinsky, dans une lettre, parle du « réalisme pur » de la peinture abstraite, qui laisse loin derrière lui le réalisme conventionnel et se situe hors de l'espace et du temps. Et de fait, les figurations ne sont pas des figures, pas des dragons ou des oiseaux, mais elles impliquent l'existence de telles représentations, et si la figure en haut à gauche de son dernier tableau *Elan tempéré* n'est pas un ange, elle en tient lieu. Les tableaux sont l'écho d'un monde transparent, transitoire, tout ce que nous croyons reconnaître nous échappe. Le tableau devient une partie de l'événement universel en train de s'accomplir. Dans un hommage à Kandinsky le peintre Diego Rivera a écrit que son œuvre n'était pas une image de la vie, mais la vie même, qu'il était le peintre le plus réaliste, car ses œuvres recèlent non seulement tout l'existant mais en outre tout ce qu'il a lui-même découvert, elles font sentir la venue d'un nouvel ordre de l'univers. Une grande vérité sortie de la bouche d'un peintre à la nature tout opposée.

Les couleurs des dernières toiles forment un chapitre particulier. Elles sont aussi difficiles à décrire que les sons d'une composition musicale. C'est un poète qui pourrait encore le mieux donner une idée de ce que les couleurs sont, non de ce qu'elles signifient. Jean Cassou nous en a donné la description la plus sensible jusqu'à ce jour. Il a compris que la couleur est un problème imaginaire et qu'au fond personne n'est guère à même d'en parler dans le détail. Que peut-il bien s'être produit en Kandinsky qui lui ait donné le pouvoir d'accéder à cette légèreté et à cette sérénité sans limite, où, comme chez Mozart, l'autre côté est présent aussi, la connaissance des choses ultimes?

Au centième anniversaire de sa naissance, l'art de Kandinsky est toujours un événement. Cet art vit, agit et modifie l'atmosphère; comme il le disait en 1911: « l'art n'est pas une création sans but, mais une puissance ». Depuis le *Blaue Reiter*, Kandinsky a cru fermement en l'avenir de son travail et combattu pour lui, d'abord à Munich contre l'incompréhension, puis au Bauhaus contre les faux romantiques qui le trouvaient trop constructiviste et contre les constructivistes qui le trouvaient trop romantique, enfin à Paris contre l'indifférence du milieu artistique qui n'a compris qu'après la seconde guerre mondiale la grandeur de son œuvre, la conséquence d'un labeur de plus de quarante années et le sens de sa tentative. Kandinsky n'a jamais douté de lui ni de la justesse de son chemin, mais il fallait beaucoup de courage pour être toujours prêt à rendre raison à ses adversaires alors qu'il avait tout dit dans ses œuvres. C'est seulement depuis 1950 que le monde sait qu'avec sa découverte il lui a apporté une beauté nouvelle, qui se distingue de toutes les autres parce qu'elle unit la splendeur et le mystère de sa patrie et de l'Extrême-Orient à l'esprit de l'Occident.

WILL GROHMANN.

# Mes gravures sur bois



«...une certaine harmonie, certains des plus beaux...  
 des choses d'art...  
 les choses d'art...  
 les choses d'art...»

«...une certaine harmonie, certains des plus beaux...  
 des choses d'art...  
 les choses d'art...  
 les choses d'art...»

«...une certaine harmonie, certains des plus beaux...  
 des choses d'art...  
 les choses d'art...  
 les choses d'art...»

«...une certaine harmonie, certains des plus beaux...  
 des choses d'art...  
 les choses d'art...  
 les choses d'art...»

«...une certaine harmonie, certains des plus beaux...  
 des choses d'art...  
 les choses d'art...  
 les choses d'art...»

«...une certaine harmonie, certains des plus beaux...  
 des choses d'art...  
 les choses d'art...  
 les choses d'art...»

«...une certaine harmonie, certains des plus beaux...  
 des choses d'art...  
 les choses d'art...  
 les choses d'art...»

«...une certaine harmonie, certains des plus beaux...  
 des choses d'art...  
 les choses d'art...  
 les choses d'art...»

«...une certaine harmonie, certains des plus beaux...  
 des choses d'art...  
 les choses d'art...  
 les choses d'art...»

«...une certaine harmonie, certains des plus beaux...  
 des choses d'art...  
 les choses d'art...  
 les choses d'art...»

KANDINSKY. Gravure sur bois en trois couleurs pour « Klänge ». (Bois originaux de l'édition Piper, 1913)



# Mes gravures sur bois

par Wassily Kandinsky

C'est depuis de longues années que j'écris de temps en temps des « poèmes en prose » et parfois même des « vers ».

Ce qui est pour moi un « changement d'instrument » — la palette de côté et à sa place la machine à écrire. Je dis « instrument », parce que la force qui me pousse à mon travail reste toujours la même, c'est-à-dire une « pression intérieure ». Et c'est elle qui me demande de changer souvent d'instrument.

Oh! je me souviens bien: quand je commençai à « faire de la poésie », je savais que je deviendrais « suspect » comme peintre.

Autrefois on regardait le peintre « de travers » quand il écrivait — même si c'était des lettres. On voulait presque qu'il mange non pas à la fourchette, mais avec un pinceau.

C'était un temps sévère, plein de « divisions » strictes, et bien simple dans sa logique. Si le théoricien pense sans pouvoir peindre, c'est le peintre qui doit peindre sans pouvoir penser.

C'était le temps du monde « analytique » des spécialités définitivement divisées les unes des autres dont on n'avait pas le droit de passer « les frontières ». Un état dans lequel la place des « spécialités » est prise aujourd'hui par les nations et par les pays différents. La division stricte a passé du domaine de « l'esprit » dans celui des « réalités ».

Ce « monde analytique » dans l'art, dans la science, etc., est depuis lors profondément bouleversé; aujourd'hui on est presque débarrassé de ces points de vue. C'est imprudent et malheureux de fermer les yeux sur quelques faits (on pourrait dire « événements ») qui nous entourent et qui nous poussent vers la liberté de la synthèse. Tant pis pour ceux qui veulent barrer la route.

Ce serait pourtant de l'optimisme exagéré de croire que le moment analytique soit disparu et définitivement remplacé par la synthèse. Il est encore loin de sa disparition, et ne fait qu'empêcher le développement de la petite racine synthétique. A la bonne heure! Tous les « faits », et surtout les « événements » se développent lentement — la racine doit avoir le temps nécessaire



pour bien pousser en profondeur, et gagner les forces nécessaires pour alimenter la plante. Courte racine — courte vie de la plante. Et il n'existe point de différence entre la plante de la nature et celle de la Nature.

Mon livre *Klänge*, paru à Munich en 1913 (Edit. R. Piper et Cie). C'était un petit exemple de travail synthétique. J'ai écrit les poèmes, et les ai « ornés » de nombreux bois en couleur et en blanc et noir. Mon éditeur était assez sceptique, mais il eut quand même le courage de faire une édition de luxe: caractères spéciaux, papier de Hollande à la main, transparent, une reliure coûteuse imprimée en or, etc. Bref une édition de luxe de 300 exemplaires signés et numérotés par l'auteur. Mais son courage lui donna une satisfaction complète.

Le livre fut vite épuisé.

D'après notre contrat ni lui ni moi n'avions le droit de faire une nouvelle édition. Ainsi je ne puis publier que des fragments du livre.

Voilà six bois. Dans ces bois comme dans le reste — bois et poèmes — on retrouve les traces de mon développement du « figuratif » à l'« abstrait » (« concret » d'après ma terminologie — plus exacte et plus expressive que l'habituelle — à mon avis du moins).

Le plus grand des trois bois en couleurs n'a pas paru dans le livre. Il est de 1908.

25 ans, c'est d'après les statistiques un temps suffisant pour qu'une nouvelle génération vienne au monde et mûrisse.

C'est une réjouissance pour moi que de lui montrer mes anciens efforts.

Paris, juin 1938

KANDINSKY.

Extrait de *XX<sup>e</sup> siècle*, première série, n° 3 (1938)



# Genèse du Cavalier bleu

par Hideho Nishida

Si l'apparition de la peinture non-figurative, au début de ce siècle, peut être considérée comme l'aboutissement de toute la peinture moderne, plus encore qu'évolution elle est rupture et révolution, et ce qui a favorisé ce grand élan, c'était non seulement l'atmosphère culturelle et sociale de l'époque, mais aussi et surtout le mouvement spirituel. Chez Kandinsky en particulier, le sentiment religieux anime toute la création artistique, et il n'apparaît jamais plus nettement qu'à l'époque du *Cavalier bleu*. C'est à Kandinsky qu'on doit l'illustration de la couverture du fameux almanach, une gravure sur bois en couleurs (Fig. 1). Si j'ai cru, naguère, que cette image faisait allusion au romantisme qui inspirait les peintres avant-gardistes et leur mouvement en représentant saint Georges, dominant un dragon esquissé et une reine tremblante dans un coin, tel le symbole d'un art nouveau, après avoir examiné en détail le contenu de l'almanach, j'ai compris que ce *Cavalier bleu* possédait une signification spirituelle plus vaste et plus profonde. En effet, le groupe du « Cavalier bleu » n'a jamais formulé de manifeste artistique proprement dit, de programme, mais, en proposant des exemples de tous les arts du passé: arts orientaux, art primitifs, art folklorique, art enfantin, en les confrontant avec leurs propres œuvres et celles de leurs compagnons, Kandinsky et Marc voulaient mettre en lumière le fonds commun de tous les arts vivants et éclairer les voies de l'avenir; tant par ses œuvres que par ses écrits sur l'art idéal, Kandinsky se chargeait de contribuer à « la construction du nouveau royaume spirituel ».

Dans cette illustration de la couverture MM. W. Grohmann et J. Eichner (1) ont voulu voir non un saint Georges, mais un saint Martin, « avec le mendiant à ses pieds ». Plus récemment, M. E. Roters (2) tente d'élucider ce point en étudiant les dix esquisses pour la couverture de l'almanach ainsi que les autres représentations de chevaux et de cavaliers dans l'œuvre de Kandinsky et dans l'almanach même. D'abord, M. Roters voit dans le cavalier un saint Georges, puisque Kandinsky en a donné plusieurs images, entre autres dans une peinture sous verre (Fig. 2) et dans la dernière de ses études à l'aquarelle (Fig. 3) datant de 1911, l'année où il prépare avec F. Marc la publication de l'almanach. Ensuite, comparant minutieusement l'illustration de la couverture avec la reproduction,



en frontispice, d'un *Saint Martin*, miroir peint, un ex-voto caractéristique de l'art populaire bavarois, il conclut que le *Cavalier bleu* n'est ni un saint Georges ni un saint Martin, mais une représentation unifiée des deux, en quelque sorte un saint patron de l'expressionnisme allemand. On peut objecter que Kandinsky, dans sa dernière esquisse, a simplifié toutes ses œuvres, en particulier la peinture sous verre, figurant saint Georges; d'autre part, comment le *Saint Martin* du miroir peint pourrait-il constituer en lui-même une signification symbolique et sommaire du contenu de l'almanach? N'est-ce pas accorder une importance excessive au fait que cette image se trouve au frontispice de l'ouvrage? On connaît l'explication donnée par Kandinsky. Je voudrais, pour ma part, avancer quelques raisons qui me font considérer le *Cavalier bleu* de la couverture comme un saint Georges.

C'est chez Kandinsky, à Murnau, en été 1911, que la rédaction de l'almanach a été achevée. Cette époque de Murnau, de la mi-mai 1909 aux premiers jours d'août 1914, fut d'une grande importance dans l'évolution artistique du peintre. Il se détache alors de plus en plus des éléments figuratifs pour se diriger vers la peinture abstraite totale. Outre les trois sortes de peintures: paysages aux couleurs vives, « impressions » rendues par de légères couleurs et des traits puissants, et « improvisations » qui doivent exprimer le monde intérieur — peintures qui trouvent leur forme achevée dans les *Compositions*, — Kandinsky crée des bois gravés et des peintures sous verre, dont l'une est le *Saint Georges* mentionné plus haut. C'est à Murnau que le peintre a vu ces naïfs ex-voto, produits de l'art populaire bavarois que sont les peintures sous verre, dont les images, le plus souvent, sont puisées dans les légendes religieuses et la vie des saints. Ces images ont ému profondément l'artiste: elles lui rappelaient les icônes de son pays, ces œuvres visant à exprimer l'essentiel et le plus intime de l'être spirituel. S'inspirant de ces œuvres populaires, Kandinsky représente donc, de manière figurative, des sujets religieux: *la Cène, la Résurrection, le Jugement Dernier, la Toussaint, les Cavaliers de l'Apocalypse*, et aussi: *Saint Georges, Saint Vladimir, Sainte Francesca*, etc. Saint Georges est un thème privilégié: il nous reste aujourd'hui quatre peintures sous verre (cf. Fig. 5); en 1911 il peint aussi trois *Saint Georges* à l'huile (cf. Fig. 6 et 7), et encore une aquarelle en 1917. Rien d'étonnant à cela. Le culte populaire du saint était répandu dans tout le pays, région d'agriculture et d'élevage, et Kandinsky baignait alors dans cette atmosphère de la piété bavaroise. Le saint, soldat romain, issu d'un sang royal d'Asie Mineure, est mort en martyr sous Dioclétien. C'est seulement depuis le XIV<sup>e</sup> siècle qu'il est représenté combattant un dragon, d'après une légende qui le montre sauvant une jeune princesse et convertissant ainsi



De gauche à droite et de haut en bas:

- Fig. 1 Le Cavalier Bleu (couverture). 1911.
- Fig. 2 Saint Georges. 1911.
- Fig. 3 Un projet pour la couverture du « Cavalier Bleu ». 1911.
- Fig. 4 Saint Martin (Miroir peint).
- Fig. 5 Saint Georges.
- Fig. 6 Saint Georges.

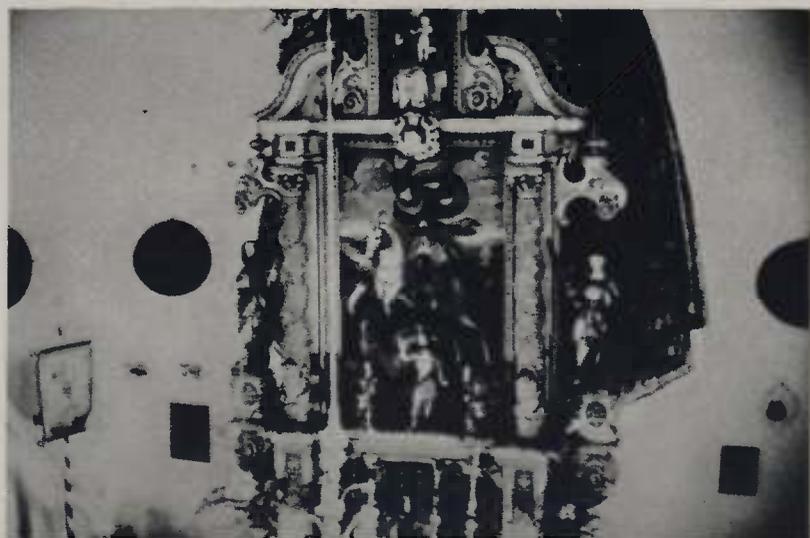


Fig. 7 Saint Georges.

Fig. 8 Saint Georges (E. Seidl, Murnau)

Fig. 9 Nature morte avec Saint Georges (G. Münter).

Fig. 10 Murnau. Le Saint Georges du maître-autel de l'église.



toute la Cappadoce. Des petites statues de saint Georges, on en rencontrait partout à Murnau, pays de marais et de lacs, et en particulier aux environs de l'église Sainte-Marie-de-la-Charité de Ramsach. Kandinsky connaissait bien cette église, qu'il a souvent peinte, ainsi sans doute que la petite statue d'E. Seidl (Fig. 8) qui, je le suppose, a dû inspirer aussi Gabriele Münter, alors compagne de Kandinsky, pour son tableau *Nature morte avec un Saint Georges* (1911) (Fig. 9), reproduite dans l'almanach. Dans cette église, la plus anciennement consacrée au saint dans la province, le maître-autel porte l'image du saint (Fig. 10) et la fresque du plafond représente son martyre. Notons encore que le dessin, *Saint Georges* (Galerie Municipale, Lenbach Haus, Munich) (Fig. 11) de A. Macke, un des membres du groupe « le Cavalier bleu », date de 1911, année où il a créé quatre autres *Saint Georges*, trois dessins en couleurs et une aquarelle (3). Rien d'étonnant donc que Kandinsky ait souvent peint saint Georges avec une pieuse passion. Et E. Sadler, dans une lettre à sa femme, le montre « très enclin à parler de choses religieuses, et prenant un grand intérêt aux livres mystiques et aux vies de saints » (4).

Mais si le climat spirituel de Murnau explique que Kandinsky ait peint plusieurs *Saint Georges* en cette année 1911, cela ne suffit pas à démontrer l'identification du sujet illustrant la couverture du *Cavalier bleu* à une image de saint Georges. Aussi voudrais-je examiner les onze études à l'aquarelle déjà mentionnées (Fig. 12 à 21). Si M. Grohmann pense que « l'avant-dernière version est déjà très proche de la définitive » et qu'elle a été écartée parce que « trop apparentée à la couverture du catalogue » de la I<sup>re</sup> Exposition du groupe « le Cavalier bleu » (1911), et s'il voit dans le cavalier de la onzième étude un saint Martin, il ne se prononce pas sur le sujet des autres esquisses. Pour ma part, reprenant une étude antérieure (6), je pense que deux esquisses représentent saint Georges: la version définitive et celle (Fig. 21), citée par M. Grohmann, qui fut d'abord une illustration du papier à lettres que nous retrouvons dans la correspondance échangée entre Kandinsky et ses amis Marc et Macke. Sur une étude (Fig. 20), très abstraite, nous distinguons à peine la figure d'un cavalier qui sort d'entre des rochers, sur un bleu en forme d'époussette. Il nous reste encore une esquisse avec un cheval blanc, dressé sur quelque chose qui ressemble à un astre (Fig. 12) et, sur six autres pièces, un cheval blanc volant par le milieu du ciel. Il faut y ajouter maintenant une esquisse à l'aquarelle (Fig. 19) que possède Mme Nina Kandinsky et qui vient d'être publiée. Je suppose que l'origine de ces sept images est dans l'*Apocalypse* aux passages suivants: I. Puis je vis le ciel ouvert, et voici, parut un cheval blanc... (*Apocalypse*, 19, trad. de L. Segond). II. Je regardai, quand il ouvrit le sixième sceau, et il y eut un grand tremblement de terre, le soleil devint noir comme un sac de

crin, etc. (*Ibid.*, 6). III. Le premier sonna de la trompette. Et il y eut de la grêle et du feu mêlés de sang, etc. (*Ibid.*, 8). IV. Je regardai, et voici, l'agneau se tenait sur la montagne de Sion, etc. (*Ibid.*, 14). V. Je vis un autre ange qui volait par le milieu du ciel, ayant un Evangile éternel, etc. (*Ibid.*, 14). VI. Et je vis un ange qui se tenait dans le soleil, etc. (*Ibid.*, 19). Voici la correspondance entre ces passages et les études de Kandinsky: I: Fig. 12. II, V, VI: Fig. 13 à 16. VI: Fig. 16 surtout. III, V: Fig. 17 à 19. Selon le cas, le sens du cavalier pourrait être modifié, ainsi: le Cheval blanc (Fig. 12) serait le Christ Sauveur, les autres cavaliers volant par le milieu du ciel seraient tous des anges. Mais il y a un point commun à toutes ces interprétations: toutes les figures symbolisent « une annonce », la venue du monde nouveau, le « Royaume de Dieu ». A ceux qui ne sont pas de notre avis, je voudrais demander de se rappeler les sujets des peintures sous verre faites en 1911 et exposées à la I<sup>e</sup> Exposition du groupe, outre les *Saint Georges* dont j'ai parlé plus haut: *la Cène*, *la Résurrection des Morts*, *le Jugement Dernier*, *la Toussaint*, et *les Cavaliers de l'Apocalypse* (Fig. 23) (les deux dernières ne figurant pas au catalogue). D'ailleurs, en 1912 (l'almanach a paru en mai), Kandinsky peint une aquarelle intitulée *l'Annonce du Cavalier bleu*, tandis que Marc écrit dans un prospectus (janvier 1912): « L'art suit aujourd'hui des chemins dont nos pères n'auraient pas osé rêver; devant les œuvres nouvelles on se trouve comme en rêve et l'on entend les cavaliers de l'Apocalypse dans les airs » (7). Ajoutons encore que lorsque Kandinsky a formé le projet d'illustrer la Bible avec ses collaborateurs du « Brücke », il se chargeait d'illustrer *l'Apocalypse*, tandis que Klee devait illustrer les *Psaumes*, Kubin le *Livre de Daniel* et Marc la *Génèse* (8). Mais pourquoi un tel intérêt pour l'Apocalypse? C'est que depuis les dernières années du XIX<sup>e</sup> siècle une sorte de vision du monde pessimiste et un pressentiment de la catastrophe finale dominaient de nombreux esprits en Europe. Contentons-nous de citer, pour l'Allemagne: le *Jugement Dernier* de Kokoschka (1911), *l'Apocalypse* de Ludwig Meidner (1912-13), *le Sort de l'Animal* de Marc (1913), *le Soldat et la Guerre* d'Emil Nolde (1913), etc. Kandinsky était sensible, lui aussi, à ce climat spirituel, mais il était étranger au pessimisme ou au nihilisme naissant d'une vision de la fin du monde. Au contraire, il croyait reconnaître dans la catastrophe future d'une civilisation matérialiste une « Vita Nova » ou du moins l'annonce de sa venue. Cette croyance déterminait toute sa création artistique et par l'élaboration d'une nouvelle conception de l'art il croyait travailler à une « troisième Révélation, la Révélation de l'Esprit ».

Le motif du « cheval blanc qui vole par le milieu du ciel » s'est cristallisé dans un des chefs-d'œuvre du peintre: *Lyrique* (Fig. 24). Le cavalier volant

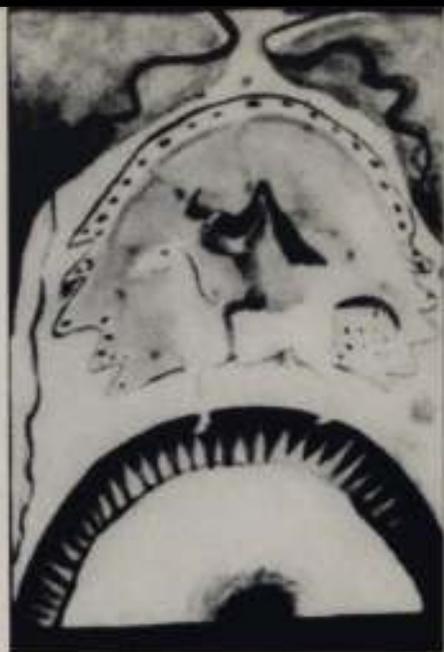


Fig. 11 *Saint Georges* (A. Macke). 1912.  
Fig. 12, 13, 14, 15, 16 Projets pour la couverture du « Cavalier bleu », 1911.

Fig. 17, 18, 19, 20, 21 Projets pour la couverture du « Cavalier bleu ».

Fig. 22 Les cavaliers de l'Apocalypse.



par-dessus le vide créé par le contraste élémentaire des quatre coins du tableau et la vaste lande où gisent des arbres morts: n'est-ce pas une vision mystérieuse et cosmique où le *Cavalier bleu* de 1903 (Fig. 25) semble continuer à survivre toujours? Or, la représentation du thème religieux qui prend sa source dans l'*Apocalypse* ne se trouve pas seulement dans les œuvres mineures du peintre: aquarelles, bois ou peintures sous verre mais aussi dans les œuvres principales qui jalonnent sa carrière, les *Improvisations* et *Compositions*. Des dix *Compositions* de Kandinsky, sept ont été peintes de 1909 à 1913, et cette époque est celle, chez le peintre, du passage du figuratif au non-figuratif. Nous nous bornerons à examiner ici les deux œuvres qui figurent dans l'almanach: l'*Etude pour la Composition 4* (aquarelle) (Fig. 26) et la *Composition 5* (Fig. 27). Grâce aux explications de l'artiste dans *Regard sur le passé*, nous pouvons analyser, dans la *Composition 4*, qui portait en sous-titre « la Bataille », les éléments purs qui consistent en « opposition et contradiction des couleurs et du dessin ». Le plan est divisé au centre par deux grands traits (lances), deux cavaliers se combattent, l'épée à la main, au-dessus de l'arc-en-ciel qui apparaît dans une vallée à gauche, et au milieu on voit une montagne bleue surmontée d'une citadelle. La scène à droite, au contraire, est empreinte de calme: l'atmosphère lyrique en est exprimé par un motif représentant le couple. En un mot, le contraste entre le « combat au ciel » et la joie terrestre serait considéré comme le point de départ ou le thème de cette œuvre. Quant à la *Composition 5*, selon M. Brisch, elle porterait en sous-titre le « Jugement Dernier », bien que Kandinsky ait indiqué dans le texte de sa conférence: « ... pour la *Composition 5* je pris pour thème la Résurrection et le Déluge pour la sixième ». S'il n'est guère facile d'élucider dans ce tableau les éléments figuratifs qui se transforment tous en idéogrammes, on pourrait cependant remarquer quelques éléments — plutôt les signes communs à toute cette série d'œuvres — qui suggèrent le sujet principal: les têtes des anges sonnant de la trompette, en haut, de chaque côté; les traits noirs recourbés comme des fouets qui dominent la toile; plus loin, au-dessus de la montagne bleue, une citadelle en ruines; un personnage qui étend les bras; un cavalier qui gravit une montagne éloignée. Et à gauche, en bas, de grosses vagues qui engloutissent trois personnages en bateau, une femme agenouillée. Et voici encore, à droite, un couple serré ne formant qu'un corps et une citadelle en ruines.

Le motif du couple, visible dans la *Composition 5* et qu'on retrouve dans la *Composition 4*, apparaît déjà dans la *Composition 2* qui représente le Déluge, et en deux lignes violette et rouge dans la *Composition 7*, dont le sujet s'inspire du « Jugement Dernier ». Ce signe représenterait Adam et Eve et serait donc un symbole du péché originel; mais il serait aussi le signe symbolique d'une foi

Colonne de gauche:

Fig. 23 Saint Georges.

Fig. 25 Le Cavalier bleu (peinture). 1903.



dans la « Vita Nova ». Le même motif apparaît dans les *Improvisation 27*, *Improvisation 28* (Fig. 28) et *Tache noire* toutes de 1912, dans lesquelles on reconnaît encore un autre motif érotique. Quant aux *Cavaliers de l'Apocalypse*, ils sont quatre, et le dernier, chevauchant un « cheval blême », est appelé la Mort. Or Kandinsky a peint des *Cavaliers de l'Apocalypse* (1914) (Fig. 29), peinture sous verre différente de celle exposée à la I<sup>e</sup> Exposition du « Cavalier bleu » (Fig. 22). Les deux œuvres ne montrent que trois cavaliers: la Mort y est absente. C'est certainement intentionnel. D'ailleurs, le motif des trois cavaliers apparaît souvent dans l'œuvre du peintre (cf. Fig. 30 et 31) (9).

M. Grohmann pense que ce motif vient de celui de



Colonne de droite.

Fig. 24 Le lyrisme. 1911.

Fig. 26 Dessin pour la Composition IV. 1911.

Fig. 27 Composition V. 1911.

Fig. 28 Improvisation 28. 1912.



Colonne de droite:

Fig. 29 Les cavaliers de l'Apocalypse. 1914.



la « troïka », il nous semble plutôt avoir son origine dans les « Cavaliers de l'Apocalypse », car Kandinsky a pu avoir l'idée d'exprimer symboliquement sa foi dans la Vita Nova qui succédera à la catastrophe, tantôt par l'image du couple, tantôt par celle des cavaliers, la Mort exceptée. Ces sujets: « Déluge », « Résurrection des Morts », « Jugement Dernier » (Fig. 32), ne font pas allusion à de simples événements bibliques ou historiques, mais ils servent de motifs à la représentation du tragique pur qui existe dans les profondeurs de l'inconscient commun de l'humanité tout entière — « ... le tragique cosmique dans lequel l'humain n'est que l'un des sons ». Au long de toute son œuvre Kandinsky est resté fidèle à la définition qu'il avait un jour écrite sur un billet: « Si je devais définir mon but artistique en quelques mots, je choiserais ceux-ci: s'élever plus haut à travers le tragique » (10).

HIDEHO NISHIDA.

- (1) W. Grohmann: *Wassily Kandinsky. Leben und Werk*. Dumont-Schauberg, 1958. J. Eichner: *Kandinsky und Gabriele Münter*, Bruckmann, 1957.
- (2) Eberhard Roters: *Wassily Kandinsky und die Gestalt des Blauen Reiters*, in *Jahrbuch d. Berliner Museen*, V, 1963.
- (3) Gustav Briesen: *August Macke*. W. Kohlhammer, 1957.
- (4) Michel Ernest Sadler (A memoir by his son). Londres.
- (5) J. Eichner: *ibid.*
- (6) Hideho Nishida: *Le pays du Cavalier bleu*, in « Culture », avril 1963. Université de Tohoku, Japon.
- (7) *Der Blaue Reiter*, Dokumentarische Ausgabe. Piper, 1965.
- (8) Klaus Brisch: *Wassily Kandinsky*. Dissertation. Bonn, 1953.
- (9) Surtout dans les œuvres: *Composition I* (1910), *Composition 2* (1910), *Improvisation 25* (1911), *Improvisation (Chevaux)* (1911), *Paysage romantique* (1911), *Arc noir* (1912), *Avec le Soleil (sous verre)*, *Trois cavaliers* (aquarelle) (1912).
- (10) Cf. Hideho Nishida: *Sur le rôle du sentiment religieux dans la peinture abstraite*, in « Bigaku » (Aesthetics), avril 1965. Japon.

Colonne de gauche.

Fig. 30 Avec l'Arc noir. 1912.

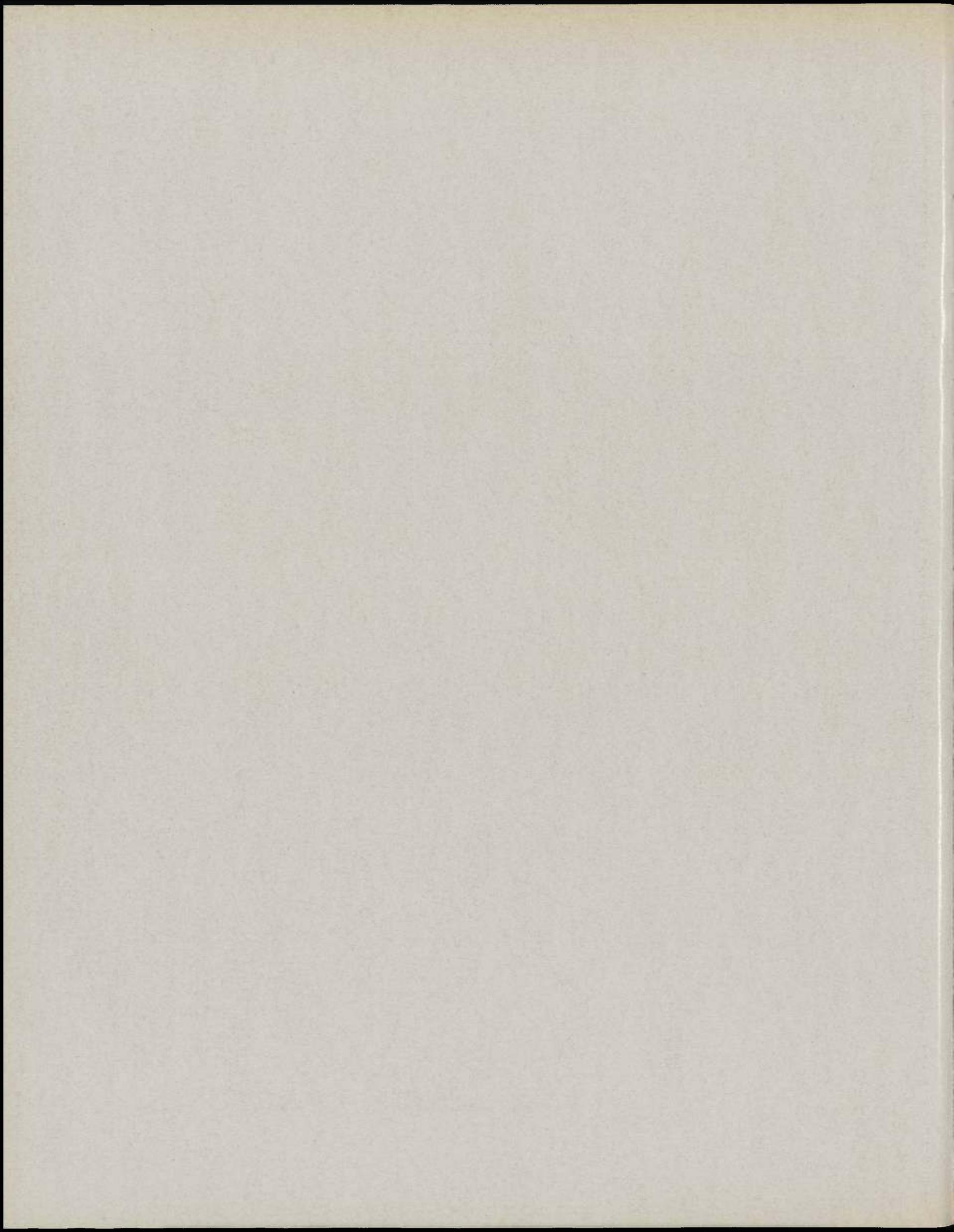
Fig. 31 Les trois cavaliers. 1912.

Fig. 32 Composition VII. 1913.

Fig. 33 Le Déluge. 1912.



1908. Paysage à la tour, huile sur carton. 75,5 x 99,5 cm. Collection Nina Kandinsky.



# Kandinsky et la musique

par H. H. Stuckenschmidt

Dans un article sur les tableaux de son ami Arnold Schœnberg, Kandinsky, en 1912, constate qu'on ne peut séparer nettement les unes des autres les expériences intérieures et extérieures. Elles ont des racines et des branches qui s'entrelacent pour, finalement, « former un tout complexe caractéristique de l'âme de l'artiste ».

Pour des esprits habitués à penser musicalement ce processus est normal, pour ainsi dire naturel. La musique, dans la mesure où elle n'est pas imitative, où elle n'apparaît pas sous la forme d'un « poème symphonique » reproduisant des phénomènes étrangers à sa nature propre, la musique ne connaît pas de différence entre forme et contenu, entre « expérience intérieure et extérieure ». Elle est par essence un « art non-objectif », ses formes sortent d'un univers de l'imagination, ses lois sont analogues à celles des mathématiques.

Nous savons par son autobiographie que dès 1874, à Odessa, le collégien Kandinsky avait pris des leçons de violoncelle et de piano. L'amour inné de la musique était en lui, ainsi que le sentiment des affinités et des analogies entre musique et peinture. Pour Kandinsky, les différents domaines de la perception sensorielle, avant tout le visuel et l'auditif, communiquaient l'un avec l'autre. Il était ce qu'on appelle une nature synesthésique.

L'affinité avec la pensée musicale est reconnaissable dans la peinture de Kandinsky dans la mesure même où elle s'éloigne du naturalisme, de l'objet. Cette évolution remonte aux années munochoises, à 1909, lorsque la « Neue Künstlervereinigung » se constituait sous sa présidence. Un an plus tôt un jeune pianiste, compositeur et poète, Thomas von Hartmann, était venu de Moscou à Munich. Il se joignit au cercle d'artistes russes auquel appartenaient également Alexej von Jawlensky et Marianne von Werefkin. Entre lui et Kandinsky, son aîné de dix-sept ans, se noua bientôt une étroite amitié dont les contacts devaient se poursuivre jusqu'aux derniers jours du peintre, en 1944.

En 1906, à Egern-Rottach, sur le lac de Starnberg, Kandinsky avait fait la connaissance d'Arnold Schœnberg, qui passait là des vacances. Avec lui aussi le lia une amitié qui ne devait jamais s'éteindre. Par son commerce avec Hartmann et Schœnberg s'approfondit manifestement son intérêt pour la musique moderne. Il conçut l'idée d'une œuvre d'art totale, totalement indépendante de l'idée wagnérienne d'un théâtre total. Comme toujours chez lui, ces réflexions prirent en même temps des formes théoriques et pratiques. En 1909, il rédigea à Murnau la composition scénique *Sonorité jaune* (*Der gelbe Klang*), qui fut publiée en 1912

1909-1910. Paysage de Murnau. Peinture sur papier. Städtische Galerie, Munich.





1911. Improvisation n° 19A. 97 x 106 cm, Städtische Galerie, Munich.

dans le « *Blaue Reiter* », dont elle constitue la dernière partie. Il la fit précéder d'un commentaire « Sur la composition scénique », qui contient les idées les plus importantes sur cette forme théâtrale. Il y constate qu'extérieurement les moyens de l'art, c'est-à-dire: le son, la couleur et le mot sont entièrement différents; cependant le but ultime de l'âme humaine efface ces différences extérieures et découvre l'identité intérieure. Il cite ensuite Alexandre Scriabine comme l'exemple d'un créateur qui remplace les moyen d'un art par les moyens identiques d'un autre art. Kandinsky pense là manifestement à la symphonie *Prométhée*, où Scriabine fait apparaître en même temps certains accords et des jeux de couleurs. Leonid SabanJeff, dont Kandinsky publiait également l'essai sur « Le *Prométhée* de Scriabine » dans le « *Blaue Reiter* », parle lui aussi de l'union de tous les arts comme de l'idée définitive de Scriabine. Et il cite le *Prométhée* comme la tentative d'une union partielle, car la musique y est associée à des jeux de couleurs. Le « *Mysterium* », dont Scriabine n'a laissé que des esquisses (avec, entre autres, des mélodies dodécaphoniques), devait continuer sur cette voie.

*Sonorité jaune* de Kandinsky, ainsi que l'indique son commentaire, utilise trois éléments:

1) le son musical et son mouvement;

2) la sonorité physico-morale et son mouvement, exprimés dans les êtres et les objets;

3) le son coloré et son mouvement (possibilité scénique particulière).

Et il insiste sur le fait que les trois éléments sont subordonnés au but intérieur. Ainsi la musique pourrait s'effacer si elle devait affaiblir l'expression d'un mouvement. Le mot ne doit servir qu'à créer l'atmosphère, il n'a donc pas une valeur sémantique. Aussi la voix humaine doit-elle être employé « pure », sans être obscurcie par le sens du mot. Dans les six tableaux de *Sonorité jaune* et dans l'introduction on a sans cesse recours à la musique, qui est partiellement indiquée jusque dans le détail. L'œuvre commence avec la phrase: « A l'orchestre quelques accords diffus ». Ensuite Kandinsky ordonne un jeu de lumière et de couleurs, puis « après un temps, musique d'orchestre. Pause ». Suit un chœur hors scène, où dominent les voix de basse, régulier, sans tempérament, avec des interruptions. Les trois parties du chœur sont ordonnées selon un poème fantastique, irréel: d'abord des voix de basse, puis des voix aiguës, enfin toutes ensemble. La lumière s'éteint et c'est la fin de l'introduction. Suit l'ouverture orchestrale du premier tableau. On voit maintenant un paysage de collines. La musique commence « d'abord sur

des notes hautes, passant immédiatement et vite aux notes basses », tandis que le fond devient bleu foncé. Derrière la scène un chœur sans paroles, sans sentiment, raide, mécanique. Cinq géants d'un jaune cru chantent sur des notes basses, sans paroles; la musique reflète leur vol. Lorsque leur chant diminue et meurt, on entend de nouveau le chœur invisible, combattu et vaincu par la musique.

Le deuxième tableau fournit la description très détaillée des éléments acoustiques: « La musique est perçante, orangeuse, avec des la et des si, des si et des la bémol se répétant fréquemment. Les notes isolées sont finalement englouties par la tempête sonore. Soudain un silence complet. Une pause. De nouveau gémissent plaintivement, mais distincts et appuyés, des la et des si. Cela dure assez longtemps. Puis de nouveau pause. » La description qui suit des mouvements d'une fleur et d'une feuille exige des sons: un si très mince, un la très grave. Suit un chœur parlé, d'abord l'ensemble, puis des voix d'alto, des basses, des sopranos. De nouveau l'orchestre doit recouvrir les voix, et la musique fait des bonds de fortissimo à pianissimo. « La musique décroît », lit-on ensuite, et le chœur parlé se répète.

Au troisième tableau un crescendo de la lumière allant jusqu'au jaune citron est associé à une musique qui se fait plus grave, plus sombre. Derrière la scène, qui montre les cinq géants entre deux rochers, une voix de ténor angoissée crie très rapidement des paroles indistinctes telles que « Kalasimunafakola ».

Au quatrième tableau on voit un édifice avec une tour et une cloche, à droite un gros homme qui, d'une belle voix, prononce « Silence ». Le décor du

troisième tableau réapparaît au cinquième, de même que le murmure des géants et le cri du ténor. La même action est répétée, ainsi que la musique qui l'accompagne; ici, Kandinsky utilise le procédé de composition musicale de la reprise. Ensuite, la musique devient plus aiguë, et son tempo change souvent. Tandis qu'une lumière de crépuscule blanche emplit la scène, à l'orchestre des couleurs isolées commencent à parler. Le chœur « mécanique » du premier tableau se fait entendre, les géants murmurent, « à l'orchestre des si et des la sont répétés plusieurs fois: isolément, ensemble, tantôt très accentués, tantôt à peine audibles ». Kandinsky prescrit ensuite un mouvement a-rythmique sur la scène, un tohu-bohu à l'orchestre, au plus fort: obscurité et silence.

Le tableau final, n° 6, montre un géant grandissant dont la forme en croix finit par atteindre toute la hauteur de la scène. Le texte se termine avec cette phrase: « La musique est expressive, analogue à l'action sur scène. »

Thomas von Hartmann avait été chargé de la partie musicale de ce drame étonnant. Il le présenta, avec sa composition, au Théâtre d'Art de Stanislavsky à Moscou, où il ne fut aucunement compris. La partition fut perdue au cours de la Révolution russe. Dans une conférence prononcée à New York en 1950, et que citent Will Grohmann et Klaus Lankheit, Hartmann avait parlé de *Sonorité jaune* comme de la tentative la plus audacieuse de toute l'histoire de l'art théâtral.

A la même époque, Arnold Schönberg avait l'idée d'une œuvre analogue. Après le monodrame *Erwartung (l'Attente)* composé en 1909, il écrivit en juin 1910 le texte, puis le début de la musique

1911. Peinture sur verre. 34 x 45 cm. Collection Nina Kandinsky.





1912. Improvisation n° 27. (Jardin d'amour). 120 x 140 cm. Metropolitan Museum, New York.

du « drame avec musique » *la Main Heureuse* (*Die glückliche Hand*); la composition ne fut terminée qu'en novembre 1913. Les ressemblances avec *Sonorité jaune* sont grandes, bien que le texte de Schönberg offre beaucoup plus de cohésion dramatique et logique que celui de Kandinsky. Il n'est pas douteux que les deux amis partageaient d'une même conception et sans aucun doute ils se sont mutuellement stimulés et enrichis. Schönberg a utilisé pour la musique des esquisses écrites dès octobre 1908, donc plus anciennes qu'*Erwartung* et qui suivaient de peu la composition du premier lied atonal *Du lehnst wider eine Silberweide*, faisant partie du cycle de lieder sur des poésies de Stefan George, opus 15. Les analogies entre les indications de mise en scène de *la Main heureuse* et de *Sonorité jaune* sont remarquables. Chez Schönberg également il y a des crescendo et des diminuendo de la lumière et des couleurs, des apparitions et des disparitions soudaines de la lumière, en particulier dans le troisième des quatre tableaux. On y trouve également le jaune citron et le paysage rocheux, qui, selon Schönberg, ne doit pas « être l'imitation d'une image naturelle, mais une libre combinaison de couleurs et de formes ». Même les chœurs parlés, avec lesquels les deux œuvres commencent, montrent l'étroite affinité des deux auteurs.

Il serait absurde de rechercher ici les priorités. C'est une communauté d'esprit qui conduisait Kandinsky et Schönberg sur la même voie. La tendance à l'abstraction dans la peinture de Kandinsky apparaît à la même époque que le renoncement à la tonalité chez Schönberg. L'un et l'autre phénomènes correspondent à l'attitude antinaturaliste de l'avant-garde contemporaine. Sur plus d'un point Kandinsky pensait de façon plus radicale que son ami. Leur correspondance de la fin de 1911 et du début de 1912 contient une lettre dans laquelle Kandinsky polémise: « Mathématiquement  $4 : 2 = 8 : 4$ . Artistiquement: non. Mathématiquement  $1 + 1 = 2$ , artistiquement  $1 - 1 = 2$  est possible aussi. Deuxièmement: êtes-vous contre le doublement de la puissance de l'orchestre? Ce n'est que grossissement, donc complication des moyens. » Ces sont là des pensées analogues à celles de l'essai du «*Blaue Reiter*»: « Sur la composition scénique », qui a été conçu vers cette époque.

Et même si tous ces documents n'existaient pas, les œuvres parleraient d'elles-mêmes assez clairement. Dans toute l'histoire de la peinture il n'est pas une œuvre qui, plus que celle de Kandinsky, soit née du sentiment musical. L'harmonie et le rythme sont les impulsions qui toujours davantage ont guidé son œuvre. Il était un musicien de la couleur.

H.H. STUCKENSCHMIDT.

# La rencontre avec Schoenberg

par Max Deutsch

« ...Ma lettre vous a bouleversé, dite-vous... je l'avais espéré ainsi, bien que je n'aie pas dit la centième part de tout ce qui doit constituer le pouvoir d'imagination propre à un Kandinsky, si celui-ci désire rester mon Kandinsky... »

Ces lignes sont l'écho d'événements tragiques que nul d'entre nous n'oubliera jamais. Elles annoncent, après la première guerre mondiale, prophétiquement — la lettre est datée du 4 mai 1923 — ce qui allait suivre quelques années plus tard. Au-delà de ces rumeurs aujourd'hui lointaines, ces lignes sont aussi appel à l'amitié, à l'amour presque, et c'est bien cela: l'événement historique, la rencontre Kandinsky-Schoenberg est, en son foyer, disposition intérieure à l'égard d'un état de grâce, étincelle jaillissant de deux esprits, elle est synchronisation, côté musique l'œuvre et, à cette épo-

que, le *Traité d'Harmonie* et déjà l'avènement de l'ouverture sérielle; côté peinture l'œuvre du peintre et son écrit, *le Spirituel dans l'Art*. Ensuite vient l'accélération, la prodigieuse impulsion donnée par ces deux hommes, chacun dans son domaine et simultanément, à l'évolution universelle. Encore une fois, c'est bien cela: l'humanité tout entière est redevable à ce couple d'esprits du potentiel spirituel amassé pendant les cinq premiers lustres de notre siècle, grâce auquel nous avons pu résister et finalement survivre au cataclysme du deuxième quart de ce siècle. Aujourd'hui encore, en cherchant les sources des airs qui se chantent autour de nous et en remontant les courants, nous retrouvons inmanquablement ces deux figures de proue, points de repère sûrs. Et l'historien d'art, l'historien tout court verra notre

1912. Etude pour l'Improvisation 25. Encre et aquarelle. 31,5 x 47 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



époque comme une époque claire pour peu qu'il se décide à mettre ces deux cartes sur la table.

Un jeu avec deux atouts — toujours est-il que cela avait commencé comme un jeu de gai travesti au bord de ce petit lac salzbourgeois. Le vapeur accoste, Kandinsky, le boyard Wassily Kandinsky descend vêtu du costume tyrolien, pantalon de cuir suspendu à de larges bretelles couleur vert Styrie ornées précieusement d'edelweiss blancs; les genoux très blancs, eux aussi, sont exposés nus aux regards, ce qui ne surprend personne, car le cuir tyrolien est traditionnellement, depuis la nuit des temps, ce que nous appelons avec quelque retard un short; la veste de loden jetée nonchalamment sur les épaules; à travers des verres forts perce le regard d'un bleu inoubliable, le visage beau et noble est pâle — certainement très pâle comparé à celui de Schönberg qui est venu à la rencontre de son (futur) ami avec un visage absolument noir, brûlé par le soleil jusqu'au sommet de la calvitie fameuse, le Viennois Schönberg vêtu à l'orientale, costume colonial à pantalon long et d'une blancheur impeccable, un Schönberg qui rit en serrant la main de Kandinsky tyrolien, mais ses yeux de braise restent graves — c'était cela, Schönberg, c'était cela, Kandinsky, et ensuite ce furent eux deux.

Et à eux deux le règne de l'irrationnel indompta-

ble, souveraineté de l'artiste dans l'exercice de son art, de son métier, établissement d'une norme des lois harmoniques de l'univers, norme périssable et à renouveler avec chaque nouvelle génération. L'instant important dont il est question ici: celui des correspondances et analogies, des interprétations. La musique de Schönberg introduit dans son vocabulaire la notion de couleurs sonores dont les pouvoirs sont loin d'être épuisés. Kandinsky, après s'être expliqué avec la théorie des couleurs due à Goethe — qui, tout le monde le sait (du moins, je l'espère), avait recommandé aux peintres l'emploi d'une basse chiffrée, — Kandinsky s'aligne sur la musique avec les titres qu'il donne à sa production, « Improvisation », « Composition »: psychologie des couleurs identifié avec celle des sons. Ces moments qui appartiennent au tout jamais, à savoir à l'éternité représentée ici par le Russe Wassily Kandinsky et le Viennois Arnold Schönberg, le bruit du tam-tam intellectuel les propage à travers les vicissitudes du général humain au-delà des frontières et le monde tout entier s'en empace, Slaves, Teutons, Latins, chacun y trouve selon sa nature, ses goûts, ses préférences. Reste exclu le bluff du farfelu qui n'y trouve point d'état civil, nul droit de cité — triste, n'est-ce pas?

MAX DEUTSCH.

1913. Esquisse n° 2 pour Composition VII. 100 x 140 cm. Städtische Galerie, Munich.



# Kandinsky et Franz Marc

par Klaus Lankheit

Naturellement j'avais déjà vu depuis longtemps des peintures de Kandinsky et la signification historique du peintre ne m'échappait pas. Mais ce n'est qu'en travaillant à la biographie de son ami Franz Marc que je me rendis compte de sa personnalité fascinante, de sa force de rayonnement humain. Et c'est peut-être aussi contribuer à célébrer le centième anniversaire de sa naissance que d'examiner comment Kandinsky se reflète dans les paroles prononcées en privé ou en public par son ami, de vingt-quatre ans son cadet, avec lequel il avait publié cet almanach du « Blaue Reiter » devenu, depuis, légendaire.

C'est en septembre 1910 que Franz Marc prit pour la première fois parti pour son camarade, alors que la critique munichoise diffamait l'exposition de la Nouvelle Association des Artistes. Il écrivit à l'époque: « Quelle pénétration artistique se cache en ce peintre rare! La grande logique de sa couleur fait équilibre à la liberté de son dessin, — n'est-ce pas là même une définition de la peinture? »

Lorsque, neuf mois après, l'éditeur Reinhard Piper hésitait à insérer un article fondamental de Kandinsky dans un ouvrage collectif, Marc intervint pour la seconde fois en faveur de son ami:

1913. Improvisation de rêve. 130 x 130 cm. Ancienne Coll. Bienert, Munich.



« L'art de Kandinsky est aussi prophétique que ses paroles, — les seules vraiment prophétiques de notre groupe. Au fond Kandinsky est le cœur de tout le mouvement. — Comment peut-on se refuser à entendre sa voix? »

A la fin de l'année 1911, Marc s'adressa à nouveau à Piper à propos de la rédaction de l'Almanach: « Qui possède une vue d'ensemble à peu près juste de la création artistique de notre époque sent, sans aucune hésitation, que Picasso en France et Kandinsky en Allemagne ont fait le plus grand pas en avant par rapport aux maîtres cités, et, si l'on réfléchit logiquement, le pas le plus naturel. »

Il en vint en février 1913 à une importante profession de foi envers Kandinsky et son art. A l'occasion d'une assez petite exposition, le *Hamburger Fremdenblatt* avait qualifié l'œuvre du maître d'« Idiotisme ». Herwarth Walden amena des artistes célèbres, des directeurs de musées, des critiques et des écrivains allemands à protester et publia leur prise de position dans le périodique *Der Sturm*. Pour la France ce furent les voix d'Apollinaire, de Delaunay, Léger et Gleizes qui fu-

rent publiées. Franz Marc, lui, trouva des mots absolument lyriques: « Comme je me réjouis de pouvoir écrire sur Kandinsky! Lorsque je me l'imagine, je le vois toujours dans une large avenue dans laquelle se pressent des silhouettes grimaçantes et hurlantes. Au milieu d'elles marche calmement un homme intelligent: c'est lui! Kubin devrait le dessiner ainsi. Quant aux peintures de Kandinsky, je les vois au contraire tout à fait à l'écart de la rue, immergées dans la paroi bleue du ciel. Elles vivent là, en silence, leur vie solennelle. Elles sont encore là aujourd'hui et disparaîtront bientôt dans l'obscurité du calme des temps pour revenir ensuite, éclatantes comme des comètes... Je les vois à nouveau, posées contre la paroi céleste. Pourquoi ne pas croire qu'un archange les y a peintes, — choses de son royaume, — par la main de notre ami Kandinsky? »

Kandinsky s'est souvenu toute sa vie durant de cet Allemand tombé en 1916, — il y a exactement cinquante ans, — et il lui est resté fidèle à travers la mort. L'histoire de l'art connaît peu d'exemples d'une amitié aussi créatrice et aussi humainement noble.

KLAUS LANKHEIT.

1913. Peinture avec bordure blanche. 138,5 x 198 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



Meine herzliche Verehrung gilt nicht nur für die wunderschönen Bilder (ein farbiges Holzschnitt aus den Kleinen Welten hängt ständig am Fuss meines Cembalos!), aber für die Schriften Punkt und Linie... und das Geistige in der Kunst, die auf mein Denken einen grossen Einfluss gehabt haben.

Ralph Kirkpatrick  
Paris, den 15 ten Juni, 1966

Ma cordiale admiration ne s'applique pas seulement aux merveilleuses œuvres (une gravure en couleur extraite du « Kleinen Welten » est pendue constamment au pied de mon clavecin!), mais également aux écrits « Point et Ligne... » au « Spirituel dans l'Art » qui ont eu sur ma pensée une grande influence.

Ralph Kirkpatrick  
Paris, le 15 Juin 1966

Meine herzliche Verehrung  
gilt nicht nur für die wunderschönen  
Bilder (ein farbiges Holzschnitt aus dem  
Kleinen Welten hängt ständig am Fuss  
meines Cembalos!), aber für die Schriften  
Punkt und Linie... und das Geistige in  
der Kunst, die auf mein Denken einen  
grossen Einfluss gehabt haben.

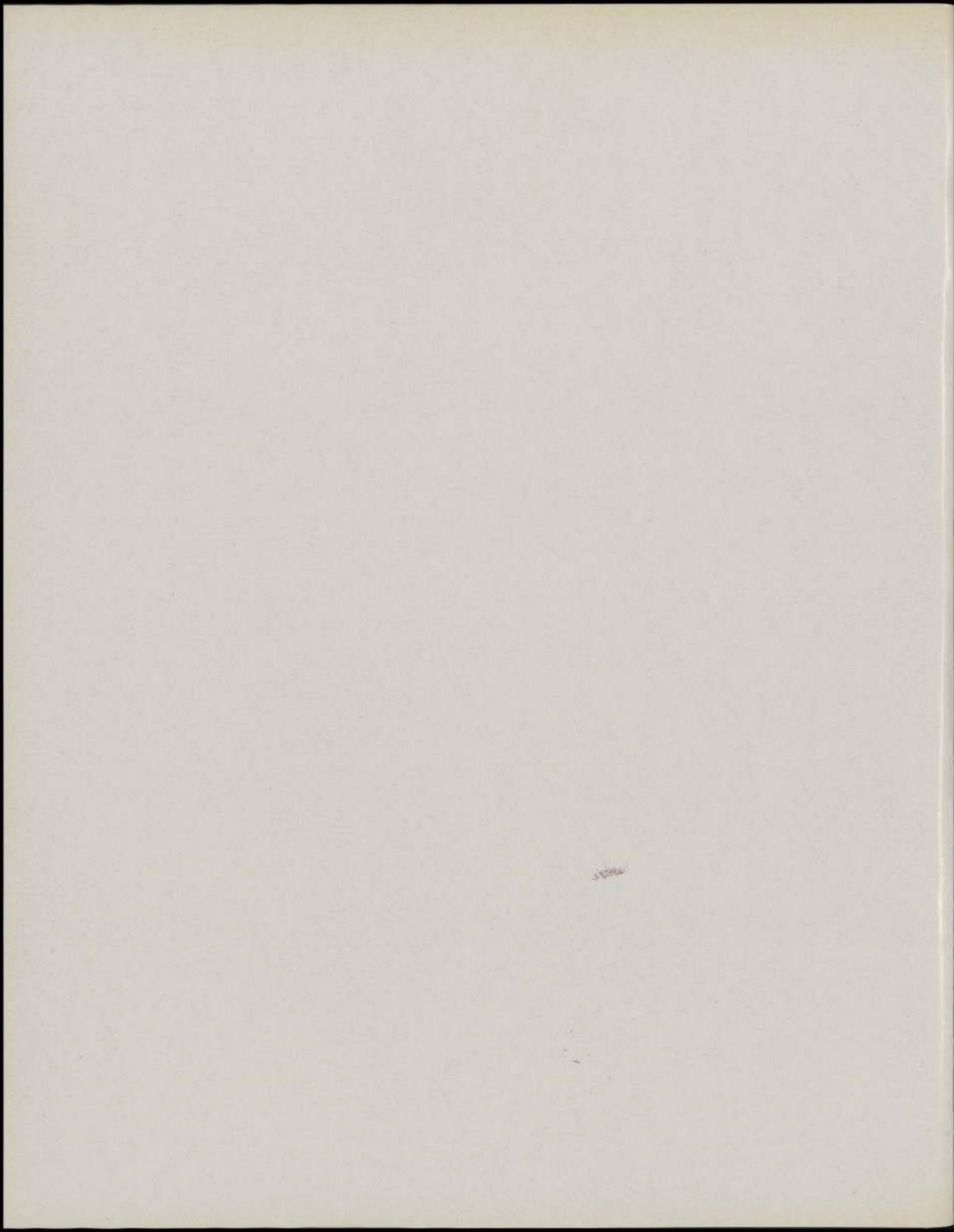
Ralph Kirkpatrick  
Paris, den 15 ten Juni, 1966



1910. Improvisation 11. Huile sur toile. 97 x 104 cm. Musée Russe à Leningrad.



1911. Impression 6 (Dimanche). 95,5 x 107,5 cm. Huile sur toile. Städtische Galerie, Munich.



# L'année 1913 à Munich

par Georg Muche

Durant l'automne 1913 je fréquentais l'atelier de peinture dans lequel, — au tournant du siècle, — Kandinsky avait appris à peindre. C'était l'époque où le « Blaue Reiter » et la publication par Kandinsky du *Spirituel dans l'Art* apportaient des thèmes nouveaux aux conversations des ateliers munichoïses. Dans les rues était apposée aux colonnes Morris une grande affiche aux vives couleurs, qui attirait l'attention sur une exposition de peinture qui avait lieu dans une galerie. Dans les vitrines des livres d'art du monde entier s'offraient au regard comme les signes d'une époque nouvelle. Aux murs des salles d'exposition étaient accrochées des œuvres d'un genre nouveau peintes par des artistes de Paris, Berlin, Turin et Munich.

Une visiteuse de l'exposition observait l'étonnement avec lequel mes yeux se posaient sur les tableaux. J'avais dix-huit ans; cette dame me dit qu'elle était Marianne von Werefkin et que les deux hommes qui se tenaient au fond étaient Wassily Kandinsky et Alexej von Jawlensky. C'étaient eux, donc, les inventeurs d'un nouveau monde pictural. Je les admirais tous les deux, mais surtout Kandinsky. De tous les peintres il m'apparaissait comme le plus absolu parce qu'il libérait complètement ses peintures des choses de la réalité et qu'il y réussissait sans pour cela ne faire apparaître que de simples motifs décoratifs. Au contraire, il créait des abstractions fécondes et vivantes, des compositions persuasives faites uniquement de formes et de couleurs.

Quand, — maintenant que j'écris ces lignes, c'est-à-dire un demi-siècle plus tard, — je repense à ces heures, je suis obligé de constater que la substance picturale qui venait d'éclorre dans les tableaux de Kandinsky était si riche et si puissante que depuis lors et jusqu'à ce jour elle a pu donner naissance à une quantité infinie de variations. Kandinsky est devenu le peintre des Modernes, le maître d'une grande école — école qu'il a fondée sans le vouloir si l'on veut bien en croire ce que disait Wilhelm Hausenstein dans un récit qu'il fit un jour d'un entretien avec Kandinsky. Et il faut bien lui faire confiance car Kandinsky ne protesta point lorsqu'il lut dans le numéro de la revue *Der Sturm* qui lui était consacré ce qu'on y avait écrit sur lui: « Kandinsky est persuadé que sa méthode n'est pas le seul principe absolu de l'avenir. Il est sûr que



renaîtra bientôt une peinture qui, — partant de la réalité physique et se servant des procédés épurés de l'art contemporain ou de procédés que nous n'apercevons pas encore, — tentera un nouvel épuisement artistique du monde physique. Kandinsky considère son art comme un moyen d'expression d'une certaine sorte qui doit venir s'opposer à d'autres moyens d'expression. Mais naturellement il ne cherche que le sien, — avec toute sa foi.»

A cette époque, à Munich, Kandinsky était livré aux attaques de critiques dénués de toute compréhension. L'éditeur du périodique *Der Sturm*, Herwarth Walden, qui avait organisé à Berlin la première grande exposition Kandinsky avec des œuvres des années 1901 à 1910, demanda aux peintres, sculpteurs, directeurs de musées, collectionneurs, écrivains et amateurs d'art de s'élever contre les détracteurs de Kandinsky. « Votre protestation, leur dit-il, doit être un hommage à Kandinsky. Elle doit lui montrer quel respect et quelle considération sa peinture trouve auprès des amis des arts. Je l'admire, lui et son œuvre.»

Dans les ateliers et les cafés de Munich on discutait plus sur Kandinsky que sur tous les autres peintres. Les uns disaient: « C'est un radical, un violent »; un autre prétendait: « Je n'ai jamais vu un peintre plus réservé. Il se considère comme un conservateur, à peu près dans le sens où Signac se considérait comme le gardien des traditions formelles d'un Delacroix. Toute l'indignation qui s'élève contre Kandinsky est absurde.» Hausenstein, lui, écrivait dans une lettre à Herwarth Walden: « Je m'estime heureux de connaître personnellement Kandinsky. Avant de le rencontrer je portais à ses travaux un intérêt vif mais abstrait. Ils me plaisaient et m'excitaient. Depuis que je le connais, davantage de choses me lient à lui: une confiance humaine et tout à fait concrète en ses opinions artistiques et morales, et un haut et personnel respect pour son intelligence qui est différenciée, se place au-dessus des choses de la vie et reste cependant calme et simple. C'est un homme en lequel je crois.»

Comme par le passé et de tout temps, Wassily Kandinsky persuade par sa personne et par son œuvre.

GEORG MUCHE.

# Du cheval au cercle

par Ré Soupault-Niemeyer

« On peut se délivrer de l'intermédiaire de la nature, si l'on parvient à se mettre en rapport avec le Tout », répondit Kandinsky à une question concernant l'art abstrait.

Une pensée qui est tout un programme: celui même que le jeune étudiant en droit, Wassily Kandinsky, passionné par la peinture, se fixa un jour. C'était le jour où il s'aperçut — par une sorte d'illumination — que « reconnaître » un objet sur un tableau, une meule de foin, par exemple, n'était pas l'essentiel de la peinture; ce qui importait devait être autre chose. Et ainsi, par un long chemin, il devint le premier peintre qui s'engagea consciemment dans une voie de découverte d'un art, libéré de toute servitude à des formes empruntées à la nature qui s'offre à nos yeux, afin de « rendre visible l'invisible »: il devint le premier peintre abstrait.

Au début d'une vie un enfant doué d'une extraordinaire sensibilité à la couleur. Les souvenirs de Kandinsky sont surtout des souvenirs de couleurs. Du salon de ses grands-parents il ne se rappelle que la rose rouge peinte sur le cadran blanc d'une pendule. Les couleurs coulant des tubes qu'il avait achetés, quand il avait treize ans, étaient pour lui « des mondes », qui — miraculeusement — produisaient, en se mélangeant, de « nouveaux mondes ».

Très musicien, il « entendait » ses couleurs, leur « chuchotement ». Le rose, le violet, le bleu surtout, l'enchantèrent; le rouge était « violent », le jaune « provocant »; les nuances, qu'on pouvait produire à l'infini, avaient leur langage qui était pour lui hallucinant. Le noir pouvait le mettre dans un état d'angoisse indicible.

Une telle sensibilité le destinait, sans aucun doute, à la peinture. Mais, dans sa famille, le choix d'un métier artistique était inacceptable. Il fallait qu'il choisisse « un vrai métier »: le jeune Kandinsky fit donc son droit à l'Université de Moscou.

Cette formation, loin de nuire à sa vraie vocation, semble lui avoir — tout au contraire — révélé des horizons inconnus, lui montrant le chemin vers un affranchissement spirituel qui devait devenir la base même de son art.

Dès sa jeunesse, il eut conscience d'une profonde crise de la pensée humaine. Son caractère s'opposait à un matérialisme qui allait croissant depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Quand, étudiant à la faculté de droit de Moscou, il fut envoyé dans le district de Vologda, chargé par la Société des Sciences Naturelles d'une mission ethnographique et juridique, il y rencontra un monde insolite, une architecture paysanne et un art folklorique dont les couleurs éclatantes l'enchantèrent. Cet enchantement n'a



Kandinsky écolier et étudiant a Odessa.

rien qui puisse surprendre quand on se souvient de la passion du jeune étudiant pour la peinture et pour les arts en général. Mais il fut bouleversé — ce qui peut paraître étrange — par l'étude du droit primitif des paysans qui, à la place du « jus strictum » du droit romain, mettaient un droit plus humain, considérant non pas l'action mais le motif comme essentiel pour distinguer le bien du mal. Le fait que ce soient ces études juridiques qui lui aient inspiré sa fameuse notion de la « nécessité intérieure », qui devint la devise du futur peintre abstrait, montre bien la tendance métaphysique de Kandinsky. Il y apprit à faire abstraction de l'apparence et prit conscience qu'il fallait chercher à « rendre visible l'invisible ».

D'autres expériences, celles-ci d'ordre mystique, complétèrent ses études. Il en parle dans ses « Souvenirs » : « ... Au cours de ces travaux dont je fus chargé dans ces contrées lointaines et insolites, j'ai pris conscience pour la première fois d'un certain phénomène qui, dans mon œuvre future, devait jouer un rôle important. J'expérimentai pour la première fois le fait de ne pas rester spectateur d'une image, mais « d'y pénétrer », de m'y promener et de mêler ma vie à la sienne. Ce phénomène eut lieu au moment où je m'apprêtais à entrer dans une certaine pièce; je me souviens très bien que je m'arrêtai sur le seuil comme envoûté et je regardai... Quand, finalement, je passai le seuil, j'eus l'impression de pénétrer dans un tableau et d'en faire partie... »

Cette expérience rappelle certains contes chinois où le peintre « entra dans son paysage et disparut à l'horizon ».

Quand, en 1896 — Kandinsky avait trente ans — on lui proposa une chaire de droit à l'Université de Dorpat, il fallut choisir: ou abandonner la peinture, que jusqu'alors il exerçait en amateur, ou refuser la chaire que lui proposait l'Université. Il choisit la peinture, écoutant cette « voix intérieure » qui, durant toute sa vie, lui dicta sa conduite. Il partit pour Munich.

Malgré l'influence qu'exercèrent sur lui, pendant des années encore, la tradition et les préjugés qui en sont la conséquence, il voyait de plus en plus clairement que la représentation de l'objet dans un tableau diminue le pouvoir — quasi magique — de la couleur. Il cherchait les moyens pour s'éloigner de l'objet.

Fuir l'objet ne signifiait pas pour lui fuir la nature, car toutes les formes — même celles que nous appelons abstraites — sont des formes de la nature. Les lois de la nature pénètrent tout. Tout art est soumis à ses lois. Les formes de la nature, telles qu'elles paraissent à nos yeux, ne sont qu'une partie de l'ensemble. Nos sens sont limités. Déjà, le microscope, le télescope nous ont révélé des images inhabituelles pour nos yeux: des cieux noirs aux astres rouge-feu, des corps invisibles pour l'œil, « aux teintes rouges, vertes, oranges, violemment fluorescentes » (d'un rapport récent de re-



cherches médicales). La nature est infiniment plus riche que nous ne pouvons le soupçonner. « Créer une œuvre, c'est créer un monde », disait Kandinsky.

Pourtant, la couleur ne peut entrer dans une image sans forme; elle ne porte pas ses limites en elle-même, comme le son. Mais Kandinsky cherchait des formes sans associations possibles avec des objets, des formes qui obéissent à la couleur et non le contraire. La forme d'un objet « naturel », un cheval, une oie par exemple, ne se laisse pas

1914. Printemps. Panneau pour E. Campbell. 160 x 80 cm.  
Museum of Modern Art. New York.

librement transformer. Le cheval a une tête, un ventre, des jambes; une oie a un bec, etc. Modifier les limites naturelles d'un objet n'est possible que dans une mesure très restreinte. Les formes géométriques, par contre, par leur variabilité infinie, étaient bien plus aptes à servir l'exigence de la couleur que les formes limitées d'un objet quelconque. Le carré, le triangle, le rectangle, le cercle... quelle infinité de contrastes, de mouvements... Plus tard, au Bauhaus de Weimar, Kandinsky allait explorer la force d'expression, le dynamisme du point, de la ligne, de la surface (recherches résumées dans son livre, paru en 1926: « Point, ligne, surface »).

Lentement, Kandinsky s'affranchit pour atteindre l'abstraction et donner à la couleur sa toute-puissance. En 1911, son évolution est achevée. Il proposa au jury de l'association des artistes de Munich (Münchner Künstlervereinigung), pour l'exposition annuelle de 1911, sa « Composition V », un tableau abstrait. Le jury refusa de l'exposer.

Ce refus provoqua la création du « Cavalier bleu » (Der blaue Reiter). Avec Franz Marc et d'autres artistes d'avant-garde, il donna sa démission de cette association, et ils organisèrent ensemble la première exposition « Der blaue Reiter », nom d'un tableau de Kandinsky, exécuté en 1903.

Ce nom de « Cavalier bleu » fut également le titre d'un almanach, dont le but était de proclamer la synthèse de tous les arts et de toute manifestation



créatrice de l'homme: la peinture, la sculpture, l'architecture, la poésie, la musique, la danse, le théâtre, la littérature et les arts populaires, les dessins d'enfants et même ceux des fous. Contre « l'art pour l'art », Kandinsky et Marc, qui furent les initiateurs de ce mouvement, annoncèrent l'ère de la libération de l'art et de ses moyens.

Depuis le début du siècle, Kandinsky avait pris l'habitude de noter ses pensées sur la situation spirituelle de son temps, sur l'art en général et sur la couleur en particulier. Ce sont en grande partie ces notes qui furent réunies dans un livre (en 1911) sous le titre: *Du Spirituel dans l'Art (Über das Geistige in der Kunst)*.

A juste titre, on pourrait appeler ce livre une « métaphysique » de l'art. L'art devient, en effet, un phénomène spirituel; son but n'est pas — ou n'est plus — d'imiter les choses, mais de créer et de satisfaire un besoin psychique et spirituel de l'homme. Comme Franz Marc l'exprima dans une lettre, peu d'années avant la première guerre mondiale, où il trouva, en 1916, la mort: « ... la peinture doit me libérer de ma peur... »

Dans la première partie de son livre, Kandinsky s'explique sur la situation spirituelle de son époque, la philosophie, la religion, la poésie, la science, les recherches psychologiques; dans la deuxième partie, il traite de la peinture et de ses moyens:

1914. Automne. Petite esquisse pour E. Campbell. 65,5 x 50 cm.

couleurs et formes. Il ne nous cache rien: il est sceptique quant au chemin qu'a pris la science, il s'intéresse aux problèmes religieux, à ceux de l'occultisme, à l'anthroposophie de Rudolf Steiner, à Blavatsky, à Annie Besant, et même au spiritisme.

Ne voyons pas dans l'approfondissement de certains problèmes des déviations superflues au problème central du livre: l'art; ils en font partie, intégralement. D'ailleurs, il ne faut pas croire que Kandinsky se pose en théoricien, pour, ensuite, suivre ses propres théories; c'est le contraire: il crée, et ensuite il cherche à déterminer les lois qui résultent de sa création. L'art ne reste plus en marge des problèmes de l'homme, comme s'il n'était qu'un divertissement. Le langage de l'art? « L'homme parle à l'homme de la transcendance » répond Kandinsky.

Il s'oppose aux reproches de certains critiques qui prétendaient qu'il cherchait à « peindre de la musique » ou à « représenter des états d'âme ». Il lui arrivait de faire de la poésie, de la musique, mais, alors, en « changeant d'instrument ». Il était peintre et cherchait à développer « les propres moyens de la peinture ». Chaque art a sa force propre qui ne peut être remplacée par celle d'un autre art. La peinture moderne doit être indépendante et « concrète » (c'est par ce mot qu'il remplaça, en 1938, celui d'« abstrait »).

Cela n'empêche qu'au fond des choses — selon Kandinsky — se trouve une identité des moyens de tous les art. Son idée favorite de la grande « synthèse » ne subit jamais de changement.

Son livre *Du Spirituel dans l'Art* fut inspiré par une situation fondamentalement nouvelle en Europe. Kandinsky, à cette époque, ne connaissait ni le futurisme italien, ni le cubisme français, ni d'autres recherches allant dans une direction analogue. Si Delaunay et Kandinsky, sans se connaître, étaient convaincus de la prédominance de la couleur sur la forme et « qu'aussi longtemps que l'art ne se passe pas d'objet, il n'est que descriptif », ce n'est que la confirmation de l'unité et de la communication invisible d'une nouvelle situation spirituelle.

Le grand retentissement de ce livre (trois éditions au cours de la première année de sa publication) justifiait sa nécessité. Dans une conférence que Kandinsky devait faire en 1914, mais qui n'eut pas lieu, parce que la guerre éclata (et Kandinsky — de nationalité russe — dut quitter l'Allemagne), il voulait souligner sa conviction que « l'origine de l'œuvre (de toute œuvre) a un caractère cosmique. Le (véritable) auteur de l'œuvre est donc l'esprit... »

Kandinsky revint en Allemagne après un séjour de sept ans en Russie, où, depuis le début de la Révolution, il avait dirigé l'enseignement de l'art. Il accepta — à partir de juin 1922 — de participer, à titre de professeur, aux recherches du Bauhaus à Weimar; il lui resta fidèle quand le Bauhaus fut transféré à Dessau et jusqu'à sa fermeture par les Nazis en 1933. D'ailleurs, Kandinsky a enseigné



pendant une grande partie de sa vie: dès 1902 à Munich, de 1918 à 1921 en Russie et, ensuite, de 1922 à 1933 au Bauhaus.

Sa réputation parmi nous, les élèves du Bauhaus, n'était pas seulement celle d'un grand peintre abstrait, initiateur de l'art abstrait; nous savions aussi qu'il y avait eu Munich et la grande aventure du « Cavalier bleu », c'est-à-dire la proclamation de la « synthèse » de tous les arts qui était le principe même du Bauhaus. Nous savions également qu'il était l'auteur d'un livre, « Du Spirituel dans l'Art ». Cette œuvre était difficile à trouver et ceux qui l'avait lue n'étaient pas nombreux, mais on en parlait beaucoup et son principe de la « nécessité intérieure », que l'auteur y développe, trouvait de nombreuses interprétations. Kandinsky, qui, en 1922, avait près de cinquante-six ans, attirait par sa sérénité, sa simplicité et l'expression d'une grande bonté. Il parlait très peu, mais ne refusait jamais de répondre à des questions.

Pendant son cours à Weimar, Kandinsky traitait de la couleur et de la forme. Il proposait aussi d'étudier les formes dans l'espace, car le but du Bauhaus était de développer tous les métiers qui font partie de l'architecture.

Kandinsky partait toujours des éléments les plus simples: le triangle, le carré, le cercle, et, dans l'espace: la pyramide, le cube, la sphère.

Les recherches de la couleur dans le cours de Kandinsky étaient divisées en trois parties: celle de la physique et de la chimie, de la physiologie et de la psychologie. Il s'agissait ensuite d'examiner la couleur dans ses qualités, dans sa puissance, dans son effet, en vue d'une utilisation bien définie.

Aux études d'une couleur isolée, relativement simple, succédaient celles de plusieurs couleurs ensemble, c'est-à-dire la composition. Et, puisqu'au Bauhaus il importait de tout ramener à des buts fixés par les différents ateliers, il fallait étudier les formes, les structures, les matières, leurs compositions dans l'espace. Il fallait aussi trouver les relations harmonieuses entre les différents matériaux, la consistance des couleurs ainsi que leur emploi avec diverses matières et leur couleur propre, comme, par exemple, celle du stuc, du bois, du verre, du métal.

Kandinsky ou un élève exposait le résultat de certaines recherches qui avaient été prévues; de nouveaux problèmes étaient discutés, ainsi que les possibilités de les résoudre.

A Weimar, il n'y avait pas de cours de peinture, parce que Gropius, le Directeur, ainsi que nous tous, étions opposés à un enseignement qui aurait rappelé un académisme dépassé.

Il est exact que nous faisons presque tous de la peinture, mais nous ne voulions pas admettre que ces « tableaux » étaient destinés à « garnir des murs ». Les murs devaient se suffire à eux-mêmes.

Je me souviens d'une époque où le cercle de couleur était l'objet principal de nos recherches: le cercle, « symbole de l'éternité et de l'infini », avec ses couleurs principales: le rouge, le bleu, le jaune et, en face, le vert, l'orange, le violet. La gamme infinie des nuances allant vers le sombre par le mélange avec le noir, et vers le clair par le mélange avec le blanc. Il s'agissait de découvrir le caractère des couleurs, si elles étaient « chaudes » ou « froides », « dynamiques » ou « passi-

1917. Aquarelle. 23,5 x 33 cm. Collection Dina Vierny.



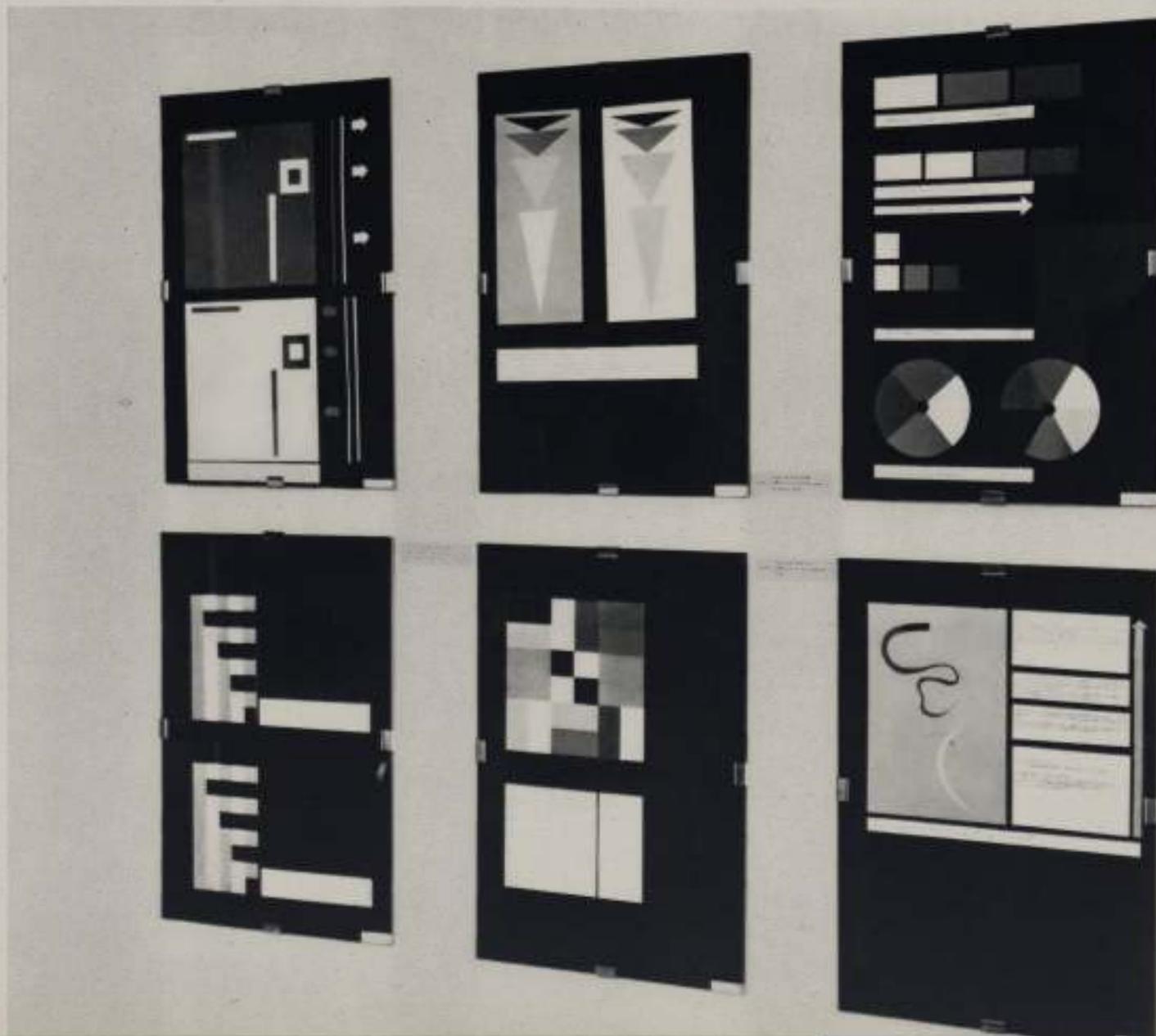
sives », « violentes » ou « douces », etc.; ainsi, elles pouvaient avoir un effet bienfaisant ou destructif sur celui qui s'exposait à leur vue. D'ailleurs, la psychiatrie, depuis, est allée très loin dans ce domaine.

Chaque professeur au Bauhaus était chargé d'un atelier (Werkstatt). Ainsi, Kandinsky fut chargé de la direction artistique de l'atelier de peinture murale (Wandmalerei). Pour peu que les questions soulevées présentent un intérêt général, leur discussion ne se limitait pas à l'atelier, mais s'étendait à toute l'école. Un jour, Kandinsky avait demandé aux étudiants de créer un paravent. Chacun se mit à la tâche, en étudiant la forme, les proportions, les matériaux, les couleurs, etc. Un de nos camarades, George T. de Vienne, dessina sur les quatre pans de son paravent la course du soleil: le soleil se lève, monte, se trouve au zénith et se couche. Kandinsky, regardant attentivement ce projet, remarqua que ces formes avaient été très influencées par l'art japonais. George T. l'admit et Kandinsky lui dit: « Mais, vous n'êtes pas Japonais.. » Et il développa son principe de la « néces-



Cours de Kandinsky au Bauhaus.

De gauche à droite et de haut en bas: 1) Formes jaunes sur fond gris. 2) Composition colorée avec triangles. 3) Couleurs primaires et cercles colorés. 4) Formes horizontales et verticales, noir et blanc et couleurs. 5) Composition de couleurs et ponctuation du centre. 6) Représentation colorée d'une ligne courbe. (Musée des Arts Décoratifs, Paris).



sité intérieure » (la « vérité intérieure ») qui ne peut imiter les formes d'autres époques et d'autres peuples. George T. n'était pas d'accord et trouvait parfaitement possible que des formes analogues puissent appartenir à des époques très éloignées les unes des autres. On discuta longtemps sur ce problème, si cher à Kandinsky, et à juste titre. Il s'agissait de découvrir la différence entre le vrai et le faux et de la rendre sensible, de chercher la vérité au fond de soi-même.

Ce principe de l'enseignement de Kandinsky est important. Il a eu l'occasion de préciser ses idées à ce sujet en 1928, à Dessau, après le départ de Gropius et avant l'arrivée de Mies van der Rohe. Hannes Meyer, l'architecte suisse, ayant pris à ce moment la direction du Bauhaus, voulut imposer un enseignement d'un fonctionnalisme doctrinaire basé sur les idées du matérialisme dialectique. Kandinsky, dans un article publié dans la revue du Bauhaus, sous le titre « Kunstpädagogik » (Pédagogie de l'art) exposa alors son idée fondamentale de ce que, pour lui, devait être tout enseignement artistique. Il critiqua une formation purement utilitaire et technique, à laquelle manque le développement d'une culture générale et une base philosophique. Car l'homme qui vit et qui crée se pose nécessairement la question: quel est le sens véritable de mon activité? Kandinsky précisa donc comme but principal de l'enseignement artistique (et on pourrait dire que ce même principe importe pour tout enseignement) de développer chez l'étudiant la capacité de penser par lui-même. La connaissance des moyens techniques, tout élève peut l'acquérir; l'art, par contre, ne peut être enseigné. Mais le professeur peut aider à libérer les facultés créatrices de l'étudiant.

A Weimar, c'était un va-et-vient de personnalités du monde entier: d'architectes, d'artistes, de musiciens, de critiques d'art, d'écrivains, de poètes de tous les pays. Cette même année, en 1922, Theo van Doesburg fit son apparition à Weimar en faisant beaucoup de bruit autour de son groupe constructiviste « De Stijl ». Il provoqua une véritable révolution au Bauhaus.

Kandinsky faisait la différence entre « le constructivisme » et « les constructivistes ». Il estimait hautement Mondrian, mais toute démonstration tapageuse était contraire à sa nature. Aussi, se tint-il à l'écart des querelles violentes qui furent déclenchées par les attaques de Theo van Doesburg contre le Bauhaus.

A Dessau, tout en continuant son cours basé sur ces mêmes principes relatifs à la couleur, la forme et l'espace, Kandinsky ajouta un cours de dessins analytiques et, plus tard, à partir de 1928, il enseigna, dans un cours libre, la peinture.

Le cadre de cet article ne permet pas d'entrer dans les détails de ces cours, mais il importe de souligner encore une fois que le Bauhaus n'était pas une école d'art d'un style moderne; « ce n'était pas une institution avec un programme bien dé-

fini, disait Mies van der Rohe, le Bauhaus était une idée... », une idée vivante, dont l'enseignement n'était pas unilatéral; on discutait des différentes tâches et les professeurs reconnaissaient, que, souvent, ils devaient leur inspiration aux élèves.

Klee l'a dit et Kandinsky, à la fin de sa vie, quand il habitait Paris, avouait dans une lettre à un ami qu'il devait « beaucoup à ses élèves » et, ajoutait-il, « qui ne fait pas cette expérience est, premièrement, un mauvais professeur et, deuxièmement, n'est pas un artiste ».

Les critiques appellent l'époque de la peinture de Kandinsky à Weimar, sa « période froide ». Chez certains critiques, cette qualification a, peut-être, un sens péjoratif; pourtant, ce sont les œuvres de cette époque qui intéressent particulièrement les collectionneurs. Kandinsky parle du « dépouillement » de ses moyens d'expression; dans une lettre à un critique d'art, M. Hildebrandt, en 1927, il mentionne: « ...le cercle, un trait et rien de plus, le cercle bleu... Vous avez remarqué, écrit-il, la préférence que je donne au cercle. Cette forme simple, objective, substantielle et flexible m'enchantent par ses possibilités infinies... » Quelques-uns de ses tableaux de cette époque semblent préfigurer des images cosmiques d'une hallucinante vérité. Tout naissait de la « innere Notwendigkeit », de cette « nécessité intérieure » que Nietzsche (Ainsi parlait Zarathoustra) définit comme « la seule et irremplaçable manière d'agir ».

Kandinsky avait conscience du grand tournant dans l'histoire de l'homme — bien au-delà de celui de l'art en soi-même. Pour lui, l'ère de la spiritualité avait commencé, celle du « Saint-Esprit », comme il disait. Seulement, il importe de choisir le bon chemin. L'art n'est pas un but en soi-même, comme il le répétait si souvent, mais une partie vivante de la grande synthèse de toute la création de l'esprit humain.

En libérant la peinture de l'objet, en donnant à la couleur et aux formes leur indépendance, Kandinsky a ouvert un monde — celui de la transcendance de la peinture. Il a fait le premier pas pour explorer ce monde, mais quels sont ses vrais suivants? Trop de peintres « abstraits » ne font de leur « art » qu'un jeu arbitraire, et, par conséquent, sans rayonnement. Rien ne parut plus haïssable à celui qui déclara comme « seule mesure de l'art » la « nécessité intérieure ». « J'aime toutes les formes qui naissent de la nécessité intérieure » disait-il. « De même je hais toutes les formes contraires. » Au fond, il s'agit de distinguer entre le vrai et le faux. Il attirait l'attention de ses élèves sur cette « vérité des formes » qui naît de l'esprit d'une époque et qui ne peut être imitée.

En 1933, Kandinsky s'installa à Paris qu'il ne quitta plus jusqu'à sa mort en 1944. Ce ne fut que pendant la Biennale de Venise, en 1950, six ans après sa mort, qu'il fut reconnu comme un des plus grands représentants de l'art moderne.

RÉ SOUPAULT-NIEMEYER.

Gravure sur bois pour « Du Spirituel dans l'Art ». 1912.





1919. Dans le gris. Huile sur toile. 129 x 176 cm. Collection Nina Kandinsky.

# L'élan vers le monumental

par Carola Giedion-Welcker

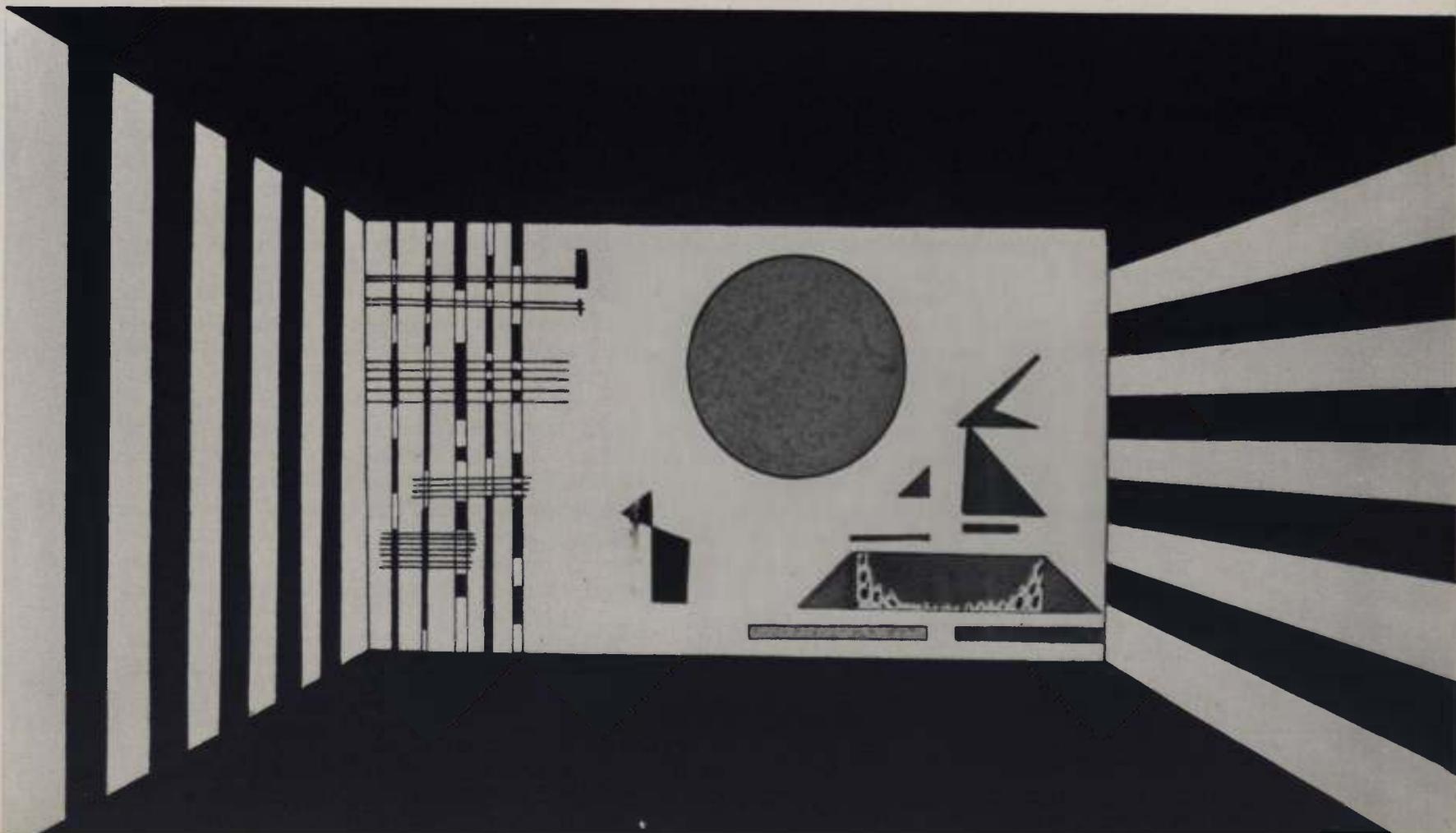
Si l'on veut appréhender le monumental à partir de sa définition négative qui l'oppose à l'intime, il faut attendre sa réalisation artistique non seulement dans l'agrandissement des dimensions mais aussi dans une inspiration plus intense, un élan plus puissant chez son créateur. L'artiste doit, ici, en quelque sorte, parler en élevant la voix et se faire entendre de loin.

Parmi les artistes qui ont appartenu à l'âge héroïque des pionniers, Kandinsky était voué particulièrement à créer des tableaux empreints de monumentalité. Cette vocation, il ne la devait pas seulement à une nature spirituelle et à une organisation des formes tendant à l'universel, mais encore à la diversité des couches qui constituaient sa personnalité. Il dominait de nombreux domaines de la culture et de l'art qu'il aspirait à refondre dans l'unité. Avant tout, cette disposition valait pour l'interprétation visuelle d'un monde qui était pour lui: « Un cosmos d'êtres agissant spirituellement » (*Blaue Reiter*, 1912) et dont l'universalité transportait au-delà de l'intérêt que pouvait inspirer l'objet dans le détail. Chez lui, l'orientation vers le monumental est déjà ancrée dans l'idée, qui

l'occupa dès le début, de créer une synthèse des arts. Tout d'abord, le théâtre conçu comme une « synthèse scénique abstraite » qui embrassait peinture, sculpture, musique, poésie et danse, signifia pour lui un foyer de concentration. Mais c'est aussi dans le contact avec l'architecture qu'un jeu de rapports devait se développer de manière neuve, alors que dans la construction du XIX<sup>e</sup> siècle les éléments artistiques avaient été mis en place sans aucune relation intérieure, de façon purement additive (1). Cet effort pour intégrer la peinture à l'action dramatique, tenté dès 1908 avec la première composition scénique *Sonorité jaune* (publiée dans le *Blaue Reiter*, 1912), conduisit plus tard à des réalisations monumentales plus larges, par exemple dans la mise en scène de l'œuvre de Moussorgsky, *Tableaux d'une exposition* (1928). Là encore, les éléments colorés mobiles et les jeux de lumières ont été mis en action afin d'accompagner symboliquement les différentes parties musicales et d'atteindre ainsi à une fusion des domaines visuel et auditif.

(1) « UND. Quelques mots sur l'art synthétique », in I-10. Amsterdam, 1927.

KANDINSKY. Décor pour « Tableaux d'une exposition » de Moussorgsky. 1928.



L'esprit de synthèse qui régnait au Bauhaus fut aussi favorisé chez Kandinsky durant le temps où il enseigna comme maître d'un atelier de peinture murale. Après avoir mis particulièrement en lumière les conquêtes techniques et scientifiques du présent, il insista sur le rôle de l'art comme force émotionnelle et poétique. Ainsi la peinture ne devait pas être incorporée à l'architecture dans une fonction subordonnée et accessoire mais comme partenaire d'une égale efficacité.

Lorsque nous nous demandons ce qui constitue le caractère spécifique de ses « mondes picturaux », ainsi que Kandinsky les appelait, depuis leurs révélations les plus anciennes, il apparaît que c'est la composition à larges traits, le relief caractéristique des accents rythmiques, qui se faisaient entendre dans ses groupes de formes et de couleurs et conjoignaient les voix individuelles à une action orchestrale. A quoi s'ajoutait cette dynamique spatiale aux multiples courants et partout présente qui suggérait un univers dont les éléments picturaux étaient soustraits à la pesanteur. En exploitant cette méthode Kandinsky créa un nouveau continent visuel aux vastes dimensions, le monde de sa liberté, de son imagination. Dès ses années de jeunesse il avait eu l'expérience de ces mouvements de formes et de couleurs omniprésents dans le folklore de son pays, dans les intérieurs paysans bariolés de Russie, là où, entrant dans une pièce, il apprit « ce que cela signifie d'être environné par des vagues de couleurs isolées ». Et maintenant c'étaient ses couleurs à lui qui, dans leur énergie spatiale, sortaient de la profondeur ou y pénétraient, d'une agressivité tellurique comme le jaune, ou d'un recueillement céleste, tel le bleu.

L'analogie systématique avec la musique est évidente, dans les titres déjà, avant tout dans ces catégories essentielles qu'il crée pour son art en les désignant comme *Impression*, *Improvisation* et *Composition*. Ce faisant, il transfère le concept de sonorité à la couleur et subordonne les différents groupes portant des titres musicaux à l'idée, qui les englobe, de « Symphonie ». Cette pensée faite d'universalité et d'interpénétration, ainsi que l'ampleur du rythme dans ses tableaux prédestinaient son art à trouver son accomplissement dans la rencontre avec un vaste public. Il faut encore y ajouter la forte dimension intérieure, le puissant élan spirituel de son œuvre. Avec la monumentalité, chez Kandinsky — comme chez Brancusi —, il ne peut jamais s'agir d'une dimension de grandeur matérielle, mais d'une grandeur intérieure agissant par le mode de la formulation plastique, ainsi que d'une force de suggestion psychique dans la résonance de son art. Il a peint aussi, bien sûr, des toiles intimes, d'un lyrisme délicat et pleines d'humour (surtout dans la dernière période), mais le trait essentiel de son être et de son œuvre réside dans l'organisation orchestrale, imposante des formes, réalisée principalement dans les œuvres intitulées *Compositions*, qui sont seulement au nombre

de dix, mais se répartissent, à partir de 1910, entre toutes ses phases créatrices. Il diffère en cela de son ami Klee, dans l'œuvre duquel la finesse psychologique et la beauté intimiste font entendre la plus pure des musiques de chambre, et chez qui le langage de la monumentalité ne sera mis en forme que dans la dernière période créatrice. Avec Oscar Schlemmer, qui dirigeait au Bauhaus la section scénique, il s'agissait aussi, dans ses différentes réalisations de peintures murales, d'une construction du tableau à larges traits, embrassant le thème: l'homme et l'espace, dans le sens d'un classicisme moderne. Kandinsky, lui, ainsi que Klee, professe un « nouveau romantisme », qui « est comme un bloc de glace dans lequel brûle une flamme ».

Fernand Léger, qui a entrepris avec énergie de « vitaliser le mur », dans sa peinture monumentale comme dans ses toiles, a manifesté une tendance artistique et spirituelle différente en construisant ses compositions avec des « objets-fragments », c'est-à-dire par une « personnification du détail agrandi » (Léger), après avoir dans ses jeunes années, de 1909 à 1912, livré avec Robert Delaunay « la bataille de la couleur libre » et mis avant tout l'accent sur ce qu'il appelait la « valeur-objet ». Kandinsky, lui, dès 1910, avait mobilisé des formes universelles et des couleurs isolées comme les éléments authentiquement expressifs, pour en faire des symboles de l'activité spirituelle. La méthode de Léger anticipait sur la technique cinématographique ultérieure et proclamait une préoccupation affirmée du temps présent, qui concernait avant tout notre âge du machinisme et le rythme de la grande ville. Kandinsky, en revanche, orienté universellement aussi dans le temps, composait avec une substance intérieure d'une validité générale, humaine, puisée dans l'esprit de toutes les époques et à laquelle l'Aujourd'hui redonnait une vie nouvelle.

Le trait asiatique dans la nature de Kandinsky peut aussi s'être manifesté ici: il ne nous confronte pas avec un monde extérieur et ses particularités, mais crée une unité où objet et sujet s'interpénètrent en mettant l'accent sur une vie et un esprit qui animent toutes choses.

Bien que son œuvre entière témoigne de sa capacité dans ce genre, la destruction des réalisations spécifiquement monumentales constitue une perte irréparable. Les œuvres disparues étaient autant de documents significatifs — et riches d'enseignement — de notre temps dans ce domaine.

La décoration de la *Salle de réception à l'Exposition Juryfreie à Berlin, 1922* (2), au début de sa période du Bauhaus, était déjà une confirmation grandiose de sa maîtrise à introduire la peinture dans un ensemble architectural. La partie principale reste encore sous le signe de la période précédente, russe et dramatique: un jaillissement de

(2) Grâce à la Fondation Maeght à Saint-Paul de Vence cette œuvre va être reconstituée d'après les esquisses existantes.



KANDINSKY. Salle de Musique en céramique pour l'Exposition Internationale d'Architecture à Berlin. 1931.

couleurs sur un fond de tempera noir, les deux mouvements opposés, dans les deux moitiés droite et gauche du tableau, sont mis en rapport par des diagonales et pris dans une nouvelle unité. Ce qui est caractéristique, ici, c'est la complexité des deux groupes qui se font face, où vibre un jeu richement différencié de formes et de couleurs. Courbes, mouvements ondulés, cercles, lignes, rubans blancs d'écume s'élèvent, dansent, dans un puissant presto. Aux parois latérales, percées chacune d'une ouverture, le langage plastique, avec son tempo et son tempérament agit comme une variation de l'acte principal sur une surface réduite. Ici, les éléments plus rigoureux de l'époque « plus froide » du Bauhaus sont déjà sensibles, dans la discipline de leur vocabulaire géométrique. Des voix isolées se font percevoir, s'opposant aux effets chromatiques du tableau principal, rassemblés dans le bouillonnement de son fortissimo impérieux.

Devant ce mouvement solennel et passionné à la fois, le spectateur a l'impression de sons d'une intensité différente suivant les surfaces murales. Destinée au hall d'accueil d'un musée d'art moderne, cette décoration devait former en quelque sorte la mesure d'attaque, l'introduction. Dans cet ensemble, Kandinsky emploie déjà les moyens plastiques qui, peu après, seront mis en œuvre dans sa *Composition VIII* (1923) de grand format, ouvrage auquel il accordait une importance parti-

culière parce que la synthèse du constructif conscient et de l'intuitif spontané, la fusion de la liberté et de la loi y étaient complètement réalisées.

Kandinsky, pleinement conscient des périls qui menaçaient l'art abstrait, mettait en garde contre une peinture dégradée au niveau de la décoration, « qui, extérieurement peut-être, était très expressive, mais intérieurement par contre, était morte, comme toute forme stylisée ». S'éloignant de la tendance matérialiste du XIX<sup>e</sup> siècle, il s'efforçait à une sublimation spirituelle qui pour lui signifiait la tendance caractéristique, chargée d'avenir, du XX<sup>e</sup> siècle, dans le domaine artistique aussi bien que scientifique. C'est pourquoi avec sa peinture murale il ne pouvait nullement s'agir de la « décoration » d'une pièce, mais bien plutôt de la création d'une atmosphère spirituelle au moyen de l'intensité plastique.

Les compositions picturales de la *Salle de musique* de Mies van der Rohe, à l'*Exposition Internationale d'Architecture de Berlin* (1931) qui furent confiées à Kandinsky montrent un langage visuel renouvelé par rapport au travail plus ancien de dix ans. L'ensemble, d'après des esquisses qui ont été conservées (Mme N. Kandinsky, Paris), fut exécuté en céramique fournie par la manufacture de Meissen. Mieux que tout autre artiste contemporain Kandinsky semblait fait pour cette tâche. Son expérience simultanée du son et de l'image, du ton et de la couleur réussissait à créer ici un monde



KANDINSKY. Salle de Musique en céramique pour l'Exposition Internationale d'Architecture à Berlin, 1931.

pictural qui correspondait parfaitement à la destination du lieu. Encore une fois, il s'agissait d'évoquer une atmosphère, pour ainsi dire de mettre en musique la paroi. Soustraites à toute fixation, formes et couleurs étaient suspendues, en constructions échafaudées verticalement, telle une rigoureuse signature géométrique, ou glissant horizontalement par petits groupes sur les vastes surfaces des murs. Elles sont pleines de mouvement et de rythme, comme prises constamment dans l'intensité croissante et décroissante d'un chant, elles semblent s'évanouir, réapparaître, se rapprocher, et, dans le sens d'une dimension musicale, suggérer l'éloignement et la présence. L'éclat du matériau leur confère des effets de lumière particuliers et souligne aussi la correspondance cosmique qui se dégage surtout de la composition principale. Au-delà de l'esthétique et du formel purs la peinture redevient ici l'élément aérien d'un espace intérieur en harmonie avec l'architecture et sa destination spécifique: former un centre musical.

L'œuvre est née dans ces années où Kandinsky peignit aussi de nombreuses toiles empreintes de monumentalité, aux accents larges et simples, telles que *Debout* (1930) ou *Vers la Droite, vers la Gauche* (1932); ces années où il s'occupait intensément, théoriquement aussi, de l'intégration des arts, et plus généralement de la réunion de toutes

les forces culturelles, qui pour lui devait contribuer également à un renouvellement social. Plus loin encore sa pensée le conduisit jusqu'aux grandes lois d'organisation communes à l'art et à la nature. Là encore on sent l'universalité de son œuvre picturale. Dans un climat de sérénité, de noblesse et de sublime transparence se manifeste cette force de création plastique qui, au-delà de l'œuvre visuelle, irradie un pouvoir psychique. Et ce n'est pas en dernier lieu la spatialité « indéfinissable et illimitée » de ses compositions qui permettait d'évoquer de nouveaux univers et donnait à ces œuvres le pouvoir d'exprimer un message essentiel largement accordé à la vie publique. A une époque où l'homme est saisi toujours plus fortement par la conscience d'un espace vital aux dimensions du monde et en même temps par la découverte d'un destin commun à l'humanité entière, la tendance fondamentale de Kandinsky à une synthèse des différentes forces venues d'une commune racine spirituelle nous paraît tout à fait actuelle et nécessaire. Et c'est justement à partir de ce principe spirituel et universel que le domaine de la création monumentale dans la peinture, en union avec la scène et avec l'architecture, et s'adressant à la collectivité, devait s'imposer à lui comme particulièrement adéquat.

CAROLA GIEDION-WELCKER.

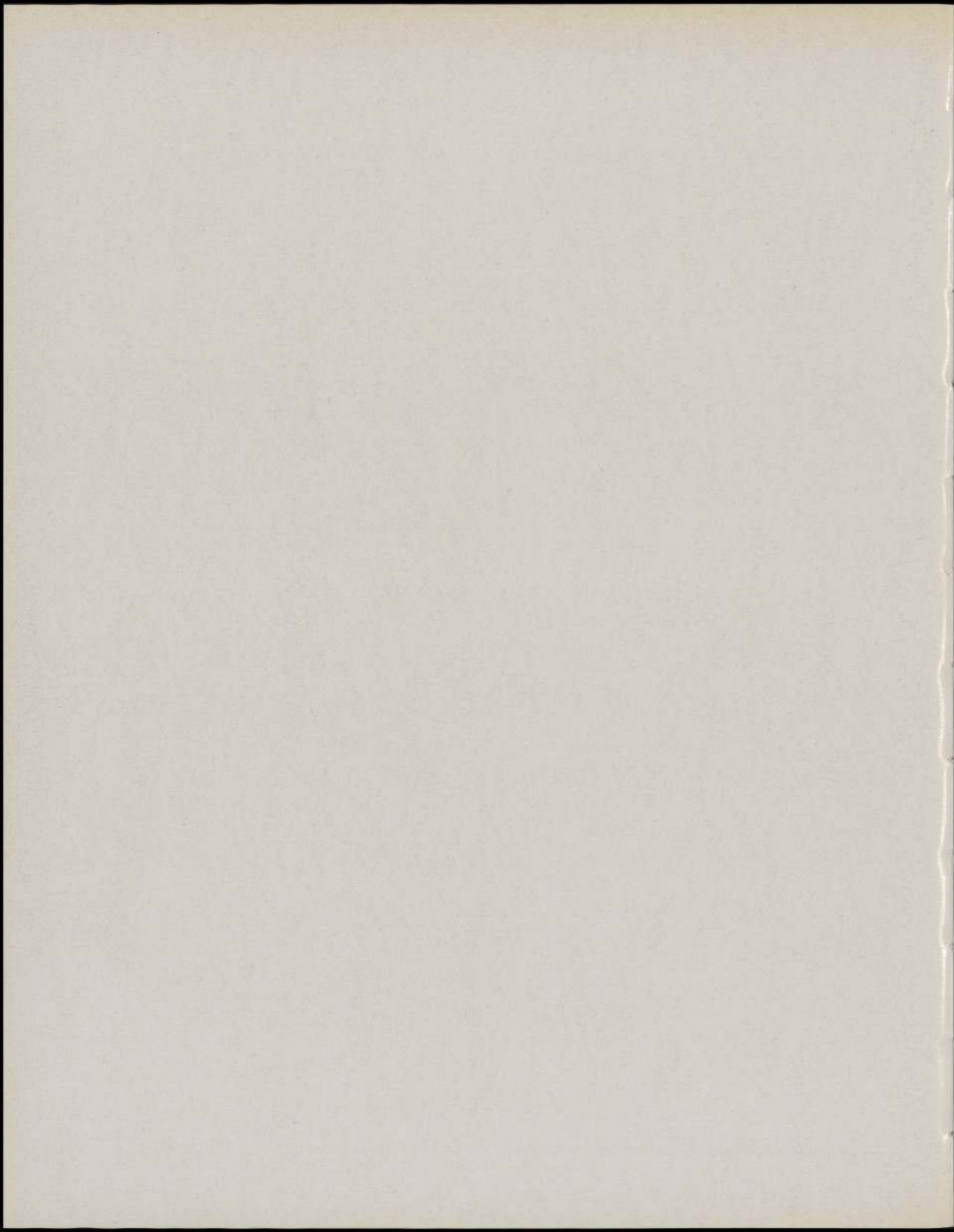


Kandinsky dans son atelier à Dessau (1932).





Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence. Peintures murales de Kandinsky pour la salle de concerts (architecte José-Luis Sert) d'après les maquettes de l'Artiste pour la salle de réception du Juryfreie de Berlin. (1922).



KANDINSKY. Salle de Musique en céramique pour l'Exposition Internationale d'Architecture à Berlin, 1931.



# Les thèmes de l'inconscient

par Kenneth C. Lindsay

Il y a quelque trente ans, Kandinsky écrivit une phrase si hardie qu'aujourd'hui encore elle trouble et embarrasse les esprits. Datant de la maturité de l'artiste, alors au sommet de sa carrière en Allemagne, publié, au surplus, dans les influents *Cahiers d'Art*, cet aphorisme a la valeur d'un *credo* esthétique. « L'impact de l'angle aigu d'un triangle sur un cercle, écrit Kandinsky, produit un effet qui n'est pas moins puissant que le doigt de Dieu touchant le doigt d'Adam chez Michel-Ange. »

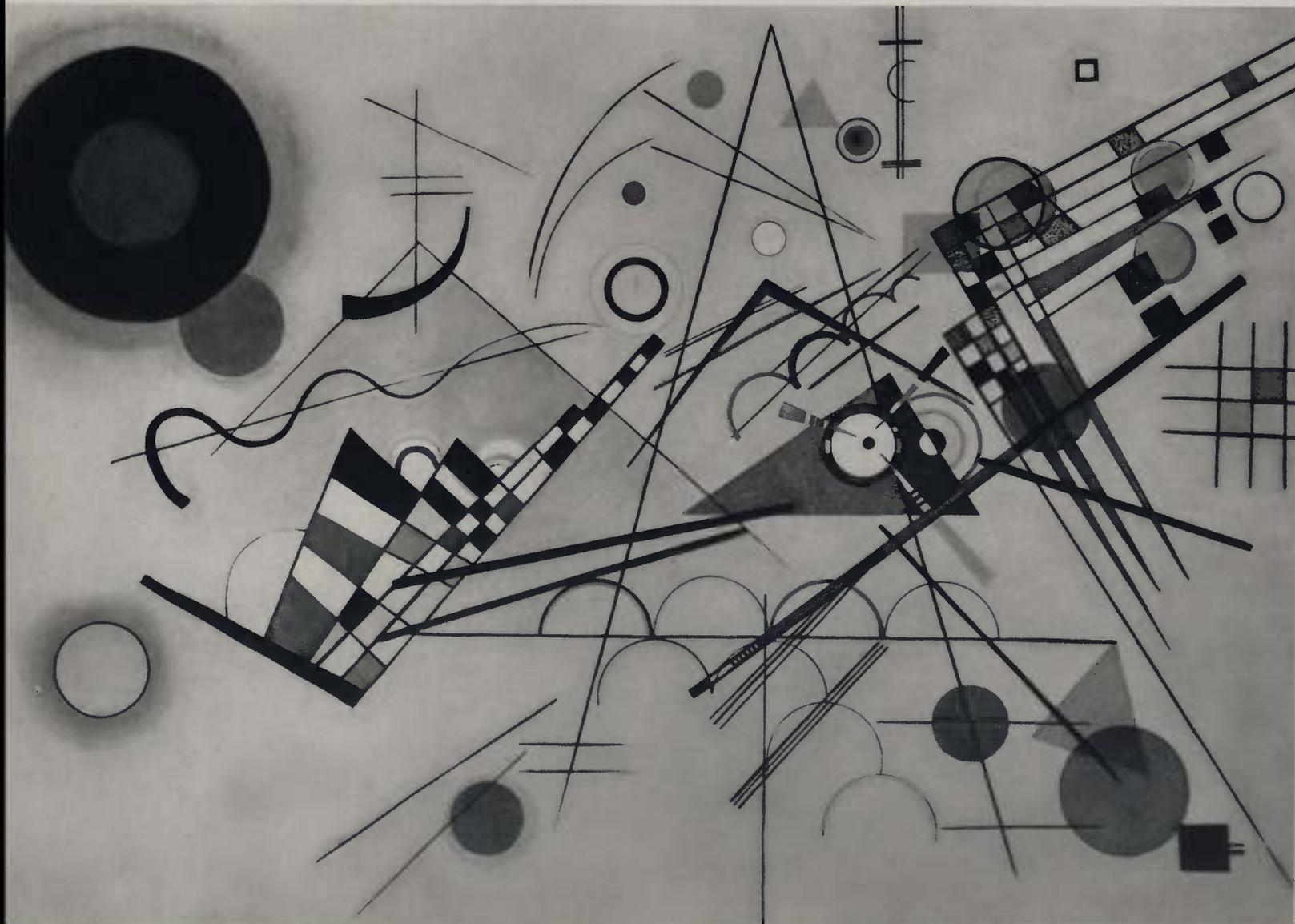
Ceux qui n'ont point de goût pour l'art non-objectif jugent cette déclaration audacieuse et gratuite. Si les créations de Michel-Ange, à la Sixtine, ont porté à leur apogée la tradition chrétienne humaniste et la gloire de la Renaissance italienne, elles ne peuvent être considérées à la légère ni surtout être assimilées à une géométrie de triangles et de cercles appliquée à la peinture. Même les admirateurs de Kandinsky ont été déconcertés par

la certitude olympienne qu'une telle parole manifeste et par la déclaration d'indépendance qu'elle implique à l'égard de la tradition. Pour les autres, c'est une impertinence. Or, Kandinsky n'était pas d'un naturel insolent. Y aurait-il donc, derrière ces mots, de quoi les rendre plus tolérables, de quoi les justifier?

Pour commencer, nous devons avouer notre ignorance quant à ce que Kandinsky pensait des fresques de Michel-Ange. Quoiqu'il admirât l'art du passé, il s'en expliqua très rarement. Toutefois, connaissant la profondeur de sa pensée, nous devons nous attendre à trouver en cette insolite comparaison tout autre chose qu'une simple figure de rhétorique.

Les recherches très poussées que les historiens de l'art ont effectuées sur la voûte de la Sixtine durant ces trente dernières années nous ont appris que la scène de la Création d'Adam peut être lue

1923. Composition VIII. 140 x 200 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.





1923. Noir et violet. 78 x 100 cm. Ancienne collection Jacques Wood.

selon trois niveaux différents. Si nous nous référons, en les combinant, au système esthétique médiéval et au schème iconographique de Panofsky (1), la fresque se présente sous trois aspects: la lettre (description des objets en tant qu'ils entrent dans une composition esthétique, agréable à l'œil), le sens (l'histoire) et la signification intrinsèque de l'œuvre, telle qu'elle apparaît au spectateur soucieux de discerner la quadruple signification de l'exégèse biblique.

N'importe qui peut apprécier la lettre de l'œuvre, les objets y étant des personnages peints avec une grande maîtrise. Nous pouvons tous être sensibles à la façon poignante dont l'index d'Adam se dresse légèrement, tendu dans l'attente de l'étincelle de vie, tandis que la main demeure inerte. La subtilité du geste donne tout son sens au bras pesamment déployé et que le genou de la jambe gauche doit soutenir. Elle explique l'expression d'espoir et de vague regret mêlés que revêt l'adoration sur la face d'Adam.

La toile de Kandinsky datée de 1924 et simplement intitulée *Contact* (p. 54), peut être regardée, elle aussi, de différentes façons, mais elle oppose au spectateur des difficultés d'un autre ordre. La lettre de l'œuvre consiste en un vocabulaire non familier de formes géométriques ordonnées par une syntaxe inexplicable. Si, comme il arrive parfois avec d'autres œuvres de Kandinsky, nous discernons certains vestiges d'objets ou certains mo-

tifs qui évoquent des images quotidiennes — facteurs qui pourraient être interprétés suivant l'« histoire » —, nous sommes requis par l'artiste d'oublier ces éléments jugés secondaires. Ce sont des détails sans importance. Kandinsky nous demande de passer directement de la lettre à la signification intrinsèque, sans nous préoccuper du sens de ses œuvres.

Mais, au niveau de la signification intrinsèque, nous rencontrons une autre difficulté: ce niveau est celui des sentiments incommunicables. Dans sa fameuse lettre au collectionneur de Chicago, Arthur Jerome Eddy, Kandinsky déclare sans ambages: « Tout ce que l'on peut dire sur une peinture, et ce que je peux en dire moi-même, n'atteint le contenu, la *signification purement artistique* de cette peinture, que *superficiellement*. »

La méthode ici adoptée consistera à se limiter tout d'abord à ce que Kandinsky juge secondaire: le contenu objectif résiduel — choses, personnages et événements — de certaines de ses peintures. Nous considérerons ces éléments comme les pierres d'un gué au-delà duquel il nous sera loisible de progresser vers ce degré de la signification qui, lui-même, précède la pensée et le discours. Ce processus pourra sembler paradoxal, dans la mesure où les réminiscences objectives que l'on trouve dans les œuvres de Kandinsky postérieures à 1920 échappaient à la conscience de leur auteur. Kandinsky manifestait toujours un véritable étonnement quand on lui montrait, dans ses œuvres, des quasi-objets ou des quasi-figures. Il faut donc admettre que ces réminiscences prenaient source

(1) Cf. notamment *Iconography and Iconology. An Introduction to the study of Renaissance Art*, New York 1955. (N.d.t.).

dans son inconscient. De toute évidence, il s'agit là d'une région ténébreuse et difficile à reconnaître: néanmoins c'est de là que nous devons partir car il n'existe pas d'autre base qui permette à la signification intrinsèque de se manifester.

Comme on sait, la carrière de Kandinsky se divise en trois grandes périodes: celle du *Blaue Reiter*, à laquelle met un terme la première guerre mondiale; la période du Bauhaus, qui se termine à l'avènement du nazisme; et la période parisienne qui se prolonge jusqu'à la mort de l'artiste en 1944. Ces désignations de période ne sont pas des notions adventices. Comme la dénomination des trois âges de l'homme — jeunesse, maturité et vieillesse —, elles caractérisent les étapes du style et des préoccupations dans la continuité d'une évolution globale.

Parmi les divers sujets qui enflammaient l'imagination de Kandinsky pendant la période du *Blaue Reiter*, le motif du cavalier apparaît d'une importance capitale. La fascination que le cavalier monté exerçait sur l'artiste date des premières années de son activité. Il peignait alors des chevaliers médiévaux chargeant bravement, lance en avant. Mais en 1909, il peint le cavalier, dépouillé de tout harnachement historique, dans un décor qui commence à perdre son identité spécifique. La montagne qui se profile vaguement à l'arrière-plan conserve une forme triangulaire mais est aussi peu spécifique que le cavalier, au premier plan.

Au cours des années suivantes, Kandinsky traita fréquemment le motif du cavalier et dans des contextes variés. Il apparaît seul, traversant la toile de tout le lyrisme de sa vitesse ou bondissant comme pour un envol libérateur. C'est tantôt saint Georges combattant le dragon, tantôt un héraut annonçant le déluge. Dans tel tableau — *Composition n° IV* —, il est engagé dans un combat céleste contre un autre cavalier, tandis qu'à terre des amoureux s'enlacent. Ailleurs, deux autres chevaux lui étant adjoints, il forme une troïka ou, au nombre près, devient un des cavaliers de l'Apocalypse. La ligne simple, doublement incurvée, qui suggère la tête et le dos du cavalier, apparaît occasionnellement dans des œuvres ultérieures, par exemple dans *Sonorité verte* (p. 74) de 1924 et dans la partie inférieure, à droite, de *Division-Unité*, daté de 1943.

Le cavalier qui fonce, qui combat ou apparaît dans un contexte religieux de destruction et de bouleversement est le symbole de l'événement historique que fut l'irruption de Kandinsky dans le domaine de l'art non-objectif. Le cavalier aspire au ciel, au spirituel. La couleur bleue affectée au cavalier confirme cette interprétation: on sait que le bleu était, pour l'artiste, la couleur céleste par excellence. Certes, Kandinsky ne concevait pas son cavalier en ces termes. Quand il raconta, en 1930, la formation du mouvement *Cavalier bleu*, il expliqua comment ce nom avait été trouvé. Le fait est purement anecdotique. Kandinsky prenait le thé chez Marc, à Sindelsdorf. Tous deux aimaient les

chevaux. Tous deux aimaient le bleu. De là vint le nom de « cavalier bleu ». Le ton frivole de cette histoire ne saurait discréditer l'interprétation symbolique du motif du cavalier. Il rend évident, au contraire, le processus inconscient selon lequel le symbole prenait corps.

L'une des toiles de Kandinsky ayant pour motif saint Georges et le Dragon enrichit la signification du symbole. L'œuvre, peinte en Russie vers 1917, traite le sujet de manière traditionnelle. Mais, compte tenu de l'évolution ultérieure de l'artiste vers le non-objectivisme, les éléments symboliques de cette antique légende peuvent être interprétés de façon neuve. Traditionnellement, saint Georges (le Christ) délivre la princesse (l'Eglise) en tuant le dragon (le démon). Selon le sens nouveau, saint Georges devient l'artiste non-objectif. Il sauve la princesse — le spirituel dans l'art — en tuant le dragon — le matérialisme du XIX<sup>e</sup> siècle. D'autres symboles valent d'être notés au passage. Les arbres dépouillés et languissants à gauche, s'opposent à l'arbre sain et à la cité céleste, à droite.

Au cours de la période du Bauhaus, le cercle devint le motif pictural de prédilection. Dans une lettre à Will Grohmann, écrite en 1925, Kandinsky considère le cercle comme caractéristique d'une nouvelle tendance de son art, un certain « romantisme froid », lequel serait « profond, magnifique... riche de signification, dispensateur de joie. C'est un bloc de glace où brûle une flamme ». L'artiste se réfère, dans la même lettre, à son premier romantisme en citant le *Paysage romantique* de 1911.

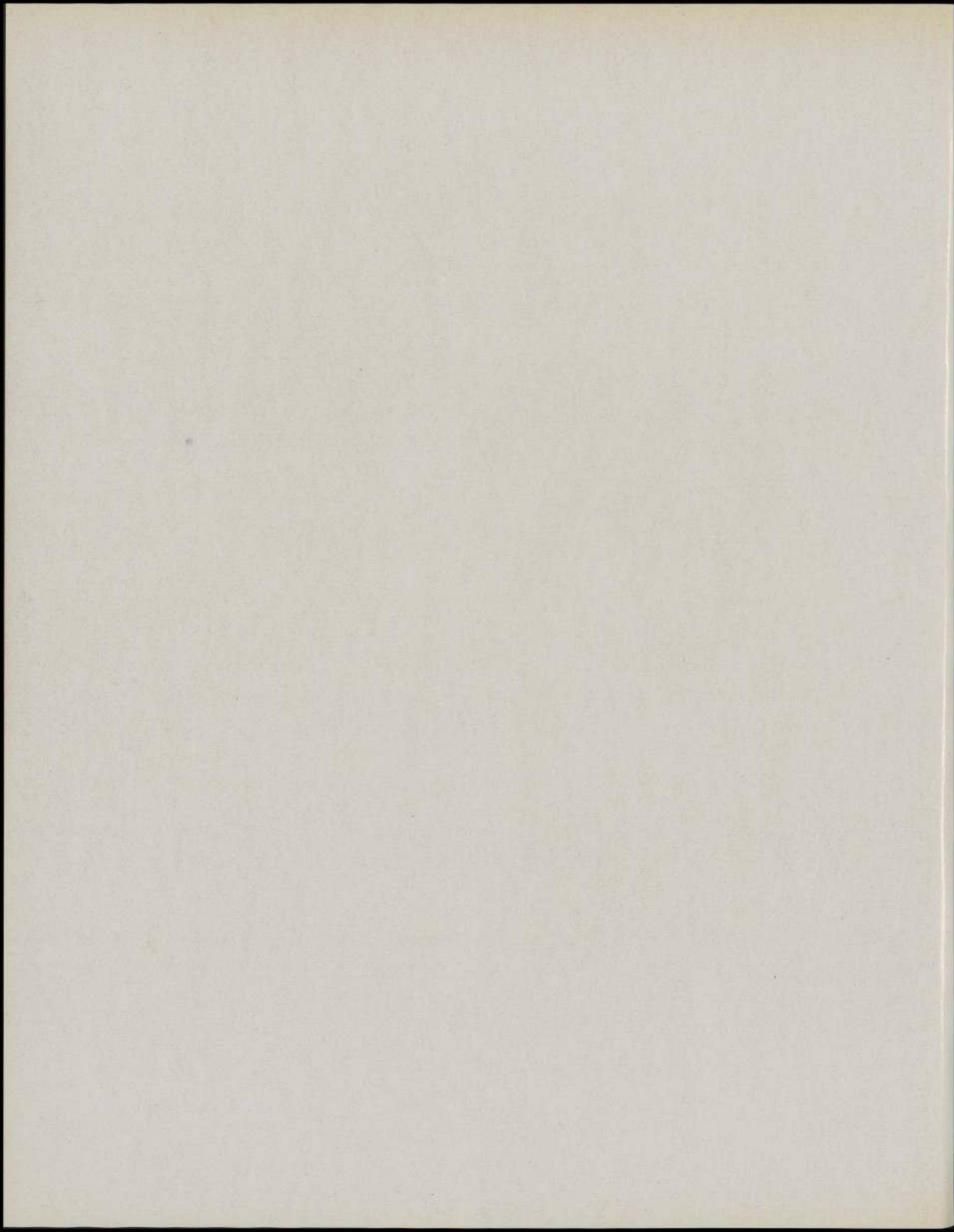
Le *Paysage romantique* comporte trois cavaliers. Kandinsky ayant cité cette œuvre à propos du romantisme des cercles, on est tenté d'établir un rapport quelconque entre le cavalier et le cercle. Kandinsky lui-même opère ce rapprochement. Pour le livre de Paul Plaut, *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit* (1929), Kandinsky expliquait qu'il n'utilisait pas le cercle pour ses propriétés géométriques, mais en raison de la forte réaction que suscitait en lui la puissance interne du cercle. « J'aime aujourd'hui le cercle, déclarait-il, comme auparavant le cheval — peut-être même davantage, dans la mesure où le cercle a plus de possibilités internes; ainsi a-t-il pris la place du cheval. »

La déclaration est claire et nette. Toutefois, étant donné l'ambiguïté de l'adjectif germanique *inner* (interne) utilisé pour décrire la force et les possibilités du cercle, elle ne nous fournit aucune indication sérieuse sur le sens du nouveau symbole. Pour parvenir à une explication, il nous faut examiner les utilisations les plus révélatrices que Kandinsky fit de cette forme.

Nous remarquons un grand cercle dans chacune des trois dernières *Compositions*: n° VIII de 1923 (p. 46), n° IX de 1936 et n° X de 1939. Dans chacune d'elles un cercle dominant se trouve tout en haut de la composition. Quels que soient les éléments mis en jeu, le cercle s'impose avec une autorité



1923. Ligne transversale. Huile sur toile. 115 x 200 cm. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Dusseldorf.



souveraine, soit que, de lui, émane l'énergie de l'œuvre, soit qu'il stabilise les autres forces.

Dans les tableaux de plus petit format, il est souvent situé dans la partie supérieure et plane comme une puissance cosmique au-dessus de la terre ou au-dessus d'un triangle ou d'un personnage triangulaire (p. 61). Plus tard, il deviendra clair que ce personnage triangulaire est féminin. Kandinsky semble établir une équation entre la terre, le féminin et le triangulaire.

Je pense que le cercle de Kandinsky symbolise un pouvoir créateur totalement libéré des contingences terrestres. Comme un soleil régnant au nouveau ciel de la peinture, forme close et cependant capable de manifestations infinies, sûre de sa puissance, il est affirmation et amour. Ce symbole primordial convenait particulièrement à la période du Bauhaus qui fut, pour Kandinsky, celle de la plus intense production et aussi celle où son génie fut le mieux reconnu. Que le cercle se soit substitué au symbole antérieur du cavalier semble logique: le cavalier est une figure de l'énergie, une figure de combat que les luttes de la période du *Blaue Reiter* avaient rendue nécessaire; ayant libéré l'artiste des contingences de ce monde, le motif du cavalier se transcenda en un soleil dispensateur de puissance.

Le cercle apparaît encore dans l'œuvre de la période parisienne, mais avec une importance décroissante. Par exemple, les grands cercles des deux dernières *Compositions* n'atteignent pas le degré d'accomplissement que révèle la *Composition n° VIII* qui date de la période du Bauhaus. Le cercle cède la primauté à deux motifs différents bien que parents: la quasi-figure et l'arabesque.

Les deux motifs firent leur première apparition expérimentale au cours des années 1919-1920. *Tension noire* de 1924 montre la quasi-figure dotée d'un contour organique et sous l'aspect d'un animalcule; celui-ci flotte dans l'espace de façon ambiguë. Cette figure apparaît aussi dans la magnifique toile de 1925, *Jaune, rouge, bleu* (p. 57). Elle recouvre partiellement le grand cercle bleu, anticipant, par cette éclipse incomplète, le destin qui lui est réservé. Le second motif, l'arabesque, n'est qu'à moitié formé par la longue ligne sinueuse qui, elle aussi, traverse le cercle. Une aquarelle de 1937, *Ligne sans accompagnement*, montre l'arabesque parvenue à son complet développement. Passant par dessus neuf cercles, elle triomphe de ce symbole qui l'avait précédée.

En 1938, dans le tableau intitulé *Une arabesque*, la figure se tient isolée, dans un délicat équilibre. (p. 96). Au dessus, des formes rectangulaires hantent l'espace comme des fragments de réalité brute. Un dessin exécuté juste deux ans plus tard montre comment l'évolution des événements politiques changea cette réalité en un présage sinistre, lourd de menaces. La quasi-figure, substituée ici à l'arabesque, devient un homme désorienté, effrayé par le nuage menaçant de la guerre.



1923. Dessin.

Les toiles de Kandinsky étaient généralement allègres et optimistes — spécialement par la couleur; mais, dans quelques-unes des dernières œuvres, l'humour s'assombrit, comme en témoignent à la fois leur titre et leur atmosphère. Deux toiles de 1943, *Crépuscule* (p. 110) et *Ténèbres* (p. 110), sont symptomatiques du sentiment croissant de peur et de solitude. Nous ignorons ce que peuvent être, dans *Ténèbres*, ces espèces de boîtes aux lumières clignotantes, mais elles semblent offrir un précaire réconfort à la figure qui tâtonne dans le bas.

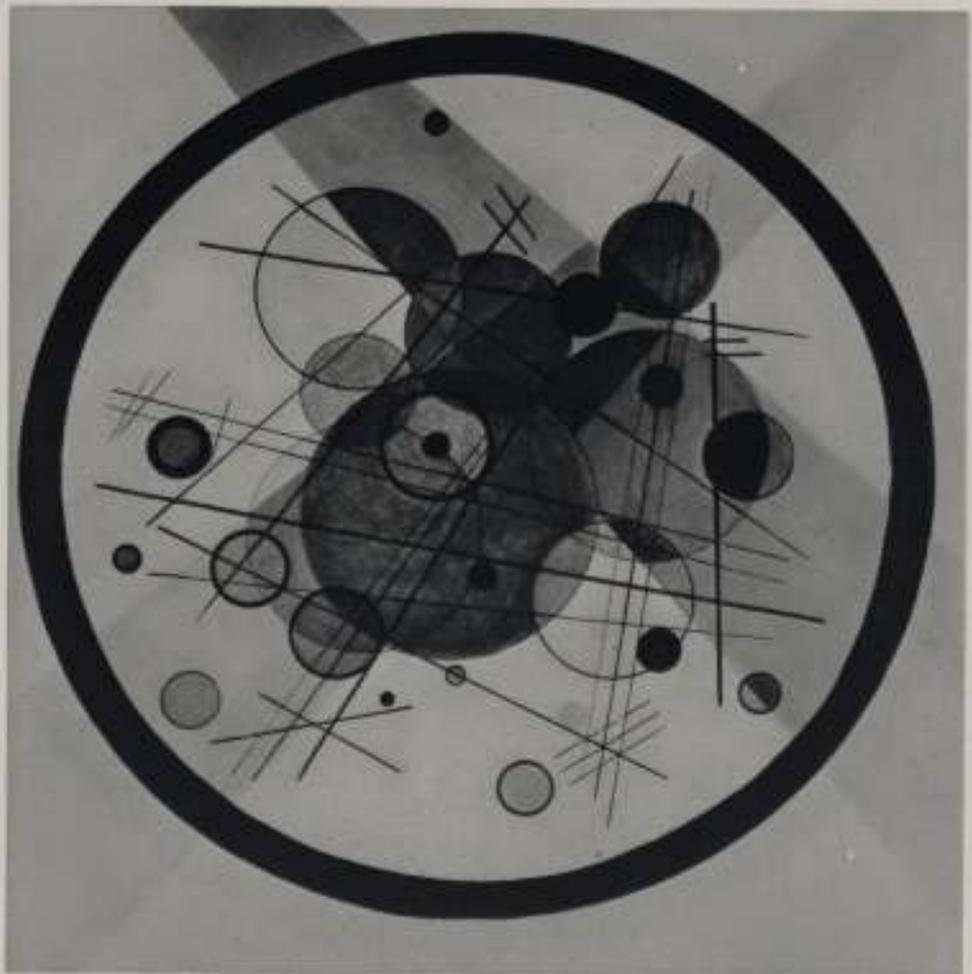
Cette tendance vers une sorte de malaise existentiel culmine dans l'une des dernières toiles de Kandinsky, intitulée *Isolement* (p. 111). Peinte en 1944, quelques mois avant le débarquement, elle montre le Cavalier bleu d'autrefois, assis de façon précaire devant un fond rayé de bandes horizontales. Le visage convulsé par la peur, ap-

1923. Dans le cercle noir. 130 x 130 cm. Galerie Maeght, Paris.



paraissant derrière son bouclier, ressemble à la face angoissée de *Crépuscule*. Son casque flotte à sa gauche et la lance de saint Georges est pointée vers le bas. Ce cavalier géométrique « écoute » — par le truchement de l'oreille hiéroglyphique, au centre — l'image, à gauche, de ce qui ne peut être que le lumineux espoir apporté par Radio Free Europe.

Le cercle était en harmonie avec le climat de confiance et d'optimisme de la période du Bauhaus. A cette époque, Kandinsky, comme beaucoup d'autres, avait plus ou moins le sentiment d'être maître de son entourage et de sa destinée. Mais la terreur des années trente et quarante détruisit et la confiance et l'optimisme. Les motifs du cavalier, du cercle et du pseudo-personnage symbolisent l'esprit de chacune des trois périodes de Kandinsky. Ce ne sont pas des fictions déshumanisées, car elles illustrent, à leur manière, les trois grandes étapes que l'homme a connues dans l'évolution de sa sensibilité, au cours de la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Néanmoins, pour comprendre plus profondément la référence de Kandinsky à Michel-Ange, nous devons exami-



1923. Cercle dans le cercle. 97 x 95 cm.

ner un quatrième grand motif, qui circule dans toute son œuvre.

Le quatrième motif consiste en un dialogue entre deux êtres. Il est présenté de façon hermétique dans une aquarelle tardive, *Sur fond gris* (1941). Nous voyons, à gauche, une arabesque bleue et, à droite, un point d'exclamation rouge en équilibre sur un triangle orange. Les deux êtres se détachent sur un fond gris et tout ce qui peut transpirer de l'un à l'autre prend place au travers des quatre bandes de couleur. Les rapports s'organisent suivant un axe horizontal. Cette construction diffère totalement de celle que nous avons étudiée précédemment, fondée sur l'interférence du cercle céleste et de la terre selon une verticale. Il existe certainement une parenté entre la disposition verticale et la disposition horizontale; l'arabesque est issue du cercle, la figure rouge repose sur le triangle qui nous est familier. Si les notions de cercle et de triangle persistent, la formulation de ces deux éléments a été profondément modifiée afin d'exprimer les possibilités d'un autre ordre de relations. Le déplacement de l'axe crée une nouvelle structuration de la signification. Pour saisir celle-ci, nous devons encore retourner aux indices que peuvent fournir les toutes premières œuvres de Kandinsky.

Le motif des amoureux intervient assez souvent pour retenir l'attention. Dans *Adieu* de 1904, un chevalier médiéval, lance en main, droit sur sa monture, lève vers l'avenir un regard impavide. Une délicate jeune fille se tient à ses côtés. En 1905, le couple galope, enlacé, dans l'atmosphère enchantée d'un conte de fée.

*Noir et violet* de 1923 est un exemple de ces tableaux qui, au premier coup d'œil, paraissent totalement abstraits (p. 47). A l'examen, les deux aires principales commencent à révéler leur identité. La forme approximativement circulaire, à gauche, porte un casque à quatre aigrettes. La figure de droite est angulaire et exhibe, en guise de tête, un triangle nettement défini.

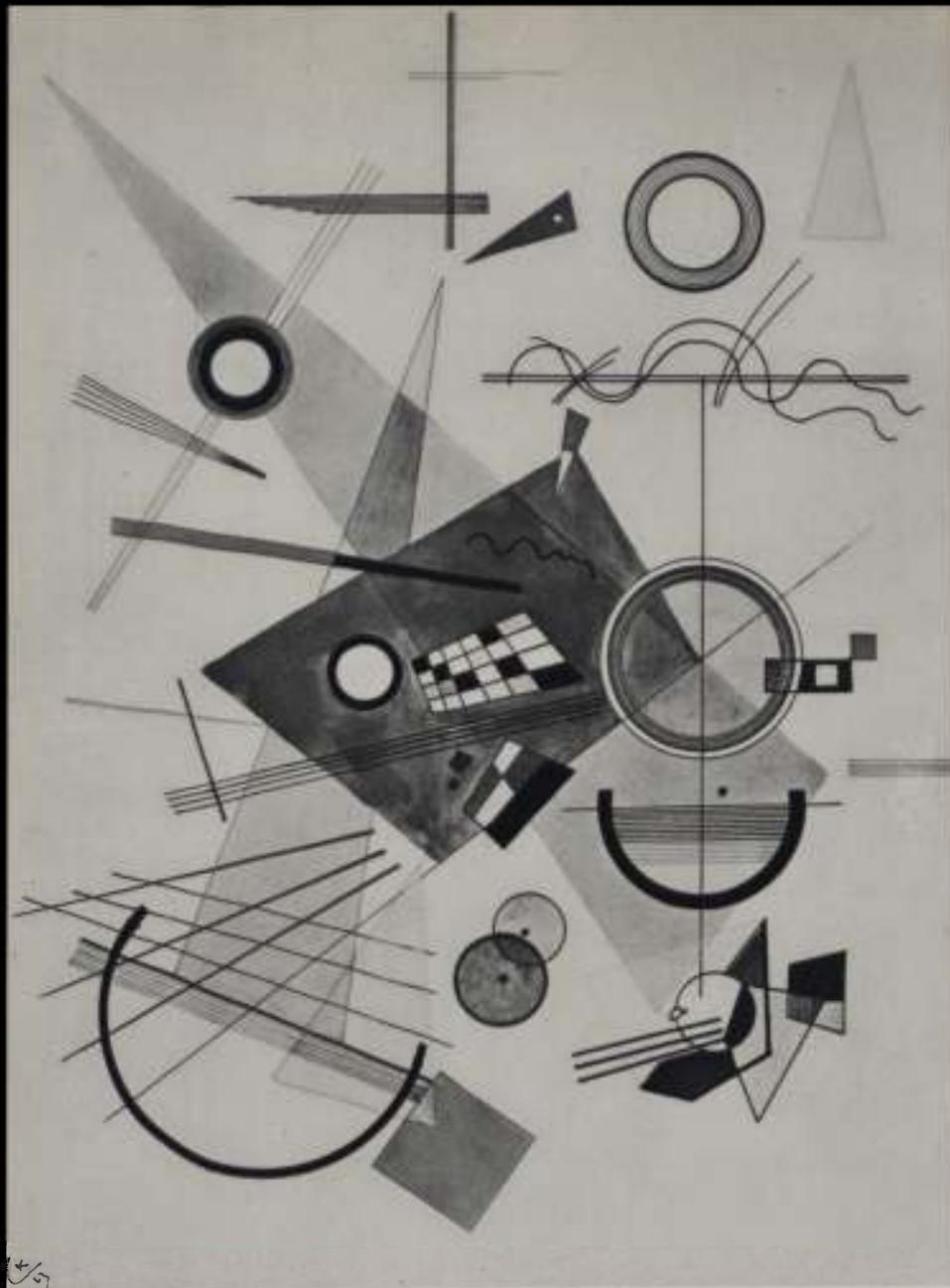
J'ai déjà émis l'hypothèse que Kandinsky identifiait inconsciemment le triangulaire avec le féminin, la terre et les montagnes. Nous trouvons un fondement à cette hypothèse dans la forme que l'artiste donnait parfois aux coiffures de ses toutes premières figures féminines, traitées de façon réaliste. La figure de *la Nuit* de 1904 et les personnages féminins du *Conte de fée* de 1916 portent des ornements triangulaires. En outre, la relation triangle-femme est très ancienne. Ainsi, les couronnes des princesses et des reines byzantines étaient caractérisées par un ou plusieurs triangles. L'exemple le plus célèbre est la mosaïque de Théodora à la basilique San Vitale de Ravenne. L'emploi de triangles dans les couronnes féminines est un usage qui persista dans les pays marqués par l'influence byzantine et qu'attestent encore des documents aussi tardifs que certaines gravures russes du XIX<sup>e</sup> siècle. L'estampe russe représentant

*Ivan et la reine Hélène* fut reproduite, de même que la mosaïque de Théodora, dans *l'Almanach du Cavalier bleu* de 1912.

Kandinsky entreprit une nouvelle version majeure du « dialogue horizontal », dès son arrivée à Paris. L'œuvre, intitulée *Entre deux* (voir planche en couleurs), est semblable à *Noir et violet* quant à la composition, mais les détails n'en sont pas aussi clairs. La figure de gauche porte le casque et contient un grand cercle, tandis que la figure de droite, en forme de croissant, porte deux ornements dans sa coiffure. La longue ligne incurvée au milieu se termine en haut et en bas par une extrémité aiguë. Les deux figures ne sont pas aussi vigoureuses et aussi fermement mises en place que leurs homologues de *Noir et violet*. Elles flottent malaisément, la figure masculine manifestant une sorte d'inquiétude figée tandis que la figure féminine écoute avec une tranquille résignation.

*Le Cercle rouge* de 1939 (p. 100) devrait maintenant être facile à déchiffrer. La figure mâle-cercle se tient à droite. L'identité de la figure fémi-





nine de gauche est mieux assurée si l'on se reporte à l'étude à la gouache correspondante.

La dernière toile de Kandinsky, le superbe *Elan tempéré*, n'oppose pas non plus de grandes difficultés à l'interprétation de ses éléments les plus importants (p. 112). Le petit chevalier monté et armé de sa lance est tenu de façon protectrice par la figure féminine portant une couronne triangulaire. Une sorte de longue bannière sépare le couple de la figure vaguement menaçante qui occupe l'angle supérieur gauche — figure que Grohmann nomme « l'ange de la mort ». Les bras de cette figure descendent comme le nuage noir du dessin de 1940 et comme les branches tombantes de l'arbre dépouillé dans le tableau de saint Georges. En cet aimable requiem, Kandinsky s'identifie lui-même, pour la dernière fois, au chevalier monté et semble évoquer les images d'une des cérémonies les plus populaires et les plus émouvantes de l'Eglise russe — la fête de l'Intercession. Ici, la vierge Marie, en tant que Reine du Ciel pleurant les malheurs de l'humanité, console la petite figure parvenue à ses derniers jours. Elle la protège du Mal au moyen de son voile miraculeux

— *le pokroff* — qui s'étend de l'angle inférieur gauche à l'angle supérieur droit.

Kandinsky traita le dialogue ou la confrontation de deux êtres de trois façons: romantique, abstraite et personnelle. Chaque manière conserve quelque chose des deux autres et toutes trois nous permettent de percevoir une attitude particulière expliquant les rapports de l'homme avec le monde qui l'entoure. Kandinsky semble retrouver la philosophie de Martin Buber, en montrant que, dans un monde d'objets, « la pleine réciprocité... est une grâce à laquelle on doit toujours se préparer et que l'on ne doit jamais considérer comme définitivement acquise ».

Nous pouvons maintenant, mieux préparés, revenir au tableau de Kandinsky qui nous a servi de point de départ et à la déclaration sur la fresque de la Sixtine qui a suscité ce débat. La scène peinte par Michel-Ange enferme le drame biblique de la Création dans le cadre d'une tradition humaniste. A l'opposé, le cercle et le triangle de Kandinsky évoquent l'esprit de création capable de nous attacher à notre travail, à notre monde, aux êtres qui nous sont fraternels, et de nous faire rejoindre notre essence spirituelle.

*Contact* (p. 51) ne renferme pas une anecdote précise; au moins peut-on avoir conscience de l'ordre possible des significations. Si les significations, dans un art de ce genre, sont vagues, n'oublions pas que nous disposons, pour étudier les fresques de Michel-Ange, de la Bible et de l'immense corpus de la littérature patristique et scolastique qui nous guident dans nos jugements. Pour étudier Kandinsky, nous possédons quelque chose d'analogue au livre que l'on peut voir dans un des angles inférieurs de *le Gros et le Maigre*. Le livre est couvert de fragments apparemment indéchiffrables, enfouis dans les abysses de l'inconscient. Ils sont en partie personnels, en partie traditionnels et en partie actuels. Nous ne pouvons lire le message du livre qu'en formulant des conjectures qui tiennent compte de tous ses aspects particuliers; partant, nous lui conférons une réalité qui, elle aussi, est en partie personnelle, en partie traditionnelle et en partie actuelle.

*Le Gros et le Maigre* entretient un rapport plus spécifique avec la fresque de Michel-Ange que celui qui existe entre cette même œuvre et *Contact*. Si *Contact* évoque l'esprit de la création, *le Gros et le Maigre* décrit l'acte de la création. L'artiste est identifié aux groupes d'anneaux situés dans l'angle supérieur droit. En tant que créateur, il appelle à la vie la créature située à gauche, en offrant du jaune, du rouge et du bleu. Si inintelligible ou si absurde même que puisse être le résultat, l'artiste produit de la vie, une nouvelle réalité. Hommes des temps modernes, nous avons souvent à agir comme l'artiste, quand nous voulons faire émerger une réalité hors de l'opacité ténébreuse de ce siècle.

KENNETH C. LINDSAY.

# Kandinsky et la vie spirituelle

par Jean Cassou

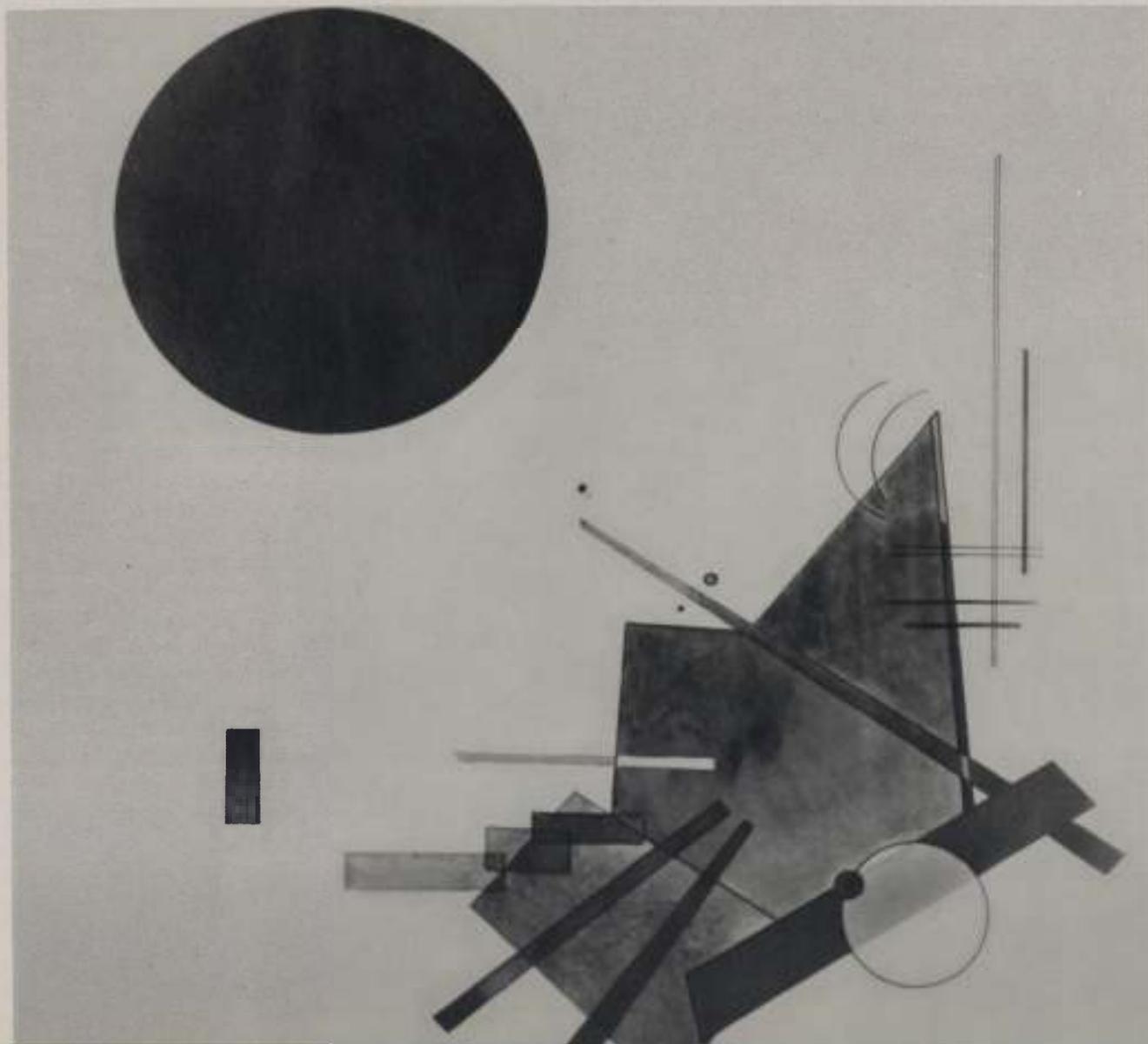
Dans son livre d'une si suggestive richesse d'idées et d'observations, *Art et Technique*, Pierre Francastel, venant à parler de Kandinsky, évoque un certain courant de pensée qui naît avec Schopenhauer, s'épanouit avec le wagnérisme et aboutit au Symbolisme français. De ce courant nul ne pouvait, dans cette dernière époque, mieux parler que l'écrivain d'origine polonaise Teodor de Wyzewa, familier de Mallarmé et l'un de ses tout premiers exégètes. Les citations que fait Francastel de certains textes de ce Slave subtil annoncent tout à fait les aspirations de Kandinsky. Le milieu, bien caractéristique d'une certaine vieille Russie, où s'est formée la jeunesse de celui-ci était tout plongé dans ce courant et s'y complaisait.

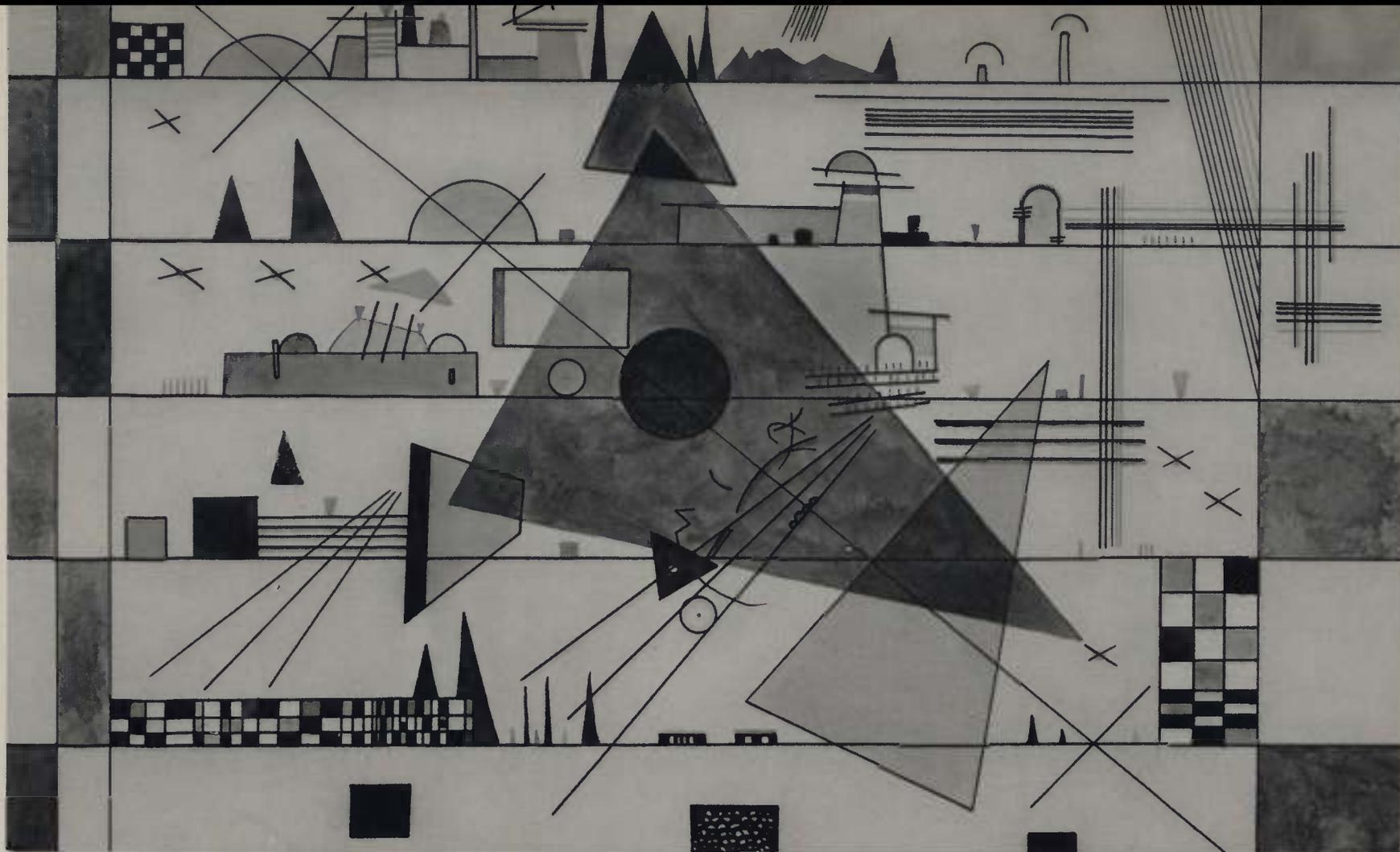
C'est fidèle à son influence que Kandinsky a, dans les années 1910-12, violemment rompu avec les manières anciennes de peindre et s'est résolu au refus des espèces et des accidents. En quoi il exprimait aussi ce qu'il y avait de plus personnel en lui, son tempérament congénital. C'est pour-

quoi, dans sa première période, qui est celle d'une imagerie russe toute anecdotique et pittoresque, comme dans sa période fauve, celle-ci tout à fait valable et souvent productrice d'œuvres vivaces et d'un bel accent, on le sent mal à l'aise et maladroit. Malgré le bien qu'on peut dire de cette période fauve, il n'y est pas encore lui-même. Il ne le sera qu'après l'explosion des premières aquarelles abstraites et la rédaction de son *Über das Geistige in der Kunst* qui sortira des presses en décembre 1911. Alors, enfin, il proclame l'avènement d'un art qui n'a de rapport, exclusivement, qu'avec l'âme. Et nous renouons, de façon explicite et péremptoire, avec ce courant de pensée commenté par Wyzewa et qui confère au monde l'unique mission de s'exprimer par la musique. Ce courant, sans doute, a son analogue à d'autres époques et dans d'autres circonstances: il s'agit d'un des grands courants essentiels de la culture humaine.

Wassily Kandinsky, donc, en procède: c'est un

1924. Le cercle noir. Aquarelle. Museum of Modern Art. New York.





1924. Aquarelle. Collection particulière, Biella, Italie.

mystique. C'est aussi un professeur. Il lui faut systématiser ses révélations intérieures, les ordonner, les rendre accessibles et applicables. Si l'on admet que la musique est une manifestation de la Volonté universelle, encore faut-il qu'elle revête l'aspect d'une mathématique. Kandinsky réduit les éléments de sa « nécessité intérieure » — laquelle est manifestation de la Volonté universelle — à des entités pareilles aux entités du langage mathématique, aux personnages de la comédie géométrique. « La forme, écrit-il dans son livre, même abstraite, géométrique, possède son propre son intérieur; elle est un être spirituel, doué de qualités identiques à cette forme. Un triangle est un être. Un parfum spirituel qui lui est propre en émane. » Une dizaine d'années plus tard, ce professeur, ce mathématicien qui est en Kandinsky se réalisera de façon expresse par son enseignement au Bauhaus et donnera libre cours à son esprit de méthode en publiant *Punkt und Linie zu Fläche*. Il faut ici imaginer une joie très haute et très pure, un état de grâce platonicien qui s'exalte en la seule compagnie de ces êtres dégagés de tous les modes de la réalité, ces êtres spirituels: la couleur, la ligne, le point, la forme.

Mais un troisième degré est à considérer. Après que l'indistinction mystique s'est divisée en entités mathématiques, pareilles à celles de la musique, la musique se fait entendre; il faut parler de sonorité et de résonance, et de cette émanation semblable à un parfum dont parle aussi Kandinsky. Et la musique est délice, et aussi le parfum. Mystique et ana-

lyste, Kandinsky est également artiste, peintre, peintre habité du génie de la peinture. Parmi les êtres spirituels, parmi les entités plastiques qu'il combine dans la composition de ses toiles, il en est deux dont la prévalence s'impose: la couleur et l'espace. La couleur a toute sa faveur et toute sa dilection. Le mystique et le musicien en lui trouvent les termes les plus passionnés pour en prononcer la louange et en dénombrer les vertus. Et le peintre en a usé avec des attentions, des soins, des délicatesses et une entente admirables. L'espace aussi est un des éléments majeurs de tout ce répertoire de choses spirituelles qu'est l'art de Kandinsky. Il n'est pas seulement le milieu où se meuvent les créatures du génie de l'artiste, ce qu'on peut appeler ses formes ou ses figures. Il est un milieu spécifique, qui a ses caractères propres, il est lui aussi une créature. Et ces caractères peuvent être comparés à ceux du ciel. Car c'est un espace illimité, sans haut ni bas, non situé, et dans lequel, par conséquent, lesdites créatures ne se situent point non plus, mais s'élèvent, flottent, volent, affectent des intentions, des directions non point commandées par l'attraction ni aucune influence extérieure, mais par leur nature propre et donc par leur seul caprice. En ces deux points, couleur et espace, un peu des contingences, modes, espèces et accidents de la réalité reparait dans le monde absolument spirituel de Kandinsky: ses couleurs sont les plus belles de la nature et son espace est le lieu des astres.

JEAN CASSOU.

# Philosophie de Kandinsky

par Pierre Volboudt

Image du monde, image d'un monde, l'alternative est au centre de l'œuvre. Elle en décide, elle la détermine. Selon le sens pour lequel il opte, l'artiste recrée la perspective illusoire d'une feinte profondeur ou crée de toutes pièces, autour d'une fiction concrète, les perspectives d'une profondeur plus vaste et inaccessible que celle où peut se risquer le regard. Le système de formes, de propositions de formes que le peintre, l'apparence renoncée, ordonne sur la table rase de la toile est assez comparable aux constructions problématiques des systèmes que la pensée édifie, soutenus d'une armature de raison, par la seule rigueur de

la corrélation des principes et des concepts qu'ils assemblent. La vision d'univers à laquelle les uns et les autres convient n'a de substance que celle qu'ils doivent à la valeur expressive des équivalences rationnelles, visuelles, poétiques qui en suggèrent la synthèse abstraite. Quel artiste, à ce compte, ne serait tenté de faire de son art une manière de philosophie?

Nul ne le fut davantage et avec plus d'ampleur de pensée que Kandinsky. Sa « philosophie » est essentiellement fondée sur la vertu des données plastiques et leur capacité d'induire, selon le mot de Poussin, « l'âme des regardants en diverses



1924. Brun profond, 82 x 72 cm.  
Solomon R. Guggenheim Museum.

passions », de les éveiller à des états tout étrangers à leur état le plus habituel, aux arcanes d'un Moi qui, soudain, comme touché par quelque charme, accède à l'univers. Kandinsky remonte à des principes qui justifient, étalent ses intentions, les appuient par l'autorité d'un absolu qu'aucune censure ne peut atteindre. Démarche qui n'est pas sans exemples dans l'art de la spéculation pure, de la composition et de l'ordre des idées et des figures de l'intellect. Les doutes qu'il s'est créés et qui l'ont retenu jusqu'à ce qu'il ait surmonté les difficultés qu'ils lui proposaient, la généralité des règles qu'il s'est prescrites, la fermeté d'une méthode tout entière déduite de l'objet même de sa recherche — cette réalité ultime de la forme, cette virtualité immanente à toutes les catégories des éléments plastiques de la création, — ne l'approchent pas moins de ces bâtisseurs de réalités chimériques que sont les philosophes.

Dans le temps même qu'il se prend à douter de la peinture et de l'art, Kandinsky s'interroge sur le caractère fondamental et permanent de la création. Il tente de définir son essence, de préciser sa fonction, son étendue exacte et la portée de ses moyens. Il cherche à se faire une idée positive de ce qu'elle a signifié, des voies nouvelles et inévitables dont, après s'en être détournée, elle découvre ou redécouvre les traces. Une mutation s'annonce qui provoquera une expression irréductible à tout ce qui l'a précédée. De cette « Nouvelle Renaissance », Kandinsky proclame l'imminence. Il s'attachera désormais à la légitimer et son œuvre prochaine sera l'éclatante affirmation de ses principes, des dogmes sur lesquels, bravant l'opinion, il les fonde.

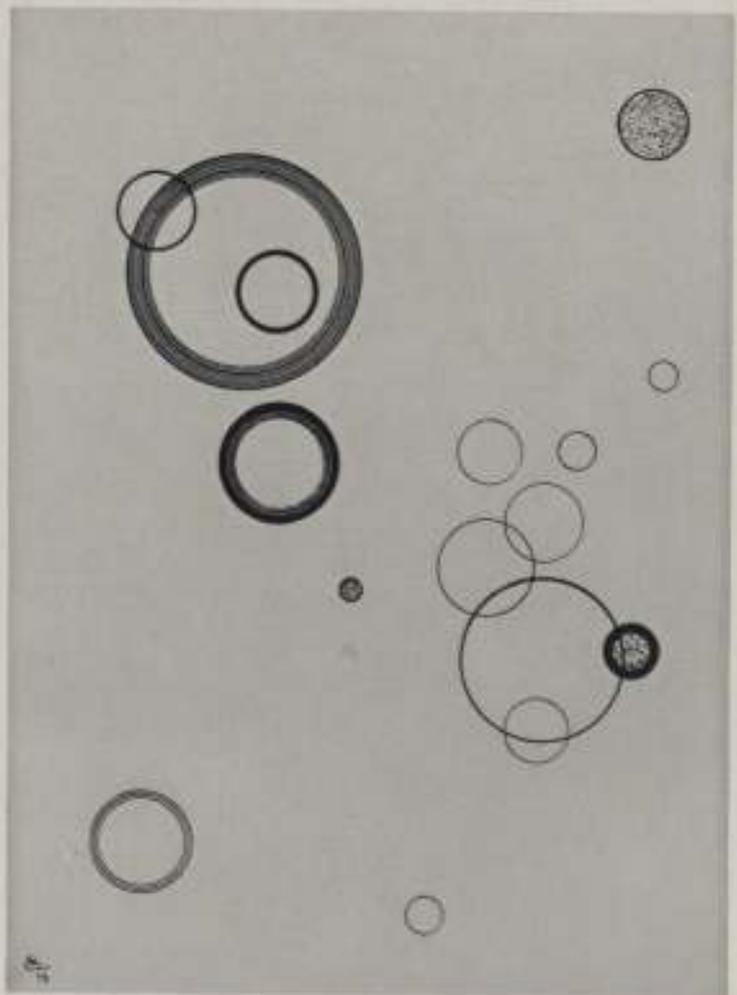
Parallèle à son activité de peintre, il poursuit sa méditation. Fort de ses certitudes, assuré des évidences qu'il trouve en soi, confiant dans ses idéaux, il énonce les articles de foi de son audacieux credo. L'irrésistible penchant qu'il avouait pour l'exercice de la théorie le portait à une certaine idéologie de l'art. Il le conçoit, non comme un mode de représentation, mais comme une synthèse de tous les pouvoirs de l'esprit, des puissances de la sensibilité, des aspirations inexprimées que la réalité ne satisfait pas et qui viennent se réfléchir, se condenser dans toutes ses dimensions, sous tous ses angles, sur toutes ses faces, dans le prisme multiple et un de l'art. Réformateur inspiré, Kandinsky déclare son hostilité à ce qui lui apparaît comme une restriction du phénomène artistique. Les monotones ressassements du naturalisme s'épuisent en vain à la surface des choses, la forme s'appauvrit en se répétant. S'il réagissait avec vigueur contre ce dessèchement, l'intransigeance de son choix ne lui faisait pas condamner ce que sa plus intime tendance le portait à exclure. « Il faut, écrit un jour Kandinsky, poursuivre la route à deux chevaux. » Pour lui, il s'en tiendra, sans concessions, à la monture qu'il a menée plus avant

qu'aucun autre, au-delà des limites connues de la peinture — celle du « Cavalier bleu », celle de « Lyrisches » qui n'est plus qu'un sillage d'espace, un élan immatériel qui franchit toutes les barrières, brise toutes les entraves, s'enfoncé dans l'étendue qu'aucun horizon ne barre où il l'abandonne sur les débris d'un monde dont il refait le sien.

S'il est convaincu de ce qui est périmé et périssable dans l'art de son époque, Kandinsky hésite longtemps avant de s'en affranchir. Certaines réserves du « Spirituel dans l'Art » en témoignent. Il est résolu à l'aventure et à ses risques, mais il retarde l'instant après lequel tout retour sera impossible. Déjà, il y a engagé son avenir et l'avenir de la peinture. Pourtant l'obstacle du réel l'arrête. Il le sait dérisoire et qu'il lui faut le jeter bas. Il l'attaque, non de front, mais en pervertissant ses structures; il lui emprunte les repères provisoires, les schèmes et les rudiments dont il fera son langage. Il le réduit en hiéroglyphes de la forme qui, en la dissociant, se substitueront peu à peu à lui. L'arbitraire du peintre impose aux données dont il se sert encore, aux éléments de la composition, un ordre abstrait qui deviendra le thème unique, obstiné, innombrable de son œuvre. Le « Spirituel » est la clef de son art. Kandinsky s'y réfère constamment; il y soumet sa pensée et l'identifie à l'acte même du faire créateur.

Notion vague qui s'applique aussi bien aux plus troubles intuitions de l'informulé qu'aux plus nettes, aux plus transparentes vues de l'esprit lorsque, s'étant dépris des choses, il se sent puissance pure, objet de contraintes irrésistibles et ne voit le monde qu'au travers du cristal de quelque idée. Spirituel? Le terme est assez précis et imprécis tout ensemble pour que chacun ne doute pas de le bien entendre. Il ne souffre d'être cerné que par les limites, au demeurant indéfinies et mouvantes, d'une intériorité illimitée à laquelle, invinciblement, il reconduit et dont il reçoit, par un renversement d'évidences, une manière de lumineuse indétermination. Comme une grille appliquée au réel, il n'en laisse paraître que les figures évanescentes et les relations insolites. Le mystique y déchiffre ses visions. L'artiste y découvre, par le biais des analogies, cette réalité seconde dont se trouve saisi celui qui, moyennant un transfert indéfinissable, voit les données irrationnelles de sa vie profonde se muer en évidences concrètes, en ordonnances nécessaires.

Ce « Spirituel » dont Kandinsky fait l'essence de tout art, peut être, dans la conception qu'il en a, synonyme de l'exigence intérieure qui se déclare dans l'artiste et porte ses facultés créatrices à leur plus haut degré de tension et de liberté, à leur point de rupture avec le réel. Dans cet état de résonance affective, le champ entier de la sensibilité s'éveille à d'étranges clartés. Des images se



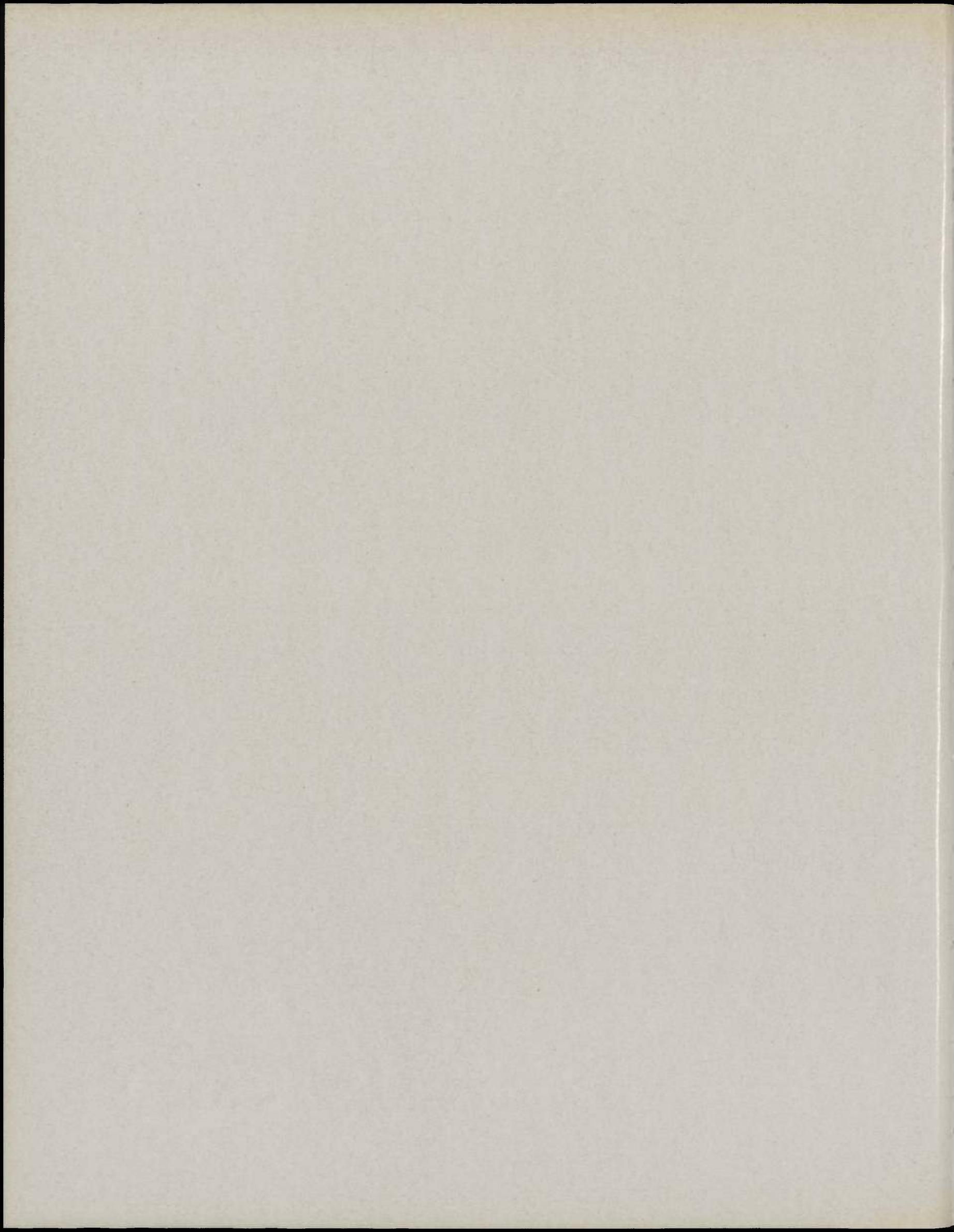
1923. Dessin. 33,5 x 23,5.



1923. Sur blanc. Huile sur toile. 105 x 98 cm. Collection Nina Kandinsky.



1926. Quelques cercles. Huile sur toile. 140 x 140 cm. R. Solomon Guggenheim Museum, New York.



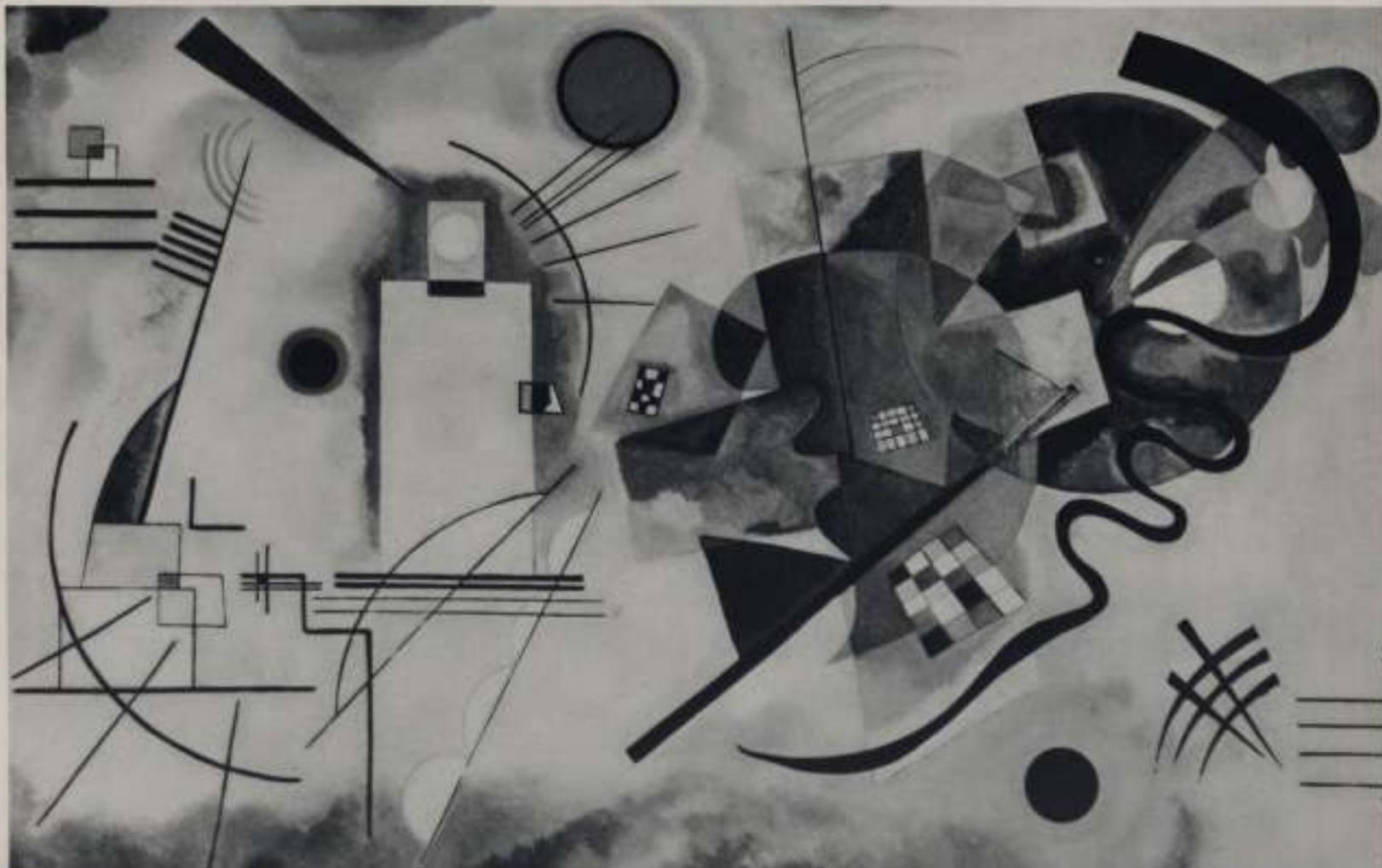
forment, signes, allusions à l'inexprimable, si accordées à l'attente qui les a préparées que toute autre suggestion cède à leur force persuasive. Univers du possible qui se révèle au créateur comme une réalité déconcertante et familière, intime et inconnue.

De cet ailleurs dont il établit les lois et les conventions, l'artiste est le médiateur; son œuvre, l'écran où viennent s'imprimer ses reflets. Pour appréhender cette vérité étrangère et d'un « autre ordre », pour en imprégner les répliques tangibles qu'en offre la toile, Kandinsky se fit un système de pensée, une poétique de l'action picturale. Ils s'élaborent de pair et s'éclairent l'un par l'autre. Ce que Kandinsky cherche à définir, ce n'est pas le mécanisme de la dépendance, qui échappe à l'analyse, entre toute les opérations concourant à la réalisation de l'œuvre, depuis le choix initial jusqu'à celui qui les conclut, mais la liaison profonde, la cohérence et la convergence rigoureuses de tous les actes du peintre, et à chaque instant de cette partie qu'il mène, où il est plus souvent mené vers quelque fin vaguement pressentie, de l'effet qu'il en reçoit et qu'il combine à son propre dessein.

Indépendante de toute cause extérieure au concept d'elle-même qu'elle s'est donné en prenant conscience de la valeur pure de ses éléments premiers, la peinture tire ses seules ressources du développement de ses moyens. Elle n'obéit qu'à un dynamisme implicite qui commande à ses figures et à leurs combinaisons. Ces Catégories de la forme, ces Essences de la couleur se composent



1925. Jaune, rouge, bleu. 127 x 200 cm. Coll. Nina Kandinsky.



entre elles selon une discipline aussi impérieuse que celles qui commandent les constructions abstraites d'idées, édifiées en systèmes de propositions toutes déduites de leurs prémisses, en architectures d'axiomes et de définitions exactement circonscrites et coordonnées par l'appareil d'une logique rigide.

Tout problème d'esthétique devient, pour Kandinsky, une sorte d'interrogation. Il introduit une question, si vaste qu'elle dépasse le *pourquoi* et que le *comment* y est moins destiné à définir les moyens de la résoudre qu'à éclairer l'intention secrète auquel leur emploi est lié. Au-delà de l'interrogation ultime, ce *quoi* qui n'admet d'autre réponse que le faire seul et ce qu'il signifie en soi, c'est la quête d'une fuyante et multiforme inconcunue que Kandinsky, de toile et toile, de page en page, n'a cessé de poursuivre. Cette mystérieuse identité de l'œuvre, il a voulu, d'abord, la saisir, l'établir dans son universalité, dans sa complexe simplicité, à travers l'art de tous les temps.

Il l'identifie au vouloir impératif qui habite l'artiste, lui intime ses choix, stimule ses facultés par une incitation à laquelle il a donné le nom de « nécessité intérieure ». L'imprécision du terme recouvre moins une opération définie que le « sens intérieur » pour employer le langage de la philosophie biranienne, qui oriente une conscience communicante, ouverte à tout ce qui la traverse, la pénètre, l'envahit, faisant sien ce qui se choisit en elle. Ses décisions lui appartiennent sans cesser de relever de l'ordre auquel son dessein s'apparente et dont elle trouve en soi une sorte de préfiguration. Dans l'œuvre le Moi et le Monde se répondent, se confondent en un mythe émané du pensant et qui réfléchit en lui ses structures cachées, ses ombres en puissance.

Pour atteindre ce concret, le réel par excellence, dans la terminologie de Kandinsky, il faut se porter au terme extrême qui, dans ses excès, va jusqu'à lui dénier toute réalité. L'audace de confondre ces deux entités adverses, de les prendre, à volonté, l'une pour l'autre, d'en intervertir paradoxalement les attributs, n'est à tout prendre que le moyen d'en accorder les contradictions. Le dépassement du réel, cette ouverture vers le « Spirituel » que Kandinsky invoque comme le ressort suprême, la racine commune des arts qui en ont divergé, ne s'obtient qu'en perçant toujours plus avant, plus profondément au-delà de l'écorce de l'apparence. Mais encore faut-il être passé par elle, avoir scruté et démêlé, sous « la peau de la nature » le mécanisme des tensions internes qui y affleurent pour enfin la dépouiller de ses contingences et dénuder ses structures élémentaires, leur dynamisme essentiel. Le réel dérobe la réalité; le visible, l'essence qui est le « caché ». L'énigme s'oppose à l'énigme et lui répond trait pour trait. Elle n'en élucide cependant aucune parcelle. Elle la laisse intacte, insoluble. L'insistance à la définir ne fait qu'en

1927. En forme de grille, 70 x 60 cm. Coll. L. Clayeux.

dénaturer, en fausser la notion qu'on en a. Il ne saurait être question ici ni de théorie ni de doctrine. Une conviction passionnée, un credo hardi peuvent seuls convenir à cette Apologie de l'Esprit, maître d'œuvre de l'Art et de l'Art, figure et incarnation de l'Esprit, sa caution plus péremptoire que l'illusoire réalité. Par l'absolutisme de ses postulats, l'assurance autoritaire de ses assertions, la pensée prend, chez Kandinsky, l'allure d'une révélation reçue sous la dictée de quelque sibylline Sagesse dont la parole a la vertu des signes que ses ombres mêmes rendent lisibles en pleine lumière. L'aphorisme, dans sa généralité, la plénitude de sa concision, implique la forme virtuelle qui se dessine sur le fond vague où une obscure vérité se fait jour. La forme emprunte à la formule une espèce de densité impénétrable, sa coupante brièveté.

Peut-être, à l'origine des conceptions de Kandinsky, pourrait-on reconnaître quelque réminiscence de l'idée spinoziste et hégélienne de la similitude de l'ordre et de l'enchaînement des choses et de ceux qui président aux formations et à l'assemblage entre elles des idées. De telles maximes



1927. Aigu calme. 42,5 x 37 cm. Galerie Maeght.



commandent plus une attitude d'esprit que telle construction logique, irréfutable d'arguments et de corollaires. Ce sont des hypothèses commodes qui permettent de réduire à la simplicité d'une hasardeuse équation un infini de correspondances symétriques et le terme disproportionné du point de conscience qui les embrasse, dont elles agrandissent à la mesure d'un univers équivalent la puissance fictive. Une telle position ne se soutient, ne se justifie que par la singularité de l'entreprise où elle engage, le périlleux prestige qu'elle en reçoit. Mot d'ordre pour l'esprit, feu d'orientation dans les ténèbres. Ces brusques lueurs sont des coups de sonde dans une profondeur dont le fond ne sera jamais atteint. Elles guident les mystiques dans leur marche sur les abîmes. Elles sont la perte de tous les autres qui s'y fient. L'artiste seul a le pouvoir de les mettre à l'épreuve du fait. Fait pictural, la forme, par sa double nature appartient à ces confins inexplorés. Elle est image, elle est idée. Par la ligne et le point, ces deux abstractions dont elle est le produit et qui existent en dehors de la substance matérielle qu'ils servent à définir, elle relève de l'ordre abstrait. L'une de ses faces est du monde et le regard la confond avec lui; l'autre, tournée vers l'imaginaire, en irradie, au-delà de la figure sensible dont elle emprunte les traits, le mirage concret.

Ni contenant, ni contenu ou, à la fois, l'un et l'autre, la forme ne définit rien qu'elle-même et ne se définit que par soi. Figure d'une réalité désaccordée du réel, chose peinte douée de qualités précises, de valeurs aberrantes, et d'une fécondité abstraite, des affinités purement plastiques la constituent, échos des épisodes de la sensibilité touchée par quelque circonstance étrangère à sa propre nature et qu'elle transforme en intention. De cette combinatoire de données élémentaires se composent des formations illimitées de signes obscurs d'où surgissent et se fixent, tout étincelantes de nécessité, les figures définitives et leur cortège d'alliances imprévues, de prolongements et de variantes préexistantes.

Il ne s'agit pas, chez Kandinsky, d'on ne sait quel jeu vain qui s'exercerait en marge de l'apparence. Ce sont des exercices spirituels destinés, comme il le dit, à « affiner l'âme », à la rendre capable d'explorer l'étendue indéfinie de l'œuvre, de s'y mouvoir, de s'y ouvrir, derrière l'écran assombri de la conscience, de vagues espaces semblables à ceux où le rêveur chiffre et déchiffre les énigmes de ses songes. Espaces hantés d'un « ailleurs » irréductible à toute distance. Monde d'interférences et d'aimantations où s'enchevêtrent, se réverbèrent les termes définissables et les reflets de ce « quelque part » auquel l'artiste lui-même n'ose donner de nom.

Le pourrait-il sans substituer une hypothétique affirmation à une autre; à un vocable inconsistant, un mythe né d'une supposition et d'un artifice, un

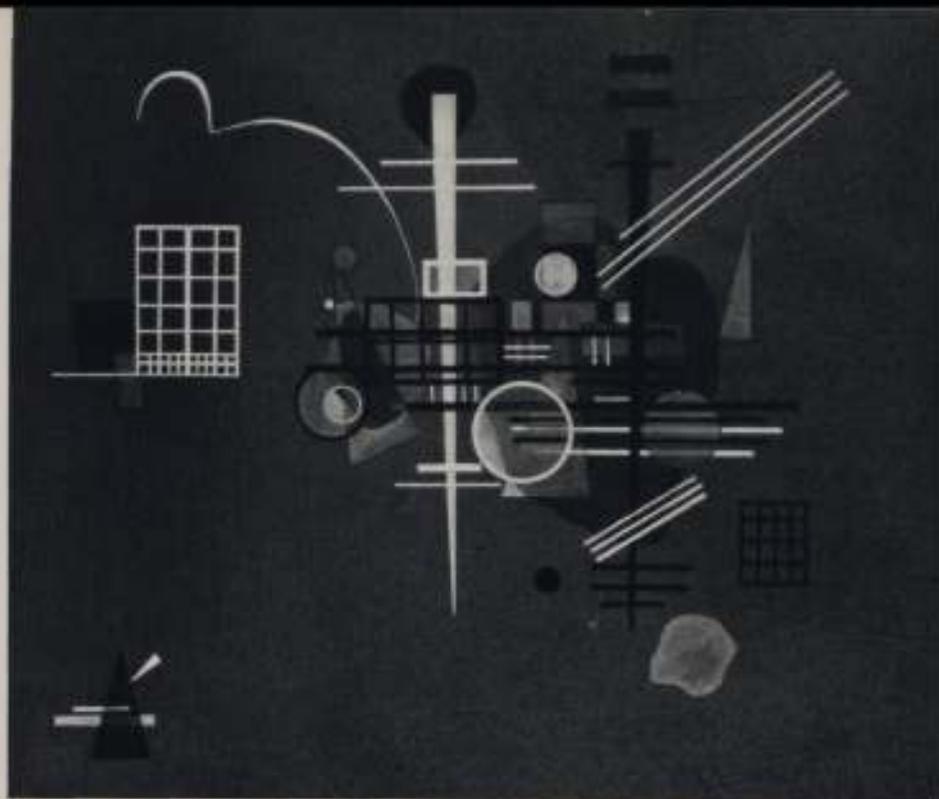
expédient? Il lui faut feindre une croyance et admettre pour évident ce que la pénombre spirituelle laisse entrevoir, même trompeur. D'où viennent ces formes tout armées de présence irrécusable, blasonnées aux couleurs des passions impersonnelles qu'elles incarnent et que le peintre doit tirer de leur néant? Poser la question, c'est, d'une certaine façon, y répondre. C'est leur reconnaître une altérité qui les éloigne à l'infini, mais aussi des affinités si intimes avec la part secrète de la conscience qu'elles ne s'en distinguent qu'au regard de l'attention la plus lucide. Mais ce n'est encore que changer d'imprécision, troquer un enveloppe verbale démesurée et presque sans contours contre une nouvelle, vouée, elle aussi, en se prêtant aux sens les plus extensibles, à n'en contenir aucun. Ce jeu d'équivalences conjecturales peut se poursuivre indéfiniment. Il fournit toutes les solutions qu'on voudra, commodes par leur généralité même, mais imparfaites et qui ne seraient rien sans les prémisses qu'elles sont censées appuyer. Définitions qui laissent fuir leur objet, semblants de clartés entachées de plus d'ombre qu'elles n'en sauraient dissiper. Au cœur de ces limbes où la forme, encore irrésolue, s'élabore, lentement se détache de sa première indétermination, existe-t-il une position-clé d'où les deux plans dont l'œuvre relève — celui tout idéal de valeurs et de relations en quoi elle se résume, celui de l'image concrète qui absorbe, supprime la totalité du visible et dans lesquelles l'artiste transpose les objets de son univers personnel — paraissent n'en faire plus qu'un seul?

Rien de fixe n'existe et ne peut exister en cet état potentiel composé d'arbitraire et de nécessité que l'attitude centrale, la ferme intention qui, dans le Moi créateur, conjugue le fortuit et l'instable, l'achevé, l'inachevé, l'accident et le calcul, dirige les attractions contradictoires et leur oppose l'exigence délibérée d'un obsédant dessein. C'est d'elle qu'émanent, au centre de sa création, vers elle que convergent, s'agent, se compensent toutes les forces du champ supposé de virtualités en suspens entre l'irréalité que la figure qui en dérive presse de s'identifier à elle, de revêtir la profonde, précieuse réalité de l'Imaginaire. Où situer ce point, ce foyer multiple de transpositions et d'échanges, sinon au for le plus secret, le mieux dérobé de l'artiste? Là est, à la fois, le mystère et le pouvoir qui l'abolit en l'assumant, rejette ses faux prestiges et s'en pare, sans souci de les résoudre, préserve ses ténèbres pour le restituer en éclatantes évidences, et parce qu'il le suppose, le crée.

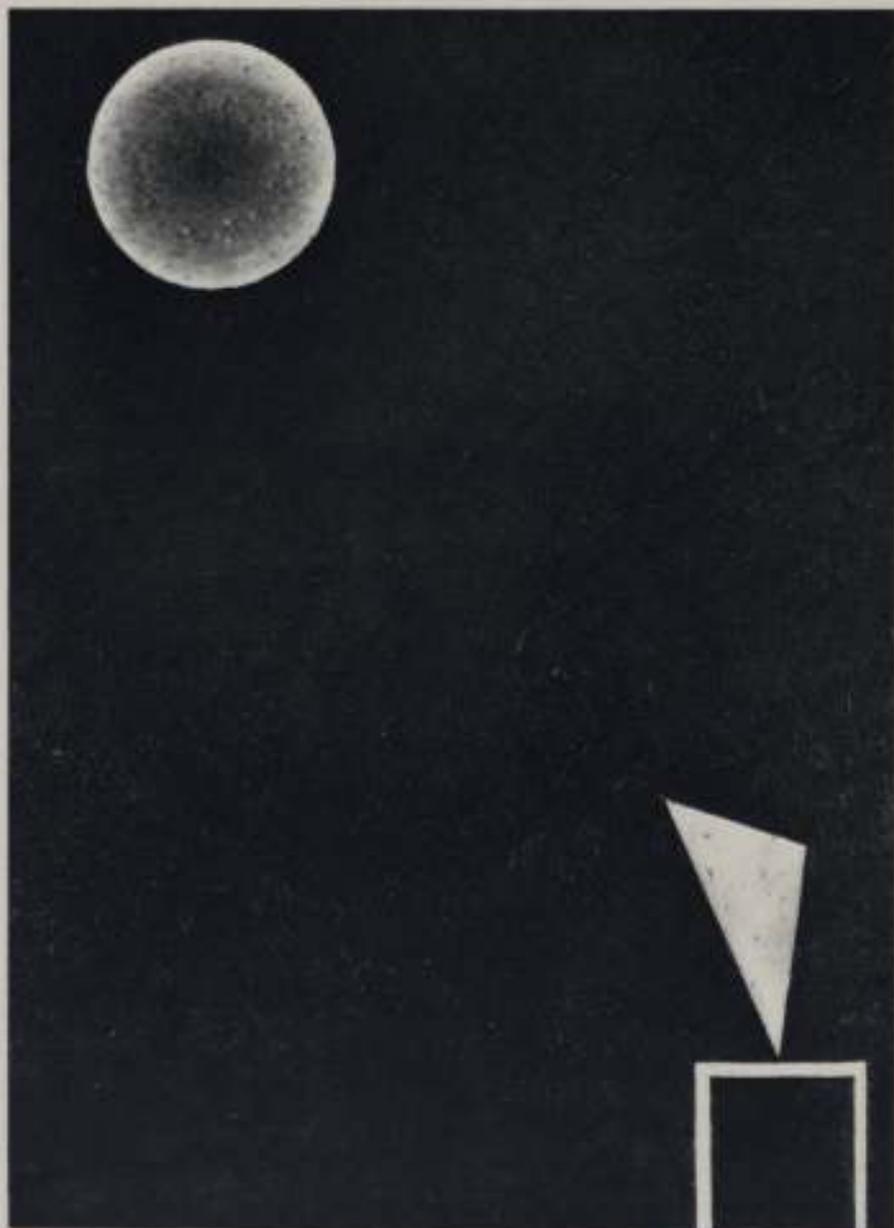
Mais ce mystère, ce pouvoir qu'on allègue ne sont pas exempts de contestations. En de telles matières, ce qui résiste à l'analyse du langage peut s'éclairer de ses différences ou de ses similitudes. Une référence provoque, obliquement, une sorte d'écart qui suggère ce que la plénitude du sens rend impénétrable. L'Asie, dans les traités qu'elle nous a légués concernant l'art du peintre, fournit

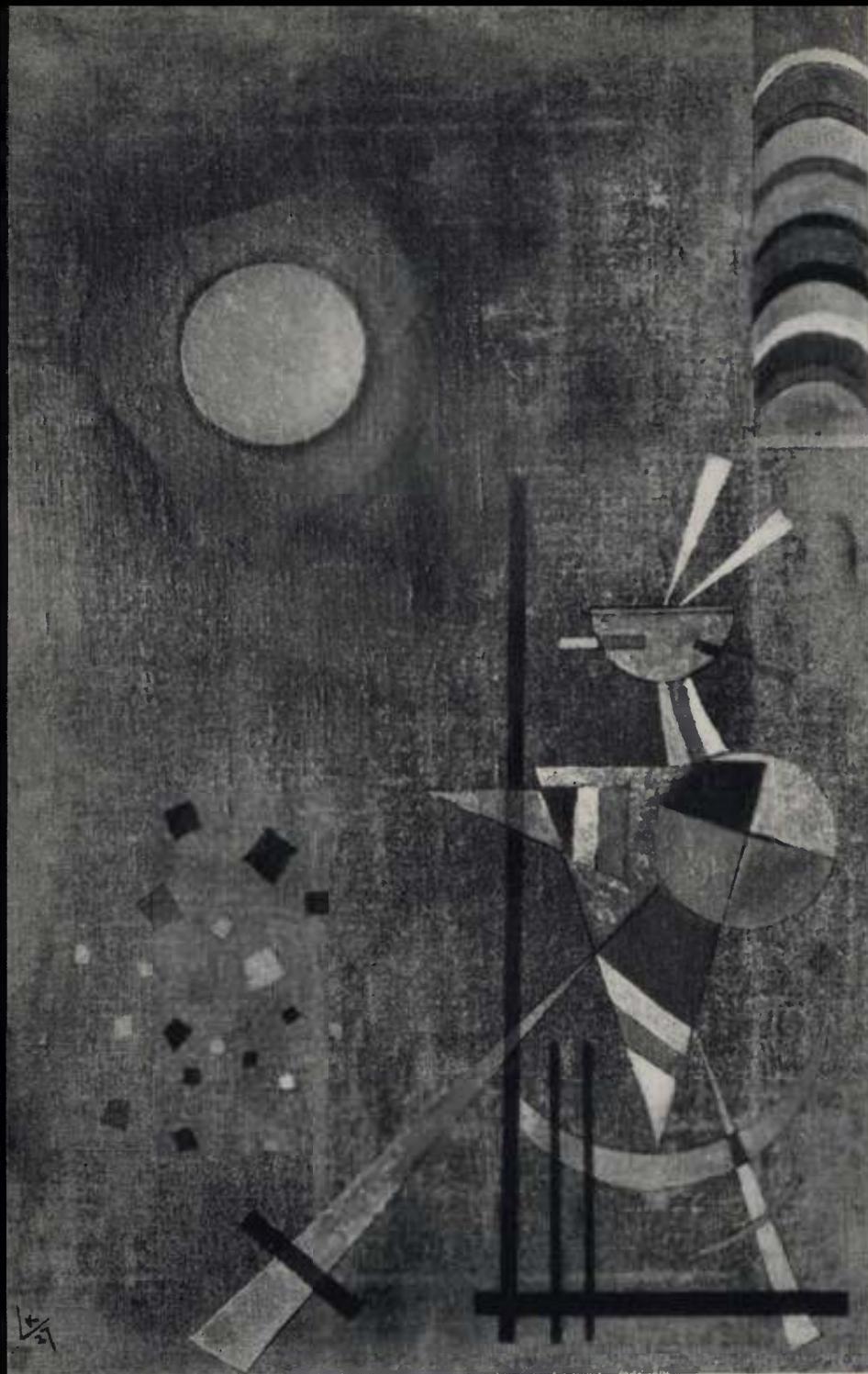
à cet égard quelques préceptes oraculaires que Kandinsky aurait pu revendiquer. Nul ne fut plus proche de cette pensée synthétique que l'auteur du « Spirituel dans l'Art ». A peine altérés par les modes d'esprit de l'Occident, des échos de ces confuses et vertigineuses notions se retrouvent dans son œuvre. La participation au Tout dont le Moi n'est qu'une parcelle pensante, l'identité primordiale de l'action de l'un et de l'acte de l'autre se réalisant dans le faire du créateur, autant de vérités dont Kandinsky était profondément pénétré. Pour lui comme pour les penseurs de la Chine ancienne, ses ancêtres ou ses devanciers, toute définition est une entrave. Elucider la signification d'un terme, c'est risquer d'en restreindre la portée. Qu'est-ce que cette « résonance de l'esprit », ce « k'i-yun », premier des Six Principes, Commandements de la peinture de l'Extrême-Orient? Des légions de commentateurs ont entassé glose sur glose à propos de cette expression sans la rendre plus claire pour autant. Tous y ont entendu la vague vibration d'un dynamisme universel, rayonnant à travers l'inanimé, l'illusion de l'inerte et, à l'extrême de leur règne, innervant les ultimes franges où s'attise le foisonnement de l'esprit. « Esprit de l'esprit », Kandinsky n'aurait pas manqué de faire sienne la version que dix siècles avant lui, Kouo Jo-huo avançait de la « sonorité intérieure ». Parallèles, les deux expressions renvoient l'une à l'autre. Elles suggèrent on ne sait quelle expansion qui va s'irradiant, se propageant dans la conscience de l'artiste, se prolonge en lui comme il se prolonge en elle, devient le mouvement même de son être, le ressort de son acte, sa nécessité. Présence prédatrice avec laquelle il doit compter et qui le change en exécuteur d'un vouloir qui se produit en lui et, dans le cours ordinaire de sa démarche profonde, introduit des événements, des images, des impulsions auxquelles il est contraint de donner force de réalité. Cette réalité indépendante ne le sollicite et ne s'impose à lui qu'en tant qu'elle lui est étrangère. La plupart de ses qualités, de ses valeurs ne sont que d'emprunt et réfléchissent certaines dispositions intimes avec lesquelles elles semblent pourtant incompatibles. Cette manière de possession est du même ordre que celle du mystique. Celui qui doit la soutenir et l'affronter est à la croisée de deux mondes. Ils s'interpénètrent en sa personne, sans frontières, réagissent l'un sur l'autre et se confondent en se surimposant à la surface de la toile. L'étendue fictive où paraissent et s'ordonnent les figures et les choses mentales ne fait plus qu'un avec le plan idéal du tableau. Colorés de toutes les nuances de l'imaginaire, les signes et les schémas de pensée se matérialisent en reflets, en projections, en objets d'un univers que la discipline formelle qui le régit réduit aux fonctions et aux combinaisons d'un langage où la résonance dépasse le sens et en tient lieu.

Tous les éléments de cet espace abstrait s'y dis-



1927. Simple. 50 x 51 cm. Coll. Müller-Widmann, Bâle.





1927. Reluisant. 51,5 x 34 cm. Coll. Winston, Birmingham, U.S.A.

tribuent dans une juxtaposition qui divise et relie ensemble les péripéties de l'action picturale. A l'extrême, elle la compartimente et va jusqu'à la morceler en une série de cases isolées, contiguës, strictement délimitées et qui s'ignorent. Une simultanéité générale se développe de toutes parts, s'accomplit par fragments, tisse entre les situations

formelles qu'elle suscite des rapports et non des communications, suppose des directions, non des distances, des systèmes et point de figures. De cette pluralité cohérente d'épisodes et de phases de la forme, un espace se compose, celui de l'œuvre, forme essentielle constituée de leur unité dispersée. Le regard s'y déplace et les rassemble, de même que l'esprit parcourt tout le registre et les degrés de sa progression. L'imagination y erre dans le labyrinthe des possibles. Pénétrer, selon le vœu de Kandinsky, parmi ces sites « spirituels », c'est rompre avec la continuité de ce côté-ci du visible, s'égarer dans la distance absolue. Si l'on se disperse dans les anamorphoses d'une perspective irrationnelle, ce n'est que pour se retrouver dans un réel dépouillé de tous ses accidents, réduit aux plus simples, aux plus subtiles, aux plus intenses structures de la sensibilité, et connaître, par surcroît, le tragique de l'incommunicable.

De ces domaines du secret où chaque forme est énigme, masque d'énigme, aucun mot de passe ne livre l'accès. Il n'est pas de sésame pour ce qui doit être approché par persuasion intime ou à la faveur de quelque déchirure dans la solidité de l'apparence. La forme est à elle-même sa propre révélation. Tout à la fois la clef et le système de la combinaison. Qui n'en a pas deviné le chiffre n'aura que faire du reste. L'auteur s'explique sur son but et sur ses moyens. Il se tait sur ses intentions profondes. Il ne fait que supposer le mystère aussi clair, aussi accessible aux autres qu'il voudrait qu'il le fût pour lui. Mais quelle formule donnerait l'essence de tous les composés du mélange d'où il résulte? Tout au plus y peut-on lire un avertissement ou une invite. Simple avis aux abords d'un abrupt et périlleux tournant: « Ici finissent le certain et les routes tracées, les lieux communs, les chemins battus et les cadastres cent fois recensés de quelque canton du visible. Nul secours en ces parages que la parole muette de ce guide de perdition et de salut qui indique seulement et montre la voie. Allez et fiez-vous à l'éclair. »

Le tableau est un seuil. Au revers des ombres étincelantes qui se peignent par-delà, commencent les espaces de la vacance intérieure que l'artiste s'est annexés, qu'il fréquente par une secrète dilection, faisant de son œuvre une enclave soumise à leur seule mouvance. Il les revendique comme d'inaliénables propriétés. Il y devient sans cesse, il s'y établit, il s'y absente. A l'insu de tous, il y revit l'aventure légendaire de ce peintre qui, son tableau achevé, passa l'invisible frontière, s'y éloigna à perte de vue et se perdit dans sa vision. Celle de Kandinsky ne peut, elle, s'effacer. Elle demeure dans son irréductible étrangeté, traverse, recouvre les images du réel de la transcendante féerie de ses « images spirituelles », figurantes du possible, à la ressemblance des réalités de l'imaginaire.

PIERRE VOLBOUDT.

# Pourquoi concret

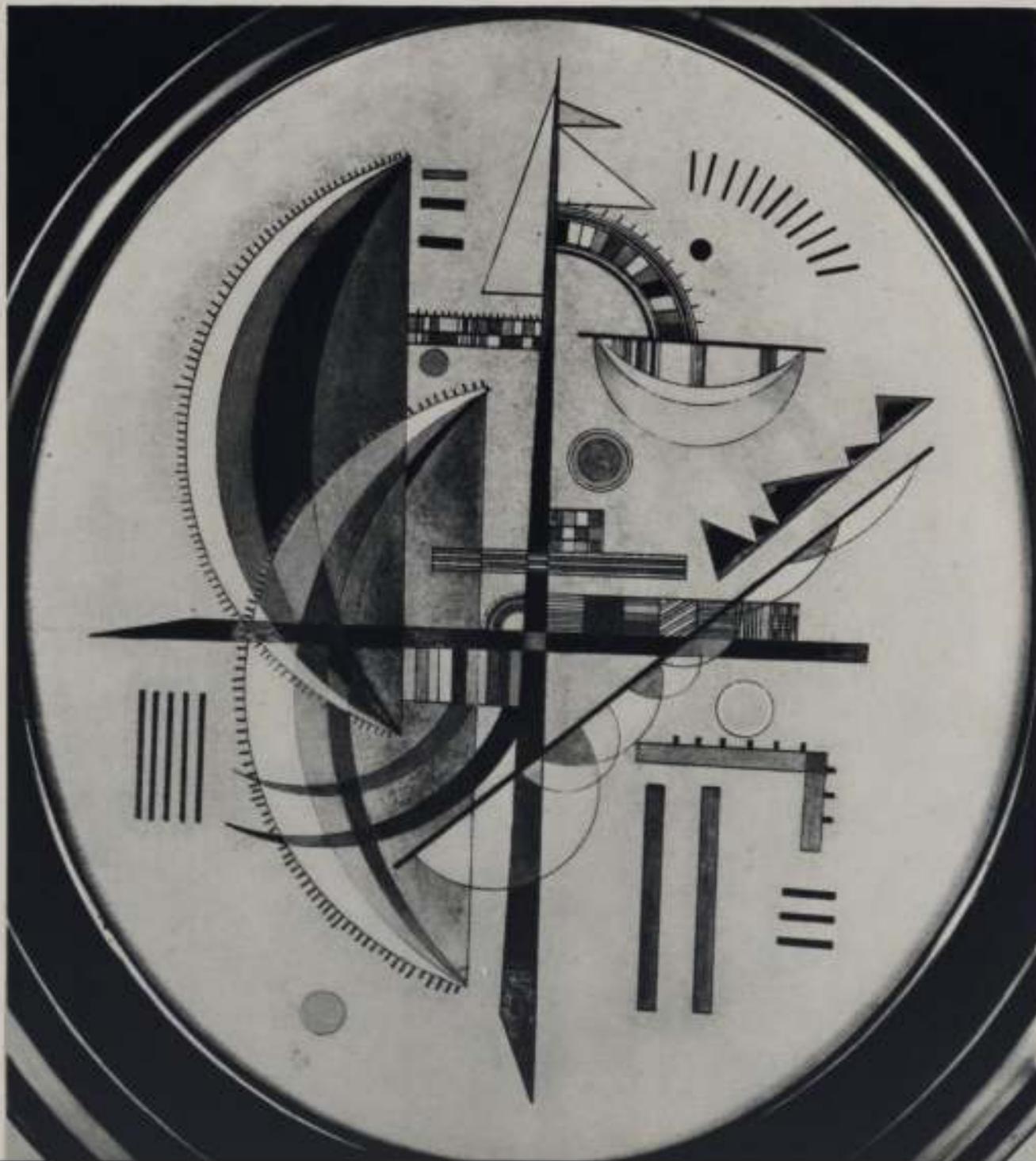
par A. Kojève

*Les pages qui suivent résument un article, resté manuscrit, que j'ai rédigé en 1936 sur la demande de Kandinsky, à la suite de plusieurs conversations que j'ai eues avec lui sur son art. Mon oncle a lu le manuscrit et l'a annoté de sa main. Nous en avons discuté à plusieurs reprises et Kandinsky s'est déclaré d'accord avec l'essentiel du contenu.*

Avant de parler de l'art pictural de Kandinsky il paraît indispensable de rappeler brièvement ce que sont l'Art en général et la Peinture artistique en particulier.

L'Art est l'art de produire des œuvres d'art. Une œuvre d'art est un objet matériel qui a une valeur

autre que celle qu'a ou pourrait avoir le même objet s'il n'était pas une œuvre d'art. La valeur artistique, en quelque sorte additionnelle, de l'objet qui est une œuvre d'art s'appelle généralement sa beauté (qui peut être jolie ou laide, mais qui n'est en règle générale ni l'un, ni l'autre). La Beauté est une valeur, puisqu'on préfère sa présence à son absence; ce qui est le cas de toutes les valeurs (positives). Mais c'est une valeur *sui generis*, puisqu'on la maintient indéfiniment dans l'identité avec



1928. Ovale lyrique. 34 x 29 cm. Collection particulière.

elle-même, vu que, à l'encontre des autres valeurs, on peut s'en servir et en jouir sans la modifier. Ainsi, par exemple, si l'on veut utiliser la valeur nutritive ou gustative d'une pomme, on doit la manger, c'est-à-dire la transformer, voire la détruire. Mais si on veut profiter de sa beauté, on se contente de la contempler sans y toucher et on s'efforce même de la conserver intacte.

L'Art est donc l'art de produire des beaux objets. Si l'objet produit a aussi une valeur autre que sa beauté, l'art est un art *appliqué*: l'artiste « décore », « embellit » une chose (naturelle ou fabriquée). Si la beauté est l'unique valeur de l'objet produit, l'art est *autonome* (ou « pur », comme on dit généralement). Il résulte de cette définition que si Dieu est un Artiste, son art est nécessairement « décoratif » ou « appliqué », tandis que l'art de Kandinsky est autonome, vu que les objets que celui-ci a produits seraient « sans valeur » s'ils n'étaient pas beaux (leur valeur économique étant alors « négative », puisque le producteur aurait « gâché » des toiles et des couleurs).

Les œuvres d'art autonomes produites par Kandinsky appartiennent au domaine de la peinture (au sens large, comprenant le dessin, etc.). *La Peinture* est l'art de produire des objets (matériels) dont la beauté se révèle dans et par ce que l'œil peut voir sur une surface (plane ou non). Ceci distingue la peinture tant de la musique, où la beauté se révèle à l'ouïe, que de la sculpture et de l'architecture, qui produisent des objets à trois dimensions, pouvant être vus soit de l'extérieur seulement, soit aussi de l'intérieur. (Cette définition couvre le cas, nullement théorique depuis un certain temps, de la peinture monochrome.)

Lorsque Kandinsky peignit en 1910 sa fameuse aquarelle « non figurative », il inaugura un genre pictural qui n'existait pas avant lui, mais qui s'est largement propagé depuis. Voyons en quoi ce nouveau genre de peinture diffère de la peinture traditionnelle.

La peinture traditionnelle pourrait être définie comme l'art d'*extraire* en quelque sorte le Beau incarné d'une façon visible dans la nature et de re-produire ce Beau sur une surface monochrome ou polychrome. Avant Kandinsky, la beauté qu'on trouvait dans un dessin ou dans un tableau était donc toujours *abstraite*. Lorsqu'un peintre dessinait ou peignait un bel arbre, il s'intéressait non pas à l'arbre lui-même, mais uniquement à sa beauté. Il ne se servait pas de l'arbre, il le laissait intact à sa place. Il se contentait d'en extraire la beauté et de la re-produire dans le dessin ou le tableau qu'il produisait et emportait avec lui. Mais la beauté de l'arbre peint est autre que la beauté de l'arbre réel. Dans un cas, il s'agit d'un objet à trois dimensions situé dans un endroit déterminé de l'espace, d'une plante enracinée dans la terre et étalant ses feuilles dans l'air, qui est en outre utile parce que donnant de l'ombre et pouvant procurer du bois qu'on utilise en menuiserie ou pour

le chauffage. Dans l'autre cas il s'agit de matières colorantes étalées sur une surface plus ou moins plane, qui n'ont aucune utilité, ni valeur en elles-mêmes. Ainsi, en peignant ou en dessinant l'arbre, l'artiste *fait abstraction* de presque tous les éléments qui constituent l'arbre réel qu'il peint ou dessine, en commençant par faire abstraction de la troisième dimension de l'objet concret. Or, la beauté qui résulte d'une abstraction doit être appelée abstraite.

On peut donc appeler *abstraite* toute la peinture qui a précédé l'art pictural inauguré par Kandinsky. Mais on peut aussi l'appeler *subjective*.

En effet, seul un *sujet* peut « faire abstraction » de certains éléments d'un objet: après l'abstraction, ces éléments manquent non pas dans l'objet, mais dans la re-présentation que le sujet abstrayant fait de cet objet. Ainsi, en re-produisant la beauté abstraite d'un arbre, l'artiste dessine ou peint non pas cet arbre, ni même sa beauté, mais la beauté de *l'impression subjective* qu'il a de celui-ci. Or, si le subjectif n'est pas nécessairement abstrait, l'abstrait est nécessairement subjectif. La peinture d'avant Kandinsky était donc subjective dans la mesure même où elle était abstraite et elle l'était nécessairement du seul fait d'être « figurative ».

Cependant, si la peinture du genre figuratif est inévitablement abstraite et subjective, les degrés de l'abstraction et de la subjectivité peuvent varier d'un tableau à l'autre, ce qui permet de distinguer dans ce genre de peintures quatre espèces principales.

Dans l'espèce de peinture dite *expressionniste*, le caractère subjectif de la peinture du genre « figuratif » est poussé à l'extrême, tandis que, de ce fait même, l'abstraction propre à ce genre y est réduite au minimum. Car l'artiste expressionniste veut re-produire non pas l'objet, ni même l'impression que cet objet produit sur lui, mais uniquement l'attitude qu'il prend vis-à-vis de l'objet. L'artiste fait donc en quelque sorte abstraction de l'objet lui-même. Par contre, sa propre attitude est re-produite telle qu'elle est, sans rien y négliger et sans rien en abstraire.

Dans la peinture dite *impressionniste* l'élément subjectif est moins poussé que dans l'espèce précédente, tandis que l'abstraction y est plus accentuée. Cette peinture est subjectiviste en ce sens que l'artiste re-produit consciemment et volontairement non pas l'objet, mais l'impression produite par celui-ci. Toutefois, ce qui compte maintenant est non pas l'impression produite *sur le peintre*, mais l'impression produite *par l'objet*. L'impression re-produite est donc plus objective que subjective et c'est précisément pourquoi sa re-production est abstraite, puisque l'objet ne peut être re-produit qu'en faisant abstraction de la plupart de ses éléments.

Une troisième espèce de peinture est constituée par la peinture qu'on appelle *réaliste*. Ici l'artiste ne veut re-produire ni son attitude vis-à-vis d'un



1926. Dessin pour Communication intime.



1931. Entre clair. 67 x 80 cm. Coll. Pietro Campilli, Rome.

objet, ni l'impression produite sur lui par cet objet, mais l'objet lui-même. Le caractère subjectiviste de la peinture figurative est donc sensiblement réduit dans l'espèce réaliste. Il n'en est toutefois pas complètement absent, puisque, par définition, ce n'est pas l'objet en soi, mais l'objet *vu par le peintre*, qui est reproduit. Or, le degré d'abstraction augmente en proportion de l'objectivation, puisque l'artiste voit dans l'objet beaucoup plus d'éléments qu'il ne peut re-produire.

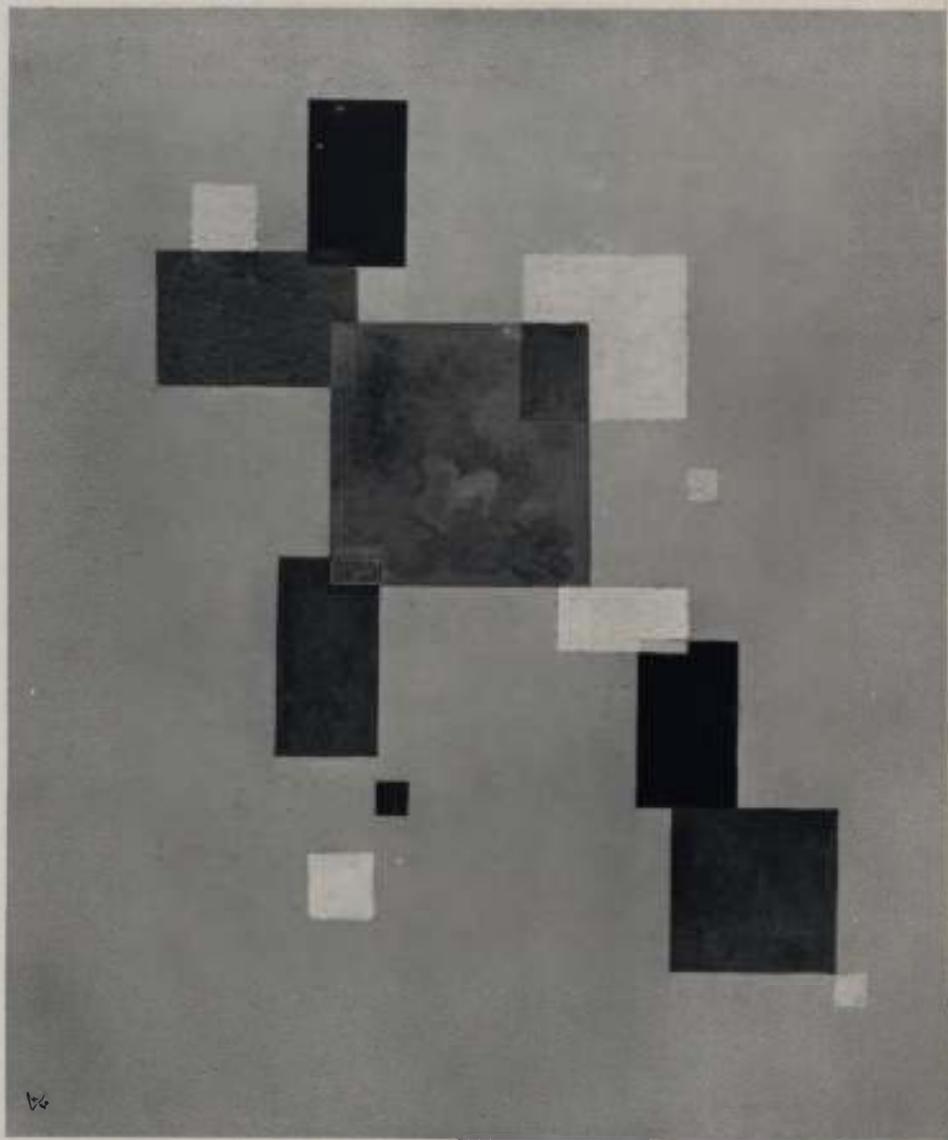
Il y a enfin une quatrième espèce de peinture abstraite et subjective qu'on pourrait appeler *symbolique*. C'est par exemple le cas des peintures dites « primitives », où un maximum d'abstraction s'accompagne d'un minimum de subjectivité. Une peinture symbolique est censée re-produire non pas l'impression produite par un objet, ni même l'aspect *visuel* de cet objet, mais l'objet dans son objectivité même (qui ne peut pas être *vue* en tant que telle, comme ne peuvent être *vues*, par exemple, les figures humaines de la peinture égyptienne, qui y sont représentées en partie de face et en partie de profil). De ce fait, le degré d'abstraction est poussé à l'extrême, vu que l'artiste se borne à re-produire ce qu'il y a d'essentiel dans l'objet, en omettant tout le reste.

Chacune des quatre espèces possibles de la peinture abstraite et subjective nous est connue dans des cas plus ou moins purs. Mais dans la plupart de cas on a affaire à des espèces intermédiaires ou hybrides (1). Ainsi, la peinture figurative contemporaine (celle de Picasso par exemple) se présente souvent comme une sorte d'expressionnisme symbolique ou de symbolisme expressionniste.

Quant à la peinture non-figurative inaugurée par Kandinsky, elle n'est ni une combinaison de ces quatre espèces, ni une cinquième espèce qui pourrait leur être coordonnée. En tant que peinture *concrète* et *objective*, cette peinture s'oppose au genre de la peinture *abstraite* et *subjective* que constituent les quatre espèces en question.

L'art pictural de Kandinsky est concret et non abstrait, parce qu'il se produit sans re-produire quoi que ce soit. En ne re-produisant rien, l'artiste n'a plus rien dont il aurait pu faire abstraction. N'étant extraite d'aucun objet non pictural, la beauté produite par la peinture non figurative n'est pas une beauté abstraite. Cette beauté n'est rien d'autre ni de plus que la beauté du tableau qui l'incarne et ce tableau l'incarne donc telle qu'elle est, sans rien y supprimer. La beauté incarnée dans et par une peinture non figurative est tout aussi *concrète* que la beauté qui s'incarne par et dans la nature et elle est, par conséquent, tout aussi *objective* que cette dernière.

(1) Tout comme les espèces animales, les espèces picturales évoluent dans le temps. L'évolution historique se fait généralement dans le sens d'une augmentation progressive de l'élément subjectiviste, voire d'une diminution du degré d'abstraction: symbolisme → réalisme → impressionnisme → expressionnisme.

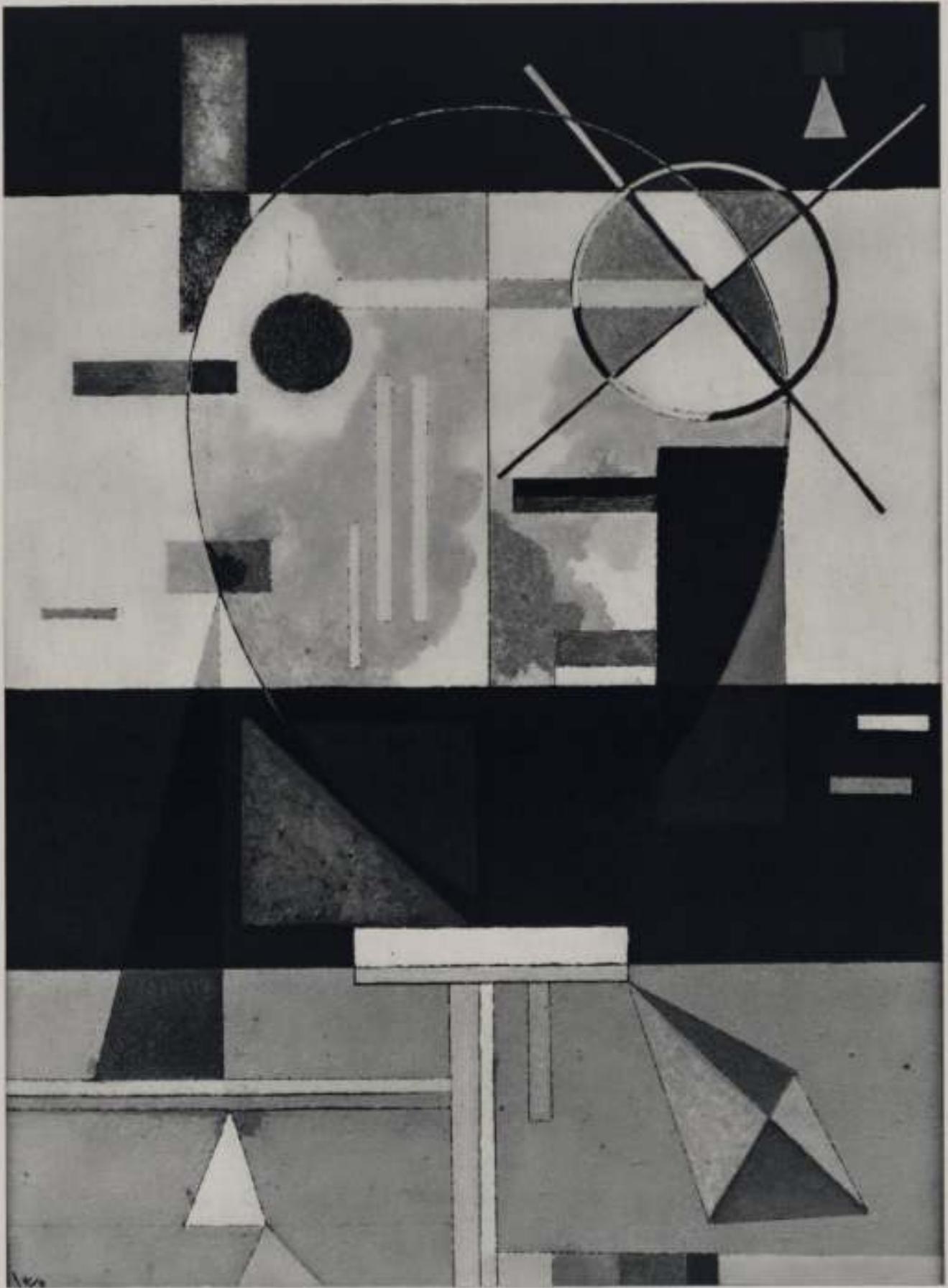


1930. Treize rectangles. 70 x 60 cm. Coll. Nina Kandinsky.

En bref, lorsqu'il produit une peinture figurative, l'artiste re-produit, dans une image subjective et abstraite, l'objectivité concrète qui ne dépend pas de lui, tandis qu'une peinture non figurative est un objet concret créé par l'artiste lui-même. Or, l'artiste ne peut re-produire qu'un fragment du monde où il vit: aucun tableau figuratif ne peut représenter l'Univers réel dans son ensemble et les limites spatiales du tableau sont toujours un découpage arbitraire du monde représenté. Par contre, le tableau non figuratif (« réussi » du point de vue artistique) est non pas un fragment, mais un tout: les limites du tableau sont celles de l'objet lui-même. La peinture *concrète* et *objective* inaugurée par Kandinsky pourrait donc être aussi définie comme une peinture *totale*, par opposition à la peinture *abstraite* et *subjective*, qui est nécessairement *fragmentaire*.

A. KOJÈVE.

Vanves, 17 avril 1966



1930. Tension décomposée. 49 x 35 cm. Collection particulière, Paris.

# L'univers plastique de Kandinsky

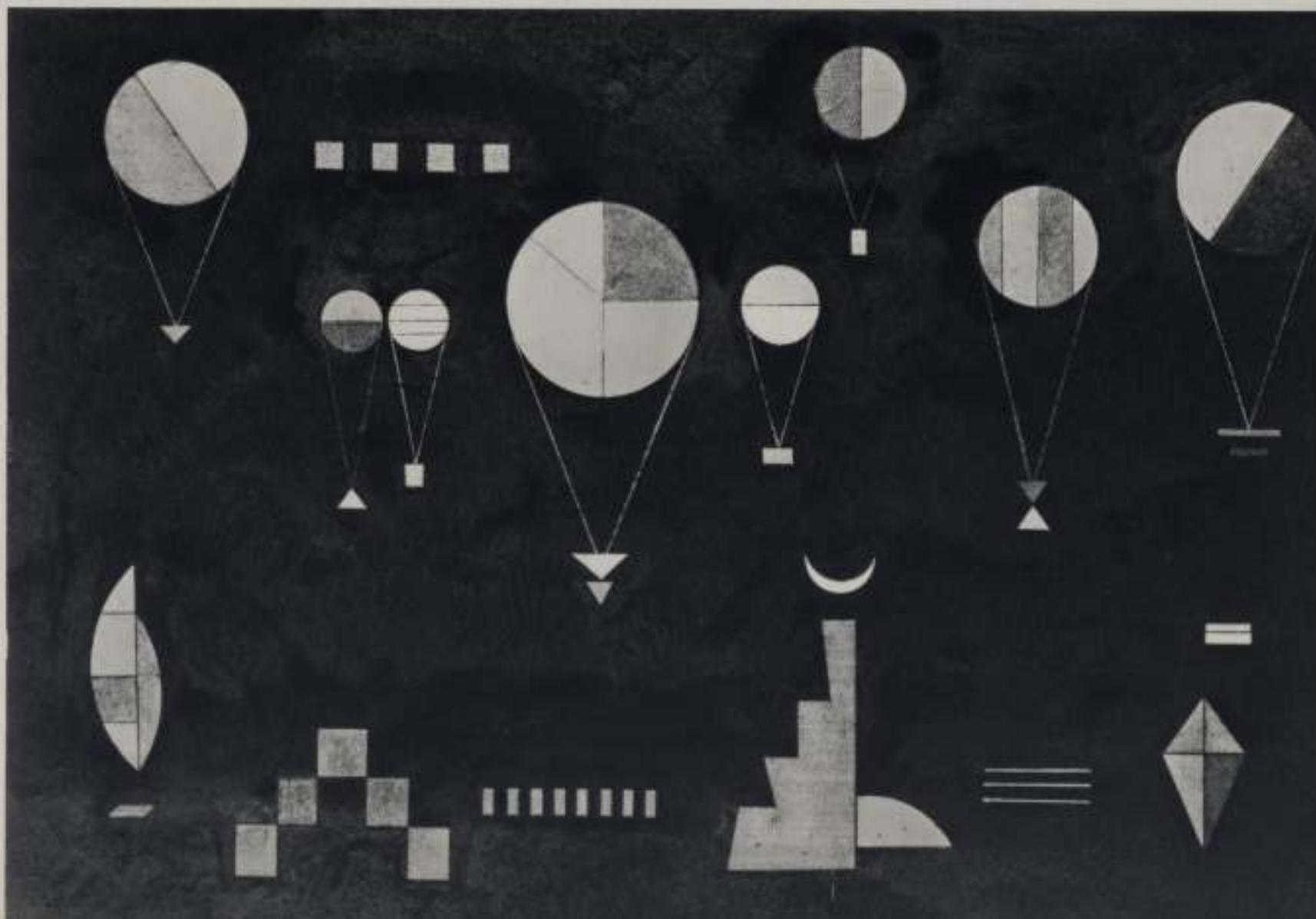
par Jacques Dupin

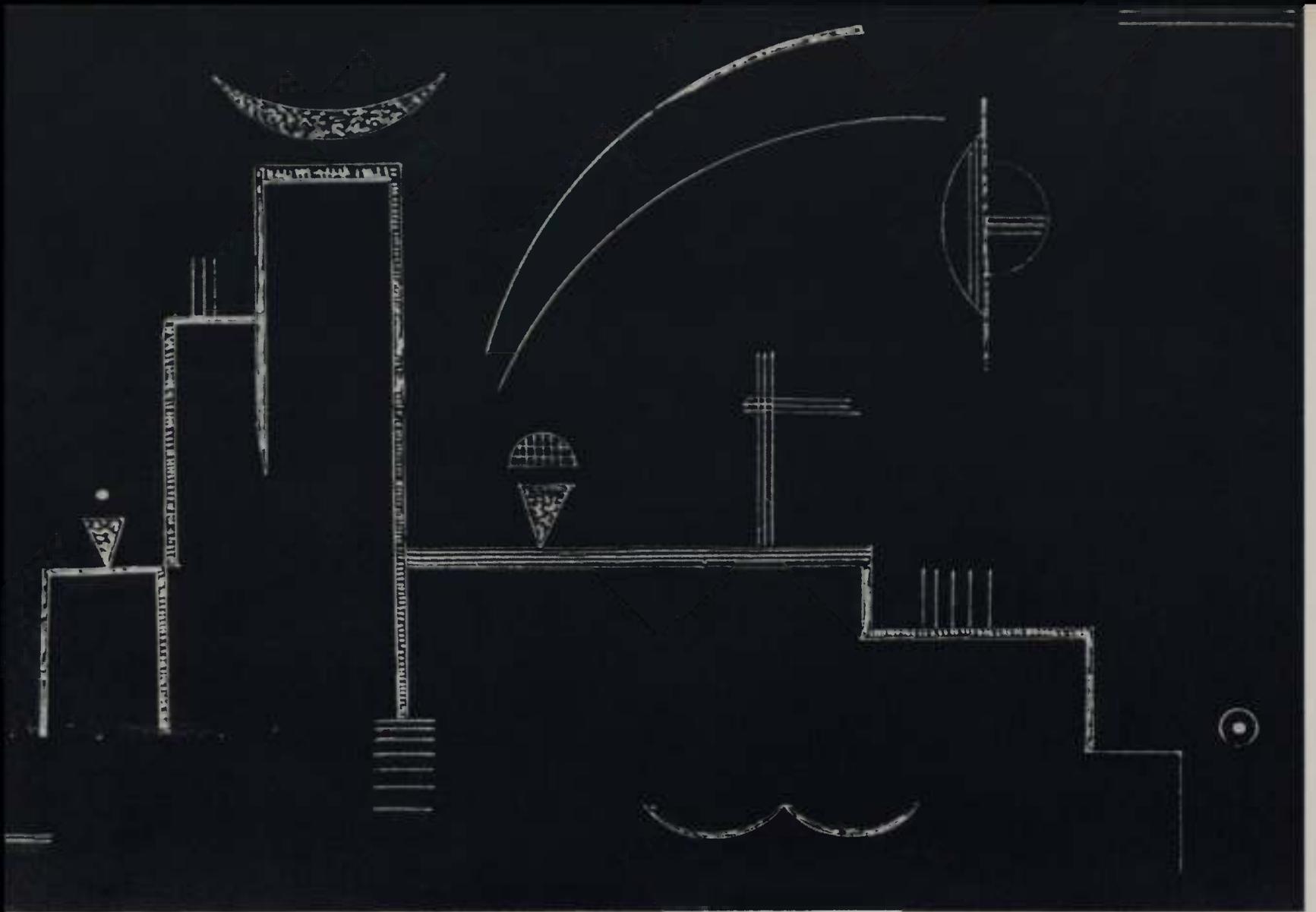
Lorsque nous évoquons aujourd'hui Kandinsky, c'est moins le penseur ou le théoricien qui nous retient, ou même le révolutionnaire qui a pourtant ouvert un vaste champ d'exploration à l'art de notre temps, que le peintre, le créateur solitaire pour lequel chaque tableau marque un commencement, un nouveau départ dans l'inconnu, et dont la marche en avant se poursuit quand les théories et les constructions de l'esprit cessent d'être un viatique suffisant. Cent ans après sa naissance, et presque un quart de siècle après qu'il eut peint son dernier tableau, la révolution qu'a accomplie Kandinsky, avec ou avant quelques autres, n'est plus qu'un événement de l'histoire de l'art, si considérable soit-il. Et sa réflexion, son enseigne-

ment, sa méditation, si importants qu'ils demeurent dans les écrits qui les ont recueillis, sont beaucoup plus vivants et actifs, pour nous, aujourd'hui, dans l'œuvre même dont ils constituent le soubassement et le guide.

Si l'art de Kandinsky continue de grandir et d'accroître ses pouvoirs, c'est parce que chaque tableau va au delà des formules dont il procède, et qu'il ne laisse presque rien subsister à son terme des conflits qui ont pu opposer en chemin l'expérience à la pensée. Les idées et les intentions sont des pierres de l'édifice, au même titre que les couleurs ou la lumière de l'atelier. Tout ce qui suscite ou accompagne le travail créateur compte énormément, mais, à partir d'un certain seuil, tout ce qui

1930. Plat profond. 49 x 70 cm. Coll. Nina Kandinsky





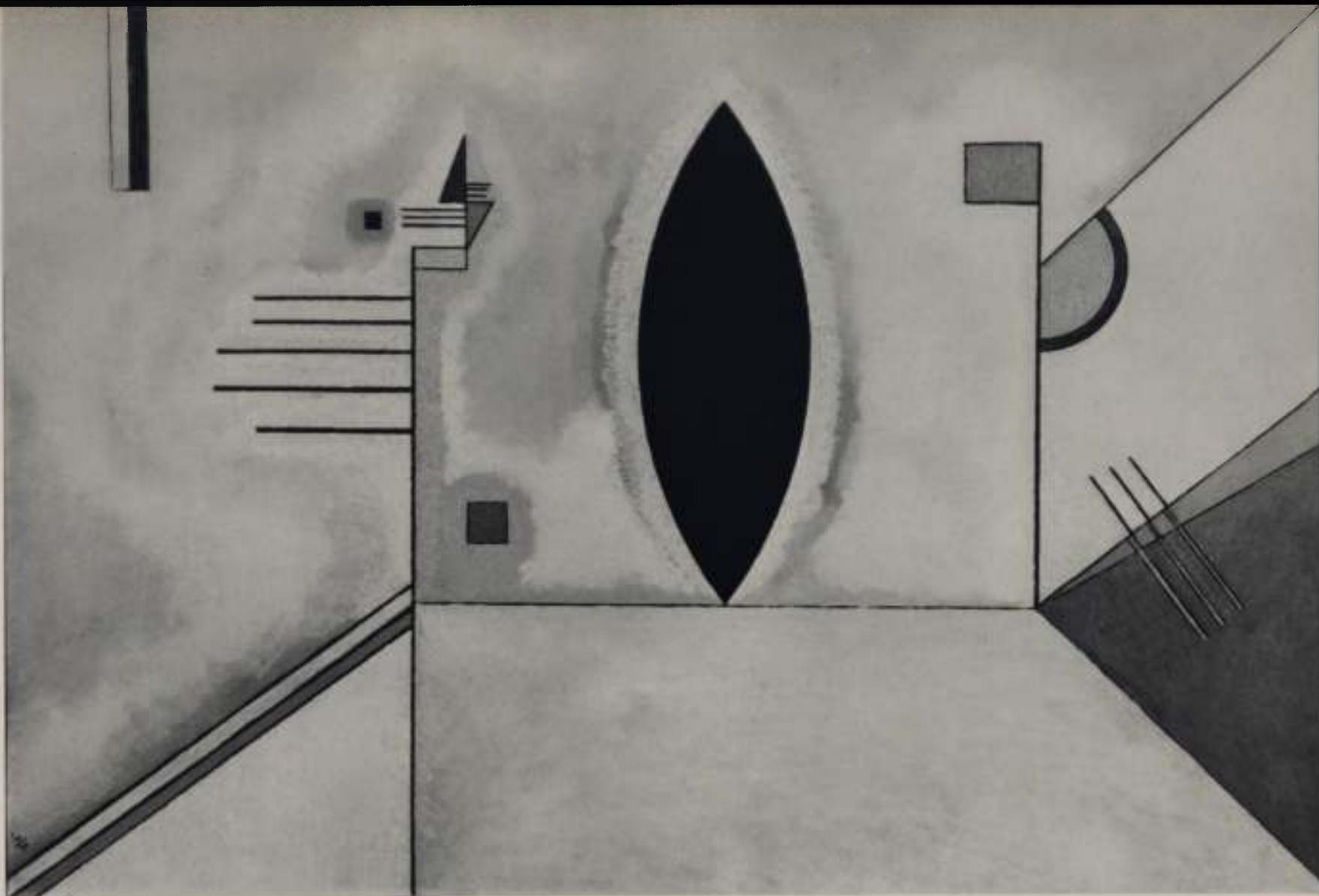
1930. Sans titre. Carton. 25,5 x 35 cm. Coll. Nina Kandinsky.

comptait énormément se perd, s'engloutit dans la part inévaluable de l'exploit de peindre. Malgré un préjugé tenace Kandinsky est le contraire d'un froid calculateur. Cette surprise de la découverte, cette fraîcheur matinale que nous éprouvons même devant ses toiles les plus « construites » ne peuvent résulter d'une suite d'équations rigoureusement conduites à leur conclusion. La concentration du joueur d'échecs mène toujours au risque pur auquel l'expérience spirituelle et plastique doit s'exposer toute entière pour s'accomplir, c'est-à-dire finalement s'effacer devant l'autonomie de l'œuvre. Et la terre la plus soigneusement préparée donne des fruits inattendus. Kandinsky est le peintre de la réflexion et de l'audace, le peintre de l'intensité lyrique dans la précision formelle. A chaque époque de son œuvre, malgré les apparences, et si opposés que puissent apparaître leurs styles, le géomètre et le cavalier, l'aventure plastique et l'expérience poétique sont indissociables.

Néanmoins le soubassement théorique, abstraction faite de son contenu, remplit une fonction essentielle dans la genèse du tableau. Il fait obstacle au pur jaillissement, à la jubilation prématurée auxquels incline la sensibilité romantique du pein-

tre. Il retarde l'acte de peindre, il accumule l'énergie, il la concentre comme une pile d'où elle pourra alimenter de manière progressive la croissance ramifiée de l'œuvre. En cela peut-être joue-t-il le même rôle que le sujet pour les peintres de la réalité: entraver et endiguer l'effusion, élargir le champ du jeu pour qu'il puisse s'éprouver et se fortifier à travers l'épaisseur d'une durée vécue, et non s'épuiser hâtivement en un seul flux torrentiel. A chaque période de l'œuvre préexiste un tel appareil théorique dont la fonction est moins de provoquer l'élan créateur que d'en ralentir le déploiement et de le contraindre à une expression cohérente, à une écriture d'une extrême rigueur.

Mais la création découle de l'expérience même. S'il en était autrement comprendrait-on que Kandinsky, cet homme attentif, affable, scrupuleux, fasse figure à bon droit de révolutionnaire radical, qu'il soit l'artisan et la conscience du bouleversement le plus considérable qui ait transformé les formes et l'esprit de l'art moderne? Kandinsky, le premier sans doute, en tous cas celui qui peut s'en prévaloir avec le plus d'autorité, nous a mis en présence d'œuvres sans références aux objets du monde extérieur, rompant ainsi avec la tradi-



1930. Debout. 49 x 70 cm. Coll. Nina Kandinsky.

tion occidentale et nous forçant à regarder d'une manière nouvelle toute la peinture des siècles précédents. En cet homme pondéré, quel gouffre s'est-il ouvert et la prise de conscience de quel déchirement l'a-t-il poussé à une rupture aussi complète? Kandinsky a vécu, reconnu et tenté de résoudre l'antinomie d'un double héritage, l'irréductibilité profonde des deux traditions qu'il avait recueillies et qu'il voulait toutes deux assumer. Moscou, Byzance et l'Orient, d'une part, se heurtaient en lui, sans échange possible, à la tradition artistique occidentale dont les découvertes récentes commandaient l'avenir. Son déracinement avait conduit Kandinsky devant la nécessité d'un réenracinement plus profond. Mais les dômes de Moscou, les légendes de l'Orient, la veilleuse éclairant l'icône ne pouvaient revivre dans le pays des grandes architectures philosophiques et musicales sans que les superstructures et les images de l'un et l'autre monde ne s'anéantissent d'abord, et qu'une fusion s'opère au niveau des racines, dans un lieu désencombré, ouvert et actif. Le conflit ne pouvait se résoudre que dans une conflagration lyrique capable d'engendrer de nouveaux signes, de nouveaux rythmes, de nouvelles structures et de nou-

velles lois. L'élimination de la référence aux objets du monde visible, c'est-à-dire l'instauration d'un art non-figuratif, ouvrait un espace pictural vierge propice à cette métamorphose, le lieu et la formule de ces noces inespérées.

Certes le mode violent convenait à cet affrontement dans sa phase liminaire. Kandinsky lui-même nous parle de cette « collision retentissante de différents mondes qui, dans le combat et hors du combat qu'ils se livrent, sont destinés à créer le monde nouveau qui s'appelle l'œuvre » (*Du Spirituel dans l'Art*). Mais les travaux de Munich ne sont pas moins rigoureusement conduits, ordonnés, rythmés que les calmes compositions géométriques du Bauhaus. La violence lyrique qui porte Kandinsky n'est pas abandon à quelque ivresse dionysiaque, à quelque aveugle dictée instinctive. L'emploi de la tache, la liberté de l'arabesque, la vivacité de la touche, le déploiement orageux des formes ne doivent pas faire illusion. Ni l'âpreté des cadences, ni la précipitation du rythme. La catastrophe ou le combat sont ordonnés musicalement, sans le moindre consentement à l'impulsion désordonnée. D'ailleurs, dès les premières esquisses, les plus élémentaires notations, l'œuvre est présente, en

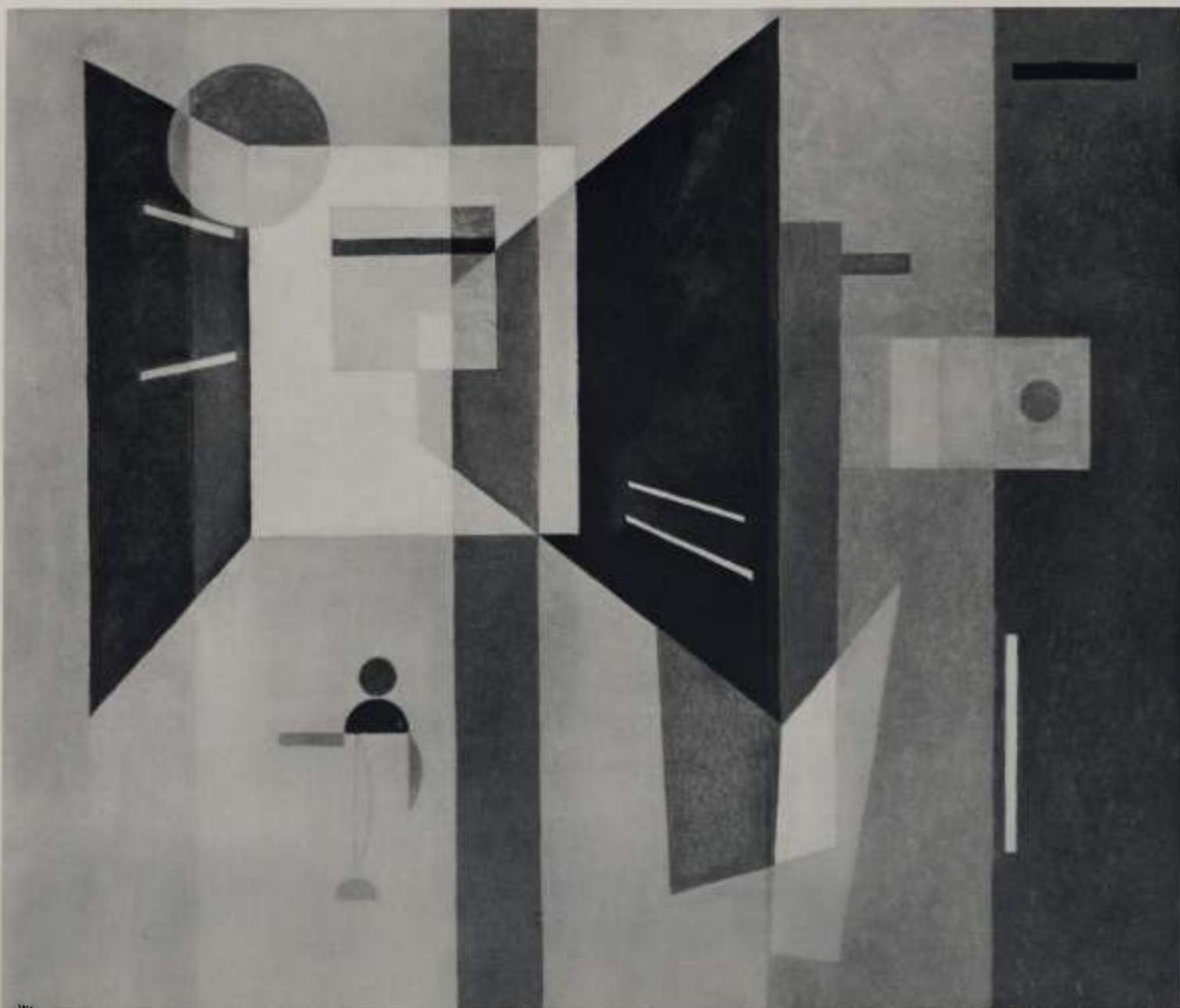
totalité. Le travail du peintre consistera à donner un corps, une durée et une profondeur à l'épure d'un conflit que deux lignes suffisent à mettre au jour. La science des variations et des oppositions mineures enrichit comme par des greffes successives une contradiction fondamentale féconde. Une symphonie plastique et chromatique se développe en un langage d'une précision souveraine qui, dès qu'il est constitué, n'a plus d'autre origine que lui-même et d'autre signification que l'œuvre.

A Weimar comme à Dessau ou à Paris, l'expérience créatrice de Kandinsky garde les mêmes traits essentiels, les mêmes modes de développement. Le climat peut changer, le vocabulaire et la syntaxe se renouveler, l'imagination à l'œuvre dans le tableau cueillir et nous proposer des fruits d'apparences et de saveurs diverses, rien n'altère essentiellement le processus créateur de Kandinsky. La géométrie prépondérante des œuvres du Bauhaus n'a jamais assuré la domination et le contrôle de l'esprit spéculatif sur l'imagination. Bien au contraire celle-ci, à s'exprimer avec un vocabulaire de triangles, de cercles, d'arcs ou de segments de droite, renforce encore l'étrangeté de ses trouvailles. La froide épure initiale dérive bientôt vers

d'imprévisibles combinaisons que l'espace autonome du tableau provoque et que l'affectivité et le monde imaginaire du peintre influencent, fécondent et multiplient. La simplification géométrique est débordée par la vigueur et l'originalité d'un langage pictural aux possibilités illimitées. Fugue et variations, la complexité des éléments et des rapports n'obtient de vivre que dans le dévoilement final d'un principe unitaire, cette simplicité du mystère dont toute œuvre d'art, selon Kandinsky, doit manifester la présence pour exister. Alors, réellement, « la flamme brûle dans le bloc de glace », et, de la transmutation du nombre, la musique s'élève et nous emporte. L'austère architecture première n'a fait qu'ouvrir et orienter l'expérience; sa contrainte aboutit finalement à concentrer les parfums de ce jardin paradoxal.

La grandeur de Kandinsky tient aussi au pouvoir de renouvellement continu de son art, c'est-à-dire à l'acceptation téméraire du plus grand risque à chaque moment de son expérience et dans chaque tableau. A l'opposé de tant de « constructivistes » ou de « neoplasticiens » dont les savantes et mornes variations au tire-ligne et au compas tentent de dissimuler le manque d'imagination et la peur de

1932. Vers la droite, vers la gauche. 60 x 70 cm. Coll. Nina Kandinsky.



l'inconnu, Kandinsky nous surprend et nous ravit toujours parce qu'il s'expose infiniment et ne cesse pas de contester ses propres découvertes. Il consent à faire la part du feu et nous engage avec lui parce qu'il s'engage totalement. Il est poignant d'éprouver, jusqu'à la fin de sa vie, la vulnérabilité du peintre pourtant le mieux armé et le plus minutieusement préparé en présence du danger qu'il aime à provoquer et devant l'inconnu imperforé que dans chaque toile vierge il lui faut reconnaître et défier. A son époque parisienne, qu'il serait plus juste d'appeler orientale, l'affermissement de sa maîtrise le pousse à accroître encore le risque, à imaginer plus librement, à oser follement parfois. Son art combinatoire, son expérience des propriétés de la couleur ont atteint une telle perfection qu'il peut sans rien abandonner de l'écriture rigoureuse du Bauhaus ouvrir l'espace du tableau à la nouvelle montée lyrique de signes issus de son propre fonds ancestral et laisser s'épanouir avec une exubérance et une liberté qu'il n'avait jamais obtenues la part la plus orientale de son être profond.

JACQUES DUPIN.



1933. Développement en brun. 100 x 120 cm. Musée National d'Art Moderne, Paris.



# Son fil d'Ariane, la couleur

par Dora Vallier

Comme à travers une longue-vue je voudrais fixer un détail de la longue carrière de Kandinsky, l'isoler et le porter à ses plus grandes dimensions: voir de près ce moment où Kandinsky aboutit à sa première aquarelle abstraite, puis il lui faut plus d'un an encore avant de réaliser sa première peinture abstraite. Pourquoi ces atermoiements? Pourquoi ce temps entre le jour où il a eu la révélation de l'expression abstraite et le jour où il l'assume?

Ses œuvres d'une part, ses écrits de l'autre peuvent nous aider à répondre, car *Du Spirituel dans l'Art* qu'il rédige en 1910-11 est contemporain de cette expérience et *Regard sur le passé*, publié en 1913, en est, d'une certaine manière, le point final. A cette date Kandinsky est non seulement un peintre abstrait, mais il a pleinement conscience des raisons profondes qui l'ont poussé à le devenir.

Chacun connaît l'histoire du tableau accroché

par hasard à l'envers. En la voyant Kandinsky s'aperçoit que les objets nuisent à sa peinture. Il en a la certitude absolue. Mais c'est une certitude qu'entoure de toutes parts le vide d'une question sans réponse: « Qu'est-ce qui doit remplacer l'objet? ».

Cet épisode se situe à l'époque où Kandinsky peint ses paysages de Murnau. Il garde encore l'habitude de faire des études sur le motif. Cependant, il s'est rendu compte qu'il travaille mieux de mémoire. Or ce recul vis-à-vis du réel que la mémoire crée, n'est autre que la place toute faite à sa propre sensibilité, libre d'être elle-même, sans attaches, charriant à son gré ce dont elle porte les traces. Ces traces, une à une, Kandinsky finit par les reconnaître quand il découvre quel rôle prépondérant la couleur a joué dans sa vie, depuis toujours — la couleur tout court, avec *c* minuscule, bien avant et en dehors de la peinture: « ... Il me semble que mes grands-parents déménagèrent et entrèrent dans un nouvel appartement peu avant le voyage que mes parents firent en Italie, voyage où je les accompagnais, quoique n'étant qu'un enfant de trois ans... L'Italie se colore pour moi de deux fortes impressions de noir. A Florence je passe avec ma mère, dans un fiacre noir, sur un pont (au-dessous duquel l'eau est, je crois, d'un jaune sale) et à Venise, encore une fois le noir: des marches noires plongeant dans l'eau noire, sur l'eau un terrible bateau long et noir: c'est une promenade nocturne en gondole. »

Et d'une manière encore plus décidée: « Les premières couleurs qui me firent une grande impression sont le vert clair et vif, le blanc, le rouge carmin, le noir et le jaune ocre. Ces souvenirs remontent à ma troisième année. Ces couleurs appartenaient à divers objets que je ne revois pas aussi clairement que les couleurs elles-mêmes. »

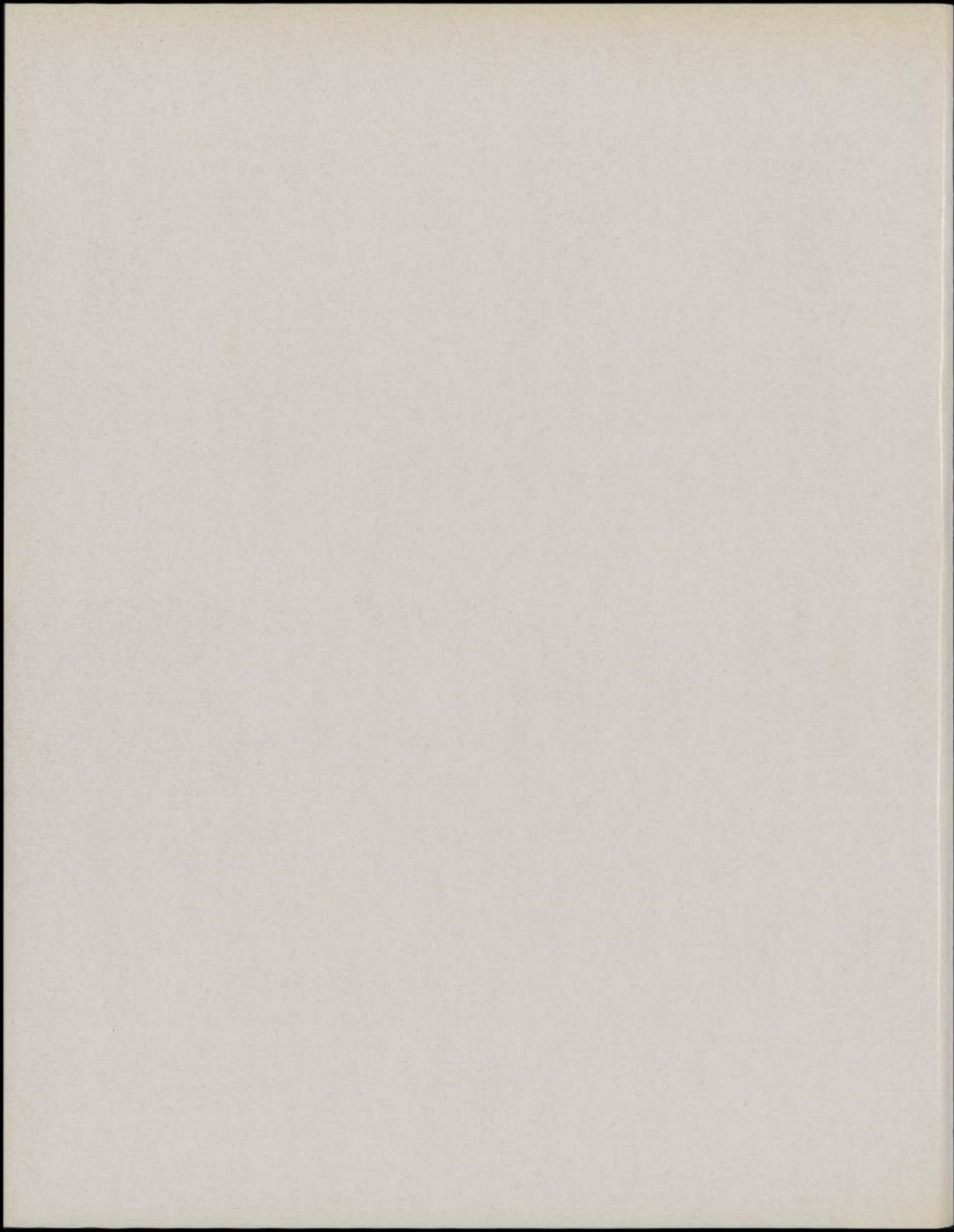
Aussi son jouet préféré, le « petit cheval de couleur isabelle, avec des taches ocres sur le corps et une crinière jaune clair » pousse-t-il l'homme mûr à s'extasier: « Ma passion pour les chevaux de cette robe n'est pas encore passée. J'ai toujours le même plaisir à en voir un qui revient chaque année dans les rues de Munich. Il apparaît lorsqu'on commence à arroser les rues. Il éveille le soleil qui vit en moi... Il est immortel. »

1935. Voltige. Huile et sable. 81 x 100 cm.  
Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



1934. Entre deux. Huile sur toile. 130 x 97 cm. Collection Peissi, Paris.





Kandinsky a beau avoir été mis en garde par son maître Stuck contre « les extravagances de la couleur », celle-ci n'a pas cessé de le fasciner. Tous ses tableaux de Murnau l'attestent. C'est du manie- ment même, du manie- ment matériel et de la cou- leur que semblent surgir leurs formes. La tension de la touche déborde les limites des objets figurés. Murnau n'est qu'un lointain prétexte complètement transfiguré par la peinture. Il est vrai que les Fauves, pendant ces années, avaient beaucoup fait parler d'eux. Mais leur recherche n'est pas celle de Kandinsky. Ce n'est pas leur lumière qui l'inté- resse, aussi éclatante qu'elle soit grâce aux couleurs pures. C'est quelque chose d'autre, qui (mais à son insu) n'est peut-être pas sans rapport avec l'émotion qu'il avait ressentie à treize ans, devant sa première palette: « Au milieu de la palette vit le monde extraordinaire des couleurs déjà em- ployées qui vagabondent loin de leur source... C'est un monde issu de l'œuvre déjà peinte qui s'est formé par hasard, sans intention, par les jeux mystérieux de l'artiste, lesquels ont déterminé des forces étrangères à son œuvre. Et je dois une grande reconnaissance à ces hasards; ils m'ont plus appris que ne l'ont fait maîtres et professeurs.

Je les ai observés avec amour et admiration pen- dant de longues heures. » Et pour conclure, cette déclaration (qui est en soi un pressentiment de la peinture du milieu du siècle): « La palette, issue des éléments qui composent l'œuvre, est souvent en elle-même un œuvre plus belle que n'importe quelle œuvre. »

Cette acceptation lucide du pouvoir premier de la couleur, c'est elle qui entraînera Kandinsky à peindre une aquarelle abstraite. Dans les paysa- ges de Murnau, qui en sont le préambule, la couleur prend encore appui sur le monde extérieur, même si elle le transforme à sa guise. Mais plus elle le transforme, plus elle compte sur elle-même, se laisse aller, puis un jour la spontanéité et la rapi- dité de l'aquarelle l'emportent, et l'affranchisse- ment auquel Kandinsky aspire s'accomplit. La main est allée au devant de l'esprit, poussée par le moyen technique, soutenue par ce que l'artiste porte de plus profond en lui. L'instinct pictural a pris le dessus. Mais Kandinsky n'est pas l'homme à donner libre cours à ce que son intelligence ne domine pas. De surcroît, il a été marqué par le spiritualisme fin de siècle. Ainsi le temps qui sé- pare sa première aquarelle abstraite de ses pre-

1936. Forme en tension. Peinture sur verre. 30 x 40 cm. Coll. Nina Kandinsky.





mières « Improvisations » abstraites, devient-il le moment où passé et avenir, expression instinctive et expression maîtrisée s'affrontent en lui.

L'œuvre d'art conçue comme une palette, avec ses couleurs à l'état sauvage, attire Kandinsky et en même temps l'effraie. Pour accepter son attrait qu'il subit fortement, il doit lui découvrir des vertus. Le mot instinct trouble Kandinsky, l'effarouche. Pourtant il sait pertinemment que la couleur possède une forte charge émotive. Ses réactions passées et présentes ne cessent de le lui confirmer. Mais cela ne lui suffit pas. Il a besoin de faire avec son intelligence tout le tour de ce qu'il a atteint par le raccourci de l'intuition. Derrière l'action immédiate de la couleur il décèle alors des résonances spirituelles:

« Le bleu apaise et calme en s'approfondissant.

En glissant vers le noir il se colore d'une tristesse qui dépasse l'humain, semblable à celle où l'on est plongé dans certains états graves qui n'ont pas de fin et ne peuvent pas en avoir. Lorsqu'il s'éclaircit, ce qui ne lui convient guère, le bleu semble lointain et indifférent... »

« Comme une flamme attire l'homme irrésistiblement, le vermillon attire et irrite le regard. Le jaune-citron vif blesse les yeux. L'œil ne peut le soutenir. On dirait une oreille déchirée par le son aigre de la trompette... »

« La passivité est le caractère dominant du vert absolu... »

« Le rouge, couleur sans limites, essentiellement chaude, agit intérieurement comme une couleur débordante d'une vie ardente et agitée... »

« Le violet est un rouge refroidi au sens physique du mot. Il y a en lui quelque chose de maladif, d'éteint et triste. C'est la raison, sans doute, pour laquelle les vieilles dames le choisissent pour leurs robes. Les chinois en ont fait la couleur du deuil... »

Et enfin le noir: « Comme un "rien" sans possibilités, comme un "rien" mort après la mort du soleil, comme un silence éternel sans avenir, sans l'espérance même d'un avenir, résonne intérieurement le noir... »

Ainsi, page après page, on voit dans *Du Spirituel dans l'Art* comment Kandinsky a trouvé ce qu'il cherchait. La couleur est passée « du matériel au spirituel ». Au terme de ce passage, il peut réaliser en pleine lucidité son premier tableau abstrait bien après avoir peint d'un jet sa première aquarelle abstraite. Cette prudente progression vers l'abstraction à l'intérieur même de la fougue qui caractérise l'exécution de chacune de ses œuvres de cette époque n'est rien d'autre que la poursuite, et finalement la découverte de la « nécessité intérieure » susceptible de conférer une signification à une peinture indépendante du monde extérieur, laquelle pour Kandinsky repose encore entièrement sur la couleur. Le problème de la forme, son évolution l'indique, ne retiendra ce promoteur de l'art abstrait que quelques années plus tard. Décalage compréhensible puisque la forme est par essence très étroitement liée à nos catégories intellectuelles — ces mêmes catégories que sa première aquarelle abstraite avait heurtées de front en révélant leurs limites. Qu'il ait voulu ensuite les briser peu à peu et que pour cela il ait eu besoin de temps, nul doute. Mais nul doute non plus qu'en 1911, quand il assume l'abstraction, il les a franchies. Sinon il n'aurait pas affirmé, en 1913, dans *Regard sur le passé*, que ce qu'il avait toujours peint et qu'il continuait de peindre, c'était Moscou. S'il pouvait l'écrire, c'est qu'il était désormais dans le labyrinthe, au-delà de la logique, où son fil d'Ariane, la couleur, lui avait permis de pénétrer.

DORA VALLIER.

# Le voyageur

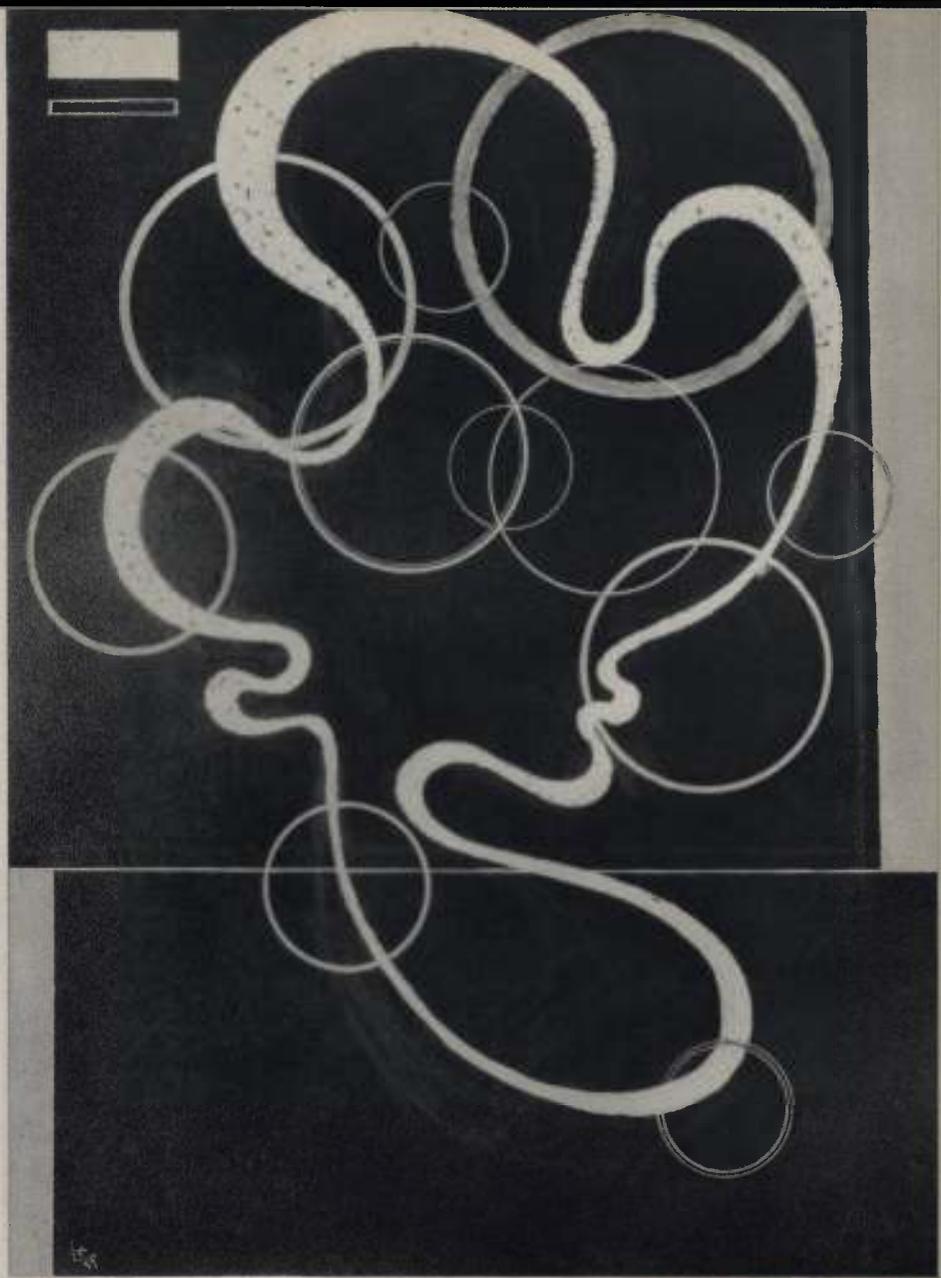
par Charles Estienne

« Le chemin mystérieux va vers l'intérieur » (Novalis)

J'ai été l'objet, il y a bien des années déjà, d'une assez singulière aventure. C'était très exactement le deux juin 1949, j'avais passé le début de l'après-midi avec Jacques Villon, à son atelier de Puteaux. Nous causions, après avoir regardé les tableaux. Tout à coup j'eus le sentiment, physique comme l'on dit, que j'allais être en retard — où, je vais le dire tout de suite —, qu'ainsi je devais partir sur-le-champ. Je me levais brusquement... « Vous n'allez pas partir tout de suite » protesta doucement Villon. « Si, répondis-je, on m'attend. J'ai rendez-vous avec quelqu'un que je ne puis me permettre de faire attendre. » Et avec une hâte étrange, intempestive, je m'en allai, sans que Jacques Villon, en vertu de sa merveilleuse, de sa légendaire gentillesse eût osé me demander chez quel haut personnage, chez quel prince j'étais convoqué aussi impérativement. Et pendant que je roulais vers Paris, retraits en moi — abstrait, dirais-je — tel un somnambule, une voix comme de l'invisible, mais précise et ferme, me chuchota à l'oreille: « Il t'attend. » Un peu plus tard j'entrais à la galerie de René Drouin, place Vendôme, où c'était le vernissage des peintures de l'époque dite « parisienne » de Kandinsky.

On peut juger cette petite histoire non pas folle mais un peu fade, d'un rayon assez facile de l'imaginaire. Et cependant... Je me rappelle qu'en pénétrant dans la belle galerie toute en longueur, un peu solennelle de la place Vendôme, je remarquais que les premiers invités déambulaient avec précaution et parlaient à voix basse, et non pas comme dans un salon, mais comme dans le lieu d'un cheminement initiatique. Sur le mur habillé de velours rouge brillaient les étincelants et sombres tableaux que l'on sait, bijoux d'un monde enseveli, brusquement ranimés ainsi, des braises à la fraîcheur d'un souffle neuf. Et je me dis, tel que je vous le dis: « Il est là. »

Je le répète, c'est là un genre d'histoire à ne pas raconter tous les jours, et qui n'a sans doute nul rapport avec ce que l'on entend généralement par critique. Mais c'est peut-être l'une des choses que l'on a le droit de se rémémorer cette année, que l'on célèbre le centenaire de la naissance de celui que je nomme parfois mon « Maître », et je ne m'en dédis pas, et d'autant plus que se précise la face sinistre de temps futurs dont l'ombre portée en arrière nous atteint déjà. Il n'est que temps, alors, de sauver ce qui peut encore être sauvé de l'histoire de l'esprit, pour que cet esprit poursuive son histoire. Et l'on m'accordera peut-être que



l'œuvre entière de Kandinsky, considérée de son ébauche à son accomplissement, constitue l'un des passages, sur la route toujours déserte devant nos pas, l'un des sentiers où se peut recueillir la meilleure, la plus pleine charge de cet or noir du mental, veiné de soleil cependant, dont les « hommes de l'art », si je puis dire, sont les prospecteurs ou angoissés ou sereins; ou aussi bien les bateleurs et les tricheurs, hélas. Dans la nuit de l'esprit qui tente à se faire, dans la sinistre marée universelle qui monte aux acclamations des petits pilleurs d'épaves, Kandinsky nous reste l'un des rares à s'être porté d'emblée au cœur de « l'autre nuit », la Grande Nuit grosse de tous les germes, toutes les formes possibles d'un Monde enfin possible pour l'homme; et non pas l'homme jadis orgueilleux mais désormais dérisoire de l'anthropocentrisme traditionnel, mais l'homme d'un cercle magique dont, suivant la phrase célèbre, le centre serait partout et la circonférence nulle part.

De cette entreprise, menée avec la plus extrême conscience des périls mortels qui guettent à chaque pas, il n'y a aujourd'hui que peu d'exemples. On peut citer, entre autres, André Breton, parce que,



1937. Trente. 81 x 100 cm. Coll. Nina Kandinsky.

précisément, dès l'arrivée de Kandinsky à Paris en 1933, il le saluait comme « l'un des plus grands révolutionnaires de la vision ». Mais il me semble que dans l'ordre des arts plastiques Kandinsky est probablement le seul sur la voie noire. C'est pourquoi il est, pour moi, le « Maître ».

Essayons maintenant de refaire à ses côtés le voyage fabuleux mais réel. C'est la descente faustienne dans le royaume des Mères, la clef, ou le rameau d'or à la main. Les portes du Mythe s'ouvrent à deux battants.

Il y avait un jour un homme, un Voyageur... « Il arrive dans un village dont tous les habitants, aux visages et aux cheveux jaunes ou verts et aux costumes bariolés, sont pareils à des images peintes sur deux jambes. » Est-on dehors ou dedans — à l'extérieur ou à l'intérieur du monde? Les images sont tellement réelles, je veux dire tellement fortes, que visiblement elles font partie du monde du soleil — bien qu'on soit déjà au pays du soleil de minuit; mais elles sont tellement étranges, merveilleuses, qu'elles sont peut-être du monde de l'autre côté — l'autre côté, où commence l'autre monde. De toute façon, c'est comme se trouver devant la porte peinte et bariolée d'un monde neuf, miraculeusement préservé. Et d'un geste non pas pré-

médité mais commandé, dirait-on, le Voyageur pousse la porte, il passe le seuil, il est dans le monde sonore mais muet, parlant mais silencieux de la peinture, il est à l'intérieur de ce monde, à l'intérieur du monde. Derrière, la porte se ferme, les lumières et les fantasmes du monde qu'on dit visible s'éteignent. En avant, Voyageur, la route est longue. Te voilà seul — on est toujours seul, alors — et tu n'as pour te guider que la lampe d'ivoire et corne de Nerval, et ce mince souffle de flamme qui brûle à l'huile imputrescible de la conscience.

Le Voyageur a pris le pas — un bon pas, le rythme qu'il faut pour ce voyage sans cartes au centre de la terre. Chose curieuse, les souvenirs du dehors ne s'effacent pas tout de suite, ils criaillent encore et battent des ailes irritées. Un beau jour les perspectives se renversent, on voit tout à l'envers, et c'est comme si l'on trouvait le sens, soudain. Le Voyageur avance toujours; le voici bientôt dans un pays muet à énorme face de zéro, c'est le cercle polaire de... C'est étrange, le pays n'est pas nu, il est envahi d'herbes folles et de végétations au ras du sol — une toundra de l'esprit. Le Voyageur s'assied, et il sait alors qu'il a trouvé sa première trouvaille, la grande. Et il écrit sur son

carnet de route: 1910. Mais il faut continuer. Pour autant d'ailleurs on n'en est pas moins vivant, on a du sang sous les ongles. Voici un pays de grandes chasses, de grands chants, d'improvisations à toute bride. On retrouve là d'autres chasseurs, il sont du clan dit Magdalénien, et l'on chasse avec eux. C'est peut-être un monde de caverne, ce monde de l'autre côté de la ligne, mais les voûtes de la caverne sont hautes comme le ciel. Et le Voyageur se sent de plus en plus fort, de plus en plus armé, le butin s'accumule; mais il n'a pas le droit de s'arrêter, et un jour il se remet en route après un dernier signe à ses amis chasseurs, enlumineurs de cavernes. Il chevauche maintenant un Cheval Bleu; bientôt cependant il doit mettre pied à terre, car c'est pied à terre et même pied nu qu'il doit aborder la prochaine étape.

Le voici devant un grand mur froid comme une interrogation; et on songe au mur des « Trois Lumières » du film de Fritz Lang, et la mort rôde non loin, il s'agit d'en faire une vie. Le Voyageur tâte précautionneusement la muraille, cherchant le défaut ou le joint, et il trouve. Le mur des formes s'ouvre, et là on est vraiment derrière le miroir, dans un palais tout de prismes, d'arêtes vives, de formes pures et tranchantes comme le diamant. Un hautain soleil noir est le roi, qui par réflexion fait naître de tous côtés le principe même du cristal de roche, du jais, de la tourmaline, de l'opale. Ici la rose s'est pétrifiée, elle est devenue le rose. Les mains égrènent le trésor, mais c'est moins un compte qu'un décompte. Lève-toi, Voyageur, la route est toujours à faire: c'est ce que dit la petite flamme de la lanterne. Petite flamme, mais dévorante.

Il est possible, maintenant, que ce soit le dernier. Le dernier? enfin... C'est la troisième porte, en tous cas. C'est un damier, un monumental damier noir et blanc, et sur le linteau de la porte, on lit: « Trente ». La porte s'ouvre, et le Voyageur sait, d'unique et totale intuition, qu'il est chez lui, prince au cœur du monde. Maintenant ce n'est plus tellement le principe du minéral qui est en jeu, mais celui du végétal et de l'animal, le principe des formes secrètes ou invisibles de la vie. Le secret de la fougère, du champignon, de l'écorce, de l'infusoire et du germe vibronne à voix fine et précise. Cela est entêtant comme la présence d'un grand opium, qui pour une fois produirait des formes vraies. Mais ce lieu est habité, *habité de figures*. Sous le sigle de « Cercle et Carré », cinq Figures veillent et attendent. Elles attendaient sans doute le Voyageur, de toute éternité. A leur lumière noire, il va faire sa plus riche récolte, il va forger ses prototypes, et il se hâte, forgeron d'une forgerie de diamants. Il marie le feu et la glace de son dernier trésor, puis... c'est « Elan Tempéré », admirable litote pour dire que la flamme de la lanterne d'ivoire et corne va être soufflée.

C'était en décembre 1944. Les derniers miliciens jetaient des pierres, de la boue et de la neige dans les vitres de la plus petite galerie de Paris, près de la Seine. Ce même mois le Voyageur était entré, décembre définitif, dans le « Pays de brouillard blanc et glacé » dont parle Andersen. Un grand artiste, je veux dire un poète, c'est toujours un peu la « Petite fille aux allumettes ». Mais ici, les dernières allumettes craquées brûlent toujours.

CHARLES ESTIENNE.

Paris, 1er-2 mai 1966

1937. Le gros et le maigre. Gouache. Coll. Nina Kandinsky.



# 8 lettres de Kandinsky à Klee

15-VIII-14

Cher Monsieur Klee, de façon assez inattendue et après des épreuves pas très attendues nous sommes arrivés dans votre patrie, qui nous a accueillis avec hospitalité. Un ecclésiastique ami nous a laissé ici sa villa inoccupée, où nous vivons le plus économiquement possible: nous trois de l'Ainmillerstrasse, Madame Kandinsky, sa sœur, son mari et sa fille. Notre adresse est: Goldach am Bodensee, Mariahalde.

Où êtes-vous? En Suisse aussi, j'espère, c'est-à-dire dans l'unique, ou presque, pays d'Europe où l'atmosphère de l'avenir n'a pas été dissipée par la haine. J'ai lu avec grand plaisir un article de tête dans la « Neue Zürcher Zeitung » où l'esprit suisse s'exprimait dans une très belle forme. Ça été une voix de la musique future d'une humanité fraternellement réunie.

Que savez-vous de nos amis?

Si vous vous rendez en Allemagne, nous serions très heureux de vous rencontrer lors de votre passage à Rorschach (Goldach n'est à proprement parler qu'un prolongement de R.).

Je ne sais si vous recevrez cette lettre. Il me faut terminer ainsi. Quel plaisir ce serait de recevoir de vos nouvelles.

A vous deux et à Felix nos sincères amitiés.

Votre Kandinsky

Goldach (St. Gallen)  
Mariahalde

10-IX-14

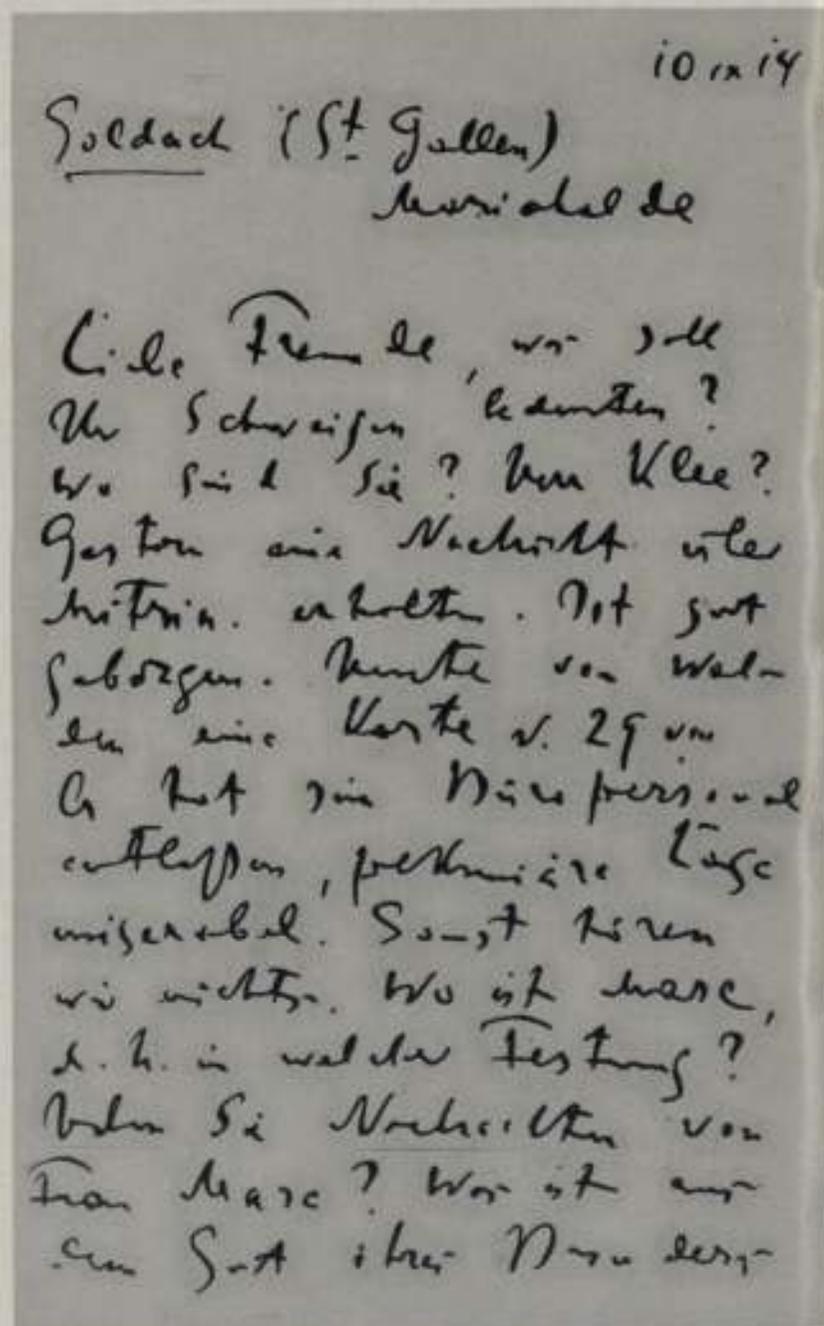
Chers amis, que peut signifier votre silence? Où êtes-vous? Monsieur Klee? Reçu hier des nouvelles de Mitricz. Il est bien à l'abri. Aujourd'hui une carte de Walden du 29-VIII. Il a licencié son personnel de bureau, la situation financière est pitoyable. A part cela nous n'avons rien appris. Où est Marc, c'est-à-dire dans quelle forteresse? Avez-vous des nouvelles de Madame Marc? Que sont devenus les biens de son frère?

Avez-vous reçu notre lettre avec nos très sincères remerciements pour le prompt règlement de l'affaire d'argent?

Aujourd'hui, il y a eu de grandes clameurs d'allégresse chez nous: nous avons reçu les premières nouvelles de Russie — pendant six semaines nous

n'avons rien su. Des possibilités de communication, au moins par lettres, se forment lentement.

Quel bonheur ce sera quand cette effrayante époque sera passée. Que viendra-t-il après? Un grand déchaînement, je crois, des forces les plus pures, qui mènera aussi à la fraternisation. Et également donc un grand épanouissement de l'art,



qui maintenant doit rester caché dans des coins obscurs.

Récrivez très bientôt!  
Meilleures amitiés de nous deux  
Votre Kandinsky

Berlin W.  
Motzstr., 21, rez-de-chaussée  
Tel. Kurfürst 6187

le 27-XII-21

Cher Klee, enfin nous sommes à Berlin! Il m'a fallu longtemps avant de pouvoir écarter et vaincre tous les obstacles qui se sont dressés l'un après l'autre devant moi. La patience, c'est connu, donne des roses, mais le prix de celles-ci, à notre étonnement, a incroyablement augmenté depuis 1914. Elles sont probablement moins chères à Weimar. Je ne sais pour le moment combien de temps je resterai ici. Je veux d'abord examiner la situation

et avant tout reprendre un peu de forces en me reposant sérieusement. Mais je voudrais absolument aller à Weimar et étudier à fond le nouveau système d'enseignement artistique. J'y parlerai, si cela intéresse les collègues allemands, de nos réformes scolaires. J'aimerais en outre entrer en contact avec les jeunes artistes allemands. C'est le côté professionnel. Mais en ce qui concerne le côté personnel, je voudrais avoir le plus tôt possible l'occasion de vous saluer bien amicalement, vous et votre famille, après une interruption de sept ans.

Donnez *bientôt* de vos nouvelles!

Avez-vous reçu ma lettre de Moscou (la réponse à la vôtre)?

Dans l'attente d'une réponse prochaine et (comme un Russe l'écrivait un jour) d'une réponse polie, avec mes sincères amitiés.

Votre Kandinsky

geworden?

Nehmen Sie unseren Brief  
mit herzlichstem Dank  
für die prompte Besor-  
gung der Geldsache erhalten?

Wenige von im jungen Jubel  
bei uns: wir bekommen die  
erste Nachricht von Russ-  
land - 6 Wochen wußten  
wir nichts. (Langsam ent-  
stehen wenigstens briefliche  
Verkehrsmöglichkeiten.)

Was für ein Gefühl es sein  
wird, wenn die schreckliche  
Zeit vorbei ist. Vor kommt  
welcher? Ich denke eine  
große Entfesselung der

• in der Künfte, die sich  
für die Verbesserung sorgen  
werden. Also auch große  
Entfaltung der Kunst, die  
jetzt in vorläufigen Ent-  
stehen muß.

Schreiben Sie doch bald  
wieder!

Viele gute Grüße von  
mir bei den

W. Kandinsky



Kandinsky, sa femme Nina et Paul Klee à Hendaye au mois d'août 1929.

La question du logement est-elle aussi brûlante à Weimar qu'à Berlin? Y trouve-t-on facilement une chambre ou doit-on retenir à l'avance?

Savez-vous où habite Jawlensky et lesquels encore de nos anciens amis vivent à Berlin?

Dessau, 7-XII-25.

Chère Elisaweta Ludwigowna,

pendant des années j'ai eu envie de polenta — Vous comprendrez donc aisément quelle joie vous m'avez faite. Je vous remercie très sincèrement. La polenta est pour moi un plaisir synthétique, car, curieusement, elle excite trois sens d'une façon parfaitement harmonieuse: d'abord l'œil voit le merveilleux jaune, puis le nez sent un parfum qui porte indiscutablement en lui ce jaune, enfin le palais se délecte d'une saveur qui réunit en elle ce jaune et ce parfum. Viennent s'ajouter des « associations » — pour les doigts (les doigts de l'esprit) la polenta est douce en profondeur (il y a aussi des choses douces en surface) et enfin

pour l'oreille — les tons moyens de la flûte. Un son modeste, en sourdine, mais énergique...

Et cette polenta que j'ai reçue a dans son jaune une nuance rose... indiscutablement de la flûte!

Felix m'a envoyé une très jolie carte, qui m'a fait grand plaisir. Ses couleurs ont pris une sonorité grave, profonde et, « techniquement », il a fait un joli bond. J'aimerais bien voir ses nouveaux travaux. Remerciez-le, je vous prie, très sincèrement de ma part.

Et chaque soir nous mangeons vos savoureuses pommes...

Je vous salue, vous, le cher Pawel Iwanowitsch et le cher Felix Pawlowitsch, bien des fois et vous souhaite A vous tous tout, tout le bien possible

Votre Kandinsky

Neuilly s/ Seine (Seine)

16.12.34

135, Bd de la Seine.

France.

Cher Ami,

je vous remercie sincèrement pour votre aimable lettre du 4.12. Maintenant c'est votre tour et, à cette occasion, je suis heureux de vous présenter mes vœux pour votre anniversaire et de vous souhaiter tout ce qui donne beaucoup de joie et mène à de nouveaux succès dans la création et l'accomplissement. Une excellente santé est une condition sine qua non.

Dans nos durs temps c'est un plaisir tout particulier de recevoir des lettres réjouissantes. Et de telles lettres nous viennent de votre femme qui nous donne assez régulièrement des informations sur votre vie à Berne. Nous avons appris également par les Arp comme vous y vivez et travaillez bien.

Seuls peuvent vous faire concurrence nos amis les deux Albers, qui nous écrivent des lettres pleines de bonheur. Ils sont tous deux brillamment récompensés là-bas des mauvaises expériences des dernières années.

Je me suis particulièrement réjoui d'apprendre que votre recueil de dessins était enfin paru. Je vous en fais aussi mes compliments bien sincères. Et maintenant vient une question peut-être indiscrete! Auriez-vous aussi un exemplaire pour moi? C'est-à-dire: en avez-vous un que vous puissiez me dédicacer sans aucune difficulté? Ce serait une grande joie pour moi. Mais *seulement* si vous pouvez vous déposséder d'un exemplaire sans faire aucun sacrifice. Pour nous, nous allons bien et nous continuons d'être satisfaits de Paris. Espérons que cela continuera ainsi.

L'époque est par trop instable — un vrai temps munichois — et qui sait combien de temps nous jouirons ici de la liberté qui est pour nous au-



L'atelier de Kandinsky à Neuilly.



1934. Violet dominant. Huile et sable sur toile. 130 x 162 cm. Coll. A. Maeght, Paris.

jourd'hui un côté particulièrement précieux de l'existence ici.

Mais nous conservons toujours bon espoir et restons optimistes. Nous sommes donc réellement le troisième couple qui se sente bien et se trouve complètement satisfait de la situation actuelle. (De la situation personnelle, naturellement).

Je vous serre cordialement la main. Ma femme s'associe à tous mes souhaits avec la chaleur de tempérament — qui est la sienne, et nous deux vous faisons à tous deux toutes nos amitiés. Selon la coutume russe nous présentons aussi nos vœux à votre femme pour votre anniversaire.

Votre vieil ami  
Kandinsky

16.12.35

Cher ami,

mes vœux de bonheur les plus sincères pour votre anniversaire. Avant tout, naturellement, une prochaine guérison complète. Quelle terrible période vous avez eue! Et combien nous étions inquiets à cause de vous et de votre chère femme! Nous espérons beaucoup que vous allez vous reposer tous deux dans une belle région. Il y a bien des années, vers cette saison, je me mis en quête de soleil et de chaleur et quittai un Moscou glacial pour Vienne où je trouvai en place de neige un épais brouillard — il faisait humide et sombre toute la journée. Gênes aussi faisait la même impression. Après une petite heure de chemin de fer, j'arrivai à Nervi, alors tout à fait inconnu encore (nous deux — Nervi et moi). Le porteur prit ma

valise et me conduisit à l'hôtel. Silence et paix. Un air tiède, délicieux, féérique. Du ciel tombaient de rares et larges gouttes de pluie — comme il pleut seulement dans le Sud. Le lendemain matin, de ma fenêtre je voyais la mer et des citrons mûrs pendaient dans les arbres du jardin de l'hôtel. Je jette le manteau de fourrure! Le gros manteau d'automne! J'avais heureusement pris un léger pardessus d'été et je dus bientôt l'ôter. Mais vous connaissez suffisamment l'Italie, cette Italie où, un certain mois de janvier, il avait abondamment neigé et où je courais de boutique en boutique pour me procurer une stufa. C'était plusieurs années après, à Rapallo. Des gens s'arrêtaient dans la rue devant mes fenêtres pour admirer l'épaisse fumée qui, sortant d'un étroit tuyau, montait solennellement vers le ciel bleu. La maison tout entière était en marbre, tous les sièges compris. Mais dans le jardin je cueillais des oranges à l'arbre.

Maintenant on n'a plus besoin de stufa puisque les stranieri ont imposé le chauffage central qui fait bon ménage avec les arancie e limoni mûrissants.

Je tente, comme vous le voyez, de vous faire venir l'eau à la bouche.

Je me suis sincèrement réjoui de votre grand succès à Bâle et je suis certain que d'autres succès dans de nombreux pays ne se feront pas attendre. Donc, encore une fois: je vous souhaite de tout cœur un prompt retour des forces physiques et morales et ce cœur joyeux qui est le vôtre.

Quand se reverra-t-on enfin?

A votre chère femme mes amitiés et mes vœux les plus sincères et chaleureux.

Votre Kandinsky



Kandinsky et Klee, en compagnie de leurs femmes, en route pour Wörnitz Park. 1929.

16.12.36

Cher Ami,

maintenant c'est *vo*tre tour, et je suis heureux de l'occasion de vous souhaiter de tout cœur tout le bonheur imaginable. Et avant tout le très prochain retour à une santé parfaite. A part cela vous n'auriez pas grand-chose à souhaiter: votre travail a toujours progressé merveilleusement, l'estime et l'admiration de votre art vont de pays en pays et franchissent les grandes mares — sans relâche et avec quel élan. Je vous souhaite donc de retrouver dans une mesure complète les forces physiques de naguère — très bientôt!

Ma femme et moi espérons toujours aller prochainement en Suisse, et à cette occasion je vous apporterai un petit cadeau en couleurs.

Cela serait si agréable de reprendre ensemble une tasse de thé chez vous, comme ce fut si souvent et si agréablement le cas à Dessau. Nous pensons souvent à notre voisinage d'autrefois, à l'arrosage des fleurs que nous faisons ensemble, à nos combats aux boules et — triste souvenir — à nos lamentations communes sur les séances du B(au) H(aus). Comme tout cela est loin! Beaucoup de « hélas », quelques « heureusement ». L'explosion est venue et nous avons tous volé de tous les côtés. Certains très loin — comme par exemple Albers, qui se sent très heureux en Amérique et connaît là-bas de grandes victoires. Schawinsky lui aussi est allé au Black Mountain College. Il est marié avec Melle Debschitz — une nouvelle qui a réveillé mes souvenirs munichois avec une intensité particulière. L'Ainmillerstrasse! L'« état d'esprit » de Munich-Schwabing!

Je joins pour vous la petite invitation à mon exposition qui se déroule avec un bon succès. Je sais que cela vous intéressera.

Vous aussi avez dû recevoir d'Emmy récemment le catalogue de l'exposition Jawlensky à Hollywood. J'en ai été très heureux pour lui, car il a été très oublié bien injustement. Je sais encore que quelques œuvres de lui sont allées à Londres. Il reste dans ce trou de Wiesbaden, complètement isolé, et avec cela il est très malade. Il m'écrit de temps à autre, ce qui est toujours pour lui un travail pénible car il a constamment des douleurs articulaires. Mais, intellectuellement, il est très vert et comme toujours fou de l'art.

J'ai fait la connaissance il y a peu d'un Américain qui m'a parlé avec enthousiasme de la petite maison d'Emmy. Elle continue toujours à « se remuer », mais ne donne que rarement de ses nouvelles. Elle n'a pas une existence très facile car, naturellement, elle ne peut pas recevoir un pfennig d'Allemagne.

Ces jours-ci la femme du Professeur Hildebrandt était chez nous. Elle fait un voyage Londres-Paris avec 10 Reichsmarks en poche. Elle n'avait pas le droit de passer la frontière avec plus.

Entre autres elle rassemble des matériaux pour le nouveau livre de son mari — une histoire de la parure. Un sujet « neutre », selon ses mots.

Ainsi nous reculons peu à peu vers le Moyen Age. Et cela à beaucoup de points de vue. Certes, on a fait aussi de merveilleuses « inventions » — par exemple une effronterie dans le mensonge jamais vue jusqu'à présent et le mépris de toute convenance. A l'échelle « nationale » et « internationale ». Je pense aux écoliers de l'avenir qui seront obligés de déguster l'histoire de notre époque.

Nous pouvons nous estimer deux et trois fois heureux d'être des artistes.

Je vous souhaite encore uné fois, cher Klee, tout le bonheur possible, et vous adresse, à vous et à votre femme, toutes mes sincères amitiés.

Votre Kandinsky

16.3.37

Chère Madame Klee,

permettez-moi de vous proposer un service amical.

Lorsque nous étions chez vous et que nous avons parlé de la visite du Dr Nebel, vous avez dit que des raisons financières rendaient aussi cette visite difficile, parce que vous aviez de grandes dépenses et que la vente des tableaux était actuellement réduite.

Je connais ce genre de difficultés et je les comprends, pas seulement en théorie. Mais vous savez que j'ai quelques réserves et que ce serait un grand plaisir pour moi si vous me faisiez un petit emprunt, afin d'écarter les difficultés financières mentionnées et de rendre possible la visite du Dr Nebel.

Je pense souvent que cette visite serait particulièrement nécessaire en ce moment précis, puisque Klee, pour l'instant, ne prend pas de médicaments sur ordonnance. Peut-être que le Dr Nebel tirerait parti de ce moment avec tant de bonheur que Klee reprendrait des forces beaucoup plus rapidement.

Ne croyez-vous pas? En tout cas je pense qu'il faut absolument écarter les obstacles *financiers*.

Mes réserves sont encore suffisantes pour 3-4 ans, même si momentanément je ne vendais plus rien. Aussi le remboursement ne serait-il absolument pas pressant.

Je vous prie de réfléchir sérieusement à ma proposition et de me faire bientôt savoir si, quand et combien je dois vous faire virer.

J'ai été très heureux de pouvoir vous revoir tous deux et les heures que nous avons passées ensemble m'ont laissé un très joli souvenir. Dans l'« atmosphère » actuelle si fraîche et qui se rafraîchit sans cesse, la rare chaleur fait encore beaucoup plus de bien aujourd'hui que jadis.

Bien cordialement, votre vieil ami

Kandinsky

# Kandinsky vivant

par Nina Kandinsky

I. Alors que j'étais encore au lycée de Moscou, j'allai voir un jour une exposition de peinture moderne russe. Je fus d'abord décontenancée. Les formes me semblaient laides, les couleurs excessives. Rien ne m'attirait, tout me choquait. Déjà, je renonçais à en voir davantage, quand, tout à coup, je dus m'arrêter comme fascinée. Une sorte de charme irrésistible m'avait saisie devant deux toiles. Les figures m'en étaient mystérieuses; elles m'intriguaient pourtant et je ne pouvais en détacher les yeux. Les couleurs surtout m'attiraient irrésistiblement. Leur vibration me causait un délice inconnu. Il me semblait pénétrer dans un monde magique, transfiguré par un enchantement. Ce fut ma première rencontre avec Kandinsky.

II. La seconde eut lieu un peu plus tard, avec lui-même. C'était de nouveau dans un musée, le Musée Alexandre III, devenu Musée Pouchkine. Kandinsky me frappa, dès que je fus en sa présence, par sa distinction, son allure racée, un air d'aisance un peu distant, mais d'un naturel, d'une simplicité absolus. Je lui avouai mon émotion devant les deux tableaux que j'avais vus et que je ne pouvais oublier. Nous avons, je m'en souviens, parlé d'art, de peinture, très peu de la sienne. Nous sortîmes. Il me raccompagna chez moi. Nous longions le Kremlin. C'était une belle soirée de septembre. Le crépuscule, en cette saison, commence tôt et se prolonge jusqu'à ce que la nuit tombe brusquement. Le soleil venait de disparaître derrière une coupole et l'encerclait d'un rayon doré. C'était l'heure dont Kandinsky a parlé avec ce « frémissement intérieur » de poésie qui imprègne ses « *Regards sur le Passé* », mais je ne le savais pas, ignorant jusqu'au titre du livre. Kandinsky me contait, pour moi seule, ses impressions profondes. Je sus sa prédilection pour cet instant où toutes les couleurs de Moscou chantent en sourdine, se fondent et un finale apaisé avant de s'éteindre, une à une, de se dissoudre dans l'obscurité. Il me semblait voir pour la première fois le Kremlin et ses murailles rouges, ses dômes dorés, Moscou bariolée dont chaque clocher, chaque flèche était une note, un son dans un immense accord.

III. Moscou fut, toute sa vie, pour Kandinsky, une palette, une sorte de modèle radieux. Elle lui était nécessaire. Il en portait l'image au fond de lui-même et lorsqu'il en fut éloigné, elle brillait encore du même éclat, comme l'icône qu'on emporte avec soi et devant laquelle brûle le souvenir.

Kandinsky avait fait construire une maison et s'y était réservé un appartement au dernier étage. Il avait désiré qu'on y ajoutât une tourelle d'où il embrassait le Kremlin. Mais jamais il ne l'habita. Pendant son absence, au début de la guerre, en 1914, avant qu'il ne rentrât à Moscou, l'appartement dut être loué. A son retour, Kandinsky ne put, la loi le lui interdisant, expulser le locataire. Il eut pourtant la chance de pouvoir occuper celui de l'étage inférieur. Il y vécut jusqu'à son départ pour l'Allemagne, le 21 décembre 1921. S'il n'y jouissait pas de la vue qu'il aimait, il ne résista pas à la tentation de peindre la perspective de sa rue et du quartier environnant. Plusieurs toiles capitales datent de ce temps.

IV. D'autres tâches importantes auxquelles il se dé-



Le petit Wassily dans les bras de sa mère. 1869.

Kandinsky à l'âge de 10 ans, photographié avec sa demi-sœur et son demi-frère.



vouait l'occupèrent alors. Elles étaient pour lui des moyens de réaliser, dans des voies différentes, cette synthèse des arts qui fut sa préoccupation de toujours. Son idéalisme passionné, une vision lucide de l'avenir qui projetait le présent au-delà de ses limites s'accompagnaient en lui d'un sens inné de l'organisation, d'une patiente ténacité qui venait à bout des obstacles. Sa conviction était convaincante; il communiquait aux autres ses idées et sa foi. Pendant ces années 1918-1921, son activité fut multiple et ses effets ont marqué la vie artistique de la Russie. Kandinsky a organisé 22 musées. En même temps, il occupa la chaire de professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Moscou. Membre de la section artistique du Commissariat de la Culture, il y joua un rôle important. Enfin, il fonda l'Académie des Sciences artistiques dont il était vice-président.

V. Juin 1922, nous arrivons à Weimar. Cette petite résidence romantique conservée intacte hors du temps était toute parfumée de la senteur des tilleuls, des jasmins et des roses de ses parcs où l'ombre de Goethe hantait toujours les allées, plus présente que les vagues divinités à demi cachées dans les feuillages. Le calme de Weimar rendit à Kandinsky une sérénité propice à son travail. Ce ne fut qu'une halte mais, après les années fiévreuses qu'il venait de traverser, elle l'aida à reprendre le rythme rompu de sa création et de sa vie.

Jusqu'en 1924, il partagea l'existence du Bauhaus dont rien ne venait troubler l'harmonie laborieuse et enthousiaste. Son amitié avec Klee, qu'il avait connu à Munich, se renoua et se resserra. Les peintres Feininger, Schlemmer, Georg Muche formaient avec eux un groupe chaleureux. Jeune parmi les jeunes, Kandinsky leur enseignait la peinture murale, partageait leurs élans, les associait à ses travaux, faisait siennes leurs audaces. Avec ses élèves, il n'était pas un maître entouré de ses disciples, c'était un aîné, un guide, un conseiller toujours accessible et bienveillant.

VI. Pendant ces années de Weimar et de Dessau où le Bauhaus s'était installé en 1925, Kandinsky enseigne et peint, c'est-à-dire qu'il vit doublement. Il rêve d'étendre le domaine de la peinture. Le théâtre l'avait toujours attiré. Dessau lui donne la possibilité de créer pour la scène. Il réalise les décors et les costumes, règle le spectacle des « Tableaux d'une Exposition » de Moussorgsky. Le théâtre de la ville, le Friedrich-Theater, dont l'Intendant était le Dr. J. Hartmann, devient pour Kandinsky une sorte d'atelier, prolongement du sien, où ses formes, ses couleurs prenaient vie, s'animaient dans un nouvel espace. Kandinsky, le magicien de la féerie où je m'étais un jour, dans un musée de Moscou, aventurée, inquiète et ravie, était à l'œuvre ici; il donnait le mouvement à ces créatures d'un soir.

Mais le théâtre c'était aussi pour lui la musique qu'il y entendait. Amateur passionné, il l'avait étu-



A la fin de ses études universitaires.



Nina de Andreevsky, l'année où elle fit la connaissance de Kandinsky.



diée dans sa jeunesse et n'avait abandonné le violoncelle que pour ses pinceaux de peintre. L'orchestre de Dessau était excellent. Je revois côte à côte dans notre loge, Klee, musicien lui aussi comme sa femme, et Kandinsky immobiles, découvrant peut-être dans ce qu'ils écoutaient un écho de leurs rêves de peintres, l'accompagnement immatériel de leurs secrètes inspirations.

Les forêts qui entouraient la ville, les parcs déserts où des lacs faisaient des clairières lumineuses, étaient nos lieux favoris de promenade. Klee ne nous accompagnait qu'une fois l'an, au temps des lilas. Un landau nous emmenait tous les quatre vers l'un de ces parcs célèbres que le printemps fleurissait. Le plus souvent, nous partions à pied ou à bicyclette, ne rencontrant que des troupes de cerfs et, quand le hasard le mettait sur notre chemin, nous apercevions, entre les troncs alignés et solennels, un grand cerf blanc de légende.

Pourtant des menaces montaient auxquelles la prudente énergie du premier bourgmestre de Dessau, Fritz Hesse, tentait de parer. La vie, au Bauhaus, continuait, calme en apparence, déjà trou-

blée d'inquiétudes de plus en plus précises. Ce furent pourtant des années heureuses, paisibles, dans le déroulement des joies quotidiennes, « petites joies » de l'intimité, souvent partagées avec le plus cher de nos amis, Paul Klee, fêtes, bals, anniversaires, soirées de musique chez l'un ou chez l'autre. Le 24 décembre, nous nous réunissions traditionnellement autour de l'arbre de Noël des Klee. Le 31 décembre, c'était la maison voisine, la nôtre, qui s'éclairait de toutes ses bougies pour recevoir le petit nombre d'intimes que Kandinsky conviait pour danser. A minuit, le « Beau Danube Bleu » nous entraînait dans ses tourbillons vers l'année nouvelle, vers d'autres projets, d'autres voyages, d'autres retours.

Voyager avec Kandinsky c'était découvrir à chaque pas des joies, des surprises inattendues. Il savait voir et regardait intensément. Il éveillait le regard, ouvrait la curiosité et la comblait, l'aiguillonnait, faisait partager sans pédantisme son plaisir, toutes les réflexions de son esprit.

Dans ces rencontres avec le monde, il se sentait libre, ouvert à tout ce qui tentait sa vaste et vive

Kandinsky et sa femme à Dessau, photographiés par P. Klee. 1929.



curiosité, vacant, vivant, spectateur passionné. Pour lui, les frontières n'existaient que pour être franchies, c'est-à-dire pour relier tout ce qui est différent et complémentaire. Il n'était enraciné qu'en lui-même. La Russie, à laquelle il était attaché par toutes ses fibres, lui était une patrie spirituelle; ses limites se confondaient, à ses yeux, avec celles de tous les pays qu'il avait traversés, où il avait vécu et qui étaient devenus des séjours d'élection. Ses attaches étaient en profondeur. En dehors de l'intimité la plus étroite où seuls de rares amis sûrs étaient admis, il ne s'engageait qu'en préservant une part secrète, défendue par le naturel le plus charmant, une bonne grâce faite à la fois de réserve et d'enjouement.

Aux heures de détente, il savait oublier ce qui, l'instant d'avant, l'avait occupé tout entier. Ses pinceaux rangés avec un soin méticuleux, un dernier regard sur la toile interrompue et il passait

de plain-pied de la concentration solitaire où son travail l'isolait à ce loisir actif dédié à toutes les manifestations de la vie dont il aimait et accueillait tous les contacts, les hasards, prêt à s'en divertir, non sans malice souvent. L'imprévu était sa récréation.

Un jour, à Dessau, on nous proposa de faire une promenade à bord d'un appareil de la firme Junkers dont les usines étaient aux environs. C'était la première fois que Kandinsky volait. Il regardait sans mot dire le sol qui fuyait, les détails simplifiés qui se rapprochaient, disparaissaient pour reparaître à l'opposé de la direction où il les avait aperçus, puis, brusquement, basculaient en plein ciel. Qui, aujourd'hui, s'étonnerait encore de ces sensations? Pour le peintre des formes suspendues dans une perpétuelle ascension, elles étaient une confirmation de son univers délivré de la pesanteur. Nous ne sûmes qu'en reprenant terre que le pilote

Sur la plage d'Hendaye. 1929. Photo Paul Klee.



Nina devant la toile de Kandinsky « Regard sur le passé » de 1924.

s'était livré à quelques acrobaties dont nous ne nous étions même pas rendu compte. Kandinsky était enchanté. « Merveilleux! dit-il aux amis qui avaient suivi nos évolutions aériennes. Le paysage, quelle convention! On croirait être pris dans le remous des couleurs quand tout bouge encore et que le pinceau va son train. J'étais le pinceau. J'étais la ligne, le sillage de vitesse qui s'échappait de moi. Je me fais l'impression d'avoir laissé une de mes toiles, là-haut! »

VII. L'été de 1933, nous étions sur une plage de la Méditerranée. En Allemagne, la situation s'aggravait. Kandinsky pressentait ce qui allait arriver. Ces premiers symptômes nous firent prendre une décision que, depuis longtemps, Kandinsky sentait inévitable. Au retour, nous nous arrêtâmes à Paris dans l'intention de nous y installer définitivement. C'était le rêve, déjà ancien, de Kandinsky. Le moment était venu, par nécessité, de le réaliser. Nous louâmes un appartement à Neuilly-sur-Seine et repartîmes pour Berlin. Là, les événements se précipitent. L'intermède berlinois du Bauhaus prend fin brutalement. Et nous prenons le chemin de Paris. Dans un cadre nouveau, nous recréons l'atmosphère de la maison que nous avons dû abandonner lorsque le Bauhaus fut transféré de Dessau à Berlin. La grande pièce est l'atelier. Les meubles familiers nous entourent, souvenirs de Russie et d'Allemagne. Mais ce ne sont plus les arbres que nous avons vus grandir que Kandinsky aperçoit de nos fenêtres. La Seine coule devant la maison, entre l'île verdoyante et le quai bordé de marronniers. Au loin, le fort du Mont Valérien ferme l'horizon, comme un bourg écrasé et noir contre le couchant. Le Bois est proche; Kandinsky aime à



A Paris. 1933.





s'y promener comme il faisait chaque jour dans la forêt aux portes de Dessau. Il reprend ses habitudes, en prend de nouvelles. Il se sent libre, délié de toutes les obligations qui parfois entravaient son travail. Il ne va plus vivre désormais que pour sa peinture. La « Période parisienne » va s'épanouir en créations d'une seconde jeunesse. Une gaieté grave, légère, soulève les formes, les déploie en féeries d'une poésie mystérieuse. Notre vie est assez retirée. Un petit cercle d'amis s'est reformé. C'est Arp que Kandinsky avait connu à Munich, Magnelli, Miró, San Lazzaro. Ils l'ont entouré de leur affection. Leur vigilante fidélité maintient vivante sa présence parmi nous. A. Breton lui voue une admirative vénération. Marcel Duchamp apparaît, de loin en loin, apportant avec lui une bouffée d'air crépitant. Quelques jeunes peintres viennent visiter Kandinsky. Ils l'écoutent leur parler de l'avenir, celui de l'art et de l'esprit. Il leur communique sa ferveur intacte, sa foi. Il les confirme dans leurs audaces, entretient en eux cette flamme qui, au fond de lui-même, ne fut jamais plus haute et plus ferme.

Par la baie de son atelier, la lumière d'un grand ciel, les reflets de l'eau éclairaient toujours quelque toile sur le chevalet. Le soir, Kandinsky dessine. Il lit beaucoup. Il écrit des essais, de courts articles où il concentre ses réflexions, ses expériences, ses pensées invariablement tournées vers l'essentiel de l'art. Parfois, il note sur une feuille un poème, en français. Mais il ne peut se passer de musique. Nous allons souvent au concert. Pour se délasser, il aime voir quelques films. Ceux de Chaplin, de Buster Keaton, d'Harold Lloyd sont ses préférés. Il rit franchement. « On se sent, me disait-il parfois, en sortant, comme après une bonne douche, tout revigoré. Le rire, c'est le gant de crin de l'esprit. »

VIII. Mais une fois encore, nous devons abandonner tout ce qui, patiemment, obstinément, avait repris son cours et continué, en dépit des épreuves et des changements. Réfugiés à Cauterets, nous assistons de loin aux événements que Kandinsky suivait avec angoisse. Nous rentrons après quelques semaines. Et la vie recommença. Kandinsky regardait avec sérénité vers l'avenir. Mais le présent était bien obscur. Les feux des projecteurs qui se croisaient sur nos têtes, nous montraient les premiers signes de notre espoir. Sur notre terrasse, un soir, Kandinsky respirait la fraîcheur et les parfums du Bois tout proche. Soudain, des fusées embrasèrent le ciel, suspendues au-dessus de la Seine. Un long moment, il admira le spectacle improvisé et me dit: « Ce n'est pas mal. Cependant l'illumination me semble un peu monotone. C'est toujours la même chose! » Tout était mieux réglé qu'il l'imaginait. Le bouquet de cet étrange feu d'artifice ne tarda pas. Déjà, les bombes tombaient.

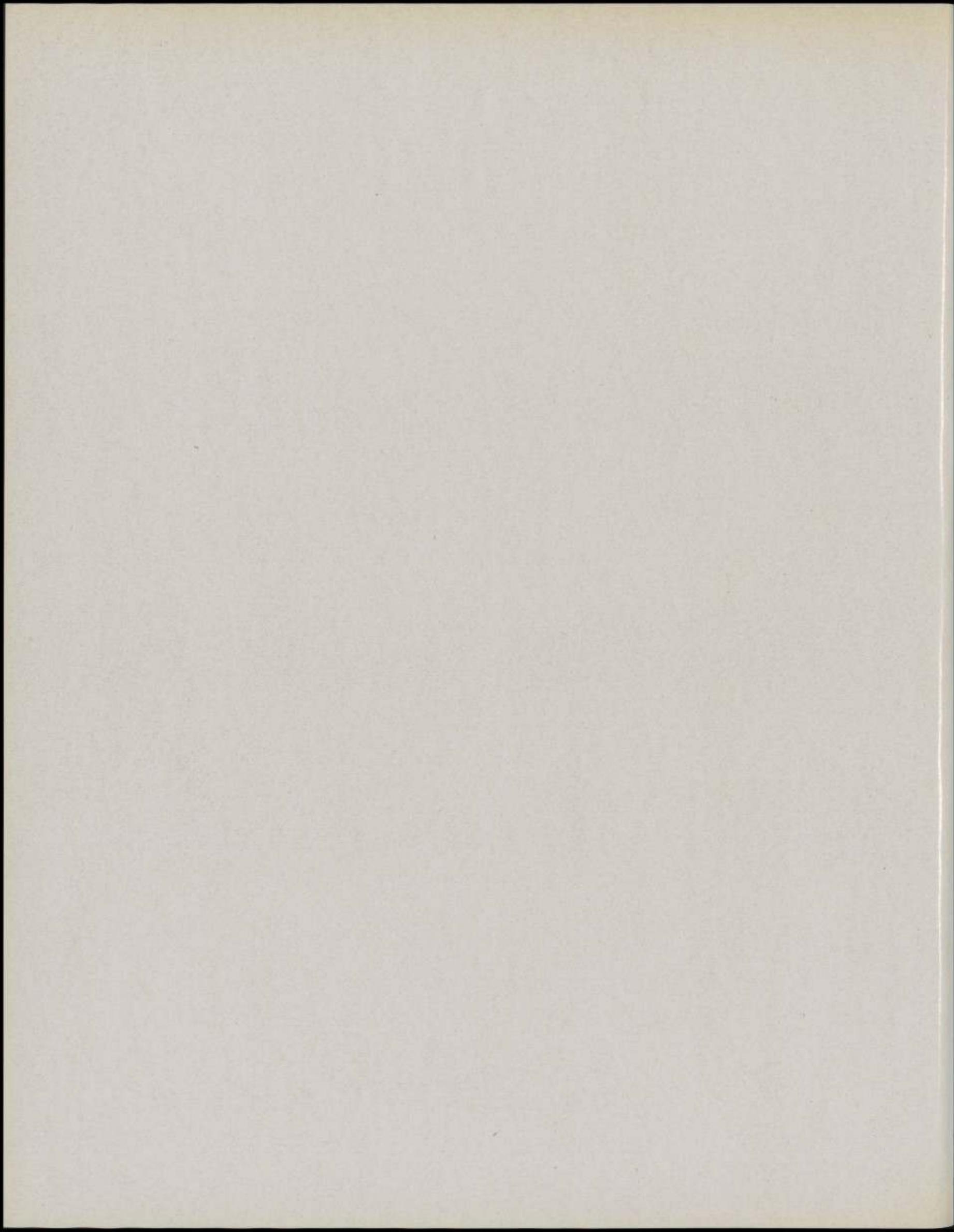
NINA KANDINSKY.



Avec André Breton.



1939. Composition X. Huile sur toile. 130 x 195 cm, Coll. Nina Kandinsky.



# Un grand prince de l'esprit

par Joan Miró

19 / I | 66.

g'ai eu l'honneur de pré-  
senter Kandinsky depuis qu'il a quitté l'Alle-  
magne nazi pour s'installer à Paris, aux  
bords de la Seine, à l'endroit même où  
seurat s'est inspiré pour un chef d'œuvre que  
je viens de voir à Chicago.

A ce moment-là, tous les maîtres se fu-  
raient poliment de le recevoir, les critiques  
l'appelaient professeur d'école et mettaient  
l'étiquette d'ouvrage de dame sur ses tableaux.

Le Grand Prince de l'Esprit, ce Grand Seigneur  
vivait très isolé, il ne voyait que des nattes  
personnes qui lui étaient entièrement dévouées.

André Breton, à nos réunions du Café Cyrano  
de la Place Pigalle, nous parlait de lui, à une  
époque où le post-cubisme semblait dans une  
froide plastique manquée de toute envergure  
spirituelle comme de quelqu'un qui est allé au  
delà de la peinture et qui apportait le souffle  
de l'Orient.

Je me souviens de ses petites expositions

à la Galerie Zuck et chez Madame Jeanne  
Bucher, au Boulevard Montparnasse. Ces  
gouraches me touchaient au fond de l'âme  
c'était permis, en fin, d'écouter de la musique  
en même temps et d'y lire un beau poème.  
C'était bien plus ambitieux et profond que  
le froid calcul de la section d'or.

Maintenant, le rayonnement de votre  
œuvre devient de plus en plus aveuglant.  
Hélas, la plupart des maîtres de naguère nous  
laissent sans ressentir, rageusement, aucun  
choc électrique, ou en tout cas très amoindri.

Je vous rends hommage, ma très chère  
Mina, pour votre dévotion envers Kandinsky.  
Toutes les fois que je viens chez vous, en pélerin  
assis ému devant les reliques que vous me  
montrez, devant ce fauteuil sacré couvert  
d'un lin ceul pour le protéger de la poussière,  
poussière peut-être calcinée de ceux qui bien des  
années auparavant ne furent pas touchés  
par l'état de grâce de cette œuvre, et je  
vous embrasse, Mina, sa chère compagne

Mixó.

# Une foi profonde

par Magnelli

En 1933, il y eut pour l'art un événement de la plus grande importance: l'arrivée à Paris de Kandinsky, avec sa femme. Ils avaient dû quitter l'Allemagne, son art étant « dégénéré ».

En son honneur, Pierre Loeb avait organisé, dans son appartement, une réception, et il avait invité des artistes et des amis, qu'il pensait pouvoir être les plus proches de lui. Pierre m'avait invité aussi.

Kandinsky est arrivé, très souriant et radieux, avec sa femme Nina. Ce fut une très grande rencontre pour nous tous qui étions présents; il était la simplicité même, le don des grands; il ne faisait pas le maître qui voulait en imposer. La conversation s'est déroulée très simplement, comme si on s'était toujours connus; nous avons tout de suite senti une communication d'esprit: on parlait le même langage, nos idées étaient sœurs. Il m'a questionné sur mon travail, et je lui ai dit, naturellement, mes problèmes et mes idées d'inventions. Il faut se souvenir que l'art abstrait, en 1933, était absolument banni et qu'ici, à Paris, nous étions tout à fait isolés; on vivait dans la plus complète indifférence de tout le monde, y compris la presque totalité des critiques et des galeries.

C'est chez Kandinsky, à Neuilly où ils s'étaient installés, que j'ai eu, dans la suite, la grande joie de pouvoir, enfin, admirer son œuvre. Il me la montrait avec beaucoup de largesse, période par période; et j'ai pu observer, tout à mon aise, ce long et magnifique travail: du *Cavalier bleu* étonnant à la période dite dramatique, où il a réalisé ces peintures imposantes d'une liberté et d'une rigueur toujours illuminées, et celle du Bauhaus, et d'avant et d'après. Cette manière de pouvoir les regarder ensemble était d'un intérêt bien grand, surtout avec les commentaires qu'il faisait, au fur et à mesure.

Ces visites se sont répétées très souvent, soit chez eux, soit chez nous; il tenait à connaître mon travail, aussi bien les œuvres anciennes de Florence, de 1913, 1914 et 1915, que l'époque des « pierres » que je faisais alors. Et il a constaté avec plaisir qu'à quelques années près — naturellement, lui en Russie, en 1910, moi, en 1914-15, à Florence — étant si loin l'un de l'autre, nous avions eu la même idée et le même besoin de réaliser des tableaux complètement inventés; lui avec son esprit et les qualités de son origine orientale, moi avec celles

## *Dompteur des étoiles*

*par Jean Arp*

*Kandinsky est le dompteur des étoiles.  
Il peint des étoiles de rêve.  
Dans sa peinture il n'y a pas trace de nature morte  
mais des soies qui ont le mors aux dents.  
La boule la plus petite touche.  
Il éveille d'un sommeil ténébreux  
les ombres grondantes de la peinture.  
Il les éveille avec des coups de pinceau  
et elles commencent à fleurir.  
Quand Kandinsky lève sa palette  
un Quatorze-Juillet de l'infini  
suivi d'un tonnerre surnaturel  
sort de sa manche cosmique.  
Vive Kandinsky!  
Vive l'Infini!*

février 1966



Kandinsky peignant le tableau « Courbe dominante » dans son atelier de Neuilly. 1937. (Photo Lipnitski).

de l'apport méditerranéen; enfin, qu'à des pôles si éloignés, sans aucune possibilité de se connaître, on ait pu produire des œuvres sans référence à la réalité visible. Il disait, avec raison, que certaines choses étaient sûrement dans l'air. Nos visions d'art partaient du même principe: pouvoir créer, inventer une nouvelle nature. Et ce fait nous rapprochait encore plus. Sa grande vitalité, sa grande jeunesse, sa grande et naturelle sérénité, sa joie de vivre, son esprit vaste, son rayonnement continu et toujours enthousiaste, en faisaient un personnage exceptionnel. Les heures ou les journées passées en sa compagnie étaient un très grand plaisir. Son amitié était la vraie amitié.

A Paris, de 1933 à 1939, je crois qu'on n'a fait de son œuvre que des petites expositions: chez Jeanne Bucher et aux *Cahiers d'Art*; les visiteurs étaient seulement les amis, personne d'autre n'y venait.

Il y a bien eu, en 1937, au *Jeu de Paume*, une exposition d'Art Moderne où Kandinsky eut une participation importante, ainsi qu'au Premier Salon des *Réalités Nouvelles* en 1939, mais ces manifestations étaient plus que rares.

La guerre nous avait tous séparés. La quasi-impossibilité de correspondre; on n'a pu se récrire que vers la fin de 1943 et le commencement de 1944. Dans une lettre du 28 janvier 1944, Kandinsky m'écrivait, dans le Midi où je me trouvais, assez attristé: « A propos de vendre de l'art abstrait la situation est déplorable; autant que je connaisse de peintres de ce genre, ils ne vendent rien. Les collectionneurs parisiens (français) ne s'intéressent pas à cet art. Parmi les jeunes Français, le nombre de ceux qui aiment cet art augmente visiblement, mais ils n'ont pas suffisamment de forces

pécuniaires pour les acheter; du moins, on ne pourrait pas vivre de ventes pareilles. Ici tout le monde espère qu'après la guerre la situation sera sérieusement changée; un certain nombre de ces personnes sont tout à fait sûres qu'il en sera ainsi. Quant à moi, je ne suis pas sûr, mais je l'espère. »

C'est seulement en mars 1944 que je suis rentré à Paris (dans le Midi, c'était pour nous intenable et dangereux). J'ai téléphoné dès mon arrivée à Kandinsky, car il me fallait la parole et le réconfort d'un ami tel que lui. Je l'ai trouvé comme toujours, avec ses grandes qualités et sa grande et incomparable amitié; souriant, et avec toute sa clarté d'esprit. Kandinsky m'a accueilli avec les bras largement ouverts. Tout ce que j'ai pu lui raconter (et il y avait des choses bien graves) l'a profondément touché. Il m'a montré, et plus encore à ce moment, ses possibilités de compréhension. Une fois encore, par sa grande amitié et le pouvoir de ses paroles, il a su me réconforter; il m'a redonné du courage et, à cette époque, j'en avais bien besoin.

Nous avons beaucoup parlé; il a été magnifique. Mais je l'ai trouvé très amaigri; quelque chose n'allait pas dans sa santé; il se sentait fatigué. Malheureusement, son mal progressait rapidement; de jour en jour, il dépérissait, malgré tous les soins. Il dut abandonner ses promenades qu'il aimait tant, même les plus courtes. Il devait rester chez lui et, à mes visites, je le trouvais assis, patient, toujours très lucide. Il avait les yeux lumineux, comme d'habitude.

La dernière fois que j'ai été chez lui, et ça été ma dernière visite, je l'ai trouvé dans son fauteuil, dans la salle à manger; il devait bouger le moins possible. Mais, comme d'habitude, il avait l'esprit très clair; il espérait être bientôt guéri et pouvoir reprendre son activité. Il m'a parlé très en détails et longuement de ses projets pour de nouveaux tableaux; son désir le plus cher était de réaliser des œuvres où la sérénité aurait la plus grande part. C'était la chose qui lui tenait le plus à cœur: d'arriver à une grande simplicité. Il voulait développer au maximum son époque parisienne, mais en y ajoutant encore de nouvelles visions. Il en avait une foi profonde et il était heureux, malgré son immobilité, qu'il pensait passagère. Mais son mal s'est aggravé très rapidement.

Je crois avoir été, presque sûrement, le dernier ami qu'il ait encore vu et à qui il ait parlé si longuement avant sa disparition survenue deux ou trois semaines après. Nina a fait transporter le corps de Kandinsky dans son cercueil, dans l'atelier. Sur un chevalet, à côté de lui, elle avait placé un grand tableau clair, fait à Neuilly: *Accord réciproque* (1942) qui symbolisait ses dernières recherches. Je l'ai veillé un très grand après-midi, seul. Il y avait avec nous, malgré ma tristesse, l'art et la vieille amitié.

MAGNELLI.

# Grandeur de Kandinsky

## *La Féerie du premier jour*

par Gaëtan Picon

A partir du moment (1910) où Kandinsky peint sa première aquarelle abstraite, il est vrai que la peinture change de lieu, découvre l'entrée d'une sorte de terre promise que, depuis, variant ses angles et ses chemins, elle n'a pas cessé d'explorer; et puisque Kandinsky lui-même s'est efforcé de changer en signification son errance parmi les signes, puisque, après lui, la théorie a fidèlement accompagné la pratique de l'art, l'histoire qu'il inaugure apparaît à la fois comme une signification définie et comme l'expression nécessaire d'une époque, son style cohérent et déterminé jusque dans les démarches les plus proches de nous. — Mais ce qui me frappe surtout quand je reviens vers Kandinsky, quand je retrouve ce bref éclat de soleil neuf qui m'éblouit à mon premier contact, c'est l'éclosion de ce qui aurait pu ne pas être, l'envol de ces vaisseaux aériens dont nous n'avons pas vu couper le câble, de même que chaque composition, dans sa rigueur réelle, ajuste les éléments que rapproche le caprice d'un tourbillon; et autour des corpuscules en suspens, nous ne cessons de ressentir la promesse — je ne dis pas la menace — d'un champ, d'une force d'aimantation. Nulle part je ne vois mieux le hasard du premier mot qui décide de la phrase, l'accident qui engage la vie dans sa fécondité, le geste inaugural du coup de dés, la réponse inattendue à l'attente qui, sans cela, serait restée aveugle. Je pense à Rimbaud: et d'ailleurs, n'est-ce pas le même long et raisonné dérèglement de tous les sens que Kandinsky propose? De même que celui de la première aquarelle abstraite, le langage des « Illuminations » est sans ascendance, fût-ce dans les œuvres antérieures du poète, ou du peintre: vraiment ce ballon dans le ciel dont nous cherchions en vain les cordes traînant sur le sol. Et plus sensible aussi que partout ailleurs (nonobstant les promesses de la théorie) me frappe ici l'infranchissable distance entre les signes et nos interprétations, nos descriptions, leur ambiguïté statutaire, le remous d'absence vers lequel ils nous aspirent à travers les verres et les écrans de nos plongées successives: vitalité irréductible, inintelligible, d'insectes sous le microscope, éléments d'un règne pour lequel nous n'avons pas de mots, rebelle retrait de la vie. Car je ne suis pas sûr que de cette vie à laquelle il assiste, Kandinsky nous donne la clef quand il parle et professe; je ne suis pas si sûr que ce soit celle où nous sommes

engagés selon sa leçon. Cette irruption émerveillée, ce grand vertige devant la terre promise, la joie prophétique du *Tout est permis!* (alles ist erlaubt!), pourtant si proches selon les calculs de l'histoire, brillent déjà loin de nous, dans une genèse de légende. Ce jour où le peintre rentrant dans son atelier, vers le soir, se heurte à une toile « d'une indescriptible et incandescente beauté » — l'une de ses toiles qu'il ne reconnaît pas, parce qu'il la voit sous un autre angle et sous une autre lumière —, peut-être, comme dans les contes, est-il tombé par miracle dans un « ailleurs » que nul autre que lui n'a jamais vu. Si bien que les formules que nous répétons (« le contact de l'angle aigu d'un triangle avec un cercle a autant d'importance que celui du doigt de Dieu avec le doigt d'Adam chez Michel-Ange ») sont non point des leçons, mais des oracles inexplicables, inexplicables — et que cette mêlée nécessaire dans le vent, dans le feu de la comète, dans la fusée de la fête, de ces pavois, de ces feuilles sans arbres, de ces ailes sans oiseaux, de tous ces débris incandescents, n'a monté qu'une fois dans l'air de l'imaginaire avec cette violente joie de féerie du premier jour.

GAËTAN PICON.

1937. Tension claire. 89 x 116 cm. Galerie Maeght, Paris.



# Le Kandinsky du centenaire

par Franz Meyer

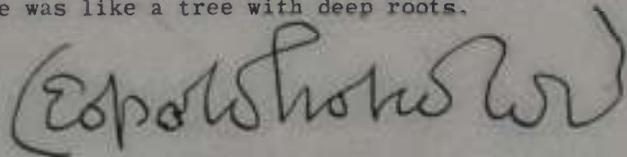
Une grande partie de l'Ecole de Paris d'hier et d'aujourd'hui est issue des foyers allumés immédiatement après guerre par l'art de Kandinsky. Il y a peu de temps encore, nous avons aimé et admiré Kandinsky sous le signe de cette actualité. Mais au moment du Centenaire qui accentue la perspective historique, cette actualité fait place à une actualité d'une autre espèce, celle des grands classiques.

Lettre de Stokowsky à San Lazzaro.

LEOPOLD STOKOWSKI

25 Jan 66

Kandinsky's Art evolved from the Past, and traveled courageously into the Future. He was like a tree with deep roots.



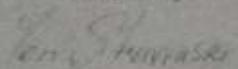
Lettre de Strawinsky à San Lazzaro.

1260 NORTH WETHERLY DRIVE  
HOLLYWOOD 69, CALIFORNIA

February 11/66

Best greetings to G. et San Lazzaro and regrets  
not to be competent enough to appraise in a true  
measure the great work of Kandinsky. A centenary  
is certainly well remote from a right valuation  
of a giant.

Sincerely



SOCIÉTÉ INTERNATIONALE D'ART  
XX-e siècle  
14 rue des Capucines, Paris

On voit le public se porter en masse aux expositions Kandinsky comme dix ans auparavant à celles de Klee. La révélation s'est faite peu à peu, d'abord par l'œuvre lyrique d'avant 1914, ensuite par les étapes plus secrètes de la peinture du Bauhaus et de Paris.

Est-ce que le Kandinsky du centenaire diffère de celui admiré il y a dix, il y a vingt ans? Généralement, le recul aide à placer une œuvre dans son contexte historique. Mais celle de Kandinsky échappe un peu à cette règle. Bien que l'artiste ait participé en chef de file aux grands mouvements du *Cavalier bleu* et du *Bauhaus*, bien que son apport révolutionnaire ait laissé des traces profondes dans l'œuvre d'autres peintres, la sienne reste à l'écart et garde tout son inexplicable mystère. Placée au centre même de l'art de notre époque, lequel nous a habitués à des ruptures radicales, elle s'en distingue encore plus fondamentalement que ces ruptures mêmes, comme si tout chez Kandinsky était d'une autre essence, d'une autre étoffe, révélant une nature issue d'une sphère entièrement différente. Inutile d'insister sur l'opposition à l'art figuratif. Mais si, en comparant l'art de Kandinsky à celui des autres grands non-figuratifs, on se tient aux intentions profondes, la distance reste considérable. Tandis que le tracé orthogonal de Mondrian nous est transmis comme clé et mesure d'un ordre lumineux du monde, et que les plans de Malevitch, de Lissitzky ou des constructivistes nous font prendre conscience de son espace, tandis que dans les formes d'Arp affluent les courants et les élans qui nous relient aux plantes, aux étoiles, que dans les signes de Klee se concentrent les structures infinies du monde réel, nous nous trouvons avec Kandinsky sur un autre terrain. Ni les signes librement peints de l'époque lyrique, ni les formes géométriques des époques postérieures ne se réfèrent analogiquement à une réalité terrestre, de même que l'interpénétration rythmique des touches se garde de toute sensualité panthéiste et que le chant précis de chaque couleur ne vise jamais autre chose que sa propre signification spirituelle. La trame légendaire, se manifestant autour de 1910 et qui sera plus intégrée et donc moins apparente ultérieurement, ne contredit pas cette orientation fondamentale. Les légendes et les mythes, que l'on saisit par bribes, sont comme le complément poétique nécessaire de la qualité essentielle de la peinture, celle qui lui confère à la fois sa noblesse énigmatique et sa puissance immatérielle, à savoir l'évidence directe du fait spirituel, non point déduite de la compréhension du monde, mais la précédant. L'œuvre est ainsi, comme Kandinsky l'a voulu, « organiquement et directement associée à l'avènement du nouveau Règne de l'Esprit » prévu par le peintre visionnaire.

5 mai 1966

# Magie et raison

par Herbert Read

A mesure que les années passent, que l'art se libère des contraintes d'une tradition académique pour revêtir des formes toujours nouvelles et d'une signification sans cesse renouvelée, le rôle prophétique de Kandinsky apparaît plus clairement. Son premier manifeste, *Über das Geistige in der Kunst* (1), publié pour la première fois en 1912, demeure, après plus d'un demi-siècle, une source d'inspiration inépuisable. Ses peintures, à dater de la première période expressionniste et tout au long des étapes de la période abstraite, constituent un répertoire de formes où nous pouvons retrouver les prototypes de tous les styles de l'art moderne. Cette grande variété a quelquefois été interprétée, à tort, comme un expérimentalisme arbitraire, alors qu'elle nous propose, au contraire, une vue très précise de la finalité de l'art. Les expériences sont toujours dominées par une profonde sagesse.

Kandinsky a défini lui-même, dans une lettre à Will Grohmann, la nature de cette sagesse. Romantique par nature, il a compris, depuis toujours, que la « nécessité intérieure », dont l'expression directe est la justification du romantisme, a besoin néanmoins d'être organisée, si elle doit revêtir une signification pour les autres. La forme doit émerger du chaos intérieur et tout l'art de l'art consiste à préserver la vitalité nécessaire dans la forme nécessaire. La raison et la magie sont compatibles, écrit Kandinsky, et s'unissent dans la sagesse.

J'ai pu constater que cet élément rationnel dans l'œuvre de Kandinsky constitue pour certaines personnes un obstacle à une parfaite appréciation de cette œuvre. Sa composition est jugée trop délibérée, son symbolisme trop « voulu ». Mais Kandinsky est-il, à proprement parler, un peintre symboliste? Les titres de ses tableaux sont, en général, rigoureusement descriptifs (« Rose en gris », « Accent en rose », « Tranquille »). Dans cette dernière peinture, par exemple, son intention n'est pas de décrire un état d'esprit (la tranquillité ou le calme) mais d'organiser des formes et des couleurs qui en elles-mêmes sont calmes. On a peut-être trop disserté sur « das Geistige », au point d'aboutir à une mauvaise interprétation des desseins de Kandinsky, qui ne sont pas spiri-

(1) *Du Spirituel dans l'Art.*



tuels au sens religieux ou mystique du terme. Ses formes sont physiques, organiques, et la peinture est pour lui une sorte d'exercice. « Un exercice régulier peut développer l'esprit, comme le corps; de même que le corps, si on le néglige, s'affaiblit au point de devenir finalement impotent, de même l'esprit périt si on ne le cultive pas. » La peinture est un exercice spirituel de ce genre pratique. « Le point de départ est l'étude de la couleur et ses effets sur les hommes. »

Kandinsky prévient l'antagonisme qu'une pratique aussi délibérée de l'art peut provoquer, et dans sa conclusion à « das Geistige » il écrit: « nous nous acheminons rapidement vers une époque où la composition sera raisonnée et consciente, où le peintre sera fier de déclarer que son œuvre est construite — à l'encontre des impressionnistes qui ont prétendu ne pouvoir rien expliquer, parce que leur art était le fruit de l'inspiration ». Depuis la mort de Kandinsky, nous avons eu plusieurs nouvelles vagues d'artistes, qui ont prétendu ne pouvoir rien expliquer, que leur art relève en quelque sorte de l'inspiration, qu'il échappe à la raison. L'art de Kandinsky a une telle portée qu'il nous oblige à avoir foi dans la création consciente, qui est l'union de la magie et de la raison. Ce qui revient à dire qu'il nous ramènera au secret de tout art durable.

25 avril 1966

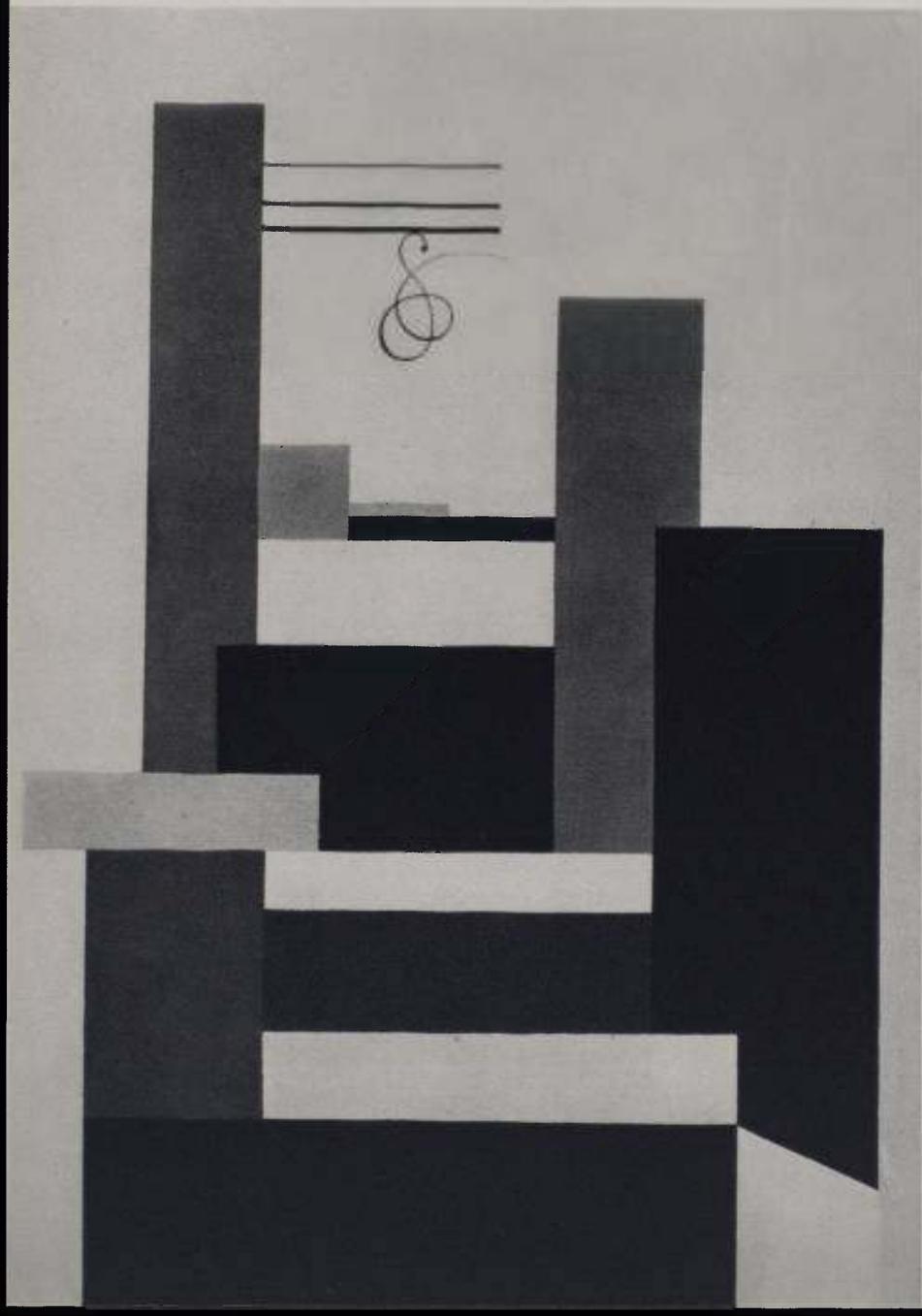
# La libération du mythe

par Giulio Carlo Argan

Il est désormais évident que Kandinsky est l'artiste qui a décidé du destin de l'art contemporain. Parmi tous les artistes de la première moitié de ce siècle il a été sans aucun doute le plus lucide et le plus précis dans ses intentions, celui qui a vu le plus clairement la route à parcourir et s'est le plus rapproché du noyau incandescent du problème. En termes très généraux on peut dire que le noyau du problème était la définition de la raison d'être, de la place et de la fonction

de l'art dans une situation sociale entièrement nouvelle, telle qu'elle était déterminée par la polarisation de toutes les activités humaines autour de la production industrielle et de ses méthodologies et technologies nouvelles. La crise du système de communication esthétique de l'artisanat posait toute une série de problèmes: le plus fondamental était constitué par l'exclusion du domaine de l'expérience esthétique et de ses processus opératoires de toute cette nouvelle et très vaste classe urbaine créée par la révolution industrielle: le prolétariat ou, ainsi que Klee préférait l'appeler: le peuple. Que Kandinsky ait senti ce problème, bien des preuves nous en sont fournies: son intérêt pour l'art populaire russe, son étude analytique de toutes les techniques de l'expression, son travail au Bauhaus, son retour aux signes simples et essentiels de l'ornemental. Kandinsky a compris avec une lucidité parfaite la seule façon d'éviter que cette nouvelle classe et, par une conséquence nécessaire, la société tout entière fussent privées de l'expérience du réel au point de vue de l'esthétique: c'était de donner au fait artistique une structure nouvelle, telle que son dynamisme (le dynamisme du « faire » de l'artiste) se communique immédiatement et intégralement au spectateur (qui bientôt ne s'appellera plus ainsi), de façon que la pure et simple réception du signe se transforme instantanément de passive en active et devienne ainsi un acte esthétique total, un acte créateur. A cette exigence, qui se fait sentir également, mais plus vaguement, dans les domaines apparentés de la musique et du théâtre, la peinture de Kandinsky répond avec une précision absolue: elle ne s'adresse pas à l'intelligence ou au jugement critique, mais sollicite une réplique immédiate et d'intensité égale à celle du stimulant visuel. Parce qu'elle élimine tout intermédiaire intellectuel ou culturel, c'est-à-dire tout accord préliminaire sur la signification des signes, on peut dire à coup sûr que la peinture de Kandinsky est le premier, et déjà parfait modèle d'un art populaire moderne; et il n'est pas besoin d'expliquer qu'ici populaire ne signifie nullement patoisant ou folklorique.

Will Grohmann a souligné l'importance des études sur l'art populaire russe auxquelles s'est livré Kandinsky vers 1889, alors qu'il n'avait pas encore décidé de devenir peintre; et il a justement mis en rapport son intérêt pour ces « ornements tellement abondantes et colorées que l'objet s'y annulait » avec ce qui sera plus tard son désir de « faire entrer » le spectateur dans le tableau au point qu'il finisse par s'y « oublier et s'y dissoudre ». Dans le premier cas on supprime l'objet, dans le second cas le sujet, dans l'un et l'autre la représentation en tant que produit de la distinction dualiste entre objet et sujet. Ce que Kandinsky veut, c'est donc la communication directe, — et non plus à travers les diaphragmes de la





La salle à manger  
des Kandinsky à Nevilly.

1941. Gouache sur gris. (N. 697 du catalogue). Coll. Nina Kandinsky.



représentation, — entre l'individu et la réalité totale. Éliminer la représentation signifie donc ramener l'art à l'ornemental: un terme discrédité, mais d'une extrême importance. Opposer l'ornemental à la représentation, c'est là le véritable noyau historique du problème ainsi que Ruskin l'avait compris confusément et que l'avait, depuis peu de temps, démontré scientifiquement Alois Riegl. La représentation objective la position de l'homme par rapport au divin; elle institue une relation qui conserve bien au divin une priorité et une prééminence, mais le contraint à se laisser *comprendre*, donc contenir et délimiter par l'esprit humain: en effet, la représentation a toujours un espace et un temps définis. L'ornemental non-figuratif n'est pas un acte d'intelligence ou de compréhension, mais de dévotion ou de prière; dans la dévotion l'homme vit, sans l'objectiver, l'expérience du divin, c'est pourquoi l'ornemental a une valeur existentielle et se présente comme un *continuum* spatio-temporel.

L'antithèse représentation-ornemental reproduit exactement l'antithèse entre le mythologisme classique, grec, et la religiosité hébraïque. On sait que cette antithèse ne se limite nullement à la période de conflit entre la culture hébraïque et la culture hellénistique: la diaspora du peuple juif la répand et la perpétue dans la culture occidentale. Alors même qu'un seul des deux pôles, le pôle classique, se manifestait visiblement, exprimé en des formes intelligibles, l'autre demeurait vivant, bien que caché dans les profondeurs de l'être et, par sa seule présence, mettait en doute et en état de crise la valeur, qui se voulait solaire, de la représentation. Chacun connaît les moments de crise de cette valeur de la représentation au cours de l'histoire de l'art: des angoisses transcendantales de Botticelli et de Michel-Ange au réalisme destructeur du Caravage, du tourment de Grünewald à celui du Greco et de Rembrandt. Il n'est pas douteux que la crise, toujours latente, et inquiétante, de la représentation ou du « classique » atteint son point culminant dans l'Expressionnisme de la *Brücke*: et c'est exactement de là que part Kandinsky, avec le *Blaue Reiter*, pour affirmer la nécessité d'un art absolument, intégralement non-représentatif. Chez Matisse, chez Picasso, chez Braque, chez Mondrian même, la racine classique est encore vive, elle peut reprendre de la vigueur et donner vie à un nouvel univers de mythes. Klee lui-même chemine encore sur le fil tendu de l'antithèse dialectique classicisme-romantisme. Kandinsky seul réussit à fermer pour toujours le cycle historique du classicisme, en tant qu'art qui explique le concept profond de la nature, manifeste le divin, instaure et répand les mythes. Et avec lui s'ouvre la voie d'un art finalement séparé et libéré du mythe, et d'un art populaire parce que absolument non-classique.

GIULIO CARLO ARGAN.

# Une nouvelle poétique

par Palma Bucarelli

La contribution de Kandinsky au renouvellement des structures profondes de l'art et à la fondation de l'esthétique moderne, apparaît, avec les années, toujours plus décisive. Le geste révolutionnaire accompli par Kandinsky entre 1911 et 1913 a eu une portée immense, plus grande même que celle du Cubisme. En bref: le Cubisme a démantelé et recomposé, avec une structure différente, les données anciennes de la vision, la tradition artistique et la pensée esthétique de l'Occident, au point que Maritain, à tort ou à raison, a pu le présenter comme un néo-thomisme; Kandinsky a jeté un pont et découvert une possibilité de synthèse entre l'esthétique du monde occidental et celle du monde oriental, accomplissant ainsi, dans le domaine de l'art, l'opération la plus importante du siècle. Quels horizons ouvrait, non seulement à l'art mais à la pensée de l'Europe, la démolition foudroyante des barrières traditionnelles, cela est démontré par le fait que je ne saurais indiquer, dans cette si féconde saison artistique européenne qui s'étend entre 1910 et 1920, d'œuvres qui atteignent la hauteur vertigineuse des *Improvisations*. Ce serait cependant une erreur impardonnable de croire que tout Kandinsky est là, dans l'élan héroïque de ce coup de génie, de cette flambee révolutionnaire. Dans son œuvre il n'y a pas de temps d'arrêt, de contradictions, de repentirs; il y a, au contraire, du commencement à la fin, une parfaite cohérence stylistique et morale, d'autant plus volontaire et rigoureuse qu'elle est moins évidente dans les analogies formelles. A partir de 1920, jusqu'à sa mort, Kandinsky a médité, analysé, déchiffré toutes les valeurs nouvelles, les nouveaux signes d'expression qu'il avait lancés dans les œuvres de son sublime *raptus* révolutionnaire, au temps du *Blaue Reiter*. Il s'est ainsi expliqué à la face du monde, avec une clarté et une patience quasi didactiques; il a dessiné avec une honnêteté admirable sa propre poétique; il a été le premier à identifier avec la poétique l'opération artistique, à préciser la signification nouvelle des signes figuratifs. Le premier à comprendre que la poésie nouvelle n'était pas une question de réformes syntaxiques ou grammaticales, mais qu'elle devait naître de mots nouveaux, de syllabes nouvelles, de consonnes et de voyelles nouvelles.

# Parallèles

par Pierre Boulez

La situation de Kandinsky peut, à plus d'un titre, se comparer à celle de Schönberg: observation qui n'est pas, je le crois destinée à l'usage exclusif des musiciens.

Kandinsky, comme Schönberg, représente une force de libération capitale décisive. Laquelle, d'ailleurs, ainsi que pour Schönberg, trouvera tardivement son chemin en France, l'attention y étant alors dérivée par des phénomènes plus immédiatement frappants, ou plus superficiels.

L'émancipation de la tonalité, je la mettrais volontiers en parallèle avec l'émancipation de l'objet — ou du sujet... Les deux aventures ont favorisé un essor considérable de la pensée et de la création dans leurs domaines respectifs. Je n'oublie pas que cet accord d'allure et de démarche a été profondément ressenti, au départ, par les protagonistes eux-mêmes: le *Blaue Reiter* a publié des pages de Schönberg, à côté d'autres signées Berg et Webern.

Kandinsky a représenté, au début de ce siècle, une grande force spirituelle, donnant à l'évolution de la peinture des prémisses plus profondes que la simple sensorialité; sur ce point-clé, il se rencontre également avec Schönberg. Aux dons directs, dont la signification s'épuise rapidement, il a opposé la profondeur de la réflexion quant à la nécessité des moyens d'expression. Regarder ses toiles n'implique pas seulement un plaisir superficiel, mais provoque une contemplation, une mise au point de l'être.

Il y a tellement de peintres qui se contentent d'être peintres... Oui, je sais: quel œil! Mais enfin, un œil, seulement! On s'en amuse, et on s'en lasse, la fascination durant peu: sur un registre supérieur, ils sont à verser dans le dossier du «divertissement» pascalien; situation irritante, car on songe à des dons exceptionnels qui sauraient s'élaguer pour un meilleur emploi, on songe à un gaspillage de vie courante — vu? vu! oublié? oublié! —; déception permanente en observant l'eau vive s'enfour gracieusement dans les sables stériles.

Au contraire, les toiles de Kandinsky ne se laissent pas si aisément appréhender. Vous pouvez longtemps les regarder: elles ne trahiront leurs secrets qu'au fur et à mesure de votre imprégnation. Vous vous promenez dans ce paysage imaginaire; vous allez et venez selon l'itinéraire inspiré auquel vous conduiront un choix déterminé ou une influence sous jacente. Certes, vous ne demeurerez plus prisonnier d'une réalité, aussi transposée soit-elle; la pensée de Kandinsky infléchit votre pensée, vous introduit dans son dédale. J'aime ces errements sans fin lorsque je regarde un tableau; je souhaite, chaque fois, que le pur don pictural



Avec Marcel Duchamp et Miss Dreier, directrice de la Société Anonyme.

ne me gâche pas « le reste », qu'il ne me rejette pas dans les ténèbres extérieures de la virtuosité bruyante et vide. Oui, je préfère par-dessus tout, que l'esprit parle à l'esprit, car je ne saurais me contenter des gestes d'une rhétorique focalisée. Voilà l'expérience primordiale que je refais à chaque occasion qu'il m'est donné de voir la peinture de Kandinsky.

Je me souviens avec prédilection des toiles rassemblées à Munich, où explose cette force de libération dans une jeunesse et une audace qui me saisissent au plus vrai de moi-même. Un printemps vif et soudain provoque cette éclosion brutale, somptueuse, éblouissante. Comment n'y pas confronter, à cet instant, la somptuosité et l'éblouissement de Schönberg lorsqu'il écrit *Erwartung* et *Die glückliche Hand*?

Plus tard, tel celui du musicien, et pour les mêmes raisons, le chemin du peintre est devenu rude. Ce m'est une circonstance supplémentaire pour renouveler à Kandinsky le plus réfléchi de mon admiration. Devant cette constatation inéluctable, que l'on ne saurait s'aventurer bien loin à coup d'improvisations géniales, il a dépouillé une grande part de ses prestiges extérieurs, revêtant la robe de bure pour aller à la recherche de LA REGLE. Les feux d'artifice n'ont qu'un temps, il est bien vrai; rien de plus périlleux que leur confier toute son existence. Une obligation spirituelle plus stricte s'impose irrémédiablement: le consentement à la règle forgée, la quête d'un ordre questionné — reformuler équilibre et gravité. Toute recherche doit se fonder sur l'antinomie essentielle entre le doute et la loi: défier et se défier. Que cette voie rigoureuse comporte quelques passages sablonneux, malaisés, ne le nions pas! Mais reconnaissons qu'au delà de cette aventure aiguillée, la peinture s'en trouve magnifiée, le point de vue renouvelé, la manière rafraîchie.

Parmi les trois peintres que j'estime déterminants dans leur époque, je veux dire Kandinsky, Klee, Mondrian, Kandinsky représente, à mes yeux, l'alliage subtil entre finesse et géométrie. Comme nous sommes loin, et pour jamais, du «divertissement»!

# La pensée + le sentiment

par Josef Albers

A la sortie de nos cours du Bauhaus, il arrivait parfois que Kandinsky et moi revenions ensemble, à pied, jusqu'à la Stresemann Allee, où nous étions voisins.

Un jour, Kandinsky se montra très impatient de me faire part d'une conclusion à laquelle il avait abouti récemment. Frappé par le nombre considérable de grandes œuvres d'art parvenues jusqu'à nous et par le soin dont on les entoure généralement — en sorte que bien rares sont celles qui, à l'époque moderne, ont été perdues ou détruites totalement —, il avait été amené à penser que l'œuvre d'art authentique est impérissable.

Bien que je ne me souvienne pas exactement de ses paroles, j'essaierai d'en retrouver le sens et de reconstituer son raisonnement.

Kandinsky pensait qu'une grande œuvre d'art est nécessairement le fruit d'une préoccupation profonde qui est elle-même le reflet d'une expérience ou d'une intuition également profonde et intense. Cette intuition engendre une nécessité impérieuse, et le désir, par conséquent, de la révéler, c'est-à-dire de la formuler visuellement, en créant une œuvre qui dise quelque chose de nouveau ou qui soit une nouvelle manière de dire.

La réalisation d'une telle fin, c'est-à-dire l'exécution, peut être tentée par des voies différentes. Elle exige toujours, outre une organisation formelle, une organisation technique qui en est le support, le fondement et le moyen.

Soit que l'on aborde la création d'une œuvre avec un concept défini, en se la représentant à l'avance, soit que, suivant une formule en faveur depuis quelque temps, on commence avec, seulement, une idée générale de l'œuvre, en comptant sur l'exécution pour la préciser et, en particulier, sur une exécution fulgurante et spectaculaire — dans les deux cas le souci d'une base matérielle s'impose.

Que la réalisation soit un développement procédant par courtes étapes et jalonné d'études préparatoires, ou qu'elle soit, au contraire, le fruit d'une opération plus intuitive et, parfois même, le résultat spontané d'une gesticulation, des matériaux et des outils inappropriés feront obstacle à la sincérité.

Bien que, pour ses propres tableaux, Kandinsky préférât l'élaboration graduelle et préméditée, il



ne manquait pas d'insister, en excellent professeur qu'il était, sur l'identité du mécanisme à acquérir et à utiliser au stade de l'exécution, si divergentes que soient les voies adoptées. C'était bien dans sa manière que de préconiser « la pensée plus le sentiment », conformément à la fameuse promotion du « Und ».

Quant à l'effet de l'œuvre d'art authentique, Kandinsky en était arrivé à penser que l'intensité de la vision, de même que la force persuasive de la présentation, exige du spectateur plus que du respect, de l'admiration et de la dévotion. La puissance intérieure que les grandes œuvres manifestent dans l'appel intense qu'elles nous adressent, le choc qu'elles produisent sur notre être intérieur, engendrent en nous, inévitablement, l'orgueil de les connaître, de les posséder, de les sauver et de les protéger — pour toujours.

Je considérais que c'était un privilège que d'être le témoin d'un tel respect pour l'art. Et je me sentais plein de respect pour celui qui l'avait manifesté, Wassily Kandinsky.

New Haven, février 1966

# La leçon de Kandinsky

par Jean Leppien

Comment parler de Kandinsky sans parler de moi? car je ne suis ni critique d'art ni historien.

Je suis peintre.

Kandinsky était mon maître. Non pas mon maître spirituel, mais le professeur dont j'ai suivi l'enseignement au « Bauhaus ».

Alors, dois-je raconter des anecdotes? des souvenirs? Ils ne dépasseraient pas l'intérêt anecdotique, et le personnage de Kandinsky, comme peintre, comme théoricien, comme créateur d'un art nouveau, n'a pas de commune mesure avec des souvenirs d'ordre personnel.

Si je parle de moi, c'est pour parler de Kandinsky et pour dire où nos chemins se sont croisés.

A d'autres de parler de son chemin, de son œuvre et de sa personnalité.

1966: Kandinsky aurait 100 ans!

1866: mesuré et comparé au progrès de notre « civilisation » c'est bien loin! A cette date, chemin de fer, télégraphe et téléphone étaient les grandes découvertes récentes.

1910: Kandinsky peint sa première œuvre abstraite, c'est-à-dire: la première œuvre abstraite.

1910: un an après le premier vol d'aéroplane, quinze ans avant la première émission radiophonique, dix-sept ans avant Lindbergh... onze ans après la mort de Van Gogh.

En effet l'essentiel de ce que j'ai appris de Kandinsky est que les éphémères bornes des progrès de la *civilisation* importent peu, et que l'histoire de l'évolution de l'esprit humain, de l'art en tant que trace de l'humain à travers les âges se mesure par les étapes de la *culture*: Lascaux, l'Égypte, Giotto, Rembrandt.

1912: Kandinsky écrit: « A tel moment prédestiné, ce qui est nécessaire sera devenu mûr. L'esprit créateur (que l'on pourrait définir comme l'esprit abstrait) trouve un chemin vers l'âme, ensuite vers les âmes, et déclenche un désir, une nécessité intérieure » (1). Ainsi, quand Kandinsky créa sa première œuvre abstraite, l'évolution séculaire de la peinture était assez mûre pour que la peinture abstraite naisse de cette nécessité intérieure.

J'ai l'âge de la peinture abstraite.

Quoi d'étonnant alors qu'en 1927, non pas en « inventant » ou en imitant quelque chose, mais parce que notre siècle était « mûr » pour une nouvelle forme d'expression, je peignais mes premiers tableaux abstraits.

Et c'est à ce moment que, pour la première fois, j'entends le nom de Kandinsky.

Les dessins non-figuratifs que je montrai dans une exposition de dessins de lycéens me valurent une notice dans un journal local: « ...Leppien, descendant tardif mais courageux de Kandinsky... ». Je n'y prêtai aucune attention, car, si à dix-sept ans on accepte, bon gré mal gré, d'être un descendant, je ne voulais en aucun cas être un descendant « tardif ». J'oubliai l'article et le nom.

Un an plus tard je visitais le Musée de Dresde: des salles, des salles, encore des salles, des paysages, des personnages, des œuvres célèbres, des œuvres de maîtres, exhalant l'ennui mortel des musées, la nausée des œuvres magistrales, immortelles mais poussiéreuses, écrasées sous la bimbeloterie des cadres dorés. Et subitement je fus frappé, comme par un souffle d'air frais, un rayon de soleil après la pluie: je me trouvais, pour la première fois de ma vie, devant un tableau abstrait, en face de l'œuvre de Kandinsky *Quelques Cercles*.

Alors je compris que c'était cela la peinture qui correspondait à la « nécessité intérieure » du XX<sup>e</sup> siècle et qu'une vie ne suffirait pas pour explorer les possibilités illimitées de ce nouveau langage. J'avais tout à apprendre pour abandonner le monde des objets et des apparences, pour rendre visible un monde existant autant et plus que l'univers matériel qui nous entoure: le monde de l'esprit.

Un an plus tard, après avoir quitté l'école, — et sans tenir compte de l'avertissement d'un bureau de renseignements que « ...à leur connaissance jamais aucun peintre ni architecte d'une certaine renommée ou notoriété n'était sorti du Bauhaus... » — je pris ma bicyclette et je me rendis à Dessau pour y devenir l'élève de Kandinsky, et, bien entendu, d'Albers et des autres maîtres du Bauhaus.

Je m'attendais à apprendre les secrets de la création artistique et les techniques de la peinture. Ce qui j'ai appris était beaucoup plus: remettre en question TOUT et recommencer à ZERO, mais croire avec une humilité orgueilleuse à la CREATION, au risque de casser les vitres pour remettre des vitres. Jeter un pont de Giotto à Kandinsky, de Bach au jazz, douter de l'un et de l'autre, mais croire au PONT.

Kandinsky aurait cent ans, — la peinture abstraite, qui n'a que cinquante-six ans, n'est qu'au début de son développement et de ses possibilités.

(1) *Der blaue Reiter*, 1912.

# Le premier lyrique de l'abstraction

par G. Schneider

Peut-on parler d'un grand créateur comme Kandinsky sans le situer dans le contexte artistique de son époque? L'évolution de la peinture depuis l'Impressionnisme et plus particulièrement à partir de Cézanne (qui pressentait la voie nouvelle) et des recherches de Gauguin et de Van Gogh devait aboutir chez les plus jeunes au Fauvisme et au Cubisme, paraissant mettre ainsi un point final aux expériences de libération d'inspiration naturaliste. Mais il faut bien le répéter encore, si la prise de conscience, qui devait engager l'art vers une nouvelle conception, ne pouvait être totale, en son temps, tant ce bouleversement paraissait impossible, il n'en est pas moins vrai que l'Impressionnisme et les écoles qui suivirent ouvrirent par leurs recherches et leurs découvertes la voie vers la libération de l'art, c'est-à-dire vers l'art abstrait.

En effet les créateurs de ces deux mouvements (Fauvisme et Cubisme), que le recul fait appa-

raître comme complémentaires, n'osèrent pas alors s'aventurer au-delà de la lisière de leurs concepts et franchir le grand pas vers ce monde nouveau qui se présentait devant eux sans base, comme sans sécurité. Responsables des voies ouvertes, ils rebroussèrent chemin vers de nouvelles explorations naturalistes, laissant à ceux qui devaient suivre la responsabilité d'aborder cette terre promise.

Et alors que dans les « ismes » précédents les artistes d'un même style peuvent se confondre, fauves d'une part, cubistes de l'autre, les réalisations immédiates de l'abstrait laissent entrevoir une diversité stupéfiante de concepts, de formes, d'expressions sans qu'il y ait entre eux aucune commune mesure. D'un seul coup apparaît l'ampleur d'un mouvement à l'échelle de son temps, où chacun crée sa forme, son expression, accusant ainsi l'indépendance de chaque individualité. L'ab-

1940. Autour du cercle, 97 x 46 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.



strait n'est pas une école, il est une prise de conscience d'une nouvelle situation de l'art, et s'il y a confrontation possible, c'est bien seulement avec quelques siècles ou plus d'art d'inspiration naturaliste.

Dans ce mouvement d'abord incompris dans sa totalité, s'engagent résolument, en France, des artistes aux vastes conceptions; ce sont les Delaunay avec leur panthéisme visionnaire, Picabia et ses étonnantes réalisations, et tandis que Herbin travaille dans son absolu, Gleizes, en ses vastes décorations, tend à concilier Cubisme et abstraction, sans oublier les apports de Léger, Villon, etc.

Ailleurs on a aussi compris, et, de l'Ouest à l'Est, du Nord au Sud se manifestent, dans ce même temps, de fortes et originales personnalités, et dans cette surprenante floraison universelle apparaît un des plus grands créateurs de l'abstrait, Kandinsky.

Kandinsky, conscient de la force de sa vérité intérieure, apporte rapidement lui aussi ses solutions à ces problèmes que sont les possibles de sa réalisation et cela avec une immense richesse, une incomparable diversité; il se révèle le premier lyrique de l'abstrait, produisant avec une rare puissance créatrice vers 1910-1912, ainsi qu'en témoignent les magistrales toiles que nous connaissons.

Donc Kandinsky, dont l'homme et l'œuvre sont d'une génération précédant la nôtre, fut dès l'origine un grand inspiré.

Il comprit, après avoir expérimenté divers styles et des techniques variées, qu'il convenait de se libérer de toute contrainte ou emprise étrangère pour laisser se manifester ces forces du psychisme créateur en des réalisations spontanées, pour la forme spécifique de l'abstrait et cela dans son autonomie totale. Et c'est alors que se manifeste sa poétique qui tend à l'universel. Le niveau des concepts est dépassé, l'expression directe est à l'état pur et dans sa totalité.

Nous sommes ainsi toujours bénéficiaires de cette marche inéluctable qui prépare ou qui annonce, tantôt par ses développements, tantôt en réaction contre des valeurs devenues caduques. Chaque époque apporte sa contribution par l'effort de ses renouvellements pour la vie même de l'art.

Pour comprendre la portée de l'abstrait par rapport à l'esprit traditionnel de l'art et pour la clairvoyance de son devenir, il faut savoir que la création « pure » de Kandinsky eut une influence déterminante; la forme traduisant chez lui le sentiment d'un univers cosmique et agissant en libérant l'essence de ses état émotionnels.

Se réalisant à chaque aventure nouvelle, son art prend son caractère affranchi des conventions qui auraient paralysé son essor spontané. Il se dégage des contingences du passé vers la spiritualité, établissant ainsi sa raison hautement humaine.

L'abstrait, pour être complet, doit signifier, parce que ses formes, ses couleurs, sont expressives.

G. SCHNEIDER.

# L'imagier des steppes

par Roger Vieillard

Si le destin du grand artiste est un voyage en pays nouveau, peu ont été aussi loin et dans des territoires aussi vierges. La route de Wassily Kandinsky conduit au-delà des continents connus et des styles historiques. Né avant le vingtième siècle, il pressentit son aurore et dégagea un de ses messages picturaux les plus rares.

Qu'est donc l'univers exceptionnel de Kandinsky? Ses références au monde sensible, passé sa jeunesse, ne sont pas évidentes. Seuls la complaisance ou le hasard permettent de les découvrir dans les œuvres essentielles. Un monde imaginaire? Voilà justement ce qu'il n'est pas. Les cosmos inclus dans la ceinture rectangulaire du cadre, les biologies détachées sur des fonds sombres ou éblouissants comme l'espace interplanétaire, n'empruntent rien à une interprétation fantaisiste. Ils sortent d'un appareil optique connu du seul opérateur. A point nommé, avec le scrupule d'une mise au point claire, il a poussé le déclic de l'appareil enregistreur. Bien plus, notre explorateur ne s'arrête pas, tel un paysagiste sensible et professionnel, dans un lieu de prédilection. Emporté dans l'orbite vertigineuse de sa découverte, il note chaque spectacle utile, déconcertant d'inattendu et de nouveauté.

Dans ce monde, pour nous seuls fantastique, et qui cessera vite de l'être, les structures habituelles et connues des arts plastiques ne se retrouvent pas. Les dialectiques courantes sont oubliées. Usage d'une autre grammaire des lignes, des rythmes, des couleurs; d'autres densités. La démarche courante de l'observation est abandonnée. Si l'on rencontre un cercle, il ne doit rien à Euclide. Un mètre, au méridien. Organismes figés dans l'immobilité des grands froids ou des grandes chaleurs, cristallisés selon des rites rigoureux. Nulle émotion dans l'impression, nulle emphase dans l'expression.

De même que le thème de Kandinsky, le style défie la comparaison. Ce que nous savons de l'humanisme, du naturalisme, de l'abstraction, ne s'y retrouve pas. Nul précédent dans l'histoire, nul décor connu. Et cependant, ces limites du savoir franchies, aucun soupçon de gratuité. Ce peut être un jeu de chercher une patrie au style de Kandinsky, mais si parfois apparaît une rencontre, elle semble découler d'un langage antérieur aux styles d'Orient ou d'Occident. Bijouterie des steppes, cartésianisme scythe, voici des mots suffisamment vagues pour dénoncer notre dépassement, évoquer notre plaisir, et laisser le champ libre au spectacle.

# Le créateur du XX<sup>e</sup> siècle

par Piero Dorazio

Il devint peintre pour imposer formes et couleurs à la vision du futur, qui est grise et sans images.

Le premier artiste, dans l'histoire, qui achève dans la vie, avec son œuvre, l'intégration de deux mondes éloignés, aux traditions anciennes et vastes: l'Europe et l'Orient.

Il a confiance dans l'homme et dans son esprit; il essaye la synthèse des cultures et des caractères inconciliables. Il les rend complémentaires dans l'unité de sa vision individuelle. Voilà le rêve d'Alexandre le Grand qui change de direction; il nous revient en tenue de peintre cosmonaute en passant par Irkoutsk, le pays des Sarmates, Samarkand, Byzance, Moscou, Munich et Weimar.

Combien de langues parlez-vous, M. Kandinsky?

Combien de langues parlées peuvent converger vers la même signification dans une image peinte? Combien d'aspects de la réalité fluide du siècle ou combien d'aspirations de l'homme moderne pourraient être fixés dans nos yeux par la main du peintre?

Clarté intellectuelle, imagination, sensibilité, poésie; maîtrise du langage visuel, dignité; le comportement de l'artiste d'aujourd'hui, qui ne vit plus dans la bohème, mais est devenu un des grands experts dans les cadres de la société humaine. Un exemple à suivre. Le spirituel dans l'art, ou mieux, l'art dans le domaine de l'esprit. L'art qui réveille l'esprit à la vie physique des sens visuels. L'esprit qui nourrit l'ambition de bâtir de son propre intérieur un univers probable, varié et vivant. De la conviction et de la recherche particulière vers l'espoir qu'une conscience du tout est possible. Kandinsky devine, défie, organise, construit. Dans la construction les structures de la pensée deviennent structures du langage de la peinture et enfin les structures visuelles d'une civilisation qui est en train de se réaliser elle-même.

Kandinsky peint « fauve » et un peu « Cézanne ». Mais il est entraîné par le mythe de la couleur. Non pas pour la « joie de vivre », pour élever au monumental l'élément le plus séduisant de la nature. Plutôt la couleur comme moyen direct de communication, comme sublimation intense des denses profondeurs de l'âme. Ou plutôt la couleur qui trouve son élan dans ces voiles légers dont la fantaisie adorne parfois la vie.

Kandinsky écarte le dilemme artificiel « forme-structure — forme-couleur » qui tenait un tel nombre d'artistes en panne. Il se préoccupe plutôt des

relations entre les parties dont l'objet-tableau est fait. Composition dans le cercle. Cercles dans le cercle. Le rapport entre la forme du tableau et les formes qu'il contient. Lignes, formes, couleurs ne sont pas placées de l'extérieur sur la toile, mais elles se révèlent de l'intérieur de ces deux dimensions, en relation les unes avec les autres, dans un processus de « croissance » organisée où chaque élément joue le rôle qui lui est propre. Notre « maestro » remplace l'idée classique de « composition » par l'expérience directe de l'« organisation »; il traduit le sens « d'harmonie » en sens de « tension » constante et vitale.

Kandinsky nous laisse sortir enfin du château-fort cubiste; la peinture est libérée des limites de la tradition classique méditerranéenne. Si le futur de l'art est dans la synthèse de toutes les cultures artistiques du monde, cela est fondamental.

Kandinsky, enfin, a sauvé les peintres de ma génération des dangers suivants:

a) Le danger de traduire directement une idéologie en langage visuel sans égard pour les structures intérieures propres de ce langage. Donc le danger de faire une peinture qui illustrerait une théorie, même dans une forme abstraite. Une peinture qui ne s'adresserait pas objectivement à l'esprit à travers les yeux, mais directement à notre connaissance conventionnelle.

b) Le danger d'exagérer dans l'expression individuelle de façon que le tableau, au lieu de devenir une image objective, faite essentiellement des relations entre les éléments de l'expérience visuelle, risque de devenir une espèce de journal intime de l'artiste, écrit à la peinture.

c) Le danger de limiter le répertoire des éléments picturaux à ces formes et couleurs dépendant de la façon traditionnelle ou courante de voir ou de faire la peinture plutôt que d'une conception précise de l'art.

d) Kandinsky nous a sauvés enfin des influences étouffantes de Picasso, de sa mythologie méditerranéenne qui donne une image illusoire de ce siècle et reste collée aux Colonnes d'Hercule de la Renaissance.

L'art de l'espace, du mouvement, de la lumière; l'art de la « communication visuelle » est né avec Kandinsky. Le XXI<sup>e</sup> siècle sera encore plus son siècle, car, comme dans son œuvre, il n'y aura plus « d'angoisse ».

Rome, mars 1966

# Kandinsky en Italie

par G. Marchiori

Les voyages de Kandinsky en Italie: le premier avec ses parents, à l'âge de trois ans, en 1869; étapes: Venise, Rome, Florence. Le deuxième: à Venise, en 1903; un hiver à Rapallo, en 1905. Puis une visite à Ravenne, en 1930.

Ses expositions en Italie: en 1904, 1905, 1907, à Rome; en 1930, à la Biennale de Venise, au pavillon allemand; en 1934, à la Galerie du « Milione » à Milan (45 aquarelles et 30 dessins), sa seule exposition personnelle en Italie de son vivant; puis, une deuxième fois, toujours au « Milione », en 1938, avec Arp, Domela, Magnelli, Seligmann, Taeuber-Arp, Vézelay. En 1940, les Editions de « Religio » publiaient la première traduction italienne, due à G. A. Colonna di Cesarò, du fameux petit livre *Della spiritualità nell'arte particolarmente nella pittura*. Et c'est tout.

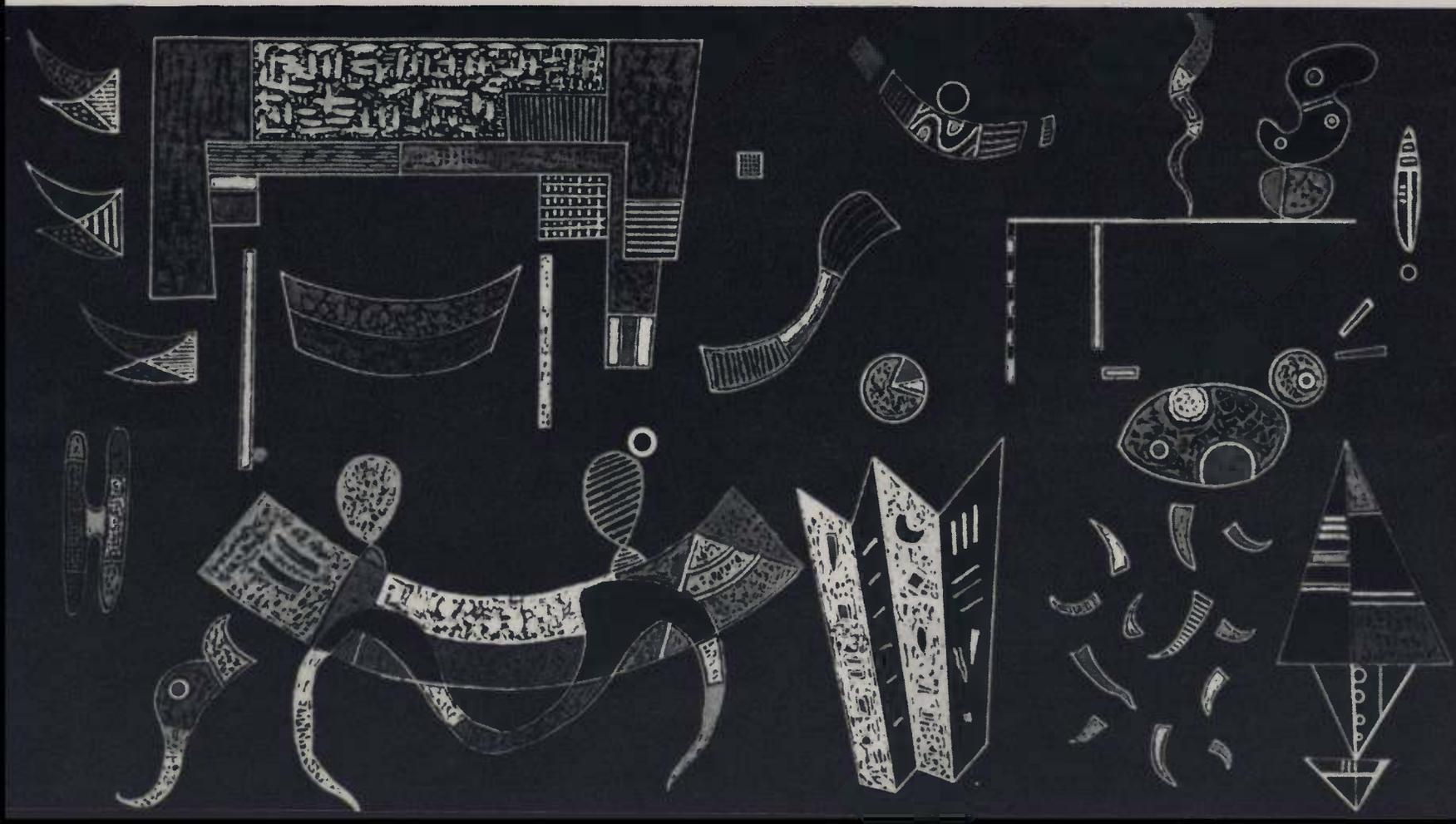
Ainsi, en ce qui concerne Kandinsky, on est arrivé avec un peu de retard, en Italie, à la seule exception de la Galerie « Milione ». Son nom n'apparut qu'après sa mort, à la XXIV<sup>e</sup> Biennale de Venise, grâce à Peggy Guggenheim et à sa collection, exposée au pavillon grec, qui marqua les débuts des rapports de l'Italie avec les manifestations authentiques de l'art d'avant-garde européen.

Après 1948: articles sur articles, et des expositions à plusieurs reprises. Kandinsky, un maître pour de rares artistes: futuristes d'abord, abstraits

ensuite, devint un nom en Italie également, le prophète de l'abstrait, le théoricien de *Du Spirituel dans l'Art* et de *Point et ligne par rapport à la surface*. Les œuvres de Kandinsky entrèrent dans les collections italiennes renouvelées. Mais c'est déjà l'histoire d'hier.

On peut se demander quelles impressions et quelles influences l'art italien a suscitées dans l'esprit de Kandinsky. On sait que sa visite aux mosaïques de Ravenne le frappa profondément. Et on l'imagine aisément. Mais, examinant les œuvres des années 1931 et 1932, et en particulier « Entre clair », il ne semble pas que Ravenne ait modifié la vision du peintre, ait incliné ou corrigé son évolution. Venise, en revanche, semble lui avoir inspiré les « fonds noirs ». Kandinsky est toujours resté fidèle à ses propres théories, même si, indirectement, il a pu se rapprocher de l'art byzantin à travers le symbolisme des couleurs et leur signification la plus vraie. Son discours s'est toujours adressé à la couleur dans les métamorphoses successives des formes. Et la couleur (acceptons de lui, sans trop le définir, un « orientalisme » fait de bijoux barbares, de miniatures et de tapis persans, d'éventails chinois et d'icônes byzantines) est la musique d'un âme franchement romantique. Et qu'il le fût n'est pas douteux, non à cause de ses origines culturelles, mais bien par sa propre

1940. Composition. Gouache sur fond noir. Paris, collection particulière.



nature, malgré l'apparence des artifices géométriques et le goût constant d'une réflexion théorique tendant à établir une véritable « science de l'art ».

L'opuscule *Point et ligne par rapport à la surface*, publié en 1926, contient les principes qui ont inspiré de nombreux peintres abstraits en Europe, sans, toutefois, conclure dans une rigueur constructiviste. Kandinsky, d'ailleurs, avait bien déclaré qu'avec *Point et ligne par rapport à la surface* il continuait le traité *Du Spirituel dans l'Art*, se bornant à indiquer « certaines orientations, une méthode analytique des valeurs synthétiques ».

Mais une revue comme *Valori plastici*, qui eût d'indéniables mérites culturels dans l'Italie pré-fasciste, considérait, en 1920, Kandinsky comme un « bolchevique », vulgarisateur de théories subversives et opposait à la théorie de l'art pur un article de Cecchi sur Fattori et quelques considérations assez plaisantes de Carrà sur l'art « qui verse dans une situation entièrement contraire à sa nature », sur l'art qui « n'est pas agrément de dilettantes, mais bien pensée dominante », l'art qui « est le plus excellent (sic) à nous faire atteindre au bonheur » et qu'il « n'est concédé à personne d'exercer avec la sagesse due ». On était arrivé à la réaction néo-classique, au renversement des positions d'avant-garde, des fauves au cubisme, au « retour à la saine nature ».

Kandinsky disait, lui: « Je l'aime (la nature) d'un amour encore plus fort depuis que j'ai cessé totalement de la reproduire. » Et il distinguait avec une logique parfaite: « La Nature crée ses formes pour son but. L'Art crée ses formes pour le sien. »

A cette pensée d'une clarté de cristal, confirmée par l'œuvre de toute une longue vie, où le raisonnement et l'analyse rationnelle visaient les buts déclarés dans la lettre à Grohmann, Carrà ajoutait un commentaire très significatif: « Aujourd'hui le rêve bolchevique est à la mode. Mais l'art véritable est une fleur qui naît dans des climats très doux, et parmi des peuples qui ont une grande douceur de mœurs. » La météorologie et l'ethnographie appliquées à l'histoire de l'art ont pour résultat fatal la primauté absolue du classicisme favorisé par le climat. Cela explique très exactement comment Kandinsky peut être considéré comme un théoricien visionnaire et subversif (et, probablement, même pas comme un peintre) par les artistes romains du café Aragno, obéissant au « rappel à l'ordre », après l'aventure futuriste.

Aussi, considérant le phénomène curieux de l'introversion caractéristique de certains artistes de l'avant-garde italienne, tels que Soffici et Carrà, dans les années qui suivirent 1918, comme elle nous apparaît évidente la difficulté d'une reprise de contact avec l'Europe, de la part des Soldati, des Prampolini, des Licini, dans une problématique esthétique infiniment plus vaste, à laquelle la pensée et l'exemple pictural de Kandinsky avaient fourni une contribution fondamentale. La voie vers l'abstraction procédait d'une prise de cons-



science de la réalité moderne qui n'avait rien de commun avec les réflexions classicisantes ou avec les catégories des « iconoclastes orientaux » et des protestants occidentaux, ou encore « avec le mysticisme ésotérique particulier aux Slaves ». Les maîtres du « Novecento » italien accusaient Kandinsky de théosophie et d'occultisme, affirmant en outre que les peuples germaniques et slaves tendaient exclusivement à la peinture graphique. Mais qui a pensé vraiment à définir la « composition purement picturale » de Kandinsky? Les peintres, encore une fois les peintres, reprenant l'examen des premières œuvres, fauves et expressionnistes et continuant à développer les formes conduisant jusqu'à l'abstraction des toiles de 1909 à 1913. C'est une évolution que l'on rencontre aussi en Italie, mais si les artistes, dits de « cà Pesaro », nom du Palais où ils exposaient, eurent à Venise une formation apparentée à celle de Kandinsky, ils ne connurent pas les développements ultérieurs. Dans les années 1909 à 1913, justement, il y eut dans les expositions de « cà Pesaro » une ardeur



Une salle de l'exposition Kandinsky à la XXV<sup>e</sup> Biennale de Venise (1950).

de renouvellement arrêtée brutalement par le déclenchement de la guerre mondiale. Kandinsky, au contraire, alla de l'avant, jusqu'aux conséquences extrêmes de l'abstraction.

Le secret de la peinture de Kandinsky est, d'abord, dans l'abandon à une pure joie spirituelle, à la liberté du choix intérieur, non soumis aux formes connues, naturalistes, objectives, si bien qu'il fait vraiment penser à un rapport avec la musique contemporaine, qui « avait aboli l'antithèse entre consonance et dissonance »; puis, dans un second temps, il est dans le rapport précis entre les éléments linéaires et les éléments chromatiques sur le plan, où point, ligne, espace doivent s'accorder, non pour « représenter » mais pour « exprimer » une réalité spirituelle sans contact avec aucune sorte d'apparences physiques. Kandinsky affirmait, comme une loi absolue, la nécessité de l'abstraction picturale. C'est seulement par le moyen de l'abstraction, « de la couleur pure, de la combinaison des formes et de l'espace libérés de toute signification intellectuelle », qu'il parvenait à l'expression essentielle, au principe premier, retrouvant ainsi le lien avec la nature.

1941. Gouache sur fond gris. 22 x 55 cm. Coll. R. Jucker, Milan.

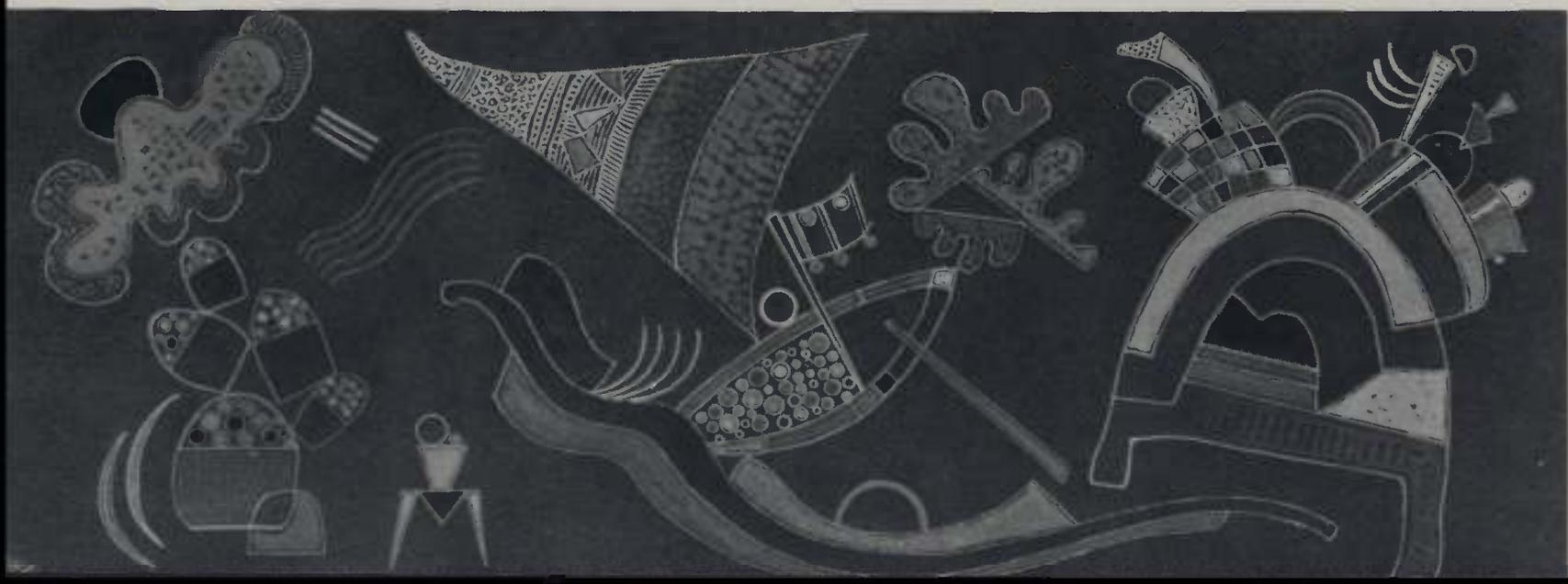
L'enseignement de Kandinsky trouva son climat idéal au Bauhaus, à côté de Paul Klee; ce fut là une école organique, un laboratoire où se forma la conscience de l'art moderne dans ses différentes expressions.

Cet enseignement fut pieusement écouté par les abstraits italiens; de 1930 à 1939, ils partagèrent la foi de Kandinsky dans la possibilité d'écarter tous les obstacles, toutes les résistances passives. Il leur fallait sa propre confiance et beaucoup de courage.

A la Quadriennale romaine de 1935 l'Ambassadeur de France demanda à Licini comment faisaient pour se maintenir en équilibre deux triangles inversement superposés dans un tableau intitulé « l'Equilibre ». « Par miracle », répondit sans hésitation Licini, montrant ainsi qu'il avait compris la leçon de Kandinsky dans sa véritable signification poétique.

Ce fut là l'hommage le plus lourd de sens rendu à Kandinsky: un hommage indirect et chargé d'avenir, dans le temps où l'on peignait des arcs de triomphe et des empereurs romains.

GIUSEPPE MARCHIORI.



# Kandinsky et l'Orient

par Shinichi Segui

On peut affirmer, sur la foi de nos documents historiques — et quoique aucune chronologie publiée ne mentionne le fait — que Kandinsky a commencé à être connu des milieux artistiques japonais juste avant la première guerre mondiale. Dans un article intitulé « Tendances non-naturalistes de l'art occidental: Kandinsky et son art », paru dans le *Bijyutsu Shinppo* (*les Nouvelles artistiques*) au mois de mai 1913, un poète japonais, Mokotaro Kinoshita, qui était aussi un esthéticien compétent en matière d'art européen, présentait Kandinsky pour la première fois au public japonais, dans ses rapports avec le groupe « Der blaue Reiter » et le cubisme, mouvements artistiques d'avant-garde qui, comme chacun sait, succédèrent à l'impressionnisme. Kandinsky franchissait alors la dernière étape de son évolution artistique, du fauvisme vers l'abstrait, et il venait de publier en Allemagne *Über das Geistige in der Kunst* (Munich, 1911) (1). C'est dans ce livre qu'il énonçait clairement ses premières théories de peintre abstrait. Hormis les nombreux écrits publiés par l'artiste, aucune revue d'art d'aucun pays n'ayant encore rien fait paraître sur Kandinsky avant 1913, l'article mentionné ci-dessus, de M. Kinoshita, peut, à juste titre, s'inscrire en tête d'une bibliographie sur Kandinsky.

Dans son article, M. Kinoshita se proposait de défendre, contre les réalistes à la conception démodée, la jeune peinture encore mal connue, celle des nouveaux artistes qui, précisément à cette époque, commençaient à percer dans le monde artistique de Tokyo. Le seul argument solide sur lequel s'appuyait l'auteur de l'article pour soutenir ses convictions en faveur de la nouvelle peinture lui était fourni par le livre de Kandinsky mentionné plus haut, et ce livre est d'ailleurs amplement cité dans l'article, puisqu'il occupe la moitié de ses quarante-sept pages. Il est intéressant de noter que cette seule présentation servit d'encouragement à tous les peintres japonais d'avant-garde.

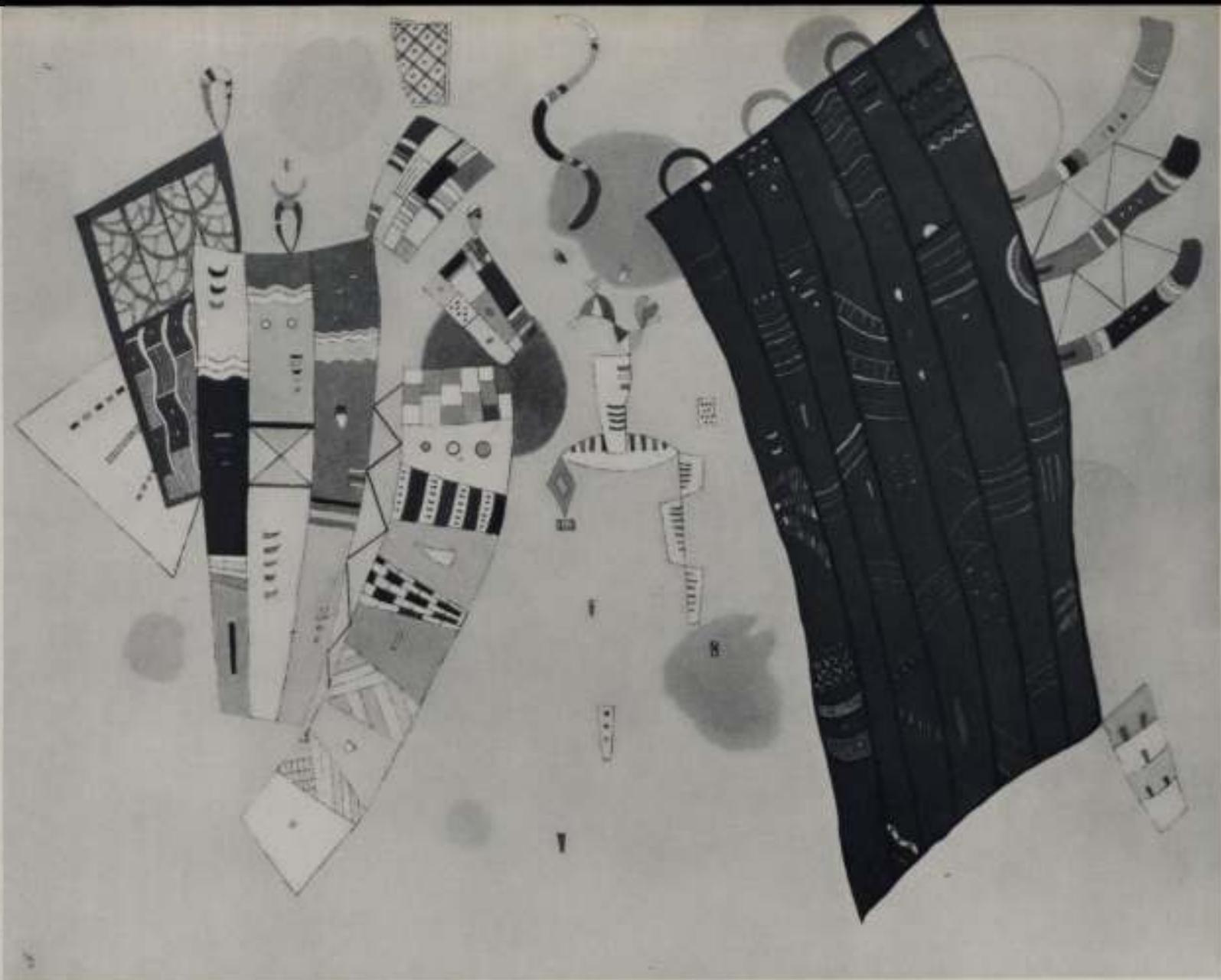
Autre fait important: un jeune diplômé d'arts graphiques, de l'École des Beaux-Arts de Tokyo, du nom de Kazo Saito, se prit d'intérêt, pendant son voyage en Europe, de 1913 à 1914, pour le groupe « Der Sturm », et fit l'acquisition d'un certain nombre de dessins des artistes de ce groupe, dessins qui furent exposés à la galerie Hibiya, à Tokyo, en 1914. Ce fut là un événement de caractère exceptionnel: pour la première fois, les œuvres d'expressionnistes étaient ainsi présentées au public japonais, et, bien entendu, parmi

ces œuvres, il s'en trouvait certaines de Kandinsky.

C'est en 1924 que parut au Japon la traduction intégrale en japonais de *Über das Geistige in der Kunst*. A cette époque, Tokyo avait vu se constituer plusieurs écoles artistiques d'avant-garde, et quelques-uns de leurs membres avaient eu l'occasion de prendre des contacts personnels avec les peintres européens. Tomoyoshi Murayama, qui était alors peintre et devait devenir par la suite un éminent directeur de théâtre, fut profondément influencé par les expressionnistes et les constructivistes, durant le séjour de plusieurs années qu'il fit en Allemagne. Dès son retour au Japon, il eut sa propre école et écrivit un certain nombre de livres, tous rédigés dans un langage clair, et dont



(1) Edit. française: *Du Spirituel dans l'Art*. Paris 1949. (N.d.t.).



1942. Tensions délicates. 81 x 100 cm. Galerie Maeght, Paris.

l'un était une monographie sur Kandinsky (publiée par *Ars*, à Tokyo, en 1925). Deux jeunes architectes japonais, Teinosuke Nakata et Kikuji Ishimoto se rendirent à Weimar, où ils prirent contact avec le Bauhaus; ils eurent, à plusieurs reprises, des entretiens directs avec Kandinsky, de même qu'avec Gropius et Klee. Ils achetèrent plusieurs œuvres, en particulier des œuvres de Kandinsky et de Klee, et les exposèrent, sous le titre d'« Exposition des expressionnistes allemands », à la galerie Maruzen, à Tokyo, en 1924.

Le public allait réserver un succès considérable à l'Exposition de l'Art nouveau, ouverte à la galerie Kudan, à Tokyo, sous le patronage de Hisaji Munakata, important collectionneur (qui fut durant de longues années administrateur de la Banque du Japon) de retour d'un voyage en Allemagne en octobre 1914. Cette exposition ne comprenait pas moins d'une centaine d'œuvres d'artistes tels que Kandinsky, Klee, Schmidt-Rottluff, Dix et Kubin. Les archives nous révèlent que, parmi les œuvres importantes de Kandinsky qui figuraient à l'exposi-

tion, se trouvaient des tableaux à l'huile et des aquarelles, et même *l'Improvisation n° 8* (1910) qui fait maintenant partie de la collection Herbert Rothschild, à New York. La plupart des œuvres exposées devaient, toutefois, à notre grand regret, sortir de notre pays après la guerre.

Dans les premières années vingt, l'art japonais d'avant-garde en était encore au stade rudimentaire de son évolution. La tendance prédominante de l'art japonais de l'époque restait fidèle aux principes chers aux naturalistes et aux impressionnistes qui adhéraient encore avec respect aux techniques de la peinture française du XIX<sup>e</sup> siècle. Ce fut par conséquent un événement d'une grande signification que la résistance opposée à l'autorité traditionnelle par les artistes de la nouvelle esthétique qui allaient se découvrir des affinités avec l'expressionnisme allemand et la nouvelle *Sachlichkeit*. En fait, il est indéniable que les nouveaux artistes de notre pays, tout comme les artistes américains, subirent la profonde influence, non pas de l'école de Paris, mais des écoles allemande

et nordique. Kandinsky avait d'ailleurs accepté d'aller passer un an au Japon pour y diriger une école basée sur les principes du Bauhaus. Le grand tremblement de terre qui détruisit partiellement Tokyo empêcha la réalisation de ce projet.

Le tableau historique que nous venons d'esquisser montre à l'évidence les rapports privilégiés qui s'instituèrent entre l'art de Kandinsky et l'art moderne du Japon, ainsi que l'influence prédominante que celui-là exerça sur celui-ci, à chacune de ses étapes. L'artiste qui fut le plus profondément marqué par cette influence n'appartenait à aucun groupe; c'était un peintre d'estampes, du nom de Koshiro Onchi; ce fut le premier artiste abstrait du Japon. Comme le révèle, d'une manière frappante, la série de ses premières œuvres d'avant-garde exécutées au début des années vingt, ce peintre d'estampes, pour qui les œuvres de Kandinsky furent une révélation, s'engagea sur la voie de l'abstrait. Sans tenir aucun compte des affinités individuelles, c'est un fait évident que Kandinsky eut une influence extrêmement profonde et étendue sur notre art d'avant-garde de cette époque. Du moins, jusqu'au moment où nous eûmes un autre contact direct avec de nouveaux groupes d'avant-garde, après la fin de la deuxième guerre mondiale, Kandinsky fut notre unique représentant de l'art abstrait, et nous eûmes la chance de découvrir sur place, au Japon, ses œuvres originales.

Comment expliquer ce lien si intime et si puissant que nous nous découvrons avec Kandinsky? Ce que je vais dire peut paraître hors de propos, mais, à mon avis, le sentiment que nourrissaient nos premiers artistes modernes à l'égard de l'œuvre de Kandinsky, qu'ils considéraient comme se situant à l'un des extrêmes de l'art occidental, est comparable (quoique dans une direction diamétralement opposée) à l'illusion de Colomb prenant pour les Indes Occidentales les îles les plus proches du continent américain. Oui, ce pôle extrême de l'art occidental dans l'œuvre de Kandinsky était justement tout proche de l'Orient, dans la direction qui est la sienne propre.

C'est un fait bien connu que Kandinsky s'est souvent réclamé de ses origines orientales, et qu'il a souffert, au milieu de ses compatriotes européens, d'un sentiment indescriptible de solitude, en particulier durant les dernières années de sa vie, qu'il a passées en France. Personne ne peut nier le caractère slave et oriental des sentiments qui se reflètent dans les œuvres de toutes ses années créatrices et même dans celles qui datent de la période du Bauhaus. En réalité, Kandinsky conservait une attitude extrêmement éloignée de tout matérialisme, à l'égard de la civilisation moderne. On a déjà rapporté cette anecdote, sans doute. Un jour que le peintre se trouvait engagé dans une conversation difficile avec un ami européen, Kan-

1943. L'élan brun. 58 x 42 cm. Coll. Nina Kandinsky.





1943. Crépuscule. 58 x 42 cm. Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

dinsky dit à ce dernier: « Vous êtes Européen et vous pensez avec logique. Moi aussi, mais je pense tout autant par images. »

Comme le fait remarquer Will Grohmann, Kandinsky se réfère souvent à l'ouvrage de Wilhelm Worringer: *Abstraktion und Einfühlung*. En tant que membre du « Blaue Reiter », l'artiste témoignait d'un grand et profond intérêt pour l'art appelé a-pyramidal et qui n'est autre que l'art oriental. Il est indéniable que certaines de ses œuvres offrent quelques analogies avec la calligraphie et la peinture chinoises. Mais si l'« Orient » présent dans l'œuvre de Kandinsky peut se comparer au Proche-Orient, il ne peut jamais s'identifier à l'Extrême-Orient. D'un point de vue strictement objectif, l'art de Kandinsky offre, exceptionnellement, quelque ressemblance avec des œuvres chinoises. Il n'en a aucune avec l'art japonais. De toute évidence, l'inspiration de Kandinsky a sa source en Occident, et si l'avant-garde japonaise des années vingt se trouva avec lui de nombreux points communs, c'est qu'elle était elle-même considérablement européanisée.

L'art de Kandinsky peut, je crois, être défini comme oriental, non parce qu'il offre une ressemblance visuelle avec l'art oriental, mais parce qu'il est une émanation de cet esprit qui, selon les paroles mêmes de l'artiste (2), signifie « fécondation intérieure ».

SHINICHI SEGUI.

(2) Lettre à Will Grohmann, 1er novembre 1934.

1944. Cinq parties. 58 x 42 cm. Coll. part.



1943. Ténèbres. 58 x 42 cm. (Photo Gal. Maeght).



# Kandinsky en Amérique

par Thomas M. Messer

La recherche des influences en art est un mal nécessaire. C'est une opération délicate quand il s'agit des rapports directs entre deux artistes et par conséquent combien plus dangereuse quand elle s'applique aux relations complexes entre un créateur et ses héritiers spirituels. C'est un rapport de ce genre que l'on peut établir entre Wassily Kandinsky et la génération des peintres américains d'après-guerre. La chronologie des événements qui nous sont connus, telle que nous nous efforcerons de la reconstituer ici, est nécessairement partielle et ne garantit pas a priori la cohérence des données. Au mieux obtiendrons-nous quelques indices qui nous permettront éventuellement de mieux nous assurer de notre propos, dans un domaine aussi difficilement maîtrisable.

Pour autant qu'on le sache, la première peinture de Wassily Kandinsky à travers l'Atlantique fut *Improvisation n° 27* (p. 28). Ce tableau nous fut envoyé en 1913, avec d'autres œuvres européennes d'avant-garde, pour être exposé, tout d'abord à « l'Exposition internationale d'art moderne », au Salon de l'Armurerie du 69<sup>e</sup> Régiment — qui donna son nom d'« Armory Show » à cette exposition maintenant célèbre — et ensuite à Chicago et à Boston. *Improvisation n° 27*, achevée en 1912, se tient aux frontières mêmes du non-figuratif. L'expressionnisme — celui de la peinture fauve ou de la « Brücke » allemande, en d'autres termes un expressionnisme qui, par la dissolution de l'objet et un déploiement non réaliste de la couleur, cherchait à traduire le contenu émotif — atteignait alors un tournant décisif. On était à la veille d'une véritable proclamation d'indépendance, celle des couleurs et des formes, au profit d'un nouveau moyen d'expression qui — animé par la « nécessité intérieure » — se suffirait à lui-même, fonctionnant simultanément comme forme et comme contenu. *Improvisation n° 27* était donc un tableau audacieux, même par comparaison avec les autres œuvres européennes exposées à l'Armory Show, du fait que ces autres œuvres, pour la plupart, se bornaient à détruire et à reconstruire l'objet, selon les procédés du cubisme, ou s'efforçaient d'explorer le dynamisme de la couleur, comme dans l'orphisme. *Improvisation n° 27*, de 1912, à peu près libérée de tout objet, peut par conséquent être considérée comme l'une des œuvres les plus « provocantes » de l'Armory Show et comme un symbole valable de l'apport le plus spectaculaire de Kandinsky — la traduction en peinture d'une idée abstraite — faisant pour la première fois son apparition sur le continent américain.

L'importance de cette première initiation pour le langage pictural qui allait naître aux Etats-Unis, au début des années 40, n'a pas échappé à la plupart des observateurs. Ce n'est pas un pur hasard si le terme même d'« expressionnisme abstrait », qui s'est attaché tout naturellement aux peintres américains de la seconde après-guerre, fut, pour la première fois, utilisé en 1920 (1), pour désigner la période post-fauviste de Kandinsky, et a été ensuite repris, dix ans plus tard, toujours dans ce même contexte, par Alfred H. Barr, Jr. (2). La parenté qu'implique une telle terminologie est assez claire. Reconnaître sa pertinence n'équivaut cependant pas à dresser une généalogie. Du rapprochement intentionnel de certains faits, on ne peut non plus tirer argument en faveur d'une filiation directe. Si l'on voulait attribuer à Kandinsky la paternité du mouvement expressionniste abstrait en Amérique, on se verrait obligé de répondre à des questions comme celles-ci: Quels Américains ont pu profiter de l'enseignement de Kandinsky ou subir l'influence de ses œuvres, au moment où le peintre russe élaborait ses théories et les appliquait dans ses tableaux, entre la fin de sa période fauve à Murnau, en 1910, et le moment de son départ de Munich, à la déclaration de la première guerre mondiale? S'il y en eut, les activités ultérieures de ces peintres aux Etats-Unis attestent-elles qu'ils ont servi de chaînons entre des générations aussi nettement séparées que celles que nous étudions ici? Et même alors, cela étant admis, dans quelle mesure d'autres influences se sont-elles affirmées? Où et quand l'œuvre de Kandinsky a-t-elle été exposée aux Etats-Unis? Quand et comment les innovations de Kandinsky furent-elles connues d'une génération de peintres américains, et quel fut leur effet?

Il est plus facile de poser ces questions que d'y répondre. Néanmoins nous sommes en possession de certains faits qui peuvent nous mener à de plus amples conjectures.

Parmi les peintres américains dont l'importance devait s'affirmer, et qui auraient pu, avant la première guerre mondiale, connaître Kandinsky ou son œuvre, figurent Dove, Hartley et Feininger. Dove, qui vécut en France entre 1907 et 1909, peignit, après son retour aux Etats-Unis, une série de tableaux non figuratifs. Réunis sous le titre d'« Abstractions », ces petits tableaux forment un groupe tout à fait isolé dans l'œuvre pleine de poésie qu'a laissée derrière lui ce pionnier américain. Bien qu'on les ait comparés aux œuvres de Kandinsky de la même époque, rien ne nous



1944. L'élan tempéré. Dernier tableau de Kandinsky (sur carton). 58 x 42 cm. Coll. Nina Kandinsky.

permet de conclure à une rencontre délibérée ou significative. On se trouverait plutôt en présence d'une manifestation personnelle, se produisant au tout début de l'expressionnisme abstrait international, et qui, n'étant suivie d'aucune autre du même genre, ne peut être rattachée aux développements ultérieurs bien connus qui allaient avoir lieu aux Etats-Unis trente ans plus tard.

Feininger et Hartley firent connaissance à Berlin en 1912. Tous deux exposèrent, sur l'invitation de Franz Marc, au premier Salon d'Automne, qui fut organisé en Allemagne en 1913, salon auquel participait également Kandinsky. Feininger peut servir notre propos, au stade des premières recherches, mais ne nous est d'aucun secours pour la suite de nos démarches. Il était inconnu des organisateurs du « Blaue Reiter » et de ceux de l'exposition Sonderbund à Cologne, quand il prit contact avec l'avant-garde des peintres allemands en 1913, après être entré en rapport avec les membres du groupe « die Brücke ». Même à cette époque de leurs débuts, Feininger demeura à l'écart des tendances expressionnistes très poussées de Kandinsky. Il dit lui-même: « Ce qu'il (Kandinsky) exprime est exactement à l'opposé de ce que je cherche à exprimer. Je l'admire... comme on admire quelque chose qui vous demeure totalement étranger » (3).

Il garda la même attitude de réserve esthétique à l'égard de Kandinsky pendant toute la période du Bauhaus, où Feininger se joignit à Klee et à Kandinsky comme membre de la faculté (4). « ... Sympathie personnelle et respect mutuel, aucune identité de vues » entre Feininger et Kandinsky à cette époque, nous dit Hans Hess, le biographe de Feininger. Ainsi, même en supposant que Feininger, après son retour définitif aux États-Unis en 1939, ait eu une influence sur les conceptions des jeunes artistes d'alors, une telle influence n'aurait pas entraîné l'évolution « expressionniste » à laquelle nous nous intéressons dans ses rapports avec Kandinsky.

Marsden Hartley, en revanche, semble avoir eu un contact plus direct avec Kandinsky. Selon Jerome Mellquist, Hartley rencontra Kandinsky et subit son influence à Munich, en 1913, bien qu'il ait affirmé plus tard n'être jamais « tombé au fond du kaléidoscope Kandinsky » (5). Ses peintures de 1913, parmi lesquelles figurent *Abstractions avec des fleurs*, *Peinture n° 1* et *Peinture n° 2* montrent clairement l'influence exercée par Kandinsky sur Hartley.

Hartley semble aussi avoir joué, en faveur de Kandinsky, un rôle d'initiateur après du public américain. Il aida Arthur B. Davies à choisir les

œuvres exposées à l'Armory Show de 1913 (6) et fut l'un des premiers membres de la Société Anonyme, à la création de ce groupe en 1920 (7).

D'autres faits nous donnent la certitude que les œuvres de Kandinsky étaient connues d'un public de plus en plus large: la publication, à Munich, de la première édition de *Über das Geistige in der Kunst* en 1912 et sa traduction anglaise: *The Art of Spiritual Harmony*, parue à Londres en 1914. D'autre part, Alfred Stieglitz avait ouvert à New York, en 1905, la Galerie 291, où il organisa plusieurs expositions d'œuvres européennes d'avant-garde; il publia, en juillet 1912, dans *Camera Work*, des extraits de *The Art of Spiritual Harmony*. Ce fut également Stieglitz qui, en 1913, acheta au marchand de tableaux de Munich, Hans Goltz, *Improvisation n° 27*, préparant ainsi la voie à un legs éventuel au Metropolitan Museum. Dès 1914, plusieurs œuvres de Kandinsky, *Troïka*, 1911, *Paysage avec deux peupliers*, de 1912, *Improvisation avec un centre vert*, 1912, et *Improvisation n° 30*, 1913, avaient été acquises par l'Amérique, grâce aux efforts d'Arthur Jerome Eddy, de Chicago, dont la veuve fit don des œuvres mentionnées ci-dessus, en 1931, à l'Institut d'Art de Chicago.

Après la première guerre mondiale, des contacts intéressants se produisirent entre les Américains et Kandinsky ou son œuvre, en rapport avec les activités de la Société Anonyme et grâce à la personnalité de Hans Hofmann.

La Société Anonyme joua un rôle important dans les années vingt, en attirant l'attention du public américain sur les œuvres de Kandinsky. Sous la direction de Katherine S. Dreier, Marcel Duchamp, Man Ray et Joseph Stella, elle organisa sa première exposition au 19 Est de la 47<sup>e</sup> rue, à New York, le 30 avril 1920. Créée à des fins pédagogiques, la Société se présentait elle-même comme « une Organisation Internationale se proposant de favoriser l'étude en Amérique du Progrès dans l'Art, fondée sur des Principes Fondamentaux, et d'aider à comprendre la vigueur et la vitalité des nouvelles expressions de la beauté dans l'Art d'aujourd'hui » (8). Puisant dans les propres collections de ses membres aussi bien que dans celles d'Arthur B. Davies et de John Quinn, la Société organisa six expositions durant la première année de sa fondation, expositions qui présentèrent des exemples significatifs des « différents mouvements modernes de l'Art européen et américain depuis 1909 » (9). Plusieurs Kandinsky figuraient au catalogue de la cinquième exposition (1<sup>er</sup> novembre-15 décembre), en même temps que des œuvres de trois des organisateurs: Man Ray, Stella et Hartley.

La Société organisa en 1923 la première exposition individuelle consacrée à Kandinsky aux Etats-Unis, cependant qu'il était élu vice-président du groupe, titre qu'il devait conserver jusqu'à sa mort en 1944. La dédicace que Katherine S. Dreier plaça en tête de son livre *Art moderne*, publié en 1926,

montre tout l'intérêt que ce groupe portait à Kandinsky:

« Je dédie ce livre à Wassily Kandinsky, en présent pour son soixantième anniversaire et en témoignage de reconnaissance pour la lutte qu'il a menée sans relâche pendant trente ans et qu'il poursuit encore aujourd'hui avec l'Energie, l'Enthousiasme et la Sérénité philosophique dont il a toujours fait preuve » (10).

Entre temps, Hans Hofmann avait quitté Paris pour retourner à Munich, où il ouvrit, en 1915, l'Ecole des Beaux-Arts Hans Hofmann. L'intérêt que portait Hofmann à l'œuvre de Kandinsky est incontestable et il n'est sans doute pas exagéré de dire qu'il contribua pour une large part à étendre l'influence de Kandinsky en Amérique. Ce serait pourtant une grave erreur de limiter le rôle d'Hofmann à celui de simple intermédiaire entre le premier expressionnisme de Kandinsky et l'expressionnisme abstrait qui allait être expérimenté par la suite aux Etats-Unis.

Remontons plus loin dans le temps. C'est en 1898 qu'Hofmann arriva à Munich comme étudiant. Il devait ensuite passer dix ans à Paris, de 1904 à 1914. Kandinsky était arrivé à Munich deux années plus tôt, en 1896, mais il ne commença à peindre sérieusement qu'au début du siècle. Au moment où Hofmann ouvrit son école d'art, Kandinsky avait dû quitter l'Allemagne, à la déclaration de la première guerre mondiale. Ce n'est qu'après la guerre qu'Hofmann prit connaissance de l'œuvre de Kandinsky, grâce à Gabriele Münter qui (déjà séparée de Kandinsky) montra les œuvres de ce dernier au jeune artiste. Les tableaux qu'elle dut alors lui présenter se trouvent certainement parmi ceux que l'on peut voir maintenant à la Fondation Gabriele Münter, à la Städtische Galerie de Munich; on y voit les superbes exemples de la période fauve Murnau de Kandinsky et les chefs-d'œuvre semi-abstraites et abstraits qui tous furent exécutés avant la déclaration de la première guerre mondiale. Sam Hunter nous dit que, de ses premières réactions devant l'œuvre de Kandinsky, Hofmann dut retenir « l'idée de la peinture en tant que totalité organique indépendante qui l'impressionna (lui, Hofmann) bien plus que l'émotion brute (de l'expressionnisme) » (11). Une chose est certaine: dans sa vieillesse, Hans Hofmann gardait, sur les murs de son appartement de New York, parmi les œuvres relativement peu nombreuses d'autres artistes, deux très belles peintures à l'huile semi-abstraites de Kandinsky et il en parla avec admiration à l'auteur de ces lignes, mais en s'appuyant aussi sur elles pour faire ressortir les différences qui, du point de vue esthétique, le séparaient du maître russe.

L'admiration d'Hofmann pour Kandinsky, tout en étant très sincère, ne prit jamais l'aspect d'une totale adhésion, et en tant qu'artiste il ne fut jamais tributaire de Kandinsky. Au contraire, il admettait avec une égale ferveur des tendances

aussi exactement opposées que celles, par exemple, qui furent représentées par Mondrian. William C. Seitz place sur un même plan l'admiration d'Hofmann pour Kandinsky et celle qu'il eut pour Mondrian, y ajoutant, pour faire bonne mesure, Cézanne, le cubisme et Matisse. « En faisant la synthèse d'éléments aussi divers, Hofmann fut à même d'extraire son or personnel, en le lavant dans le courant de la peinture moderne » (12). Comment, de quelle manière, en tant que professeur et en tant qu'artiste, Hofmann put transmettre une aussi profonde connaissance à ses étudiants, d'abord à Munich, puis plus tard, lors de ses visites, et enfin, après son émigration définitive aux États-Unis en 1932, aux jeunes dont il assura la formation, à Berkeley, à New York et à son cours d'été de Provincetown, c'est ce dont se souviennent plusieurs de ses anciens étudiants. Cet enseignement ne prit cependant nullement la forme d'une transmission pure et simple de la substance Kandinsky. L'écart est toujours visible entre la peinture d'Hofmann et celle de Kandinsky. On ne saurait nier toutefois que son œuvre a, par certains côtés, un air de famille avec l'expressionnisme abstrait de la période Munich de Kandinsky. C'est la phase Bauhaus de Kandinsky qui a apparemment suggéré à Hofmann certaines figures, tels les triangles perforés qui apparaissent dans ses œuvres, même encore en 1950, dans les panneaux pour le *Chimbote Bell Tower Project*. L'influence du dernier chef-d'œuvre Bauhaus de Kandinsky, *les Treize Rectangles* (p. 65), fait de juxtapositions de rectangles colorés, est présente dans des compositions de Hofmann aussi typiques que *la Pastorale* de 1958.

Les générations suivantes, à leur tour, firent leur propre choix. Au cours d'une conférence qui s'est tenue dans le cadre de la rétrospective Kandinsky au Musée Solomon R. Guggenheim en 1963, John Ferren, entre autres, a reconnu qu'il avait été influencé d'une manière assez directe par Kandinsky pendant ses années de formation. En revanche, Kyle Morris, plus jeune, trouvait Kandinsky prétentieux, européen et *passé* (\*), quand, encore étudiant, il fut confronté avec son œuvre, au Musée de l'Art non figuratif. C'est à travers Hofmann, grâce à l'application par ce dernier, dans ses peintures, des théories de Kandinsky, que Morris en eut la révélation. Ainsi Hofmann agit comme un puissant agent de transmission; il filtra le courant Kandinsky, avec d'autres courants, à travers son redoutable tempérament personnel de créateur.

Quand Morris, Ferren et plusieurs autres peintres eurent connaissance des œuvres de Kandinsky dans les dernières années trente, l'art traversait, à New York, un période d'effervescence et de gestation. Clement Greenberg, après vingt années, se remémore cette période cruciale:

« Si je regarde en arrière, je m'aperçois que la

question primordiale pour de nombreux peintres que je connaissais était de savoir quelle autonomie personnelle ils pouvaient acquérir à l'intérieur de ce qui commençait à apparaître comme les limites gênantes de l'abstraction du cubisme finissant. Pour répondre, il fallait, semble-t-il, attendre que Paris ait pleinement assimilé la situation. Non pas qu'on pensât que la réponse dût être entièrement fournie par Paris. New York devait rattraper Paris et chercher conjointement avec lui la réponse. Je crois que Miró était devenu un facteur décisif, précisément pour cette raison. On cherchait, dans son exemple et sa méthode, le moyen d'échapper à Picasso et de frayer une issue au cubisme sur son déclin, même si Miró lui-même y adhérait encore. L'influence plus subtile de Matisse, qui fournissait une base plutôt qu'un exemple direct, entraînait aussi en jeu; c'est cette influence qui permit à des artistes aussi différents que le furent Pollock et Rothko d'aborder la surface peinte comme quelque chose de vivant et d'ouvert; et la même influence est en grande partie responsable de la notion spécifiquement abstraite-expressionniste du tableau de grandes dimensions... En revanche, les premières peintures abstraites de Kandinsky, que l'on pouvait voir au Musée d'Art non figuratif (devenu depuis Musée Guggenheim), ne prirent que vers la fin des années trente une importance comparable à celle du cubisme finissant. L'effet libérateur qu'elles produisirent sur Gorky, entre 1942 et 1944, fut analogue à celui qu'elles avaient exercé, quelque vingt années plus tôt, sur Miró!

« Je pense que l'une des différences principales entre le genre d'art abstrait ou quasi-abstrait que je vis à New York et celui qui s'élaborait partout ailleurs dans les dernières années trente — différence qui contribuerait à expliquer la naissance de l'art américain dans les années quarante — fut que Matisse, Klee, Miró et le Kandinsky des premières années commençaient à être pris au sérieux dans la Huitième Rue plus que partout ailleurs à la même époque. Nous devons nous rappeler que, pour ces trois derniers artistes, l'adhésion de Paris ne fut totale qu'après la guerre, et que, tout au long des années vingt et trente, l'influence de Matisse sur la peinture de la rive gauche était jugé plus déprimante que stimulante. Vers 1940, la Huitième Rue avait rattrapé Paris, qui ne s'était pas encore bien repris, et plusieurs artistes américains relativement obscurs possédaient déjà la culture picturale la plus complète de leur temps » (13).

Vers le milieu des années trente, les expositions Kandinsky se multiplièrent en Amérique. Après les premières présentations, faites par la Société Anonyme, on put voir les peintures de Kandinsky figurer, en 1935, dans une exposition, au Cercle de l'Art nouveau, de J. B. Neumann, à New York, avec celles de Max Weber et de Paul Klee, et en 1936, à l'exposition du cubisme et de l'art abstrait, au Musée d'Art moderne. Dans son texte de pré-

(\*) En français dans le texte.

sensation, Alfred H. Barr, Jr., mettait l'accent sur le rôle tenu par Kandinsky dans l'évolution de la peinture du XX<sup>e</sup> siècle.

La même année, le « Germanic Museum » devenu aujourd'hui le Busch-Reisinger Museum, de l'Université de Harvard, organisait une exposition réservée uniquement au pionnier de l'art abstrait; c'était la première exposition individuelle ouverte par un musée aux Etats-Unis; cet événement devait être suivi, un an plus tard, d'une « rétrospective » à la Galerie Nierendorf de New York. La même galerie revint à Kandinsky en 1938, en exposant ses œuvres, avec celles de Klee et de Feininger cette fois, sous le titre « Trois Maîtres du Bauhaus ».

L'influence croissante de Kandinsky en Amérique allait se trouver confirmée de la manière la plus significative par la création en 1937 de la Fondation Solomon R. Guggenheim — organisme affilié au musée pour diriger la section de la peinture non figurative, et qui devait être rebaptisé en 1952 « Solomon R. Guggenheim Museum ». Son fonds artistique fut constitué, au départ, par différents dons de Solomon R. Guggenheim, le fondateur et bienfaiteur de l'Institution qui porte son nom. Parmi les premières œuvres reçues se trouvaient huit grands Kandinsky d'avant-guerre, au nombre desquels des tableaux maintenant célèbres, tels que *Peinture avec bordure blanche* (p. 32) et *Lignes noires*, et treize autres peintures se rattachant aux périodes de la transition russe et du Bauhaus.

Avant même l'inauguration officielle du musée, les Kandinsky de M. Guggenheim furent présentés dans un appartement de l'Hôtel Plaza, à New York, pour être ensuite acheminés vers Charleston, en 1936, Philadelphie, en 1937, de nouveau Charleston en 1938 et Baltimore en 1939. Il s'agissait là, semble-t-il, d'une série « d'expositions d'essai » préparées avec soin. Ce fut seulement après ces expositions que les tableaux vraiment abstraits tentèrent leur chance à New York, au Musée de l'Art non figuratif, situé au 24 est de la 54<sup>e</sup> rue, inaugurant ainsi le musée de la Fondation, le 1<sup>er</sup> juin 1939 (\*). Le titre de l'exposition inaugurale, « Art de demain », était caractéristique de l'ambiance spirituelle créée par l'animatrice de ces manifestations, la Baronne Hilla Rebay, qui était, en fait, conservateur de la collection et devint plus tard conservateur principal du Musée. Accompagnée par Solomon R. Guggenheim, la baronne avait déjà rendu visite à Kandinsky, en 1929, à Dessau (au moment où furent acquis *Composition n° 8* et deux autres tableaux) et allait continuer à lui acheter ses œuvres, tout au long des onze dernières années que Kandinsky vécut à Paris.

L'importance croissante accordée à Kandinsky en tant que pionnier de l'art abstrait et de l'art non figuratif, et les facilités toujours plus grandes

(\*) Cette exposition, qui fut la première manifestation de la Fondation Guggenheim en faveur de Kandinsky, allait être suivie d'une exposition commémorative en 1945, puis d'une intelligente rétrospective en 1963.



à New York d'accès à son œuvre avaient pu difficilement échapper à l'attention d'une génération d'artistes avides d'idées, qui s'ingéniaient à assimiler les prototypes européens pour les besoins de leur propre création. Parmi eux se trouvait Arshile Gorky, dont nous étudierons les rapports avec l'œuvre de Kandinsky, qui exerça sur lui une influence directe, d'une incontestable puissance.

Dans un article publié par *The Nation*, en 1945, Greenberg rapporte ceci :

« L'année dernière... il (Gorky) rompait les liens qui l'attachaient explicitement à Picasso et à Miró pour se soumettre à l'influence de Kandinsky et... de Matta. Il avait commencé par adhérer aux conventions cubistes et post-cubistes: formes plates et profilées, surfaces unies... Mais voilà qu'il a brusquement changé pour adopter la couleur prismatique, irradiante et les formes ouvertes de la peinture abstraite, biomorphique, surréaliste. Et depuis peu, il couvre ses toiles d'un dessin liquide et de formes floues à trois dimensions, qui étaient aussi ceux de toutes premières peintures abstraites de Kandinsky » (14).

N'allons pas toutefois, dans le cas de Gorky, nous laisser convaincre par la seule évidence visuelle. Seitz mentionne que « Gorky connaissait les premiers écrits et les paysages abstraits de Kandinsky » (15). Dans le même esprit, Robert F. Reiff cite Agnès Gorky Phillips, qui dit que « Kandinsky fut pour Gorky aussi important que Picasso et qu'on ne risque pas d'exagérer son influence » (16). Pour ce qui est du rôle de précurseur direct de l'expressionnisme abstrait, généralement attribué à Gorky, de telles déclarations ne peuvent que le confirmer. Cependant n'oublions pas que Gorky était l'imitateur *par excellence* (\*) — le peintre qui acceptait avec ardeur les leçons rigoureuses, d'abord des peintures de Cézanne, Picasso et Miró et, plus tard, de Léger, Kandinsky, Masson et Matta. On doit ajouter que cette méthode d'imitation le servit bien, puisqu'un contact raisonné avec l'œuvre de ses pairs devait aboutir par la suite à la naissance en Gorky d'un peintre en possession d'un style fortement original qui, à son tour, allait ouvrir des voies nouvelles à ses contemporains et à ses disciples.

Si l'on compare un Gorky du début des années quarante à un Kandinsky d'avant la première guerre mondiale, on peut trouver dans les peintures de Gorky de nombreuses références, claires et explicites, à Kandinsky, mais jamais une ressemblance totale, telle qu'un tableau de Gorky puisse être confondu avec un tableau de Kandinsky. Dans les premières années quarante, Gorky était un artiste trop accompli et d'une trop grande maturité pour copier Kandinsky comme aurait pu le faire un étudiant. Au contraire, il engagea, avec l'œuvre de Kandinsky, comme il l'avait déjà fait avec celle d'autres peintres, des dialogues patients et soi-

gneusement raisonnés, y puisant ce qui était essentiel à la lente gestation de son art, basé sur de solides fondations. Pour quelques observateurs, Gorky se tira très honorablement de sa confrontation avec son modèle. Ethel Schwabacher, dans son livre *Arshile Gorky* écrit :

« En 1944, Gorky travailla directement d'après des dessins faits l'été précédent, et produisit toute une série de peintures, peuplées de figures nouvelles et marquées par une sûreté d'exécution et une grande richesse de couleurs. Poussant à l'extrême la sensation de la couleur, il a su rendre des états d'âme qui sont impressionnants et très souvent poignants. Innovant avec hardiesse à l'intérieur d'un nouveau champ d'expérience, dont il reculait toujours les limites, il s'accorda de nouvelles libertés: une gamme étendue de couleurs fortes, barbares, combinées avec des terres sombres, stabilisatrices, appliquées en couches épaisses, dans *The Liver is the Cock's Comb*; de sinueux frottis de lavis dilués, dans *Good Afternoon Mrs. Lincoln*; des verts et des rouges vibrants, limpides, dans *The Water of the Flower Mill* et *The Sunk the Dervish in the Tree*. On peut déceler l'influence de Kandinsky dans ce qui paraît être une qualité d'improvisation, mais en réalité Gorky a suivi des dessins très élaborés, dans lesquels les images sont plus riches dans leur texture et dans leur pouvoir de caractérisation que ceux de la première période de Kandinsky, et plus souples, plus plastiques que les dernières peintures géométriques de Kandinsky » (17).

Ce qui nous importe, cependant, dans les rapports de Gorky avec la peinture de Kandinsky, ce n'est pas de savoir combien son imitation a pu être plus ou moins proche ou éloignée de son modèle, mais le choix qu'il fit de Kandinsky comme son maître. Le fait qu'un peintre comme Gorky, au talent aussi exceptionnel et à l'intégrité artistique si grande, quand il est en demeure de choisir, opte pour Kandinsky, revêt une signification certaine.

L'étiquette d'« expressionnisme abstrait », qui recouvrit d'abord dans l'Amérique d'après-guerre bien des modes hardies, s'appliqua par la suite à des peintres gestuels, tels que Pollock, de Kooning, Motherwell, etc. Ce terme est, à certains points de vue, sujet à caution. Kandinsky manifestait déjà des inquiétudes, quant au sens du mot « abstrait », insistant sur le caractère essentiellement concret de son œuvre. Pour les mêmes raisons, les peintres américains de l'après-guerre, préoccupés du réel, ne sont guère favorisés, de ce même point de vue, par un adjectif qui semblerait vouloir les reléguer dans un pâle royaume peuplé d'ombres. Quant au terme « expressionnisme », il convient assez bien à la peinture de Kandinsky, dont on peut suivre l'évolution depuis son affiliation à l'Art nouveau, à travers l'expressionnisme figuratif, jusqu'au tournant qui se produisit au début de la seconde décennie de notre siècle, quand

(\*) En français dans le texte.

la substance des représentations commença de subir une transformation vers l'abstrait. Le même terme, cependant, ne peut être valable pour la génération montante des années quarante qui, se trouvant l'héritière de courants aussi divergents que le cubisme, le néoplasticisme, le surréalisme et l'expressionnisme, allait se trouver à l'étroit dans un concept aussi spécifique. Quoi qu'il en soit, si l'« expressionnisme abstrait » est un terme qui décrit bien l'art de Kandinsky, avec les Américains gestuels il s'agit évidemment d'autre chose, même si cette autre chose lui est encore apparentée.

Est-ce à dire alors que l'aile expressionniste de la « Nouvelle Peinture américaine » (terme neutre qui ne tient aucun compte des styles et qui fut appliqué à la génération américaine d'après-guerre dans son ensemble) a pu élaborer son langage collectif sans Kandinsky? Nous sommes d'un avis contraire. La dette que ces peintres ont volontairement ou involontairement, consciemment ou inconsciemment contractée — soit par contact direct ou indirect, soit par « osmose », c'est-à-dire par la libre acceptation de ce qui appartenait au domaine public — cette dette à Wassily Kandinsky est incontestable. Cependant, les évolutions de style des expressionnistes abstraits américains et l'histoire de leurs avatars individuels et collectifs retiennent fortement notre attention sur le fait que des influences autres que celle de Kandinsky ont joué un rôle important et, pour certaines, prépondérant dans la formation de leur style. Le cubisme, en particulier dans ses manifestations curvilignes des dernières années, fut fondamental.

Le surréalisme, tel qu'il apparaissait à travers les libres interprétations de peintres comme Picasso, Miró et le Kandinsky de la dernière époque parisienne, fut certainement un élément déterminant. Ni l'un ni l'autre de ces deux mouvements n'est demeuré insensible à ce qui peut être considéré comme le courant « pur » de l'expressionnisme abstrait tel que Kandinsky le pratiquait dans sa période d'avant-guerre. Déterminer comment, ou à quel degré quantitatif, de telles forces se rassemblent sous l'impulsion de nouvelles sensibilités suppose un processus trop complexe pour être réduit à une analyse facile à suivre. Nous devons conclure, par conséquent, que, semblables en cela à des peintres d'autres générations, les expressionnistes abstraits américains se sentirent les héritiers d'une multiplicité de traditions. Parmi celles-ci, le langage d'avant-guerre de Kandinsky offre le plus d'affinités avec le style qui suivit, en sorte qu'il peut être considéré comme l'ayant par-rainé.

La signification propre de Kandinsky s'établit, certes, à part et au-delà de toute question concernant la légitimité de sa succession. Du 24 janvier au 7 avril 1963, le Solomon R. Guggenheim Museum organisa l'exposition qui fut saluée comme le regroupement le plus intelligent des chefs-d'œuvre de Kandinsky, couvrant toutes les périodes de sa



longue vie créatrice. L'exposition principale ouverte au Guggenheim et la version qui circula dans une dizaine de villes américaines, offrirent l'occasion de reconsidérer l'apport de Kandinsky et de mesurer son importance en tant que chef de file. L'exposition eut lieu à un moment où les plus jeunes des peintres américains cherchaient une nouvelle orientation, à un moment où le contenu « expressif » s'effaçait en faveur d'une image géométrique, unifiée et délibérément « construite ». Ce qui donna lieu à des discussions animées, pas toujours concluantes, sur les mérites respectifs du Kandinsky de l'avant et de l'après-guerre.

Aujourd'hui, au centième anniversaire de sa naissance, Kandinsky est devenu en Amérique un vivant monument — un peintre dont les formes, d'abord provocantes par leur âpreté, ont acquis, avec le temps, une signification esthétique, tout en conservant une vitalité qui rend son art solidaire des nouvelles manifestations créatrices de notre époque.

THOMAS M. MESSER.

- (1) Peter Salz: *German Expressionist Painting*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957, p. 342, note 49.
- (2) *Ibid.*
- (3) Hans Hess: *Lyonel Feininger*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1961, p. 68.
- (4) *Ibid.*, p. 90.
- (5) Jerome Mellquist: « Marsden Hartley », *Perspectives USA*, New York, n° 4, Summer 1953, p. 71.
- (6) *Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, 1950, p. 155.
- (7) Elizabeth McCausland: *Marsden Hartley*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1952, p. 21.
- (8) Op. cit.: *Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920*, p. XXIV.
- (9) *Ibid.*, p. XV.
- (10) Katherine S. Dreier: *Modern Art*, Société Anonyme - Museum of Modern Art, New York, 1926.
- (11) Sam Hunter: Introduction, *Hans Hofmann*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1963, p. 11.
- (12) William C. Seitz: *Hans Hofmann*, The Museum of Modern Art, New York, 1963, pp. 7-8.
- (13) Clement Greenberg: « New York painting only yesterday », *Art News*, New York, vol. 56, n° 4, Summer 1957, p. 85.
- (14) Clement Greenberg: « Art », *The Nation*, New York, vol. 160, n° 12, March 24, 1945.
- (15) William C. Seitz: *Arshile Gorky*, The Museum of Modern Art, New York, 1962, p. 31.
- (16) Robert F. Reiff: « A Stylistic Analysis of Gorky's Art from 1943-1948 », New York, 1961, thèse de doctorat inédite, p. 228.
- (17) Ethel K. Schwabacher: *Arshile Gorky*, The Macmillan Co., New York, 1957, p. 98.

# Notes biographiques

1866

Kandinsky naît à Moscou, le 4 décembre, une année à peine avant Bonnard et trois ans avant Matisse. Paraît à Moscou « Crime et Châtiment » de Dostoïewsky.

1869

Voyage en Italie avec ses parents.

1871

La famille Kandinsky à Odessa.

1874

Leçons de musique. (A Paris, première exposition des Impressionnistes).

1886

Début des études à la Faculté de droit de Moscou. 1889

Expédition scientifique dans le gouvernement de Vologda. Visite de l'Ermitage à St. Pétersbourg. Premier voyage à Paris.

1892

Fin des études de droit. Deuxième voyage à Paris. Fondation de la Sécession à Munich. Epouse sa cousine Anja Tichéve, dont il divorcera pendant la guerre pour épouser Nina de Andreevsky.

1895

Exposition des Impressionnistes à Moscou. Monet. 1896

Kandinsky s'installe à Munich. Début des études artistiques. Paraît la revue *Jugend*.

1900

Elève du professeur Stuck à l'académie de Munich. 1901

Crée le groupe d'artistes *Phalanx* dont il est nommé président l'année suivante. Gravures sur bois, temperas, peinture à l'huile.

1902

Expose à Berlin, à la 5<sup>e</sup> Sécession.

1903

Voyage à Venise, Odessa, Moscou. Expose à Berlin et à Munich.

1904

Dissolution de *Phalanx*. Voyage en Hollande, à Odessa. Gravures pour « Poésies sans paroles ». Participe à la 9<sup>e</sup> Sécession à Berlin, aux expositions internationales de Saint-Pétersbourg, Moscou, Varsovie, Dresde, Rome, Odessa et au Salon d'Automne de Paris.

1905

Voyage à Tunis. Les « Fauves » à Paris. Exposition Cézanne à Berlin. Fondation de la *Brücke* à Dresde où a lieu une grande exposition. Van Gogh. Expose à Rome, Vienne, Berlin, Moscou.

1906

Voyage à Rapallo. Retour à Paris. S'installe à Sèvres. Expose au Salon d'Automne, édite « Xylographies ».

1907

Voyage en Suisse et à Berlin. Participe à l'exposition de la *Brücke* à Dresde, au Salon d'Automne et au Salon des Indépendants à Paris, à la Sécession de Berlin.

1908

Retour à Munich. Loue un appartement au n° 36 de la Ainmillerstrasse. Amitié avec Jawlensky et M. von Werefkin. Premier séjour à Murnau.

1909

S'installe à Murnau avec Gabriele Münter. Paysages. Fondation de la *Neue Künstlervereinigung* dont il assume la présidence. Début des « Improvisations ». Trois compositions scéniques: Sonorité jaune (*Der gelbe Klang*), Vert, Noir et Blanc.

1910

Première aquarelle abstraite (voir XX<sup>e</sup> Siècle n° 26). Première « composition ». Achève *Du Spirituel dans l'Art*. Voyage à Moscou, Saint-Pétersbourg, Odessa. Expositions: Düsseldorf (Sonderbund), Munich, Paris (Salon d'Automne), Odessa, Moscou (Karo Bube).

1911

Amitié avec Klee, Marc, Arnold Schönberg et le compositeur russe Thomas von Hartmann. Le *Blaue Reiter* (première exposition du 18 décembre au 1er janvier). Berlin: Nouvelle Sécession. Fait la connaissance de Arp, avec qui il se liera d'amitié à Paris.

1912

Deuxième exposition du *Blaue Reiter* au mois de février. Composition scénique: Violet. Moscou: Karo Bube; Berlin: *Der Sturm*; Paris: 28<sup>e</sup> Salon des Indépendants, etc. Première exposition particulière à Munich et à Berlin de ses œuvres peintes en 1901 et 1911.

1913

*Klänge*. Kandinsky prend part au premier Salon d'Automne Allemand à Berlin, à la galerie *Der Sturm* et à l'Armory Show de New York. Exposition particulière à Hambourg. Ecrit en allemand *Rückblick* (Regard sur le passé), éd. *Der Sturm*.

1914

L'exposition du *Blaue Reiter* est présentée à Berlin. Expositions particulières à Munich, Magdebourg, Stuttgart, Hanovre. Voyages. Déclaration de guerre. Départ pour Rorschach, où il séjourne quelques semaines. Retour à Odessa par Brindisi, les Balkans et Moscou.

1915

Moscou. Séjourne à Stockholm de décembre 1915 à mars 1916.

1916

Expositions particulières à Stockholm et à Zurich. Rupture avec Gabriele Münter. Mort de Franz Marc. De retour à Moscou, Kandinsky ne peint que 8 tableaux au cours de l'année.

1917

11 février: mariage avec Nina de Andreevsky.

1918

Membre de la section artistique du Commissariat pour le progrès intellectuel. Professeur à l'Acadé-

mie des Beaux-Arts. Paraît en langue russe *Regard sur le passé*, traduit de l'allemand par Kandinsky lui-même.

1919

Création à Moscou du Musée de culture artistique et début de l'organisation de 22 musées en province (achevée en 1921).

1920

Il obtient le titre honorifique de Professeur de l'Université de Moscou.

1921

Crée l'Académie des Sciences artistiques. Expose à Moscou. Quitte la Russie et arrive à Berlin avec sa femme, à la fin de l'année.

1922

Nommé en juin professeur au Bauhaus de Weimar. Expositions particulières à Berlin (Wallerstein), Munich (Thannhäuser) et Stockholm (Goumesson).

1923

Vice-président de la « Société Anonyme » de New York. Expositions particulières à New York (Société Anonyme), Hanovre (Kestner Gesellschaft).

1924

Fondation des « Quatre bleus »: Kandinsky, Klee, Feininger, Jawlensky. Expositions particulières à Vienne, Autriche (aquarelles), et à Dresde.

1925

Rejoint au mois de juin à Dessau le Bauhaus qui s'y est installé depuis le mois d'avril. Expositions particulières au Musée de Wiesbaden (tableaux et aquarelles), au Musée d'Erfurt (tableaux et aquarelles), au Musée d'Iéna (tableaux et aquarelles), au Zuhmeshalle de Barmen (tableaux et aquarelles), à Düsseldorf (Nierendorf).

1926

Commencent les expositions du Jubilé de Kandinsky (60 ans). Brunswick, Dresde, Berlin. Publie *Point et ligne par rapport à la surface*.

1927

Voyage en Autriche et en Suisse. Expositions particulières aux Musées de La Haye, de Zurich, d'Amsterdam et de Mannheim, Dessau (Kunstverein), Munich (Golz), Planen.

1928

Mise en scène des « Tableaux d'une exposition » de Moussorgsky au théâtre de Dessau. Expositions particulières à Francfort-sur-le-Main (Kunstverein) Krefeld, Bruxelles, Dresde. Séjour en été avec sa femme, sur la Côte d'Azur. Exposition des aquarelles à Berlin (Ferdinand Möller).

1929

Première exposition particulière des aquarelles à Paris, à la galerie Zack. Expositions à Nuremberg et à La Haye (aquarelles). Voyage en Belgique (où il rencontre Ensor) et au Pays basque où il retrouve Paul Klee. La médaille d'or des arts (prix d'Etat) lui est décernée à Cologne. Expositions à Anvers, Bruxelles, Halle, et Breslau.

1930

Exposition particulière à la Galerie de France, rue de l'Abbaye, à Saint-Germain-des-Prés. Séjour sur l'Adriatique pendant l'été. Participe à une exposi-

tion d'art abstrait à Paris. Expositions particulières au Musée de Sarrebruck, Krefeld (aquarelles), Hollywood, Düsseldorf (aquarelles), Kiel.

1931

Exécute une peinture murale pour la grande exposition d'architecture internationale à Berlin (salle de musique, architecte: Mies van der Rohe). Expositions particulières à Berlin et Zurich. Voyage en Egypte, Syrie, Turquie et Grèce. Fondation du groupe « Abstraction-Création » à Paris.

1932

Suit le Bauhaus à Berlin. Voyage en Yougoslavie. Expositions au Musée d'Essen (aquarelles), New York, Berlin (tableaux et dessins), Stockholm (Goumesson), Dresde (aquarelles et dessins).

1933

Fermeture par le gouvernement nazi du Bauhaus de Berlin. L'artiste et sa femme s'installent à Paris dans un bel appartement sur la Seine à Neuilly. Exposition Internationale à Londres; à Hollywood, les Quatre bleus. Paul Klee, à son tour, quitte l'Allemagne.

1934

Exposition à Paris (Cahiers d'Art). Été en Normandie. Expositions particulières à Milan (aquarelles et dessins, Galleria del Milione), Stockholm (Goumesson).

1935

Séjour sur la Côte d'Azur en été. Expositions à San Francisco et à Paris (Cahiers d'Art).

1936

Expositions particulières à New York, Los Angeles, Paris (Galerie Jeanne Bucher), Cambridge (U.S.A.).

1937

Expose au Jeu de Paume dans le groupe des artistes abstraits. Exposition de l'Art dégénéré, en Allemagne, où 57 de ses peintures sont confisquées et vendues à l'étranger par le gouvernement nazi. *The New Bauhaus* à Chicago. Exposition « Kandinsky et les maîtres français contemporains » à la Kunsthalle de Berne.

1938

Paraît au mois de mars *XX<sup>e</sup> Siècle*, avec un article de Kandinsky sur l'Art Concret. Séjour à Saint-Jean-Cap Ferrat, en été. Exposition particulière à Londres (Peggy Guggenheim).

1939

Obtient la naturalisation française. Expositions particulières à New York et à Paris (Jeanne Bucher).

1940-41

Séjour dans les Pyrénées, pendant l'exode et l'invasion allemande. Retour à Paris fin août. Exposition particulière à Los Angeles et en 1941 à New York (Nierendorf).

1942

Exposition particulière à Paris (Jeanne Bucher).

1944

Exposition à la Galerie Esquisse, Paris. Travaille jusqu'au mois de juin. Meurt à Neuilly le 13 décembre.

# Écrits de Kandinsky

## LIVRES

ÜBER DAS GEISTIGE IN DER KUNST (*Du Spirituel dans l'Art*), Piper, Munich, 1911-1912 (édition augmentée 1912).

Réédition Benteli, Berne, 1952.

*Editions en anglais, Londres et Boston 1914 et Wittenborn, New York, 1947.*

*En japonais: Tokyo, 1924 et 1958.*

*En italien: Rome, 1940.*

*En français: Drouin, Paris 1949. 2<sup>e</sup> édition, Ed. de Beaune, 1951.*

*En espagnol: Buenos Aires, 1956.*

DER BLAUE REITER (*Almanach du Cavalier Bleu*), édité par Kandinsky et Franz Marc, Piper, Munich 1912 (édition augmentée, 1914). Nouvelle édition documentaire par Klaus Lankheit. Munich 1965.

KLÄNGE (*Sonorités*), Poèmes en prose, Piper, Munich 1913

RUCKBLICK (*Regard sur le passé*), Der Sturm, Berlin 1913. Réédition, Klein, 1918.

*En anglais: Museum of Non Objective Painting, New York 1945.*

*En français: Drouin, Paris 1946.*

*En italien: Cavallino, Venise, 1962.*

PUNKT UND LINIE ZU FLÄCHE (*Point et ligne par rapport à la surface*), Langen, Munich 1926.

*En anglais: Museum of Non Objective Painting, New York 1947.*

BAUHAUS-ZEITSCHRIFT FÜR GESTALTUNG, édité par Kandinsky, Albers et Hilberseimer, 1926-1931.

ESSAYS ÜBER KUNST UND KÜNSTLER (écrits de 1912-1943), édités et commentés par Max Bill, Hatje, Stuttgart, 1955. 2<sup>e</sup> édition, Benteli, Berne 1963.

## ÉCRITS POUR LE THEATRE

SONORITE JAUNE, 1909, publié dans l'*Almanach du Blaue Reiter*.

SONORITE VERTE, 1909, inédit.

NOIR ET BLANC, 1909, inédit.

VIOLET, 1911, inédit.

## ARTICLES DE REVUES

*Tanzkurven*, Das Kunstblatt, mars 1926.

*Der Blaue Reiter*, Das Kunstblatt, février 1930.

*Réflexions sur l'art abstrait*, Cahiers d'Art, n° 7-8, 1931.

*Franz Marc*, Cahiers d'Art, n° 8-10, 1936.

*L'art concret*, XX<sup>e</sup> Siècle, n° 1, 1938.

*Mes gravures sur bois*, XX<sup>e</sup> Siècle, n° 3, 1938.

*La valeur d'une œuvre concrète*, XX<sup>e</sup> Siècle, n° 5-6, 1938 et n° 1, 1939.

*Stabilité animée*, Werk, n° 8, Zurich 1938.

## ŒUVRES GRAPHIQUES

POEMES SANS PAROLES, Moscou, 1904, bois.

XYLOGRAPHIES, 5 bois, 3 vignettes, Tendances Nouvelles, Paris, 1906.

KLÄNGE, 55 bois.

KLEINE WELTEN (*Petits mondes*), 4 eaux-fortes, 4 lithographies en couleur, 2 bois en couleur, 2 bois en noir, Propyläen, Berlin 1922.

René CHAR, *Le marteau sans maître*, Ed. Surréalistes, Paris 1934.

Tristan TZARA, *La main passe*, G.L.M., Paris 1935.

## MONOGRAPHIES

H. ZEHDER, Kaemmerer, Dresde, 1920.

W. GROHMANN, Klinkhardt & Biermann, Leipzig, 1924.

W. GROHMANN, Ed. Cahiers d'Art, Paris, 1930.

R. de SOLIER, Existences, Paris, 1946.

H. BERTRAM, Wivels, Copenhague, 1946.

H. DEBRUNNER, *Wir entdecken Kandinsky*, Origo, Zurich, 1947.

M. BILL, Holbein, Bâle, 1949.

C. ESTIENNE, Ed. de Beaune, Paris, 1950.

K.C. LINDSAY, *An examination of the fundamental theories of Kandinsky*, University of Wisconsin, Madison 1951.

M. BILL, avec la participation de J. Arp, C. Estienne, C. Giedion-Welcker, W. Grohmann, Ludwig Grote, Nina Kandinsky, Alberto Magnelli. Maeght, Paris, 1951.

W. GROHMANN, *Farben und Klänge*, Woldemar Klein, Baden-Baden, 1955. 2 vol.

W. GROHMANN, *W. Kandinsky, sa vie, son œuvre*, Dumont-Schauberg, Cologne. Abrams, New York. Flammarion, Paris. Saggiatore, Milan, 1958.

H. READ, *Kandinsky*, Faber & Faber, Londres, 1959.

G. AUST, *Kandinsky*, Deutsche Buchgemeinschaft, Berlin 1960.

M. BRION, *Kandinsky*, Somogy, Paris 1960.

J. CASSOU, *Interférences, aquarelles et gouaches*, Delpire, Paris 1960.

P. A. RIEDL, *Kandinsky, Kleine Welten*, Philipp Reclam Jr., Stuttgart, 1962.

P. VOLBOUDT, *Kandinsky 1896-1921 et 1922-1944*, Hazan, Paris 1963, 2 vol.

J. LASSAIGNE, *Kandinsky*. Coll. Le goût de notre temps. Skira, éd. Genève, 1964.

## NUMEROS SPECIAUX

Sélection n° 14, Anvers 1933 (articles de W. Grohmann, F. Morlion, G. Marlier; hommage de C. Zervos, W. Baumeister, M. Seuphor, A. Sartoris, J.W.E. Buys, D. Rivera, A. de Ridder, E.L. Cary, G.E. Scheyer; catalogue de l'œuvre graphique).

*Gaceta de Arte*, n° 38, Tenerife, 1936.

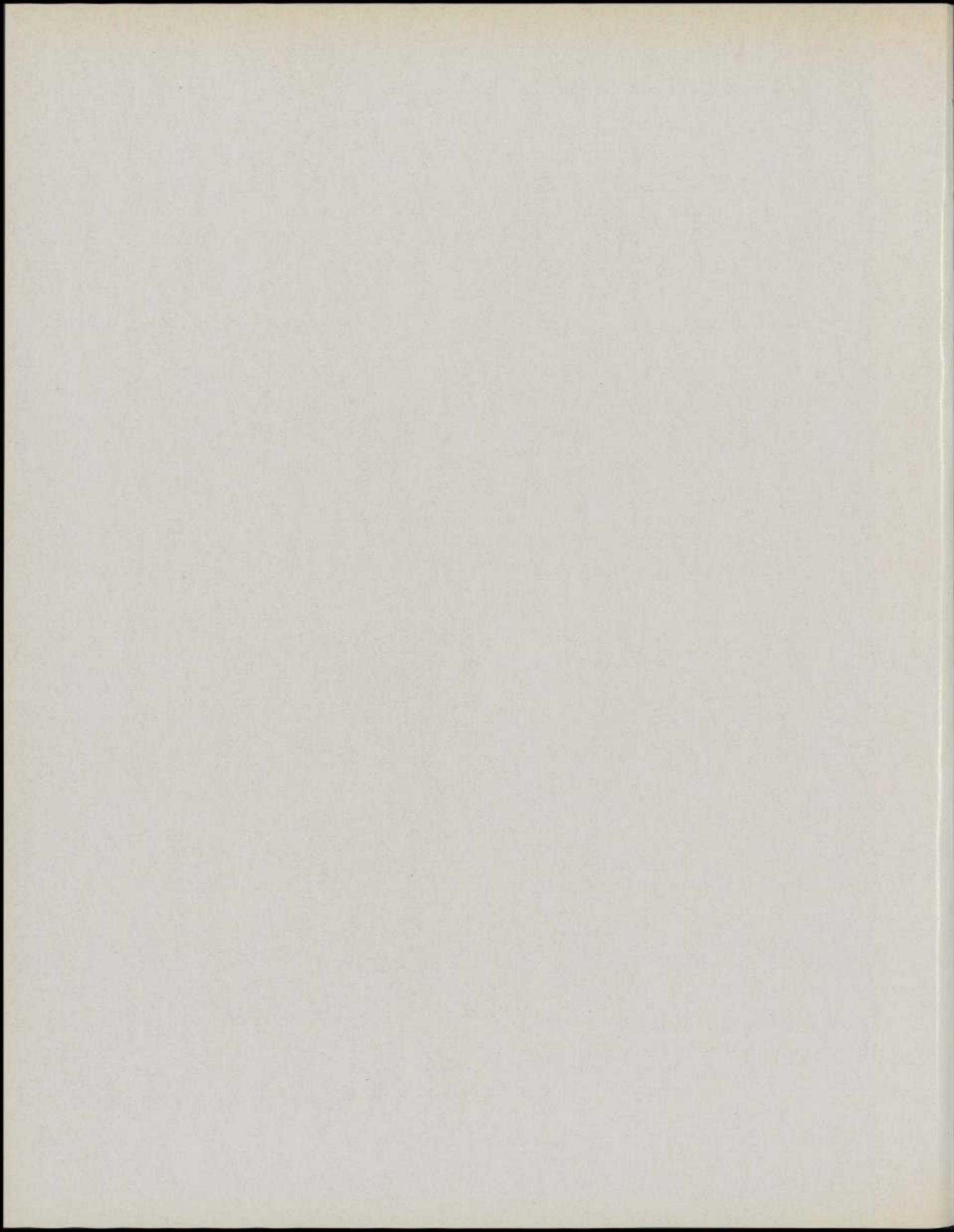
*Art d'Aujourd'hui*, n° 6, Paris, 1950.

*Forma 2*, n° 1, *Omaggio a Kandinsky*, Rome 1950 (articles de P. Dorazio, M. Bill, Prampolini, Lindsay, etc.).

XX<sup>e</sup> SIECLE, N° 27, PARIS, 1966



W.K.  
40



# Chroniques du jour

• XL<sup>E</sup> ANNÉE • SUPPLÉMENT AU N<sup>O</sup> 27 DE XX<sup>E</sup> SIÈCLE • NOV. 1966 •

Avec Arp, c'est une précieuse parcelle de la tendresse humaine et de la poésie vraie qui nous quittent. Nous ne sommes pas près d'oublier son visage aigu et mobile, apte à passer en un battement de cil du léger au grave, tout à la fois enfantin et intense, doux et lunaire, empreint souvent de cette pénétrante tristesse qu'ont au repos ceux des grands clowns, et armé d'une candeur sur laquelle les ans n'eurent jamais prise. Nous nous rappellerons son rire en saccades dont le jaillissement soudain le plissait d'ondes, comme une eau calme agitée par un vent frais. Mais ce qui restera inscrit au plus vif du souvenir, c'est son expression d'étonnement. Nul n'eut avec plus de constance cette faculté d'être étonné que l'on rencontre aussi bien chez l'enfant que chez le petit chat et qui constituait sans doute l'un des aspects majeurs de sa personnalité, au point qu'elle se répercute profondément sur ses œuvres. Celles-ci, nées de l'étonnement, ne se proposent-elles pas à notre regard, singulières et parfaites, mais *étonnées* d'être là, accrochées à un mur ou posées dans un jardin, au soleil?

Inattendu et singulier dans son physique, Arp ne l'était pas moins dans son comportement, que l'on aurait volontiers comparé à celui d'un enfant tombé de la lune. Ses démêlés avec le monde, celui de la vie quotidienne, des rapports avec ses semblables, pourraient emplir les pages d'un long roman où le féérique et le bouffon, le saugrenu et le pathétique tresseraient inextricablement leurs rubans d'apparat. Dépourvu de toute confiance en l'appareil logique ou la raison des hommes, Arp n'avait aucune peine à accepter comme naturels les phénomènes qui relèvent du merveilleux: ubiquité, lévitation, enchaînement de hasards. A vrai dire, son étonnement légendaire ne s'adressait jamais à de telles « anomalies », mais bien plutôt à leur rareté, sinon à leur absence.

Max Ernst nous a souvent conté leur première rencontre à Cologne en 1913, les promenades aux bords du Rhin, les conversations exaltées et les grandes espérances de ces jours lointains. Arp, en ce temps-là, avait des difficultés avec l'une de ses « fiancées » qu'il tenait pour maléfique et de laquelle

## ARP EN CIEL

par Patrick Waldberg

il désirait s'éloigner. Max Ernst et lui prirent un jour le train à Cologne pour se rendre à Bonn, et la jeune dame les accompagna à la gare, où ils la laissèrent, sur le quai, tandis qu'ils lui prodiguaient de la main leurs signes d'adieu. Durant le trajet, Arp se rongea les ongles. « Es-tu sûr qu'elle est restée là-bas, disait-il à Max. Moi, je crois qu'elle nous suit. Peut-être même qu'elle nous précède! ». En gare de Bonn, la première personne qu'Arp distingua parmi la foule, les cherchant du regard, était l'omniprésente et calamiteuse « fiancée ». Aussi, tirant par la manche un Max Ernst stupéfait, mais gagné par la contagion et prêt à tout croire, les deux amis prirent leurs jambes à leur cou et s'enfuirent, jusqu'à ce qu'ils fussent hors de portée de la perturbante vision.

Avec le temps, avec l'argent, Arp entretenait des relations plus teintées de magie que marquées au coin de la sagesse vulgaire. San Lazzaro contera sans doute l'histoire du mendiant du Boulevard Saint-Germain: nous étions là ensemble. Voici celle de la montre. Lors de son premier voyage aux Etats-Unis, il y a de cela une dizaine d'années, Arp avait rendez-vous avec un ami dans un bar proche de la Pennsylvania Station. Il faut dire qu'Arp arrivait toujours à ses rendez-vous une heure ou plus à l'avance. Parfois, après une demi-heure d'attente, pris par l'ennui, il s'en allait, persuadé d'avoir fait son devoir. Ce jour-là, en avance comme à l'accoutumée, Arp se morfondait dans ce bar, devant une bière tiédie. Un inconnu s'approcha de lui en lui tendant une montre-bracelet et prononça quelques paroles. Arp ne comprenait pas l'anglais. Croyant avoir affaire à quelque colporteur, ou à un décafé cherchant à se renflouer en vendant sa tocante, il chassa l'homme d'un geste et se remit à sa bière. A deux ou trois reprises, l'homme insista, puis, de guerre lasse, haussant les épaules, se retira avec la montre. Quelques minutes plus tard arrivait l'ami qu'Arp attendait. « Comme vous êtes ponctuel, s'écria-t-il, ravi. » Puis, il voulut regarder

sa montre, mais son poignet était vierge. Il comprit alors que c'était sa propre montre, tombée par terre, qu'avait tenté de lui restituer l'inconnu qu'il avait pris pour un gêneur.

En Amérique toujours, dans un hôtel luxueux d'une ville du Middle-West, il s'était étendu sur son lit pour prendre quelque repos. Comme il avait soif, il chercha une sonnette, mais se trouva, perplexe, devant une rangée de boutons placés sur la table de nuit, incapable de comprendre les inscriptions explicatives fixées vis-à-vis de chacun. Il finit par en choisir un au hasard et appuya: aussitôt, son lit se mit à se lever et sans doute eût-il été lui-même enfoncé dans le mur avec la literie s'il ne s'était hâtivement porté vers le pied, faisant contrepoids et maintenant un équilibre instable, jusqu'à ce qu'on vint le délivrer.

Pierrot lunaire et baladin funambule, Arp avait le don de saisir le comique émanant des menues circonstances de la vie et d'en extraire une sorte de quintessence. Il fut le premier et le seul à sculpter des Moustaches, des Nombrils, des Plastrons, des Oeufs, un Meuble épelant, une Virgule articulante. Il avait un pouvoir de simplification capable d'engendrer la surprise et le rire, mais aussi l'émotion et la joie. Max Ernst a dit de lui: « Arp attire et reflète les rayons les plus secrets, les plus révélateurs de l'univers... Ses formes nous reportent au temps des paradis perdus. Elles nous apprennent à comprendre le langage même que parle l'univers. » Nul hommage n'aura été aussi précis et vrai. Arp aimait à citer ce passage de Plotin: « Il faut d'abord rendre l'organe de la vision analogue et semblable à l'objet qu'il doit contempler. Jamais l'œil n'eût aperçu le soleil, s'il n'avait d'abord pris la forme du soleil; de même l'âme ne saurait voir la beauté, si d'abord elle ne devenait belle elle-même, et tout homme doit commencer par se rendre beau et divin pour obtenir la vue du beau et de la divinité. » Toutes les œuvres d'Arp témoignent qu'il fut fidèle à cette morale et leur contemplation tire notre esprit vers le meilleur. Il possédait le talisman qui purifie, exhausse et guide par les portes de l'ombre et les sentiers secrets de la nuit de cristal.

# DÉBUT D'UNE AMITIÉ

par San Lazzaro

*J'extraits cette évocation de Jean Arp, à la veille des agressions nazies, de mon livre « Parigi era viva », dont l'édition italienne (Mondadori, Milan) a paru dans les jours mêmes de la disparition du grand artiste.*

Le plus excité contre les nazis était Arp, peut-être à cause de ses origines alsaciennes. A Paris, on ignorait presque qu'il fût un grand poète, un des plus grands poètes de langue allemande. Et Silvio s'amusait à imaginer un Allemand et un Français parlant de lui et prononçant à peu près les mêmes mots sans se rendre compte qu'ils faisaient l'éloge, l'un d'un poète, l'autre d'un artiste. Kandinsky et Magnelli avaient, eux aussi, écrit bien des poésies, mais pas assez pour être considérés aussi grands poètes que peintres. Pour la postérité, Kandinsky devait toujours demeurer l'inventeur de l'art abstrait; et Magnelli, même si l'Italie se décidait un jour à le reconnaître comme un de ses plus grands artistes, ne voudrait jamais entendre parler de ses poésies. D'ailleurs, qui a jamais pensé, devant les fresques de la Cha-

pelle Sixtine, aux sonnets de Michel-Ange?

Arp était donc vraiment un cas exceptionnel, se plaisait à penser Silvio. L'homme qu'il recevait deux ou trois fois par mois avait l'aspect du poète; et cependant, ses poèmes étaient des gravures, des reliefs, des sculptures. Il en parlait comme si ils avaient été l'œuvre d'un autre, d'un frère, d'un ami cher, disparu ou au loin. Il n'était pas facile d'établir un rapport concret, indissoluble, entre son apparence de poète monacal et les œuvres plastiques qui sortaient de ses mains. On aurait juré que ses mains n'avaient jamais touché le plâtre, l'argile ou un pinceau. C'étaient des mains de poète qui pouvaient à peine tenir la plume ou le crayon.

Il avait alors décidé — ou un médecin lui avait conseillé — de ne plus fumer. C'est-à-dire qu'il n'achetait plus de cigarettes; mais avant de s'en aller, il avait fumé tout le paquet de Silvio. Ce n'était pas avarice, — jamais Silvio n'avait connu un artiste plus généreux —, mais un trait de son humour. Dada, dont il avait été un des fondateurs, à Zurich, avec Tristan Tzara et quelques

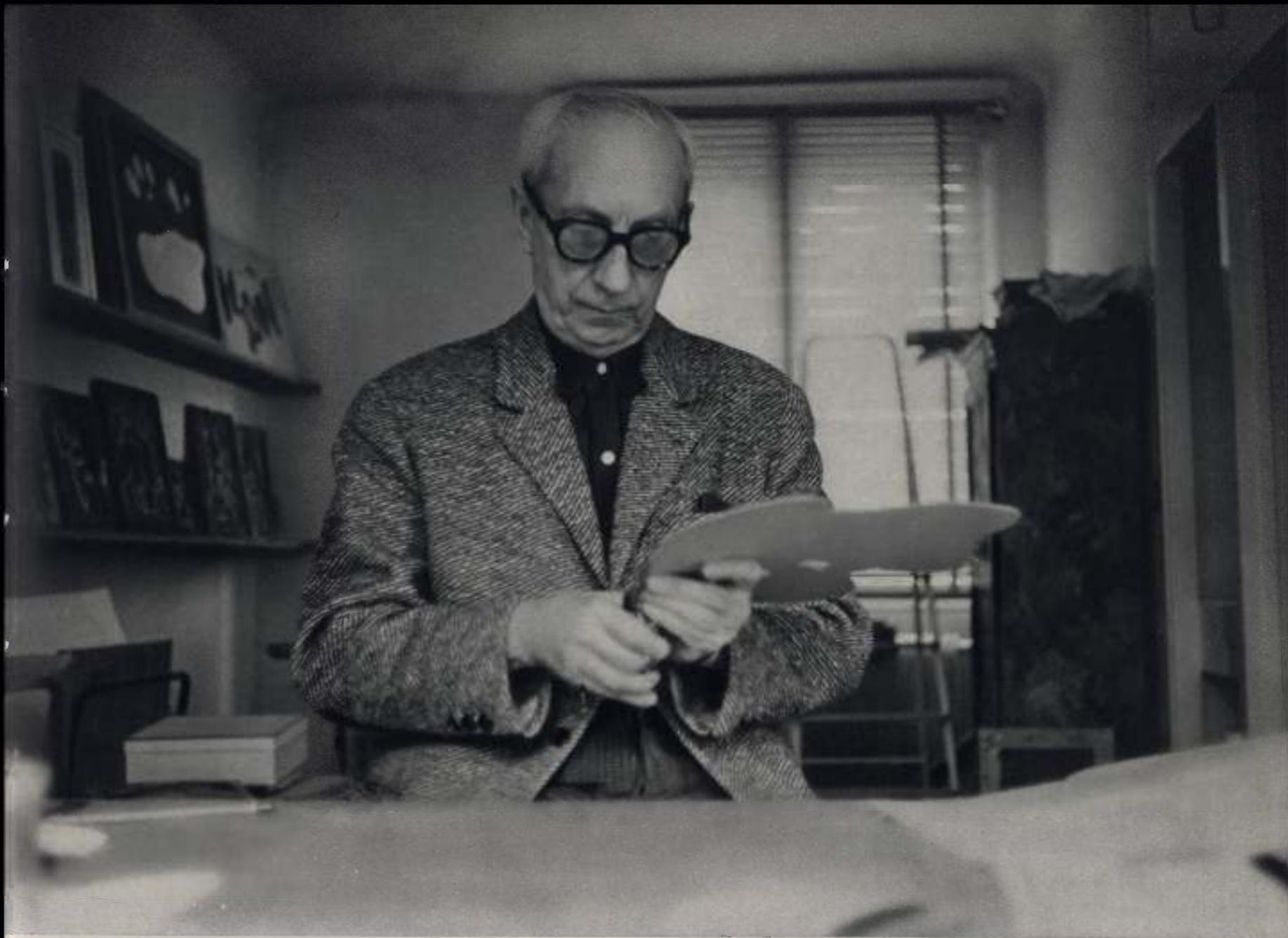
amis, sans l'humour qu'il lui avait infusé, en se moquant d'une certaine façon de ses ambitions nihilistes, aurait été, peut-être, un ennuyeux mouvement révolutionnaire.

Avec sa femme, Sophie Taeuber (qui l'avait tant influencé, — seuls Arp et Robert Delaunay, parmi les artistes parisiens, osaient reconnaître ce qu'ils devaient à leurs femmes, sans cependant convaincre personne, si mince était l'estime qu'on avait encore des femmes dans le monde artistique), Arp habitait une petite villa sur une des pentes les plus raides de Meudon-Val Fleury. Quand Silvio et Célia admiraient particulièrement une de ses œuvres, Arp était heureux de leur en faire cadeau. « Elle est à vous, — disait-il à Célia. Emportez-la tout-de-suite, avant qu'un autre ne vous la prenne. — Mais tout nous plait, — plaisantait Célia, faut-il tout emporter? — Venez demain avec un camion, — insistait Arp, et il était peut-être sincère. — Mais laissez-moi seulement les reliefs de Sophie: je ne peux pas vivre sans eux. »

Dans la rue, si un mendiant lui de mandait l'aumône, il fouillait dans ses poches, et s'il ne trouvait pas de monnaie, il n'hésitait pas à ouvrir son portefeuille. Un jour, Silvio lui vit donner à un clochard un curieux billet de banque. « Hans! s'écria sa femme, tu ne lui auras tout de même pas donné les cent francs suisses? » Hans chercha dans le portefeuille et, de fait, ne trouva pas le billet, le dernier billet de cent francs de la pension mensuelle que lui assurait le riche amateur de Bâle. Instinctivement, Silvio se retourna pour rattrapper le clochard. Mais, bien que l'avenue dans laquelle ils se trouvaient fût large et rectiligne, sans la moindre ruelle par où l'on pût disparaître, le mendiant s'était évanoui, comme si le sol l'avait englouti. « Et moi qui gardais le diable dans ma poche! dit Arp, en souriant. Ce malheureux est déjà en enfer, dans les griffes de Belzébuth. » En vérité, on n'arrivait pas à comprendre où, dans l'espace de quelques secondes, il avait bien pu se cacher. « S'il avait grimpé sur un arbre, dit Sophie, et s'il était caché dans le feuillage? — Un vieux de soixante-dix ans? observa Silvio. Aussi agile qu'un écureuil? » Tous les maronniers de l'avenue, sur une bonne distance, furent tout de même méticuleusement inspectés. Ils étaient tous fleuris: vers la coupole bleue du ciel se dressaient mille candélabres. « Allons, tant pis, dit Arp en se laissant choir sur un banc, — il m'est venu dix, cent idées de sculptures marronnesques, tout cela grâce à ce diable de clochard. Que Dieu ait pitié de lui! » Puis, ressaisi par son tourment, il bondit sur ses pieds et se remit à invectiver ce bandit de Hitler.



Arp et Magnelli à la préparation de l'exposition Arp à Paris. (Photo Villers).



Arp dans son atelier à Meudon. (Photo André Morain).

## LES LAURIERS SONT POUR ARP

par Camille Bryen

*Les bois sont découpés, les lauriers sont pour Arp...*

*En écrivant à Arp cette phrase, pour lui dire toute la grandeur que m'inspirait son livre (Soleil Recerclé) j'avais été frappé comme d'un ambigu prémonitoire.*

*Je ne devais plus le revoir.*

*Certains poètes vivent la poésie, dans le chaos ou l'aventure.*

*Arp la vivait dans le naturel, en acceptant la fatalité des conflits qu'il essayait d'équilibrer à sa manière.*

*Ce prodigieux inventeur de formes, et de situations nouvelles pour les mots et les choses, ordinateur qu'il était d'un esprit nouveau, ne dérangeait rien en faisant pénétrer ses amis dans l'arsenal de ses genèses.*

*Il semble qu'il se soit ainsi glissé de plus en plus insensiblement vers cet espace de « Blocs Blancs » où tout s'invente au point de nous paraître aujourd'hui invisible:*

*« Je caresse mes nuages*

*« et m'endors*

*« je dors avec bien-être comme dans un œuf*

*« je dors et j'attends qu'il me pousse des feuilles ».*

*(Jean Arp, « Le Siège de L'Air », 1946)*

27 juin 1966

SIGNORI. Vénus noire. 1950. 58 x 80 cm.

# SIGNORI A LA GALERIE CHARPENTIER

par Madeleine Hours

*Conservateur au Musée du Louvre*



L'Exposition des œuvres de *Carlo Sergio Signori*, qui s'est tenue en juin à la Galerie Charpentier à Paris, a permis de prendre conscience, mieux qu'il ne fut possible jusqu'ici, de l'importance et de l'évolution de son œuvre. Trente-cinq sculptures représentant une grande partie de l'activité de l'artiste pendant ces vingt dernières années, furent exposées. Elles sont de dates, de dimensions, de conception et de sentiment bien différents; elles ont cependant trois dénominateurs communs: la matière — le marbre à deux exceptions près; la perfection d'exécution; la réserve dans l'expression du message de l'artiste.

L'admirable métier de *Signori* fut à maintes reprises souligné par les critiques contemporains; il est le maître incontesté du marbre qu'il travaille lui-même et mieux qu'aucun autre car la

lente réponse de cette matière aux sollicitations de son inspiration convient au rythme grave et lent de sa pensée. Mais ne nous y trompons pas, *Signori* n'est en rien un « artisan ». Son but n'est point seulement d'atteindre à une perfection des formes et de la matière qui ferait de ses œuvres ces « objets admirables » dont la contemplation pourrait provoquer ces méditations, ces extases silencieuses si prisées des Orientaux.

La finalité de ces sculptures si patiemment et si savamment polies afin d'effacer toutes traces de l'outil ou de la main de l'artiste, c'est d'être le véhicule, le support de son émotion ou de sa pensée. L'artiste s'attache le plus souvent à évoquer par des formes abstraites ou figurées les thèmes de la plus haute spiritualité. L'Hommage à Rouault, dont l'exécution remonte à

SIGNORI. Maquette pour le monument aux frères Rosselli. Marbre de Carrare. 1946. 130 x 50 cm.

SIGNORI. Vénus bleue. 1950. Bardiglio.  
90 x 60 cm.

l'année de la mort du peintre, l'Œil de Dieu, ou plus récemment le Calvaire Blanc — hommage de cet incroyant à Sa Sainteté Jean XXIII — en sont de grands exemples. Ils ne doivent pas nous faire oublier cependant une sensualité indéniable qui, toujours maîtrisée, resurgit tout au long de son œuvre. La Vénus Bleue, la Vénus Noire, Virginité, les Amants Rustiques, et tout dernièrement le Paradis Terrestre, en sont les témoins bien que la symbolique en soit plus ou moins transparente.

Nous ne devons pas oublier que *Signori* fut tout d'abord peintre. Il travailla dans l'Atelier d'André Lhote et à l'Académie Ranson; ses œuvres furent détruites lors du sac de son atelier en 1942. Mais son œuvre actuelle témoigne de sa formation. C'est vraisemblablement à cette discipline qu'il doit la subtilité de ses modelés, le goût des passages insensibles entre l'ombre et la lumière, le souci qu'il a d'effacer toutes traces de l'outil suivant en ce les préceptes de Léonard de Vinci qui stigmatise l'artiste qui n'efface pas toutes traces du pinceau. C'est peut-



SIGNORI. Calvaire blanc. 1963. 195 x 95 cm.



SIGNORI. Tête noire. 1960. 70 x 28 cm.

SIGNORI. Calvaire noir, 1964. 186 x 90 cm.



SIGNORI. Tête. 1963. Bardiglio. 95 x 45 cm.



être encore à la peinture qu'il est redevable de ce goût qu'il porte aux feuilles de marbre, surfaces presque planes où il s'ingénie à profiler dans la tranche et non dans le bloc des formes savantes où les ressources du support, veine, transparence, sont exploitées. En ceci il est à l'opposé de Brancusi dont on connaît le goût pour les formes ovoïdes.

La peinture oblige l'artiste à une transposition de ses sensations dans un langage à deux dimensions. C'est probablement à ces exercices réfléchis que Signori doit cette maîtrise de la pensée du matériau et même de l'espace qu'il insère. Le Christ Noir et le Paradis Terrestre, œuvres récentes, semblent indiquer que les recherches actuelles de l'artiste sont conduites dans ce sens.

SIGNORI. Le paradis terrestre. 1966. Travertin. 137 x 100 cm.

Mais les expériences les plus audacieuses de *Signori* s'allient toujours aux impératifs de la tradition classique. L'artiste, dont on célèbre à juste titre le désintéressement mais aussi la modestie, est très conscient d'être l'héritier de la civilisation greco-latine dont il ne renie aucune des options, la beauté des formes, la perfection et la pérennité du matériau.

Discrètement depuis vingt ans, entre Paris et Carrarre, *Carlo Sergio Signori*, individualiste et pourtant fraternel, a élaboré une œuvre de sculpteur qui doit manifestement beaucoup à sa formation de peintre. Ses œuvres — et plus particulièrement le Monument aux frères Roselli, première œuvre abstraite monumentale — autant que ses recherches sur l'intégration de l'espace, ont inspiré les architectes contemporains et tendent à la transformation de l'art monumental. *Signori* est un des noyaux de l'art contemporain. La disparition de Brancusi, et récemment de Arp, permet de concentrer sur lui notre attention et de prendre sa mesure.

MADELEINE HOURS.



SIGNORI. Pietà. 1965. 200 x 100 cm.

# ANNA-EVA BERGMAN EN NORVÈGE

par Reidar Revold

Anna-Eva Bergman est d'origine norvégienne, mais vivant à Paris, elle appartient au milieu des artistes français. C'est en 1952 qu'elle prit la décision de cette rupture nécessaire à son évolution. A cette époque, après plusieurs années de maladie, elle s'était remise à la peinture, et, abandonnant le naturalisme, elle se lançait dans l'abstrait. Sa première exposition à Oslo en cette période de transition ne fut pas très convaincante: elle était un reflet un peu timide du mouvement international du surréalisme abstrait. Mais l'artiste avait des dons et de l'ambition.

Puis ce fut Paris et un milieu plus favorable à son travail. Paris où les tendances les plus diverses de l'abstrait et du non-figuratif étaient en train de se préciser. Cela a dû être bien déroutant, pour une artiste déjà déracinée, de se trouver soudain au cœur d'un tel kaléidoscope de la peinture avec ses passages brusques d'une géométrie sévère à une abstraction contrôlée — dans le style traditionnel français — de l'image de la nature, puis à un expressionnisme violemment abstrait, dont les conséquences extrêmes devaient aboutir, entre autres, au tachisme. D'abord Anna-Eva Bergman tâtonna un peu. Puis elle prit le parti de tout reprendre par le commencement, de rejeter toute ancienne forme d'expression, pour s'en







A. E. BERGMAN. Montagne sombre. Peinture. N° 34 - 1965. 130 x 195 cm.

créer une personnelle. Dès lors, elle trouva sa voie étonnamment vite.

Sans aucun doute, sa rencontre et son mariage avec Hans Hartung l'aidèrent à libérer son talent. Ce peintre allemand, naturalisé français en 1945, jouissait déjà d'un grand prestige à Paris. Avec Pierre Soulages et Gérard Schneider, il représentait avec éclat la ligne expressionniste parmi les peintres abstraits. Chacun à sa manière, ils avaient créé une expression picturale dynamique, basée moins sur la couleur que sur l'effet de contraste entre la clarté et l'obscurité. Mais ce dynamisme, ils l'avaient avant tout réalisé par le mouvement même du pinceau sur la toile, avec un raffinement calligraphique presque lyrique chez Hartung, une hardiesse capricieuse chez Schneider, un pathos dramatique chez Soulages.

Anna-Eva Bergman aurait pu se satisfaire de la forme dynamique prônée par Hartung et ses amis. Elle s'engagea même un temps sur la même route qu'eux, restreignant l'emploi de la couleur, se basant sur le contraste suggestif du noir et du blanc, de l'ombre et de la lumière.

Mais ce contraste ne réussissait pas chez elle à s'épanouir au hasard du pinceau. Dès lors, elle s'employa inexorablement à simplifier son expression, à la dépouiller, à la ramener à la plus extrême concentration de la forme. Telle quelle, la plénitude du temps allait pouvoir l'enrichir à nouveau. Ainsi se fit jour à Paris la personnalité d'une nouvelle artiste, originale en son ascétisme sévère et sa tension dramatique. Son art n'était pas inconnu du public norvégien puisqu'elle avait déjà exposé à Oslo en 1959 et en 1961. Mais, à vrai dire, elle n'avait pas eu beaucoup de succès en son propre pays. De nombreux critiques ne comprirent pas sa forme d'expression. Cette fois-ci, son exposition est beaucoup plus vaste et représente son art de façon tout à fait satisfaisante, en offrant une vue chronologique de l'ensemble de son

évolution depuis 1952 jusqu'à nos jours.

Anna-Eva Bergman écrit au sujet des titres de ses toiles: « Je peins d'abord mes tableaux. Le titre se présente de lui-même ensuite, par quelque association d'idées. Bien sûr, je sais d'avance ce que je compte peindre — mais c'est plutôt une idée, ou quelque chose d'imaginaire. Le résultat n'est jamais tout à fait ce que je voulais: il est un peu différent. C'est pourquoi je reprends plusieurs fois le même motif. »

Les titres de ses premiers tableaux après son installation à Paris révèlent ses aspirations du début. Ils sont en relation avec les éléments formels des œuvres: « Deux formes noires », « Forme noire ovale et transparente », etc. Il est évident que c'est le travail de l'expression picturale en elle-même qui a fasciné et engagé l'artiste. Elle a découvert les possibilités dramatiques de l'affrontement du contour mouvementé d'une forme avec une surface limitée et fixe, l'intérêt de contraste d'une surface plane variée et vivante se détachant sur un arrière-plan monochrome. C'était son point de départ et elle s'y est tenue par la suite tout en approfondissant ses intentions. Le langage de la forme s'est enrichi peu à peu, surtout par l'emploi de nouvelles méthodes techniques comme celle de l'or et de l'argent confrontés avec une gamme de couleurs simple, le travail à la raclette, le grattage et l'égratignage. Parfois aussi, elle procède à une division de la surface en une sorte de mosaïque. Ses tableaux en acquièrent un caractère précieux qui leur est propre, une beauté décorative semblable à celle d'un bijou, qui rappelle d'une certaine façon l'éclat émanant de l'art moyenâgeux ou byzantin.

On peut se demander si l'essentiel du talent d'Anna-Eva Bergman consiste en ce travail de l'expression de la forme, en ces expériences techniques, en ce raffinement. A cela, les tableaux eux-mêmes fournissent la meilleure réponse. Peu à peu, elle leur a donné des



titres plus significatifs, au caractère parfois symbolique, mais liés le plus souvent aux éléments de la nature qu'ils représentent. Ces titres sont ainsi le fruit d'associations d'idées en relation avec l'image, et cependant on sent que les tableaux jaillissent d'une réalité profonde. Derrière leur atmosphère inquiétante, derrière les formes simples, et graves, derrière le caractère ascétique des couleurs et des sujets se cache une prise de contact poétique avec la réalité, le paysage, l'arbre et la montagne, la vallée et les falaises déchiquetées, mais aussi avec l'univers, l'histoire et les mythes.

Par leur caractère sévère, presque figé, les tableaux d'Anna-Eva Bergman sont étranges et sans tendresse, mais ils livrent son message personnel. Ils suggèrent une poésie mystique et mélancolique qui constitue un apport original dans le panorama riche et sans cesse renouvelé de l'art contemporain.

REIDAR REVOLD.

Une vue de l'exposition de A. E. Bergman à la Maison des Artistes à Oslo.





TÀPIES. Relief ocre sur rose. 1965.  
162 x 114 cm.

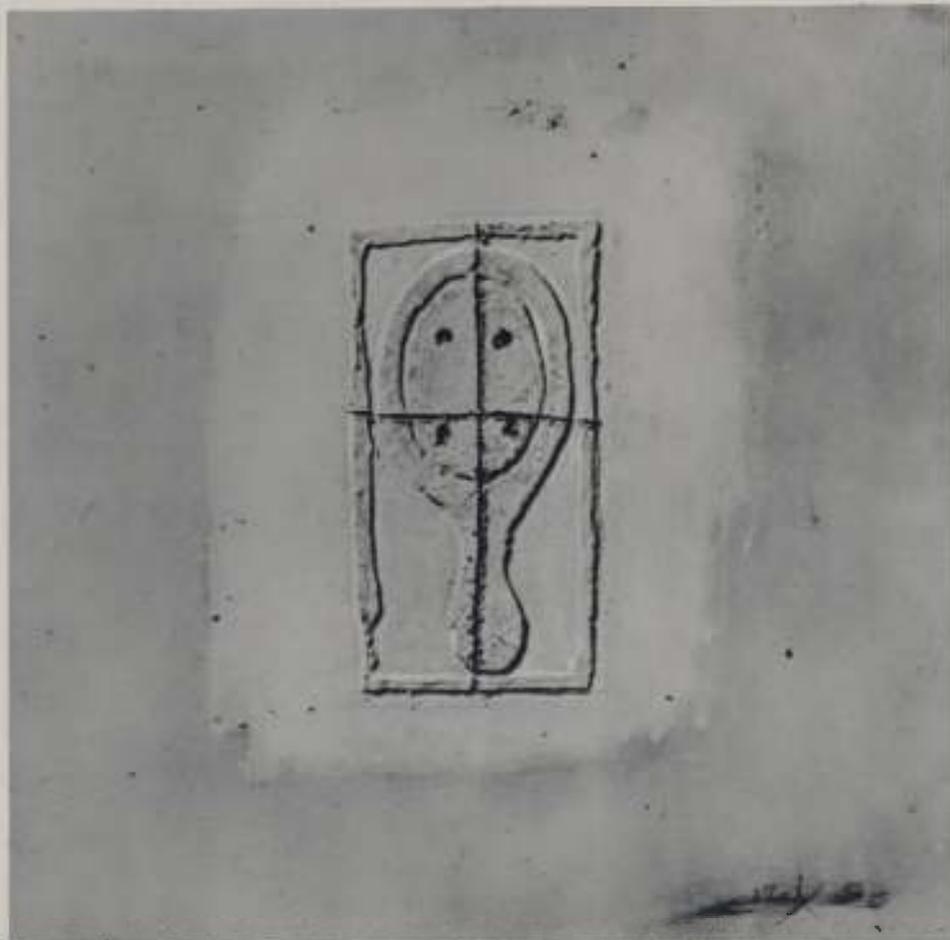
## TAPIES OU LE MUR QUI RÊVE

par Yvon Taillandier

Le forestier frappait de grands coups à l'aide d'une canne de paysan qui me fit penser à ce tableau de Tàpies, exposé avec vingt autres, à Paris, dans la *Galerie Stadler*, et dont le titre: « Empreintes sur fond grège », n'annonce pas qu'il s'agit, entre autres choses, d'une minuscule empreinte de clef et d'une grande empreinte de canne. Jeux de la lumière dans ces formes concaves. Et quel sens ont-elles? La canne disparue est-elle l'appui, le soutien qui vient à manquer? Ou bien n'est-il plus nécessaire? Et la clef dont ne reste plus que la trace, est-ce la prison définitive ou la liberté pour toujours? Justement, un bruit de clef se fit entendre; et la porte du château s'ouvrit, contrairement aux portes que représente Tàpies et qui sont toujours fermées, même celles qui, au premier regard, semblent ouvertes, car, par l'ouverture, on ne voit rien et le désert est un obstacle aussi infranchissable qu'une muraille.

Tout à l'heure, le forestier avait jeté un regard sur les murailles du château, et j'avais pensé que non seulement Tàpies fait des tableaux qui, à plusieurs égards — apparence de crépi, graffiti, verticalité de l'espace — évoquent des murs, mais que lui-même est doté d'un nom qui signifie, en catalan, sa langue natale, murs de clôture. Clôture de prison ou clôture de cloître? Tàpies souffre d'un sentiment de claustration. Toutefois, ce sentiment, il le dépasse: la prison devient cloître. Et, dans le cloître, il y a une sorte de tremplin. Malgré la hauteur des murs, ou à cause d'elle. L'an dernier, j'ai intitulé une longue étude que je lui avais consacré: « Antoni Tàpies ou la contemplation du mur ». Et nous avons choisi ensemble cette épigraphe: « L'œuvre essentielle du Bodhi-Dharma, fondateur du Zen, s'intitule: "Contemplation du mur dans le Mahâyana" ».

Epris de la sagesse extrême-orientale, il aime aussi ces forces sauvages, irrationnelles, exultantes et mystiques, qui se délivrent dans ce Wagner dont, en écoutant les branches sous le vent, quand il faisait ses longues courses dans les bois, le forestier croyait entendre l'orchestre jouant au naturel « Les murmures de la forêt ». Mais j'anticipe. Pour l'instant, il s'agit de prison.



TÀPIES. Petit miroir sur fond carré. 1965.  
100 x 100 cm.

A peine le gardien des arbres avait-il franchi le seuil, que la porte se referma derrière lui et qu'il se sentit pris au piège. Contrastant avec la lumière du jour, l'intérieur du château paraissait obscur. Le forestier qui ne voyait rien ni personne se mit à tourner comme un homme incarcéré dans sa cellule, comme Van Gogh dans la cour de l'asile, avec les autres détenus, comme Tàpies dans son atelier ou comme cet inconnu dont la trace des pieds tournoyants a composé une forme ovale sur cette toile que Tàpies, avec un humour cruel ou apitoyé (on ne sait pas), a désigné par ces mots: « Traces roses sur fond blanc ». Blancheur! Le forestier, dans son obscurité, rêvait de blancheur, de clarté, quand, tout à coup, sans comprendre comment, il se trouva dans une chambre. Fatigue. Lit. Il y avait un lit dans la chambre, mais comment s'y coucher? Ce meuble ressemblait point par point au tableau que Tàpies nomme « Grand blanc à la cage ». Une cage de lit avec des barreaux comme des barreaux de prison, et le lit proprement dit dressé verticalement (sans doute pour dormir debout). Le forestier se retourna. Une glace mobile sur des tourillons portés par un châssis, tout à fait semblable à l'objet que représente le tableau numéro vingt-et-un de l'exposition de Tàpies, lui faisait face. Il essaya de s'y voir. Le miroir reflétait tout, sauf lui. « Quand on a perdu la liberté, pensa-t-il, on devient transparent. » « L'homme privé de liberté est privé de tout », pensa-t-il. C'est



alors qu'il regarda sa canne. Elle brillait d'un feu étrange qui lui éclaira un coin jusque-là resté sombre dans la chambre et où se trouvait une forme non moins étrange qui figure aussi dans l'exposition de Tàpies. Elle mesurait environ un mètre de hauteur et un mètre soixante de largeur. C'était un énorme chapeau. De quel géant était-il le couvrechef? Le forestier plongea dans une profonde méditation. « Les objets familiers, se dit-il, nous enserment, nous incarcèrent, jusqu'au moment où l'un d'entre eux, comme ma canne, comme ce chapeau, prend des propriétés inaccoutumées; et cet insolite est libérateur ». A peine avait-il prononcé mentalement ce mot qu'il se retrouva libre dans ses forêts semblables à celles qui surplombent le petit village de Campins, en Catalogne, où Tàpies possède une maison de campagne dont une des fenêtres s'ouvre sur un balcon entouré d'une murette qui empêche de rien voir, sauf le sommet d'une montagne et, au-dessus, le ciel.

YVON TAILLANDIER.

# TANNING OU LA MÉMOIRE ENSORCELÉE

par Patrick Waldberg

Ce qui, dans les peintures de Tanning, apparaît et disparaît, s'ébauche et s'efface, afflue et se replie, émerge et se dissout; ce qui monte, grandit et flotte, vogue, roule, tangué et chavire; ce qui tournoie, glisse, oscille et vibre; ce qui pâlit et s'azure aux lointaines transparences ou bien se bronze et s'obombre aux rives nocturnes; tout cela nous dit les sortilèges de la mémoire dont les scintillant effluements, ionisés à l'arc du désir, convergent, s'agrègent et s'épousent, de telle manière que chaque œuvre, dans sa complexité mouvante, a la chaleur, la ri-

gueur et le rythme d'un cœur qui bat. « En toutes choses, énonçait Jacob Boehme, il existe un sel, un soufre et une huile; et le mercure, vie vénéneuse, constitue la qualification de toutes choses, et c'est ainsi que l'Immotivé devient motif et nature. » Ces paroles, empruntées au scrutateur du Grand Mystère, me semblent de nature à pouvoir éclairer l'accès à la peinture de Tanning de ces récentes années, peinture singulièrement tourmentée, mobile et traversée de conflits et d'éclairs. L'on peut y reconnaître le désir âcre et la peur, l'appréhension et la joie

qui sont le sel, le soufre et l'huile, indissoluble amalgame à quoi donne vie le vénéneux mercure, qui est tout simplement l'esprit. N'est-il pas en quelque sorte licite, par le jeu d'une analogie roussélienne, de mettre en parallèle la création du monde et celle de l'œuvre, tirée du néant de la toile blanche?

Rappelons-nous le chemin sournoisement piégé parcouru par Tanning depuis ses débuts prometteurs — et largement applaudis — jusqu'au renoncement aux formules éprouvées, et à l'envol vers un monde aérien, théâtre des fusions et des fissions qui sont le propre des genèses. « L'Indéterminé, dit encore Boehme, est un éternel Néant, mais il donne un éternel commencement, c'est-à-dire une passion; car le Néant est une passion de Quelque Chose. » A chaque instant il faut au poète, à l'artiste, retrouver ce néant et cette passion primordiale, s'il veut émettre un son pur.

Partie d'une représentation naturaliste de scènes imaginaires, Tanning, naguère, appliquait les lois du monde connu au domaine rêvé dont elle traçait les contours. Chiennes enrubannées et hagardees et fillettes lascives y échangeaient leurs passeports, avec de lourdes confidences, parmi les labyrinthes de portes et de miroirs. Le récit était enchanteur et tenait en haleine, par un subtil alliage de sensualité, de surprise et d'humour. Vers 1956, ces apparitions issues d'un captivant délire passèrent peu à peu à l'état spectral. Nimbés d'opalescence et devenus diaphanes, êtres et objets en vinrent à se dissoudre dans un ailleurs sans point d'appui ni limites où leurs fragments épars — un bras, un corps, un visage —, se constituaient en nuées: noces en plein ciel de la rafale et de l'eau, de la flamme et de la trombe entraînant, dans un fastueux cortège, le miroitement infini des hypostases sensuelles.

Il y avait péril à cette plongée dans le noir de l'Indéterminé, seule, sans autre balancier que le mouchoir des adieux. Mais, ô récompense, en tournant ainsi le dos à la péricépétie, Tanning



DOROTHEA TANNING. Maternité. 1966. 130 x 97 cm. (Le Point Cardinal).

DOROTHEA TANNING. To the rescue!  
Peinture. 1965. 205 x 147 cm.

s'allégeait du discours et se retrouvait, disponible et légère, aux sources mêmes du chant. « Car, — je cite toujours Boehme —, les ténèbres recèlent un feu qui demeure froid jusqu'à ce que la peur l'atteigne; et c'est alors qu'il s'embrase et brûle. » C'est une telle peur, diffuse parfois, souvent portée jusqu'au tremblement, qui projette sur chaque œuvre de Tanning sa lueur d'incendie, même là où le bleu des fêtes célestes se perle de galbes frémissants et de regards d'extase.

L'épanouissement de cet art, nous avons pu en mesurer l'ampleur lors de la dernière exposition de Tanning au Point Cardinal, en mai-juin 1966. Quelque plaisir que nous éprouvions à nous rappeler les scènes féeriques d'autrefois, où la perversité et l'innocence jouaient à la main chaude dans un décor de flagrant délit, notre adhésion entière va aux œuvres actuelles, somptueuses et magistrales, où la mémoire ensorcelée fuse, explose, irradie, en un charnel bouquet. La peinture de Tanning est à la fois persuasive, exigeante et belle: c'est le désir et l'émoi engagés dans la Forme.

PATRICK WALDBERG.



DOROTHEA TANNING. Une stricte intimité. Peinture. 1965. 97 x 130 cm. (Le Point Cardinal).



# CHEFS- D'ŒUVRE DE L'ART MAYA

Il n'y a guère que quelques années que l'art pré-colombien jouit auprès du grand public de la considération qu'il mérite. Depuis qu'il avait été chassé du Louvre et confié au Musée du Trocadéro, c'est à une élite seulement qu'il était jusqu'ici donné de l'admirer.

Est-ce parce que, à l'égard de cet art, « reconnu » trop tôt (dès son apparition en Europe), on n'éprouvait pas ce remords que nous ressentons inconsciemment devant les sculptures de l'Afrique ou de la Préhistoire, qui ne sont considérées œuvres d'art que depuis quelques dizaines d'années à peine? Ou, au contraire, espérait-on échapper ainsi au remords d'avoir apporté aux anciens peuples de l'Amérique, avec la roue et la croix, toute la médiocrité et la férocité de l'Occident?

Musées et galeries nous découvrent sans cesse de nouveaux aspects de ces arts. Nous verrons bientôt au Grand Palais l'exposition d'art Maya, dont les œuvres ont été choisies par M. André Malraux lui-même. En attendant, nous sommes heureux de pouvoir présenter à nos lecteurs deux des chefs-d'œuvre qui seront prochainement exposés à la galerie Jeanne Bucher, à laquelle nous sommes déjà redevables de révélations étonnantes.

STÈLE N° 1 DE LACANHA, CHIAPAS, représentant un personnage portant une coiffure de style Téotihuacan, stylisation de la tête de serpent. Il tient un bâton dans sa main droite et, dans sa main gauche, un écu qui est sans doute le plus riche écu que l'on connaisse de toute la culture Maya. Cette stèle en pierre, mesurant 136 x 80 cm, se situe à l'apogée de l'époque Maya classique (539 ap. J.-C.).

Coll. Galerie Jeanne Bucher, Paris.





Grande tête en stuc provenant de la région de CAMPECHE, Mexique, d'un style Maya classique très pur (VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle ap. J.-C.), montrant le nez maya typique, les incisives découpées en forme de « T », symbole du dieu de la pluie et l'extrême finesse d'un modelé très réaliste.

Coll. Galerie Jeanne Bucher, Paris

# MATTA: DU CUBE A L'ESPACE

par Geneviève Bonnefoi

Il est admis depuis longtemps que l'art est « cosa mentale » et la formule de Vinci est même devenue depuis quelques années un lieu commun fort ressassé, certains s'en prévalant pour tenter de nous faire oublier qu'il est aussi une « chose » instinctive et sensible.

Quand les peintres — ils furent nombreux ces dernières années — s'expliquent fréquemment sur leur œuvre par les moyens de la littérature ou de la parole: préfaces, textes poétiques, entretiens et discussions théoriques, etc. le rôle de critique devient forcément très réduit et le sentiment qu'il éprouve est que, tout étant dit, il ne lui reste qu'à se taire. Il le ferait sans doute si les peintres ne l'invitaient à parler, supportant mal, apparemment, le silence. Dans cette situation un certain nombre d'attitudes sont alors possibles:

I. Le critique aime cette peinture et adhère totalement aux vues exprimées par son auteur. L'approbation béate sera son heureux domaine. Selon sa nature, il pourra:

a) se contenter d'opiner en quelque belles phrases à ce qu'a dit le peintre, quitte à reprendre la plus grande partie de ce que celui-ci lui aura expliqué ou à citer de larges extraits de ses textes. La chose est courante, beaucoup d'articles, de nos jours, se font de cette manière et nul ne saurait s'en offusquer.

b) s'il est exigeant et quelque peu génial, faire un énorme effort pour tenter d'exprimer ce que le peintre n'est pas encore parvenu à formuler clairement ou pour dire, dans une formulation tout « autre » ce qu'il n'a que trop ressassé déjà. Il emploiera alors une langue particulière que l'on a baptisée « jargon ».

II. Il aime cette peinture mais ne la voit pas forcément comme son auteur voudrait qu'on la voit (c'est sa liberté à lui, n'est-ce pas? Peut-être croit-il à l'inconscient qui s'exprime à l'insu du « respectable auteur », comme dit Michaux?). Il est donc partagé entre l'admiration pour l'œuvre et l'agacement que lui cause une certaine rhétorique, un rien totalitaire, qui voudrait l'obliger — et tous les autres avec lui — à voir et à sentir d'une certaine



manière. Deux attitudes sont encore possibles:

a) il dit ce qu'il voit et ce qu'il éprouve au risque de déplaire à l'artiste et de passer à ses yeux pour un... (ici, mot fréquemment employé par celui-ci à l'égard de nombreuses personnalités artistiques).

b) il ne dit pas ce qu'il éprouve par crainte de déplaire à l'homme dont il admire l'œuvre et il se déconsidère alors à ses propres yeux, sa louange de l'une pouvant passer pour une approbation inconditionnelle de l'autre.

III. Il ne goûte ni l'œuvre ni les théories de son auteur et dans ce cas:

a) il les éreinte joyeusement

b) il se tait confortablement (Des trois, c'est peut-être la situation la plus agréable).

IV. Il existe une quatrième possibilité dont j'ai eu connaissance par des amis qui la pratiquent assez (il est vrai que ce sont surtout des peintres): il aime l'homme, le trouve charmant, drôle, adorable ou passionnant... mais ne peut pas souffrir ce qu'il fait. Le critique, en ce cas, s'arrange pour parler de la

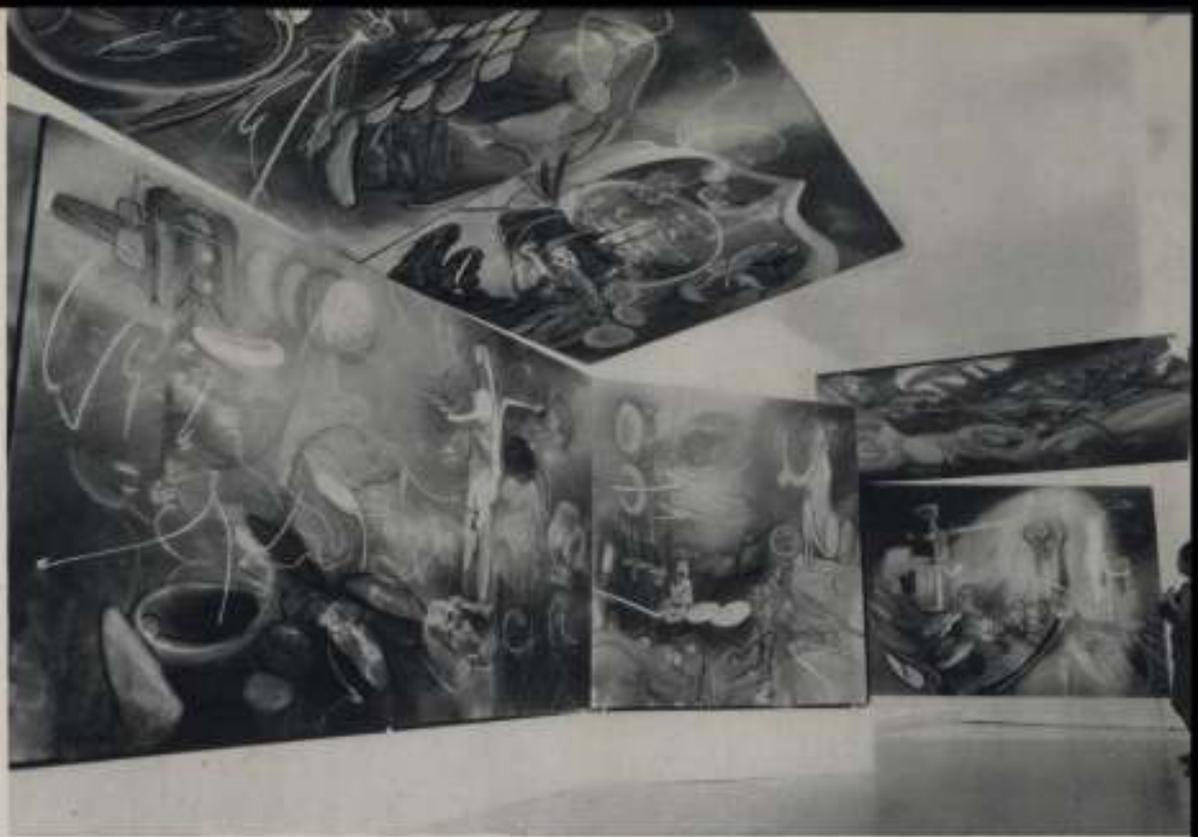
pluie et du beau temps, des derniers développements de la situation politique dans la zona hyperboréenne, de tout enfin, excepté de peinture. Cette hypothèse ne me paraissant pas sérieuse je l'écarte provisoirement sous réserve d'un examen plus approfondi. On pourrait être tenté quelquefois, étant donné sa facilité de plume et de parole, de classer Matta dans cette catégorie des « peintres à thèse » qui, au contraire de ce qu'ils croient, vous empêchent de voir vraiment et librement leur œuvre. Dans cette hypothèse, ou aura compris que j'adopterais l'attitude définie au chapitre II et que je suis prête à courir le risque évoqué au paragraphe a). Matta, depuis quelque temps, veut à tout prix nous faire entrer dans des cubes, faire des tableaux qui soient des cubes et nous mettre à l'intérieur, comme si nous pouvions par cet artifice nous introduire au centre de son esprit, baigner dans cet univers mental qui est pour lui l'image de la « réalité ». Or, moi, je déteste les cubes. L'idée d'être enfermée dans un cube me fait défaillir

(de l'air, de l'air, je suis claustrophobe!). D'autre part le mot *réalité*, qui est bien la pire auberge espagnole du langage, me fait voir rouge et l'on sait que je ne l'écris qu'entre guillemets. J'ai depuis longtemps faite mienne l'admirable définition de Gauguin: « la réalité — une fiction multiforme ».

Peut-être Matta a-t-il éprouvé maintenant l'inconfort du cube puisque, dans notre dernière conversation, celui-ci s'était arrondi aux angles, devenait une sphère et, chose capitale pour une claustrophobe à tendance cosmique, une sphère *en expansion*. L'accrochage (parfait) de sa dernière exposition, *Le Honni Aveuglant* ne donne, heureusement, aucune impression de cube (qui est un espace fermé) mais celle d'un espace *ouvert* développable à l'infini. Alors là, oui, je peux entrer, je retrouve l'espace Matta, cet espace transparent que j'aime — et plus il est vaste, mieux cela vaut — cet espace où l'on pénètre comme dans un bain de vapeur tantôt céleste, tantôt infernal, tout encombré de choses dures, menaçantes, contre lesquelles on se cogne, peuplé de robots mous et méchants qui sont peut-être des martiens ou des hommes.

Car la « réalité » de Matta c'est l'imaginaire. Il est notre Jules Verne. pictural, celui que les hommes de l'avenir découvriront dans quarante ou cinquante ans avec la même surprise, la même passion, que nos contemporains redécouvrant le génial voyageur de *Vingt mille lieues sous les mers* ou du *Voyage au centre de la Terre*. Au *Stedelijk Museum* d'Amsterdam, il y a deux ans, j'ai eu la chance de voir ce que quelques Français à peine connaissent — faute de place, faute d'un « Musée Vivant » qui ferait son travail d'initiateur à l'art véritable: les immenses toiles (près de huit mètres sur deux) de la série *L'Espace de l'Espèce*, évocation du plus fantastique laboratoire imaginaire que cerveau humain ait jamais rêvé. C'est trop peu de dire que l'architecture que ces toiles appellent n'est pas encore créée: elles sont comme des corps étrangers dans un monde qui n'est pas fait pour elles, grandes soucoupes volantes lumineuses débarquant d'on ne sait quelle planète.

Cet univers de science-fiction — thème rebattu mais qui s'impose si fortement qu'on ne peut y échapper — cet univers où nous voyons une préfiguration du monde futur, il est déjà pour Matta celui dans lequel nous vivons, celui où s'élabore la transformation de l'espèce. Sans doute est-ce lui qui a raison comme tous les visionnaires. Les théories qu'il déroule sur le passage l'*Homo sapiens* à l'*Homo ludens* sont séduisantes (bien que l'univers qu'on nous



prépare ne semble guère tourné vers le *ludens*), mais j'aime voyager sans guide dans son labyrinthe cosmique et que la boussole soit perdue au milieu de ses vastes champs magnétiques. Ces éclairs, ces stridences de couleurs, cette fine écriture nerveuse qui, depuis vingt ans, griffe de décharges électriques ses espaces intercérébraux, c'est un monde bien à lui comme seuls en possèdent les vrais créateurs.

S'il arrive quelquefois que sa peinture manque de chair — cette pulpe de la matière picturale que l'on goûte sensuellement — son domaine est tout autre. Il est celui des *Grands Transparents* dont parlait André Breton et c'est par la fluidité qu'il règne. Chacun son langage. Dès qu'il s'en écarte trop d'ailleurs, le mystère s'enfuit et il risque de tomber dans ce piège de l'imaginerie où se jettent aujourd'hui tant de

jeunes peintres néo-réalistes à tendances sociales qui professent la même idéologie que lui. Après trente-cinq ans de « réalisme socialiste » l'art engagé, aussi généreuses que soient ses intentions, reste frappé d'impuissance. Pour un *Guernica* que de *Massacres de Corée*, que d'indigestes évocations que la moindre photographie, le moindre reportage télévisé, avec leur bouleversante teinte de vérité, font paraître grossières et inopérantes. Heureusement Matta est avant tout un poète et la vision du monde qu'il nous donne porte si fortement son empreinte qu'elle ne saurait être confondue avec aucune autre. Son œuvre se poursuit avec ou sans système et, selon sa belle formule, « chaque tableau est une chambre du palais total en perpétuel chantier. »

GENEVÈVE BONNEFOI

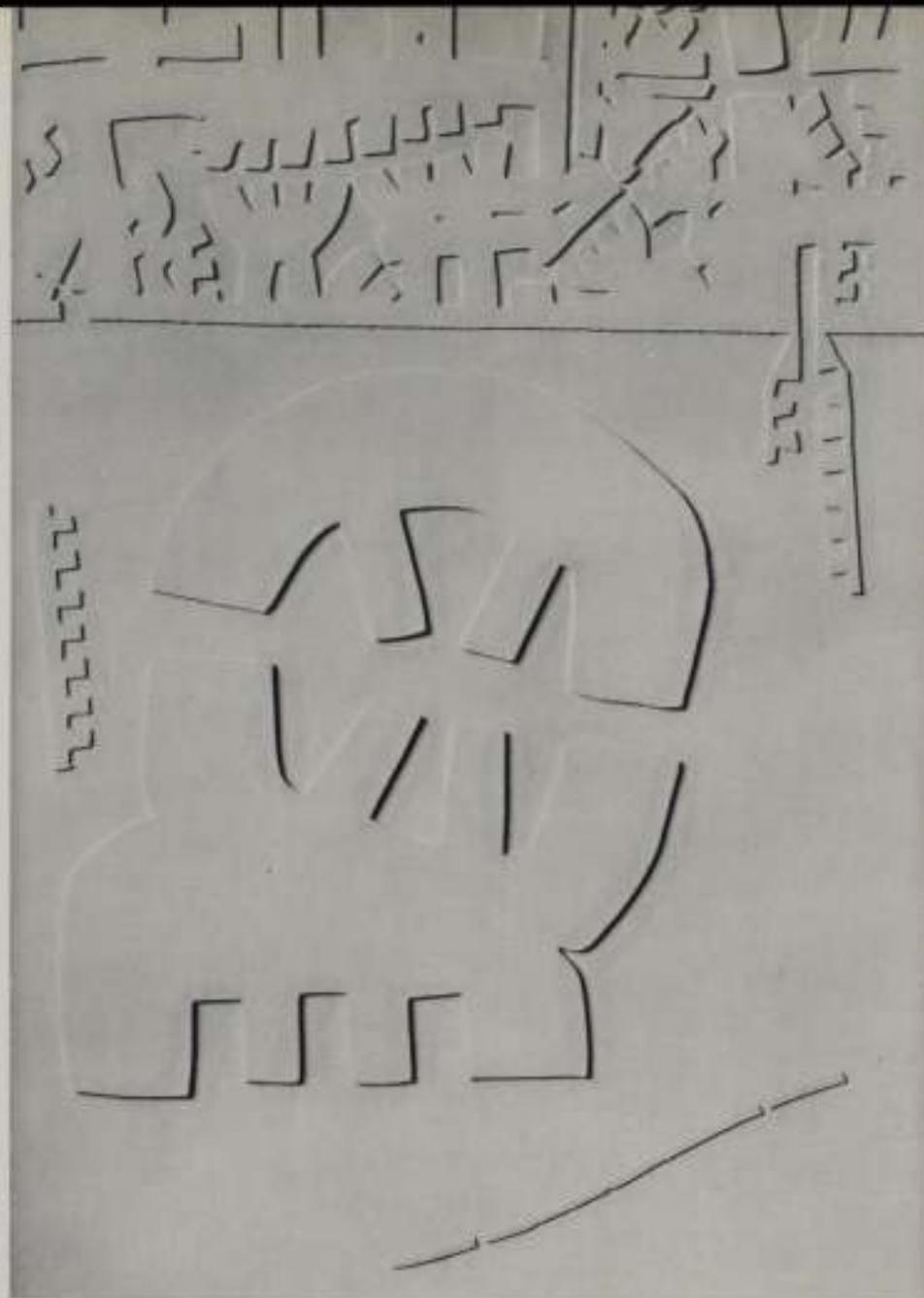


# LES RELIEFS DE CAPOGROSSI

par Maurizio Fagiolo

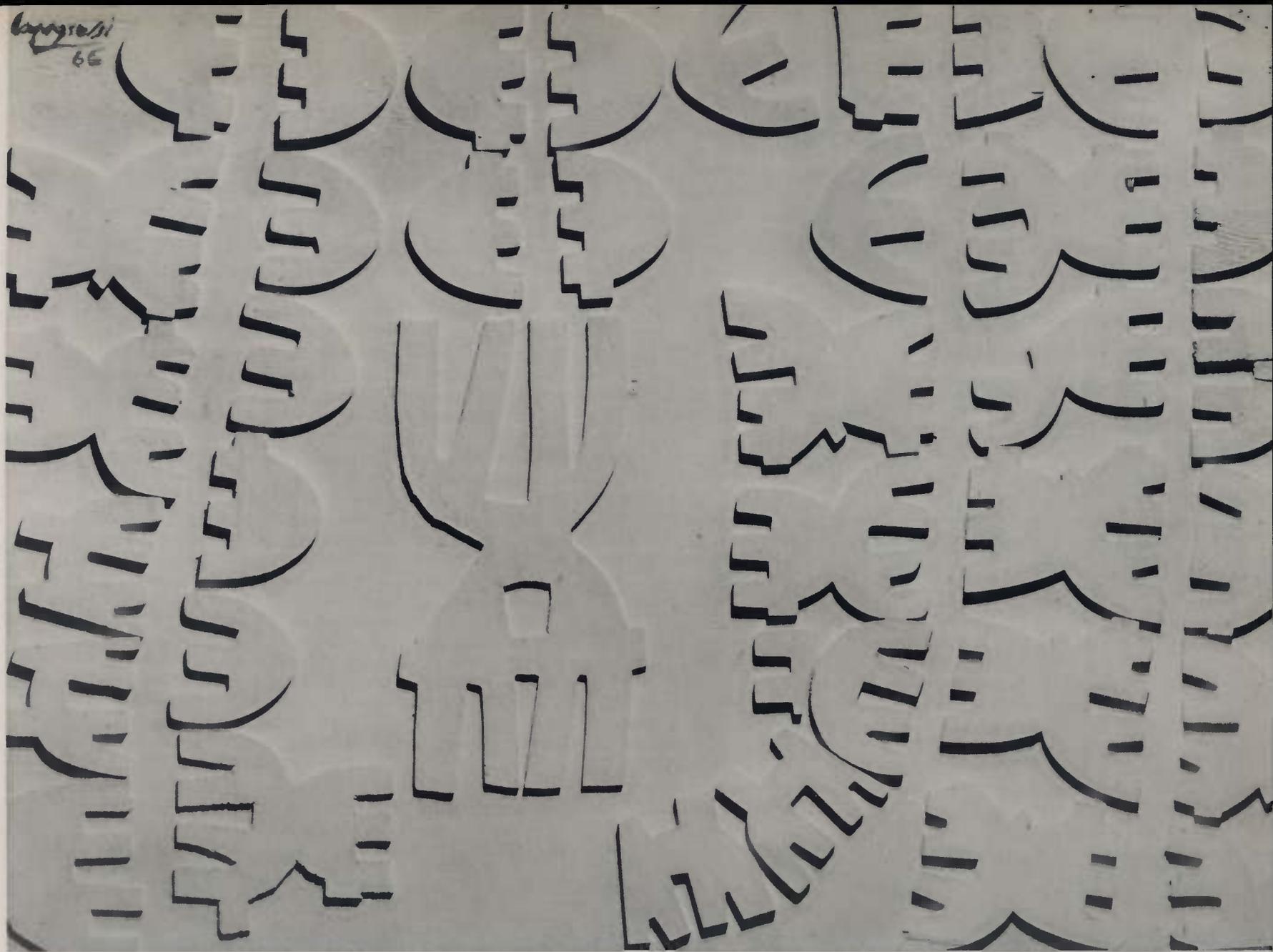
Le « Cavallino » de Venise a présenté une importante exposition de Capogrossi, composée uniquement de *Reliefs*: c'était, si l'on me pardonne cette boutade, une des salles les plus convaincantes de la XXXIII<sup>ème</sup> Biennale. Dans sa préface, Argar. parle de façon très précise de l'entité positive et négative de ces Reliefs, aboutissant au zéro: « La contribution concrète apportée par Capogrossi à la poésie actuelle n'est pas seulement l'affirmation de la valeur intellectuelle de la perception et, par tant, de l'existence d'une *pensée* de la perception, mais la démonstration de l'ampleur d'une telle pensée qui pourrait, à la rigueur, conduire à une *métaphysique* de la perception. » Pour notre part nous voulons souligner l'extrême fraîcheur et l'ouverture de cette nouvelle « saison » de Capogrossi.

*La table rase* - Quand, en 1949, après plusieurs tentatives pour trouver une marque personnelle, Capogrossi aboutissait à une peinture en blanc et noir, il choisissait de faire table rase. La tonalité raffinée qui, depuis l'étude de Van Gogh, était devenue une couleur stridente, renonçait maintenant à la couleur. S'il avait cru que la couleur était l'unique moyen pour exprimer la joie et le drame, Capogrossi comprenait alors que tout pouvait être exprimé par le blanc et noir. Il ne renonçait pas à l'expression, mais « réduisait » à l'extrême son vocabulaire, tout en s'engageant moralement à renoncer à la beauté facile pour chercher et trouver un monde nouveau. Et aujourd'hui, alors que Capogrossi, avec ces Reliefs, recommence à zéro, il éprouve le besoin de repartir de cette même table rase. Les Reliefs sont composés de matériaux divers, puis tout est recouvert d'une couleur blanche; mais le résultat est précisément le blanc et noir, parce que la qualité aveuglante du blanc sert justement à intensifier la force des ombres portées. Le blanc en tant que somme de toutes les couleurs et en même temps comme absence de couleur, vie condensée et absence de vie, être et néant, sens et non-sens. Le noir lui-même est principe et fin, table rase et œuvre totale. Lumière et ombre, négatif et positif, alpha et oméga. Capogrossi considère comme uniques ces non-couleurs, lourdes déjà



d'histoire, il met en dialectique deux principes déjà dotés d'une dialectique interne: en choisissant ce qui semble silence, il a déjà choisi la complexité. Blanc et noir, oui et non, accepter l'ombre parce qu'on croit à la lumière, avec la conscience que c'est justement la présence de l'ombre qui rend possible l'existence de la lumière. Le résultat n'est pas la conquête de l'autre face de la lune, mais un rigoureux silence. Ces Reliefs font penser à Arp et la référence est volontaire: cherchant depuis des années une nouvelle « nature », Capogrossi ne pouvait que recourir au théoricien de la table rase. *Espace-temps* - A présent qu'il repart à zéro, Capogrossi se tourne pourtant en arrière et retrouve ses œuvres précédentes: nombre des Reliefs actuels ne sont qu'une réélaboration de tableaux peints en 1953 ou 1955. Voulant démontrer que ce ne sont pas des structures nouvelles mais les structures de

toujours, Capogrossi reprend véritablement en main les schèmes du passé. Ce n'est donc pas une modification de sa notion de l'espace, mais un simple enrichissement technique: l'espace de Capogrossi a toujours été un espace « superposé », non pas un espace perspectif, mais l'à-plat du quattrocento. Car on pourrait démontrer que dans cette œuvre, le signe est tout et tout est signe, et la peinture de Capogrossi devient l'expression totale de l'époque du Relatif. Il serait donc vain d'y voir la solution pure et simple de problèmes spatiaux ou simplement temporels: Capogrossi pense le temps en termes d'espace et l'espace en termes de temps ou, mieux, il sait qu'ils sont étroitement intégrés. Sa recherche peut très bien entrer dans le cadre de mouvements aussi opposés que l'Informel et la peinture optique, toutes les voies étant ouvertes du fait de cet équilibre sur l'étroit accord espace-temps. Le



CAPOGROSSI. Superficie 570. 1966. 65 x 50 cm. Galerie Cavallino, Venise.

signe n'est pas espace, il est espace et temps. Le raisonnement est simple: le signe est bidimensionnel (crainte instinctive de la « douce perspective ») et Capogrossi affirme donc que l'espace lui aussi a deux dimensions, deux poids et deux mesures.

*Le tableau dans le tableau* - A l'époque de sa recherche du signe (1947-1949), une des formes étudiées par Capogrossi était la « fenêtre »: du reste, le sentiment obsessionnel des persiennes se retrouve dans bon nombre de ces Reliefs, particulièrement dans une magnifique tentative (1952 c.), non exposée, dans laquelle le carton peint est plié comme une persienne. Persienne signifie « filtre », diaphragme, ce n'est donc pas une forme de hasard, mais une forme signifiante. Le tableau de Capogrossi est un écran entre ce qui est devant et ce qui est derrière: c'est là la signification du « tableau dans le tableau ». Capogrossi peint un ta-

bleau possédant un certain espace et un certain temps; tout à coup, il change littéralement de « conversation », il ouvre une fenêtre, il superpose au tableau un autre tableau dont l'espace et le temps sont très différents. « Tableau dans un tableau » ou, mieux, « théâtre dans un théâtre », et donc divorce de la structure, profondeur sans profondeur, perspective sans espace perspectif, tension vibrant de plans-objets immobiles, interférence dans le temps de deux espaces possibles.

*Le mouvement* - Avec des œuvres comme la *Superficie 570*, Capogrossi revient aux tableaux fluides de 1950-1951. La propriété première du blanc et noir — que les courants *op* ont exploitée jusqu'à l'ennui d'une mode — est de frapper alternativement le regard jusqu'à produire un effet de tension secrète: la structure est immobile, « et pourtant elle bouge ». Flux baroque,

peut-être, mais avant tout un effet nouveau: l'aimantation. Ce sont alors les flux de vide ricochant qui l'intéressent, tandis que les parties filiformes du signe tendent à se rencontrer dans la rétine du spectateur. Le tableau est comme parcouru par un frisson, qui fait chanceler les valeurs sûres de la géométrie euclidienne et donne à la surface une résonance magnétique. Capogrossi s'impose toutefois de travailler dans une rigueur absolue, comme s'il voulait achever la mission interrompue de Klee: « Si Ingres a mis de l'ordre dans le repos, je voudrais, moi, au delà de tout pathos, mettre de l'ordre dans le mouvement. » Nous nous apercevons alors que la première et timide intervention de la couleur dans ces Reliefs devient un fait dynamique. C'est une couleur glissée, glissante, et qui ne réussit à affleurer que « derrière la persienne ».

MAURIZIO FAGIOLO.

# SILENCE MAGIQUE ET FÊTE FORAINE A VENISE

par Giuseppe Marchiori

Les temps des surprises et des scandales est probablement révolu. La Biennale de Venise elle-même a repris son cours normal, son cours de « célébration », dans une joyeuse atmosphère de fête foraine, de jeu et de divertissement. L'art est spectacle, invention de machines et de mécanismes que l'on peut mettre en marche par la simple pression d'un bouton. On voit alors de petites boules multicolores danser, comme saisies d'une folie frénétique, sur des panneaux noirs, des disques qui tournent, reflétant des lumières créatrices de formes mouvantes, des fils argentés qui se tendent ou s'enchevêtrent dans l'espace, inutiles objets qui, soudain, gesticulent, se déclenchent, bougent, autonomes et absurdes, et mille autres « trouvailles », de celles qui nous viennent du Japon à celles qui nous viennent d'Argentine, destinées à l'homme moderne désireux de s'amuser et, souvent, d'oublier qu'il possède un cerveau.

Pour protester et crier au scandale, il

n'y a eu que trois ou quatre critiques italiens et quelques vieilles dames de l'aristocratie vénitienne qui ont la nostalgie de cet art « que l'on comprenait tout de suite ». Tous les autres, la grande foule du vernissage, n'ont rien regretté, car ils vivent dans un présent qui justifie n'importe quelle expérience, n'importe quelle recherche, et qui marque la fin des hérésies et des rébellions. L'art d'avant-garde est relégué dans sa lointaine histoire. Et ceux qui, aujourd'hui, parlent d'avant-garde », risquent fort de parler de musée.

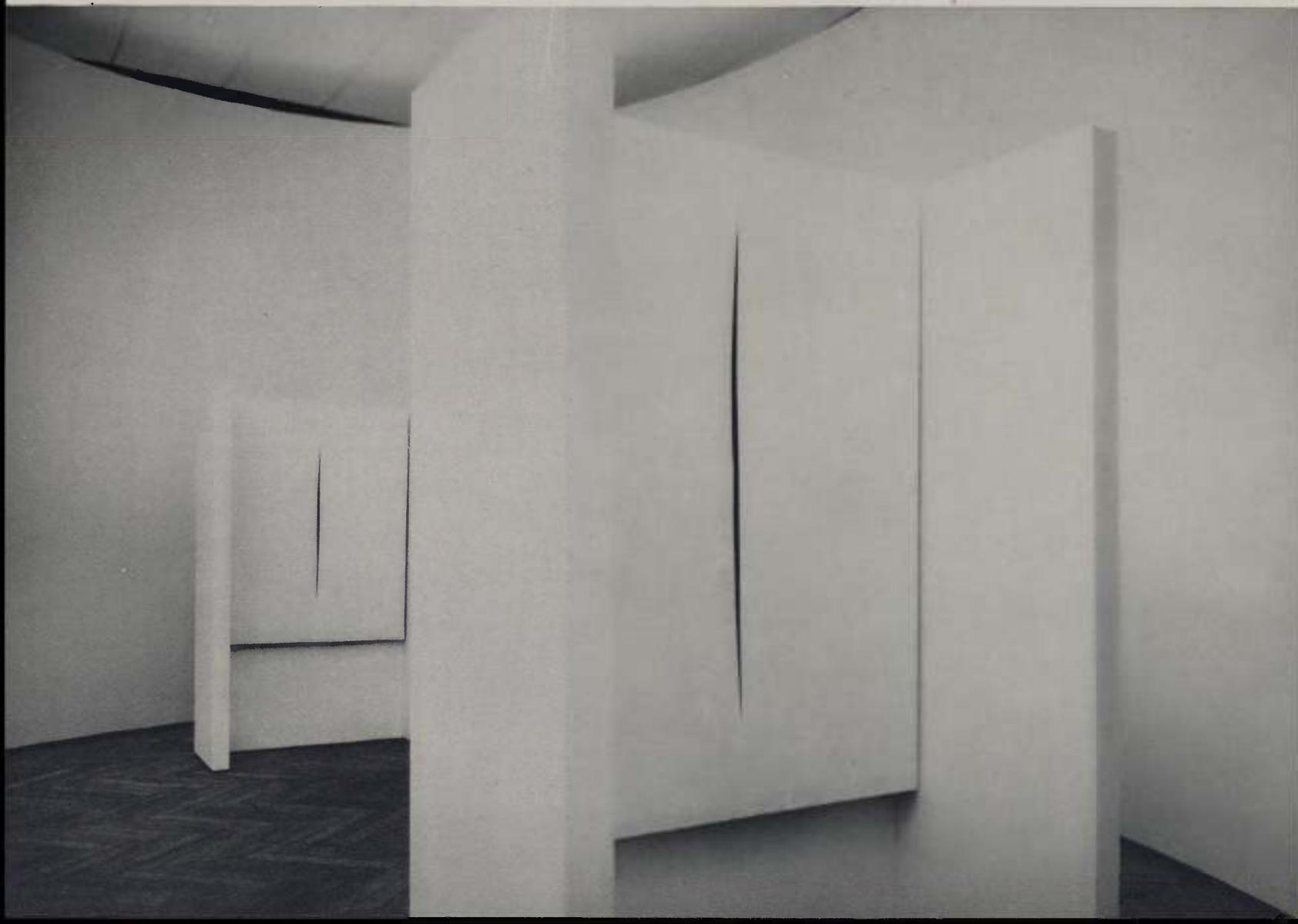
La cristallisation classique se produit à un rythme de plus en plus accéléré. Ainsi, en couronnant Viani et Fontana, dans ce climat de fête foraine, on a récompensé sans trop de risques, et sous le signe de la coexistence (ou de la survivance) pacifique, deux artistes classiques, présents dans les musées du monde entier, le premier avec ses « torsos », l'autre avec ses « entailles ». C'est toujours avec retard que l'on atteint le poteau d'arrivée des prix,

sauf dans le cas de Le Parc, lequel n'a pas manqué le coche et est parfaitement à l'heure de l'actualité.

C'est en 1948 ou en 1950 que Viani et Fontana auraient dû être récompensés, lorsque peu nombreux étaient ceux qui les connaissaient et avaient foi en eux. Leur actuelle béatification néo-classique vient confirmer un jugement historique.

Ainsi tout se passe dans le meilleur des mondes (et de la meilleure des façons) possibles, avec des artistes tout occupés à chercher dans la science-fiction et la réalité moderne les thèmes les plus authentiques et les plus singuliers d'une « vision » nouvelle (à laquelle les prophétiques intuitions de l'avant-garde ont contribué). Les mystifications scientifiques ne manquent pas, non plus que les amusements esthétiques, les petits devoirs d'écolier dérivant des manuels de psychologie de la forme, et les imitations comiques de Bacon de ton sociologique. Mais, grâce à la confrontation se produisent aussi

La salle de Fontana à la Biennale de Venise. (Photo Giacomelli).



les brusques décantations. Rien ne se sauve d'une culture hâtive et mal assimilée, puisée aux sources américaines, anglaises ou françaises.

Mais les événements réels, les événements authentiques sautent aux yeux et s'imposent, sans avoir recours à l'étiquette des prix, comme dans le cas de Burri, qui dans son histoire de peintre a donné une preuve fondamentale de haute qualité poétique, se dépassant en une nouvelle dimension où la matière dominée et épurée se transforme en image absolue, et dans celui de Soto, lequel, dans son « Grand mur panoramique vibrant », a résumé les thèmes essentiels de sa poétique, donnant aux formes mobiles une structure architecturale.

Un prix mérité a récompensé Enrico Castellani qui a su créer un « ensemble » d'une rigoureuse conception, d'une pure harmonie de rapports. Et, avec Mario Ceroli pour sa divertissante invention de la « Caisse-Sixtine » on a récompensé, tout aussi justement, un artiste spirituel et génial, qui a su adapter sa fantaisie au simple bois de sapin pour en tirer des effets, ici supérieurs à ceux atteints par Louise Nevelson.

Pourtant les jeunes du Groupe I de Rome (Carrino, Frascà, Uncini) et Scheggi, Bonalumi, Guarnieri, Santoro, méritaient au moins une distinction. La Biennale de cette année confirme pour la « onzième » fois l'inutilité d'un trop grand nombre d'invitations aux artistes italiens. C'est un problème qu'il faut résoudre d'une manière réaliste, en dehors des interventions bureaucratiques.

Quand on a vu Boccioni et Morandi bien présentés et situés dans leur époque, quand on vu les œuvres (sans égales en Italie) de la période abstraite d'Osvaldo Licini, on est de moins en moins disposé à trouver bonnes les présences superflues.

Et celles-ci se remarquent encore plus dans la confrontation, combien facile, avec les œuvres de valeur, même si ces dernières ne sont pas confirmées par des récompenses. L'inflation des modes actuelles n'enlève pas la possibilité de voir un sculpteur, riche de fantaisie plastique, comme Ghermandi ou un peintre raffiné et intelligent comme Dorazio. La vitalité de l'art italien se manifeste en empruntant des chemins divers qui peuvent aller des grâces de coloriste d'un Turcato aux images surréelles d'un Perez, des aventures divertissantes d'un Dangelo aux structures massives d'un Pietro Cascella. Et parmi ceux-ci, des artistes affirmés comme Corpora, Scanavino, Munari, Sanfilippo, apportent leur contribution de nouvelles recherches et de nouvelles expériences qui révèlent une heureuse inquiétude et une volonté de dépasser les

limites d'une classification fossilisante. Un travelling à travers les pavillons étrangers permet de sélectionner quelques noms: Eselson et Piqueras au Pérou, Lismonde Bertrand en Belgique, Camargo et Piza au Brésil, Ludo Fulla en Tchécoslovaquie, Brauner et Raysse en France, Antes et Haese en Allemagne, Ikeda au Japon, Damnjanovic, Mesko, Makuc en Yougoslavie, Constant en Hollande, Stazewski en Pologne, Tuculescu en Roumanie, Juana Frances et Mandiburu en Espagne, Fahlström en Suède, Itten et Linck en Suisse, Lichtenstein aux Etats-Unis.

Stazewski et Itten sont comme Gérard Schneider des vieux maîtres de l'avant-garde européenne, des maîtres qui ont contribué respectivement dans le constructivisme, dans le Bauhaus, dans la peinture gestuelle, à affirmer et à divulguer certaines positions esthétiques, jugées *ultra* à leur époque. Aujourd'hui, dans cet univers de Luna-Park, tout apparaît instable et précaire, ou, si l'on se réfère au passé, immobile et placé dans une vitrine comme une pièce archéologique.

Ce n'est, du reste, pas tout à fait cela. On est influencé par l'atmosphère peu propice à la réflexion ou à la contemplation. Les bouteilles de Morandi ne vont pas avec les figures au néon de Raysse. Les dynamiques compositions de Boccioni capitulent devant les jeux prodigieux de Le Parc; et les sculptures de Jacobsen et d'Etienne-Martin, primés *ex-aequo* pour ne mécontenter personne (ce qui au contraire mécontente tout le monde), risquent vraiment d'appartenir à un genre archaïque, s'il est vrai que les métaux peints de Caro et les précieuses et si élégantes cages en fil d'archal de Haese sont — eux — aussi des sculptures.

Il y a beaucoup d'équivoques à dissiper. Par exemple, les bandes dessinées de Lichtenstein mettent en relief, avec une pointe d'ironie sous-entendue, un processus de reproduction mécanique et un type déterminé de figuration, destiné à la masse des lecteurs et par elle accepté parce que, dans son anonyme expression graphique, elle est facile et lisible. Un phénomène qui appartient à la sociologie devient un passionnant sujet pour cette iconographie moderne divulguée par les photos des hebdomadaires illustrés et recomposée par la méthode du collage de coupures de journaux pour aboutir à ce que l'on appelle art de reportage ou de synthèse psychologique, un art dont l'origine dadaïste et surréaliste est encore proche. Plusieurs genres de techniques sont au service de l'inexorable exigence d'images nécessaires à la construction de ces très nouveaux mythes. Face à ce déferlement de sexualité dans les multiples expressions de l'art, conscientes



ou inconscientes, libératrices d'instincts réprimés, Lichtenstein semble même un romantique. Allons interroger les objets de l'Autrichien Stenvert, les belles gravures en couleurs d'Ikeda, genre journaux parisiens du début du siècle, ou les gouaches comportant des éléments magnétiques ou en fer et plastique de Fahlström, et nous pourrions nous faire une idée de l'érotisme symbolique ou déclaré qui constitue *l'enfer* sans remords de l'art moderne.

Un *enfer* de salon, avec squelettes en plastique, fœtus et horreurs, tempérés par des fragments de nus féminins, dont des détails sont souvent remarquables. Les danses macabres se passent sous verre et font allusion à l'histoire d'hier, au triomphe de la mort, qui n'a laissé dans la mémoire des survivants que haine, mépris et dégoût. Ainsi au milieu des joyeux flonflons de cette fête foraine hurlent soudain les sinistres sirènes. Où est le silence de jadis? Il faut le chercher dans les rêveries métaphysiques de Morandi, dans les natures mortes et dans les paysages de ce solitaire qui se reconnaissait en eux comme en un miroir magique. Un silence perdu qui accompagne la contemplation, le goût du recueillement, la lumière de l'esprit, fixée, incorporée dans les objets immobiles, aimés comme des êtres humains.

GIUSEPPE MARCHIORI.

*P.S. En dehors de la Biennale, à Venise même, signalons enfin la belle rétrospective Max Ernst au Centro Internazionale delle Arti et à Turin l'hommage rendu à Hartung par le Musée de la ville.*

(traduit de l'italien par Adeline Arnaud)

# OLIVIER DEBRÉ AU MUSÉE DU HAVRE

par H. Galy-Charles

Les tendances premières, instinctives, d'un artiste, spécifient déjà les données qui dans le temps se développeront, s'affirmeront, avec une « écriture », qui pour les meilleurs engendra le style d'une génération et d'une époque. *Olivier Debré* (dont le Musée du Havre vient de présenter une belle rétrospective) fut ainsi profondément attiré, depuis sa plus tendre enfance, par la nature, les jeux de lumière sur la terre, le ciel, l'eau; la fluidité de l'atmosphère; rien d'étonnant, donc, que ses premières œuvres aient été « Impressionnistes » et le point de départ d'une évolution aux successives étapes d'une logique rigoureuse, qui, vers la trente-quatrième année, devaient l'amener à être un des premiers représentants du « Naturalisme Imaginaire Abstrait », l'une des deux grandes lignes de force de la peinture contemporaine actuelle, à prépondérance extravertie, l'autre « le Subconscientisme » étant à prépondérance intravertie. Cependant au terme de cette courte période impressionniste d'une année, *Olivier De-*

*bré* devait découvrir la nécessité de transmettre dans ses œuvres, en plus de l'émotivité directement reçue du motif, une prise de conscience de l'univers plus lucidement intellectuelle et métaphysique, que caractérise sa période « Expressionniste », durant laquelle il donna une signification plus interne aux éléments de la nature: jeux de lumière, de couleurs sur le sujet, nimbés de l'atmosphère qui était intérieurement sienne, découvrant ainsi, et la valeur de la subjectivité, et que le monde l'entourant devait être re-création complète, non plus description objective; aussi, bien qu'il n'en ait pas subi directement l'influence, retrouvait-il également par là les éléments capitaux qui transformèrent l'art figuratif du début du siècle, et qui furent particulièrement spécifiés par le Fauvisme: la subjectivité et la valeur du psychisme insufflé dans des couleurs, devenant signifiant, permettant de s'exprimer plus originalement. Puis, ensuite, le motif cessant même de le préoccuper, par un besoin plus

aigu de descendre en lui-même, voulant s'exprimer avec plus d'intensité, d'acuité encore, *Olivier Debré* se sentit attiré par l'écriture abstraite dont les artistes commençaient à percevoir l'intérêt et l'importance; ce fut alors la période que nous qualifierons d'« Inobjective », pendant laquelle il rechercha surtout à établir des accords colorés sans significations autres; étape nécessaire, car, le sujet supprimé, il fallait en effet tout d'abord retrouver et revaloriser les lois pures de la peinture; or, artiste précoce — il avait seulement vingt et un ans, dans sa troisième année d'architecture à l'École Nationale des Beaux-Arts où il était entré à dix-huit ans en 1938, et terminait sa licence ès Lettres — quand la Galerie *Aubry* qui l'exposait déjà depuis un an révéla l'une de ses premières toiles abstraites se rattachant à ce que nous appelons « l'Ego-centrisme Abstrait », qu'il appelle de son côté « Abstraction chaude », tendance que l'on qualifia aussi par la suite d'« Abstraction lyrique », de « Tachisme » ou d'« Action-Painting », car s'opposant à la rigueur, assez froide, des artistes géométriciens qui suivaient la ligne ouverte par *Mondrian*; « l'Ego-centrisme abstrait » précisant plus exactement, peut-être, que certains artistes, ayant dépassé la signification seule de la couleur et de ses harmonies, comprenaient qu'il fallait désormais transmettre dans leurs œuvres l'ensemble de leur sensibilité introspective, intellectuelle et psychique, au moyen du reste de cette harmonie colorée, revalorisée lors des recherches « Inobjectives », en donnant la prépondérance au dynamisme par opposition à celle statique des « Géométriciens ».

Mais, dépassant cette étape, *Olivier Debré* éprouva encore le besoin d'approfondir ces données, contraint par une exigence intérieure aiguë. Il s'ensuivit une période de recherches longue de dix années — 1944-1954 — durant laquelle il s'attacha à l'étude du « Signe »; significations diverses de la ligne, de la



tache, de la touche, du tracé en lui-même, de leur dynamisme, issus de l'univers tant intérieur qu'extérieur, afin de prendre plus totalement conscience de leurs subtilités les plus microcosmiques et de leurs traductions picturales; étape qui suivit la libération de Paris, où *Olivier Debré* fut du reste sérieusement blessé; ainsi ses premiers « signes » datent-ils donc de sa vingt-troisième année, précédant de peu les mêmes recherches d'alors: recherches de structurations, de signification consciente du signe en lui-même, jusqu'au plus profond, au plus subtil, qui avait pour but de lui permettre d'établir un équilibre entre eux et sa propre émotivité dans l'instant même où il éprouvait le besoin de les créer.

Ces recherches de détails devaient aboutir: au « Naturalisme Imaginaire Abstrait », synthèse d'un style original, subtil, tourné vers l'expression de la nature; — « Naturalisme », parce que la source d'inspiration est en effet issue de la nature; « Imaginaire », parce qu'elle est aussi une synthèse psychique des sensations enregistrées en face

de cette nature, puis décantées par la mémoire, et retransmises par la subconscience, car il ne s'agit plus de recréer, comme jadis, la nature face au motif; « abstrait », afin de préciser qu'il n'y a nulle ambiguïté quant à l'écriture employée, car venant de l'abstraction. Ainsi, désormais, en plein accord avec le style de son époque et ses sources d'inspiration, *Olivier Debré* pouvait-il poursuivre son œuvre en toute sérénité, ayant retrouvé la pureté de ses émotions premières, mais en leur donnant leur vraie signification par rapport à l'évolution de l'Art, et au temps; et à l'analyse son œuvre actuelle révèle un sens profond de la grandeur intérieure, doublée d'une intensité de sensations et d'une prise de conscience aiguë de l'univers, et si elle est dimensionnelle, c'est qu'*Olivier Debré*, qui possède un large sens de l'espace, éprouve profondément sa mystérieuse grandeur, comme le désir de s'y fondre; de s'identifier à ce mouvement cosmique dont il est un des éléments indissociable, avec la même force et la même subtilité, n'en retenant plus, par un dépouillement extrême, que les lignes

et les signes de force, réalisant ainsi une peinture spécifiquement allusive, qui recrée l'essentiel de la luminosité du ciel, ses transparences, ses miroitements, la mouvance de la mer, dans une fluidité colorée dont il fait un tout homogène; ou en redonnant encore tactilement la sensualité et la densité de la terre au moyen de graves empâtements qui caractérisent sa qualité, après l'orage ou le labourage. Forte et terrienne, fluide et subtile, l'œuvre actuelle d'*Olivier Debré* est la synthèse et l'expression d'une parfaite prise de conscience intellectuelle et sensible des éléments hétérogènes qui composent l'univers extérieur et intérieur, grâce à l'analyse précise et rigoureuse de leurs plus infimes détails; aussi, par l'équilibre de ses structures, la subtilité de ses données, le raffinement de ses couleurs, l'émotion qui la nimbe, ses rythmes stato-dynamiques, son souffle d'une poésie délicate, est-elle une des plus typiques représentations de l'Art français actuel, avec toute sa tradition.

HENRY GALY-CHARLES.

DEBRÉ. Sombre plaine. 1964. 116 x 81 cm.



André Verdet dans son jardin à Saint-Paul.

## PEINTURES MURALES D'ANDRÉ VERDET

par Jacques Lepage

Valéry pensait que l'homme qui jamais n'a tenté de se faire semblable aux dieux, est moins qu'homme. Cette tentation de l'absolu qui parcourt la création contemporaine prend, dans le pays méditerranéen, une conscience précise et on la peut voir chez André Verdet, comme Valéry né sur un front de mer, polariser une œuvre, lui donnant l'unité et la mesure de sa grandeur.

Pour Verdet, l'éveil lui en vint, rôdant, avec Gilles Ehrmann, à la recherche de photographies pour « Provence noi-

re ». La montagne de Lure, le Lubéron, trouvèrent en lui de très anciennes connivences avec un monde disparu mais non effacé.

Il s'en est expliqué: « Ces hauts lieux de sortilège, d'émerveillement panique où des hommes de la protohistoire ont gravé sur la pierre les signes à la fois de leurs terreurs et de leurs espoirs afin de conjurer l'obscur, ces hauts lieux ont profondément impressionné mon imagination. Chaque montagne, chaque lac, chaque roc, chaque arbre, se muait en divinité resurgissant du plus épais de la nuit des temps, sombre énigme posée devant le soleil levant. Les formes, celles, primordiales, qui gisent dans les basses couches de notre instinct, se sont levées peu à peu en moi... Les secrets rouges de mon psychisme le plus enfoui se sont mis en action, promouvant des formes qui hantent la praxis collective des peuples. »

Ces idoles, *Malbos* et *Valmasques*, que Verdet fait surgir des entrailles du néant, sont inscrites dans les veines géologiques de la Provence noire. Le sortilège de Verdet est d'avoir, avec des moyens plastiques, circonscrit dans un lieu, dans une œuvre, l'obsession méditerranéenne.

Cette découverte faite, Verdet, avec la prodigalité qui l'anime, va en répandre les dons. Il se reposera du monumental en illustrant des livres, en pétrissant la glaise. Mais sa vocation est architecturale, comme Léger, comme Lurçat, ses amis, son tempérament exige la grande surface et il se mesure à elle avec passion. A Nice, un architecte, René Ghio, lui donne la possibilité de s'exprimer, en public, directement sur le mur. Il y intègre de grands reliefs en ciment teinté, truellés à même le mur, qui, face à la mer, renouvellent l'hymne incantatoire que depuis le fond des âges l'homme méditerranéen élève vers les divinités impassibles. *L'Orant*, la *Naiade*, *l'Egérie*, *l'Idole*, autant de monuments dressés contre la trahison du ciel.

Mieux encore qu'à Nice, à Cordes, dans l'ambiance tragique du pays cathare, Verdet trouve un site pour assouvir son besoin dévorant de création. On lui offre à décorer — non, disons à réanimer — une tour du XIII<sup>e</sup> siècle. Quatorze mètres de haut. Un donjon. Avec ardeur ce laborieux transfigure le lieu. L'angoisse tragique du temps à venir, il l'assume. Sur les murs intérieurs il jette huit fresques où nous réapprenons dans l'ambiguïté de l'histoire le drame d'un peuple et le mythe archaïque: *Le Roi*, la *Reine*, le *Grand Justicier*, la *Déesse tutélaire*, formes traditionnelles chez Verdet, mais résurgence d'un passé baigné dans le sang d'un peuple.

VERDET. Maquette pour la Tour des Idoles à Cordes.



VERDET. Relief pour un immeuble à Nice (Arch. R. Ghio).



# LES FUSAINS DE GUY WEELEN

par René Berger

Le fusain, cette espèce de gros crayon que l'on tient entre les doigts et qui, mis en contact du papier, produit des lignes approximatives, des taches charbonneuses, et qui dépose. En somme un moyen plutôt grossier qui sert surtout à jeter sur le papier ou sur la toile les premiers traits de la composition. Aussi peut-il paraître étrange qu'un artiste en fasse son moyen d'expression privilégié, son moyen d'expression exclusif. C'est pourtant le cas de Guy Weelen. Il faut donc supposer qu'une affinité aussi profonde que puissante lie l'artiste au fusain et le fusain à l'artiste et que tous deux obéissent à la même volonté de découverte.

Car il s'agit moins d'occuper un territoire connu (à quoi excelle le crayon qui appréhende les formes d'un trait décisif) que de prospecter l'inconnu. Comme si la feuille, au lieu d'être étale et sans profondeur ainsi qu'elle apparaît d'abord, recélait des régions secrètes, une flore, peut-être même une faune, comme si pouvaient affleurer, à qui sait l'approcher, des forces invisibles qui la parcourent en tous sens, champs magnétiques, courants sous-marins, formes en germe, racines en attente. Mais c'est aussi bien à sa propre découverte que va l'artiste, projetant à la faveur de présences occultes qu'il pressent, sa propre faune, sa propre flore, ses rythmes, ses aspirations, tout ce qui se meut au fond de lui et qui aspire à prendre forme. Aiguille de sismographe, pendule de radiesthésiste, le fusain opère la jonction entre deux mondes errants en quête l'un de l'autre. Faut-il dès lors s'étonner que l'un des motifs de Guy Weelen soit la fenêtre qui lie plus qu'elle ne divise? Et fré-



GUY WEELEN. Fusain. Paris, 1965. 76 x 55 cm. (Cahiers d'Art).

missent les lamelles des persiennes, se prolonge le trait poudreux d'une élytre, s'éparpillent en touffeur les grains de lumière, éclosent en corolles les impulsions du cœur! Ainsi prend naissance un monde feutré qui fuit l'affirmation, qui redoute les formules, qui refuse les points d'appui. Fidèle au « lieu intermédiaire » choisi par l'artiste, le fusain élabore des efflorescences de pollen ou de givre. En se gardant de tout éblouissement! Car c'est d'ombre que sont faits les cristaux. Les avatars de l'éclairage ne sont pas en cause. Plutôt ceux d'une sensibilité qui se défend du monde extérieur, tout en en subissant l'attrait, et qui, tout en vou-

lant conserver son monde intérieur, tente de s'en échapper. Art de confiance, qui murmure plus qu'il ne parle, « art de chambre » qui requiert une ouïe d'autant plus attentive que les instruments sont moins nombreux, plus doux et que le chant qu'ils font entendre s'enveloppe de silence. Sans doute s'apercevra-t-on plus tard que les fusains de Guy Weelen doivent leur prix, moins à leur délicatesse extrême qu'à la distance à laquelle ils nous entraînent. Habités aux images-chocs, nous négligeons les chuchotements des confins, et pourtant c'est d'eux que nous pouvons attendre certaines révélations.

# L'ART NÈGRE AU GRAND PALAIS

par Raoul-Jean Moulin

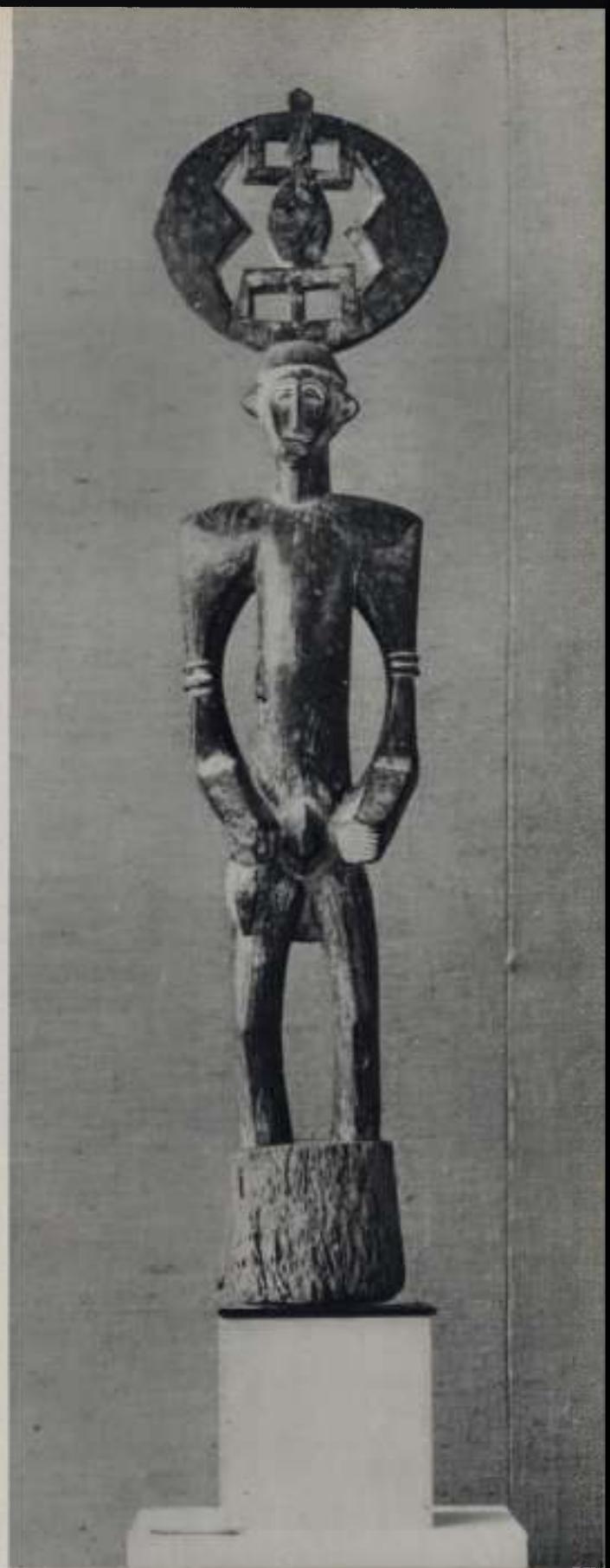


Le Grand Palais a présenté durant l'été une exposition consacrée à l'art traditionnel africain, qui fut organisée à Dakar dans le cadre du Premier Festival Mondial des Arts Nègres. Par les qualités de son installation, comme par le nombre des pièces rassemblées, elle peut être considérée comme l'une des plus importantes manifestations d'art négro-africain réalisées à ce jour. En effet, il a fallu faire appel aux plus grands musées d'Europe, des Etats-Unis, d'Afrique, ainsi qu'à de nombreuses collections particulières pour réunir plus de cinq cents objets qui, s'ils ne sont pas tous des chefs-d'œuvre, n'avaient été pour la plupart jamais montrés à Paris. Cela n'excuse en rien, toutefois, les faiblesses de la sélection, la place disproportionnée accordée à certains « trésors » royaux, ni cette vague ébauche de dialogue avec la Nubie antique, Madagascar et l'art moderne occidental, pour ne rien dire des platitudes littéraires qui servent d'introduction au catalogue.

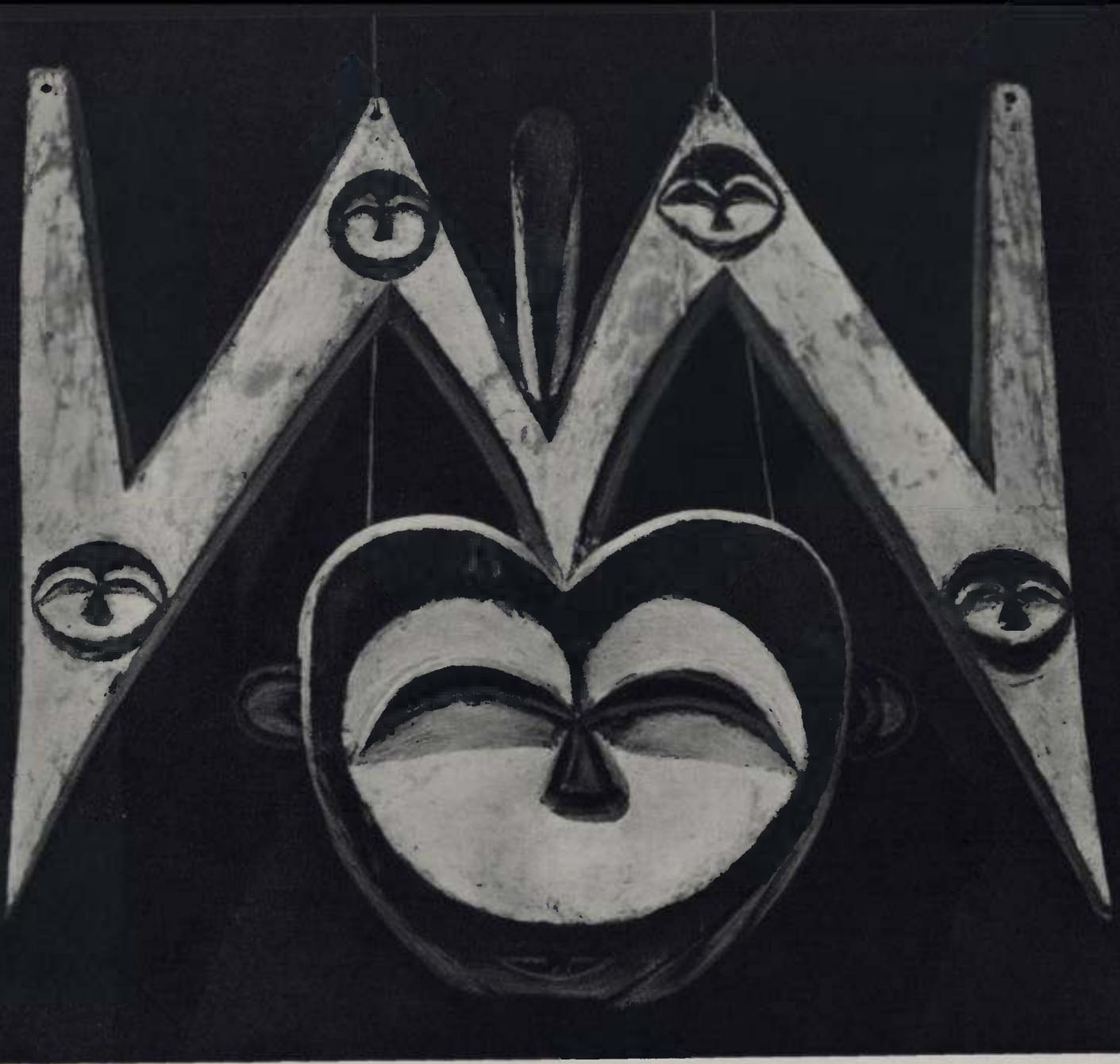
L'idée directrice de l'exposition visait moins à définir les sociétés et leur culture les unes par rapport aux autres, qu'à saisir dans sa diversité et sa totalité le principe esthétique qui ordonne toute expression plastique négro-africaine. Dans cette perspective, le « préambule » regroupait un certain nombre d'œuvres caractéristiques et hautement élaborées de l'art nègre. Outre les stylisations raffinées des pendentifs en or fondus à cire perdue des populations côtières de Côte d'Ivoire, une figure en bronze du Bénin (Nigeria) issue de la même technique, nous trouvons là les principales tendances sculpturales: de la statue hiératique des Sénoufo (Côte d'Ivoire) surmontée d'un emblème rituel d'initiation, à la grande effigie féminine des Bambara (Mali) associée à un culte de la fécondité, en passant par le long masque polychrome à deux cornes des forgerons bobo-fing (Haute-Volta), le signal dynamique du masque en W des Kwélé (Congo) et l'ondulation souple et fer-

NIGERIA. Torse en bronze d'Ifé (XII-XIV<sup>e</sup> siècle). Nigerian Museums.

CÔTE D'IVOIRE. Grande statue cérémonielle des Sénoufo.  
The Museum of Primitive Art, New York.



NIGÉRIA. Tête en terre cuite. Civilisation de Nok (500 av. J.-C. - II<sup>e</sup> siècle).



CONGO-BRAZZAVILLE. Masque kwélé. Museum d'Histoire Naturelle, La Rochelle.

me du *bansonyi*, serpent protecteur dressé dans l'espace par les Baga (Guinée).

Au terme de ce préambule s'ouvrait la « dimension historique » de l'exposition, née d'une synthèse brillante et rigoureuse des étapes essentielles qui ont pu être précisées quant à leur époque et leur durée. Antérieures de plusieurs siècles à notre ère, les têtes en terre cuite découvertes dans la région de Nok (Nigeria), dont la technique découle d'antiques traditions, refusent le naturalisme au profit d'une accentuation géométrique des masses. Elles annoncent le modelé sensible des céramiques et des bronzes d'Ifé, centre religieux d'un royaume qui, au XII<sup>e</sup> siècle, allait influencer tout le sud-ouest de la Nigeria. C'est d'ailleurs par

Ifé que le Bénin s'initia, vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle, à la fonte du bronze à cire perdue, qui devait lui permettre de réaliser un décor en relief à thèmes figuratifs, pleinement accompli dès le début du XVI<sup>e</sup> siècle. Au Tchad, entre le X<sup>e</sup> et le XVII<sup>e</sup> siècle, le peuple légendaire des Sao est parvenu à une autre intensité d'expression, en modelant avec violence des figurations d'ancêtres et de danseurs masqués, fréquemment incisées de plusieurs séries de motifs. Ainsi, qu'il s'agisse d'une contraction ou d'un éclatement de la forme, cette première partie mettait remarquablement en valeur ces constantes traditionnelles, historiquement situées, de l'art négro-africain, que nous allons retrouver multipliées à travers les « dimensions géographiques » de l'exposi-

tion. Si des sculpteurs aussi éminents que les Dogon et les Sénoufo exigeaient une meilleure représentation de leur puissance créatrice — de même d'ailleurs que les Dan, les Guéré et les Wobé de Côte d'Ivoire, les Songyé du Congo, les Fon du Dahomey — il faut signaler en revanche la pureté graphique des fers forgés cérémoniels des Bambara, les figures de reliquaire des Kota (Gabon) géométriquement stylisées et les masques d'écorce battue et de raphia des Tshokwé (Angola) aux âpres colorations délimitées par de fines structures ajourées. Mais il suffit d'un léger relief, animant de ses motifs superposés un volet de grenier, pour laisser apparaître le dynamisme de l'art dogon (Mali) qui, ailleurs, se concentre à l'intérieur d'un ensemble



NIGÉRIA. Têtes en terre cuite. Civilisation de Nok (500 av. J.-C. - II<sup>e</sup> siècle). Nigerian Museums.

de volumes denses rigoureusement articulés, associant allégoriquement la femme à un enfant bisexué, procréateur mythique du monde. De même la statuaire sénoufo, en accusant géométriquement les seins, le ventre, la tête et sa coiffure, participe elle aussi à cette transfiguration structurale du corps humain.

Quelle que soit la pluralité des formes négro-africaines, il est vain de vouloir opposer ce qui en elles relève de la retenue et de l'expression, puisque l'une et l'autre sont intimement liées dans l'œuvre qu'elles travaillent de leurs tensions. Tensions résumées, contenues, qui atteignent à une rare présence dans les têtes de Nok et irradiant les visages d'Ifé ou la face dépouillée d'un masque fang (Gabon). Tensions déve-

loppées, déployées dans l'espace pour le transformer par la démultiplication d'un rythme tridimensionnel et polychrome comme chez les Baga, les Bobo-Fing ou les Tshokwé. Pour ces artistes, comme pour *tous* les inventeurs de formes, l'activité artistique ne procède pas d'une improvisation hallucinée; elle ne répond pas non plus exclusivement à des nécessités idéologiques ni à quelque fonctionnalisme étroitement religieux. Elle a pleinement conscience, au contraire, de réaliser le mythe projeté par l'homme pour tenter de comprendre et d'expliquer le monde, afin de l'affranchir des entraves qui aliènent son pouvoir créateur et son devenir.

RAOUL-JEAN MOULIN.

GABON. Masque Fang. Coll. Kamer, N. Y.





VIC GENTILS. Hommage à Permeke. Bronze. 160 x 60 cm. Gal. Krugier, Genève.

## LES GALERIES PILOTES A LAUSANNE

HOSIASSON. Peinture. 1963. 146 x 114 cm. Gal. Flinker, Paris.



« Comme se fait-il — écrit M. René Berger dans la préface au catalogue du Deuxième Salon des Galeries Pilotes au Musée Cantonal de Lausanne — que tout ce qui composait l'opposition à l'Impressionnisme, l'opposition au Cubisme, l'opposition à l'art abstrait, et qui était, de loin, la partie la mieux organisée de la société, disposant des plus grandes forces, comment se fait-il qu'il n'en reste rien? Seule réponse possible: c'est que la « valeur créatrice » l'emporte sur tout et jusque sur les puissances les mieux établies. » Nous pensons même qu'Impressionnisme, Cubisme et art abstrait ont profité de cette opposition des « forces établies », elles ont enfoncé des portes qui, depuis, sont restées malheureusement ouvertes, au grand profit des semeurs de trouble et de confusion.

M. René Berger n'est pas seulement à féliciter pour la générosité de son initiative (qui songe au mérite des gale-

ries d'art à part le fisc?), mais aussi pour le choix de ses invités, car n'est pas galerie pilote qui veut. Voici les noms des seize galeries auxquelles il a fait appel pour composer ce Deuxième Salon: Galerie Nachst St. Stephan, Vienne; Galerie d'Art Contemporain, Zagreb; Dilexi Gallery, San Francisco; Haaken, Oslo; Krugier et Cie, Genève; Arnaud, Schoeller, Claude Bernard, Flinker, Paris; Naviglio à Milan; Bonino à Rio de Janeiro; Gutai Pinacotheca, Tokyo; Betty Parsons, New York; Art Centrum, Prague; New Smith Gallery, Bruxelles; Der Spiegel, Cologne. Ensemble, elles ont présenté 170 artistes des deux hémisphères, autant, presque, que la Biennale de Venise.

★



BERT DE LEEUW. Personnage. Bronze. Haut. 150 cm. Gal. Krugier, Genève.



SCANAVINO. Dans l'attente de. 1965. 200 x 200 cm. Gal. Naviglio, Milan.

TOMONORI TOYOFUKU. Caelum III. 1964. Galerie Naviglio, Milan.



MARIA PAPA. Grande terre cuite.  
Haut. 73 cm. 1965. Gal. Naviglio, Milan.



# LE PAVILLON DU LIVRE

DE LA GALERIE  
DU CAVALLINO  
A LA BIENNALE  
DE VENISE



A PRÉSENTÉ  
LA FONTAINE  
ALPHABÉTIQUE  
"de A à Z"  
DE REMO BIANCO

VICTOR BRAUNER

MAX ERNST

LEONOR FINI

MAGRITTE

MATTA

PARIS NEW YORK  
GENÈVE MILANO

A

L

E

X

A

N

D

R

E

I

O

L

A

S

S



YVES KLEIN

MARTIAL RAYSE

NIKI DE ST PHALLE

TINGUELY

# LE GALLERIE CARDAZZO



**GALLERIA DEL NAVIGLIO**

MILANO - VIA MANZONI, 45 - TEL. 661.538

**NAVIGLIO 2**

MILANO - VIA MANZONI, 45 - SALE INTERNE

**GALLERIA DEL CAVALLINO**

VENEZIA - S. MARCO, 1725 - TEL. 20.528



Arp, "Vase", 1931, relief peint, 140x110.

## LE POINT CARDINAL

3 rue Jacob - 3 rue Cardinale - 12 rue de l'Échaudé-Saint-Germain

PARIS VI



KANDINSKY. Déplacé. Peinture. 1926. 58x60 cm.

KANDINSKY

BRAQUE

CHAGALL

KLEE

MIRÓ

PICASSO

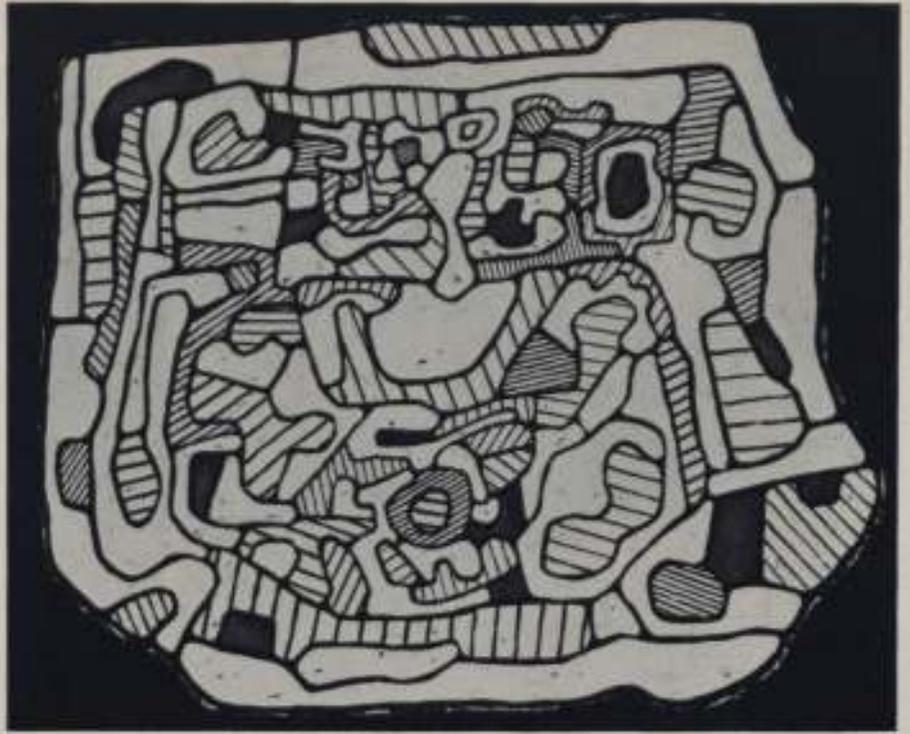
*Peintures, dessins  
gravures originales*

**B E R G G R U E N**

70 Rue de l'Université - PARIS 7



Tobey



Dubuffet

# Galerie Jeanne Bucher

53 rue de Seine Paris

- Bissière
- Dubuffet
- Tobey
- Vieira da Silva
- Stahly
- Dodeigne
- Szenes
- Reichel
- Aguayo
- Nallard
- Moser
- Carrade
- Segui
- Fiorini



Stahly

Maya Yucatan



# GALERIE KRUGIER & CIE

5, GRAND-RUE GENÈVE TÉL. 25 88 28

AUTOMNE 1966

**Paul  
Delvaux**

EXPOSITIONS EN 1966-67

**FERNAND LÉGER**

Gouaches et dessins 1911-1928

A l'occasion du cinquantième de la  
fondation en Suisse du mouvement

**DADA**

DUCHAMP, ARP, ERNST, PICABIA, etc.

RETROSPECTIVE

**ALEXANDRE CALDER**

RENCONTRES II

**LAURENS**

**WIFREDO LAM**

**GRUBER / BACON /  
GIACOMETTI / BALTHUS**

## *Peintures de*

Bonnard	Kandinsky	Picasso
De Chirico	Klee	Schlemmer
Giacometti	Matisse	Soutine
Jawlensky	Morandi	De Stael

## *Sculptures de*

Arp  
Calder  
Cavaliere  
Vic Gentils ●  
Giacometti  
Gonzalez  
Ipousteguy  
Laurens  
Bert de Leeuw ●  
Moore  
Presset ●  
Richier

## *Peintures de*

Asse  
Bacon  
Balthus  
● Jorge Castillo  
● Chaillet  
Sam Francis  
● Grioli  
Hundertwasser  
Jorn  
● Lam  
Masson  
● Del Pezzo  
Riopelle  
● Uhry  
Bram van Velde

● *en exclusivité*

Galerie  
Dina Vierny

de Gauguin  
à Kandinsky

36, Rue Jacob, Paris (6)



**FRANCIS BACON**  
PEINTURES RECENTES

10 Novembre-20 Décembre

**GALERIE MAEGHT**  
13 rue de Téhéran Paris 8

# pierre matisse gallery

41 e 57 street      new york 22

balthus, dubuffet,

giacometti, tanguy,

miró, marini,

maciver, riopelle,

roszak, butler, saura,

millares, rivera,

calliyannis

Will Grobmann

## Kandinsky, die grosse Einheit

Einhundert Jahre nach seiner Geburt wirkt Kandinsky immer noch als Sauerzeug innerhalb der europäischen und aussereuropäischen Kunst. Auch diejenigen, die ihn ablehnen, kommen nicht um eine Auseinandersetzung mit ihm herum, ganz gleich ob sie sich von der frühen expressiven Periode des »Blauen Reiters« betroffen fühlen, von der konstruktiven »Bauhaus«-Zeit oder den fernöstlichen Bildern der letzten Jahre in Paris. Es ist heute weniger denn je möglich, Kandinsky auf eine der drei Epochen zu beschränken, geistig wie bildnerisch, er ist eine Einheit. Obwohl seine kunstphilosophischen Begründungen 1911 anders lauten als 1926 oder 1936, der Geist, der hinter den einzelnen Stufen der Entwicklung steht, ist derselbe.

Es ist der Geist des in Moskau geborenen Russen, der zum Europäer und Weltbürger wird und der an den verschiedenen Wendepunkten seines Wachstums das eine als wesentlich empfand als das andere und der umgekehrt vom Wandel des weltgeschichtlichen Bewusstseins zu Antworten gezwungen wird, die oft für ihn selbst überraschend sind. Es wäre irrig, an eine gradlinige Entwicklung nach einem bestimmten Ziel hin zu denken oder gar an einen »Fortschritt«, der Künstler ist in jeder Phase seiner Existenz fertig, sein Werk in sich geschlossen und wahr, nur will uns aus der Perspektive des Nachher Aufbruch und Abgang immer genialischer erscheinen als die Mitte. Bei Kandinsky wie bei Goethe spricht man von Geniezeit, wo es sich um die ersten Vorstösse handelt, um den »Blauen Reiter«, bzw. um den »Werther«, von Altersweisheit, wo wir das Fazit eines langen Lebens erfahren, in den irrealen und dem Symbol zuneigenden Pariser Bildern, bzw. im »Westöstlichen Divan«. Was auf der Höhe des Lebens, geschieht, bleibt oft unverstanden, erscheint kühl, Goethes »Iphigenie«, Kandinskys »Komposition VIII«. Der Maler nennt diese Periode selbst kühl, aber welche Kraft steckt in dieser Überwindung der anfänglichen Ekstase, die bis an die Grenze des Apokalyptischen geht. Sie ist kühl auch insofern als das Chaos des ersten Krieges und seiner Folgen Ordnung und konstruktive Haltung in der Kunst herausforderte. Kandinskys geistige Haltung in den entscheidenden Jahren nach 1900, in der ersten Periode seines Schaffens also, ist kein Ergebnis der Berührung mit dem Okzident, der Westen macht durch seine Gegensätzlichkeit zu Russland dem Maler sein inneres Sein nur umso bewusster. Er kommt als griechisch-orthodoxer Christ nach München und bleibt es bis zu seinem Tode. Die Ikonen sind für ihn mehr als Leitbilder, mehr als Gehalt und Gestalt, sie sind Botschaften, Offenbarungen, und wenn Kandinsky zur Feder greift, Notizen macht, schon vor der Niederschrift des »Geistigen in der Kunst« (erschienen Ende 1911), dann klingt in ihnen etwas von dem Offenbarungsglauben mit, den er als Kind schon in sich aufgenommen hatte.

Seine Diktion ist prophetisch, und sogar das Erörtern handwerklicher Fragen ist bei ihm ein Offenbarmachen von Wesenheiten. »Das Sprechen vom Geheimen durch Geheimnis, dies ist Kunst«, schreibt er 1910 in einem Katalogvorwort; das Wort gilt ausser für ihn auch für seine russischen Landsleute in

München, in erster Linie für Jawlensky.

Für viele ist Kandinsky der Erfinder der abstrakten Kunst, d.h. der Mann, der den Gegenstand strich. Das Eliminieren des Gegenständlichen war für ihn ein jahrelanger Kampf, und er spielte sich nicht im Bereich des Formalen oder Aesthetischen ab. Was sollte denn an die Stelle des Gegenstandes treten, fragte er sich.

Hätte es sich lediglich um ihn gehandelt, hätte er nicht Henri Rousseau bewundert, gekauft und in der ersten »Blauen Reiter« Ausstellung in München gezeigt. Die grösste Verschiedenheit im Aeusseren schliesst die grösste Gleichheit im Inneren nicht aus, der innere Klang der Dinge und der innere Klang des Bildes sind sich nahe. Darum geht es. Kandinsky denkt in anderen Kategorien als seine Umwelt, er spricht von einem Zusammenprall der Welten wie Paul Valéry von einem »Abenteuer des Weltalls« (die Musik betreffend), und Kandinsky empfindet wie Novalis das Leben des Universums als ein »tausendstimmiges Gespräch«.

Nachweislich beschäftigte sich Kandinsky damals mit Dingen, die andere Maler wenig interessierten, mit der Anthroposophie Rudolf Steiners, mit den Gedankengängen der Russin H. P. Blavatsky, überhaupt mit parapsychologischen und okkulten Fragen, die merkwürdigerweise bis 1917 auch ein Meister wie Piet Mondrian beunruhigten. Kandinsky liest begeistert Maeterlinck, kennt die »Evolution créatrice« von Bergson und fühlt sich durch sie bestätigt insofern als die Intuition auch von ihnen als der direktere und sicherere Weg ins Innere der Natur und als der richtige Zugang zum Inneren des Kunstwerks betrachtet wird. Bei allen diesen Persönlichkeiten ist der Geist auf das engste mit der Seele verwandt, so eng wie in dem Entwurf der geistig-seelischen Zusammenhänge bei C. G. Jung, der aus dem Persönlichen heraus und in das Raum-Zeitliche, das Universelle, hinein führt.

Der Begriff der »inneren Notwendigkeit«, der bei Kandinsky von 1908 an eine so grosse Rolle spielt, hat hier seinen Ursprung, er ist der Schlüssel zum Verständnis nicht nur der ersten Periode Kandinskys vor 1914. Und hier berührt sich Kandinsky auf das engste mit Arnold Schoenberg, dessen »Harmonielehre« gleichzeitig mit dem »Geistigen in der Kunst« entsteht und 1911 erscheint. »Der Künstler tut nichts, was andere für schön halten, sondern nur, was ihm notwendig ist«. Auf diese innere Notwendigkeit haben sich seitdem viele Maler und Musiker der folgenden Generationen berufen, aber keiner konnte von sich sagen, dass »die Form sich in ihm wählt« (Kandinsky), sie alle wählten die Form. Was Kandinsky mit seiner Formulierung sagen will, ist nicht einfach zu erklären, wahrscheinlich wollte er sich damit gegen die Subjektivität der damals herrschenden expressiven Tendenzen absetzen und in das Weltgeschehen hineinverfügen. Dabei wird das Kunstwerk »zum geistig atmenden Subjekt«, eine überaus kühne Definition, die Paul Klee auf das höchste begeisterte, da sie alles erkläre.

Kandinsky war nicht der einzige Maler, der um 1910 zum nichtfiguralen Bild übergang, aber er scheint der erste gewesen zu sein, auch Malewitsch und Kupka kamen später. Die Frage der Prio-

rität ist nicht die wichtigste, selbst wenn ein Maler vor Kandinsky ein abstraktes Bild gemalt hätte, bliebe Kandinsky der Schöpfer dieser Konzeption, sein Werk ist dasjenige, das den neuen Entwurf als epochal erweist. Die Zeit drängt dahin, von allen Seiten wird der Materialismus als ein Vergangenes enthüllt, auch von den Naturwissenschaften, von Einstein und Planck her. Die Kunsttheorie eines Fielder und Wölflin spricht von der autonomen Wirklichkeit des Kunstwerks.

Worringers Buch »Abstraktion und Einfühlung« (1907) knüpft an diese Gedanken an und erregt die Gemüter durch seine Behauptung, dass die Kunst nicht den Nachahmungstrieb zu befriedigen habe, sondern ein psychisches Bedürfnis, und dass der Abstraktionsdrang primär sei. Ein Zusammenklang der Geister von seltener Einmütigkeit, aber Kandinsky ist nicht das Resultat dieser Ereignisse, er selber ist das Ereignis, er formt die Welt um und bewirkt als einer der wenigen die Mutation des geistigen Lebens um 1900 mit. Erst Jahre später folgen die vielen, die Kapital daraus schlagen.

Gehört zum Aufbruch einer neuen Zeit nicht auch die Vernunft, vielleicht sogar der kühle Verstand? Kandinsky unterschätzt diese Kräfte keineswegs, er spricht schon damals von geometrischen Formen, die den künstlerischen Ausdruck nicht schmälern, vom Bild als mathematischer Formel, und in der russischen Ausgabe der »Rückblicke«, der Selbstbiographie von 1913, schreibt er sogar, dass der Verstand die Intuition nicht zu mindern brauche und dass man später vielleicht ein Kunstwerk durch Errechnung schaffen könne. Für Kandinsky waren das keine Widersprüche, er sah auch in den exakten Formen und in der Mathematik die Möglichkeiten zur höchsten Freiheit so wie Novalis in der Mathematik die höchste Poesie erkannte. Es sollte nicht lange dauern, bis Kandinsky wie von selbst zu der neuen Formulierung des Kunstwerkes kam, und zwar während der Revolution in Russland. Die politisch-soziale Entwicklung blieb auch für die Kunst nicht ohne Folgen.

Einige seiner alten Freunde sind enttäuscht, dass Kandinsky eine Wandlung durchgemacht hat, nicht mehr der Romantiker der Münchener Geniezeit ist, dass er anscheinend das Alte negiert und nur das Neue gelten lässt. Es ist fast jedem Künstler so gegangen, auch Klee, der einmal sagte, jeder neue Schritt enttäusche die Freunde, sie liebten das Vorausgegangene, bis das Neue wiederum von noch Neuem überholt sei. Immerhin hat sich Kandinsky rasch abermals eine Position in Deutschland geschaffen, einige Sammler sind ihm treu geblieben, neue kommen hinzu. Sehr hilft ihm seine Stellung am Bauhaus, die wachsende internationale Berühmtheit der Schule und die vielen Besuche aus Deutschland und dem Ausland.

»Komposition VIII« und »Durchgehender Strich«, sind Kauptwerke der Zeit, Kandinsky sah sie selbst als Höhepunkte an. Geometrie wird Zahl, aber die Zahl schlägt in Magie um, wie man in dem »Dr. Faustus«-Roman von Thomas Mann liest, dort geschrieben im Hinblick auf den Zwölftönen Kompositionen Leverkühn, hinter dem sich Arnold Schönberg verbirgt. Beide waren in der Emigration Nachbarn in Kalifornien. Leverkühn unterhält sich in Roman

mit Zeitblom über die Freiheit des Schöpferischen, die irgendwann an der Möglichkeit verzweifelt, von sich aus schöpferisch zu sein und Schutz beim Objektiven sucht.

»Die Freiheit«, heisst es da, »neigt immer zum dialektischen Umschlag. Sie erkennt sich selbst sehr bald in der Gebundenheit, erfüllt sich in der Unterordnung unter Gesetz, Regel, Zwang, System, erfüllt sich darin. Das will sagen: hört darum nicht auf, Freiheit zu sein. Organisation ist alles. Ohne sie gibt es überhaupt nichts, am wenigsten Kunst.« Und unter strengem Satz versteht Leverkühn »die vollständige Integrierung aller musikalischen Dimensionen, ihre Indifferenz gegeneinander, kraft vollkommener Organisation«. Kein Element ist also Funktion des anderen wie in der Romantik, alle Dimensionen sind so auseinander hervorzubringen, dass sie konvergieren. Der Gegensatz von polyphonem Fugenstil und homophoner Sonate entfällt, ein vorsätzliches Grundmotiv bestimmt den Ablauf, und jedes Element steht in einer festen Beziehung zu ihm. Von da kosmische Ordnung und Gesetzmässigkeit und aesthetische Erfüllung. Das Komponieren ist ins Material verlegt, und trotzdem ist die Harmonie nicht dem blinden Zufall überlassen, sondern der Konstellation. Bei dem Wort Konstellation fragt Zeitblom: wäre Vernunft und Konstellation nicht ein Widerspruch? Nein, »Vernunft und Magie begegnen sich wohl und werden eins in dem, was man Weisheit, Einweihung nennt, im Glauben an die Sterne, an die Zahlen«. So sind die meisten der grossen Werke der 20er Jahre aufgebaut, nicht alle.

Kandinsky variiert von Fall zu Fall, und in den Kreisbildern, die 1923 beginnen und in »Einige Kreise« ihren Höhepunkt erreichen (1926), ist er offener. Viele werden in diesen Bildern kosmische Gleichnisse sehen, Fakten innerhalb einer »begrenzten Unendlichkeit«. Kandinsky hätte nichts dagegen, würde aber wünschen, dass jeder zunächst die Kreise als Kreise sähe. Damit meint er aber nicht, dass es die Formen seien, die ihn primär interessieren. In der Zeit, in der er die Kreisbilder malt, schreibt er in einem Brief an W. G. die Formfrage habe bei ihm stets eine untergeordnete Rolle gespielt. »Ich möchte tatsächlich, dass man endlich das sieht, was hinter meiner Malerei steckt, weil mich ausschliesslich und gerade das interessiert. Es ist mir schmerzlich zu sehen, wie die Abstrakten sich soviel mit Formfragen beschäftigen. Es muss endlich verstanden werden, dass die Form für mich nur ein Mittel zum Zweck ist.«

Und dann fährt Kandinsky fort — und dieser Teil des Briefes ist der interessantere —: »Sie liessen einmal das Wort »Romantik« fallen, und ich habe mich gefreut. Ich will nicht mit Tränen und um der Tränen willen malen, aber die Romantik geht weit. Ich hatte einmal Lust, der neuen Auflage des »Geistigen« ein Kapitel über die Romantik anzufügen. Seitdem haben sich meine Buchpläne geändert, es kann eventuell lange dauern, bis ich zur Romantik komme. Was ich aber weiss, ist die unbewusste Sehnsucht des Menschen nach der Romantik. Der Inhalt der Kunst ist Romantik. Bitte sagen Sie mir nicht, dass ich den Begriff zu sehr ausdehne. Oder wollen Sie mir nicht entgegen? Dann würden wir uns glänzend verstehen. Ich habe 1910 eine »Romantische Landschaft« gemalt, die mit der früheren Romantik nichts zu tun hatte. Ich habe die Absicht, wieder mal so eine Bezeichnung zu verwenden. Bis jetzt nannte ich manche Bilder »Lyrische Dreiecke«, wofür ich ungläubliche Beschimpfungen hören musste. Wo sind die Grenzen zwischen Lyrik und Romantik? Der Kreis, den ich die letzte Zeit so viel verwende, kann manchmal nicht anders als ein romantischer bezeichnet werden,

und die kommende Romantik ist tatsächlich tief, schön, inhaltvoll, beglückend, sie ist ein Stück Eis, in dem eine Flamme brennt. Wenn die Menschen nur das Eis spüren und die Flamme nicht, desto schlimmer für sie.  
Der Kreis war an die Stelle des Pferdes in der »Blauen Reiter«-Zeit getreten, er liebt den Kreis, wie er früher das Pferd geliebt hat, vielleicht mehr, weil er in ihm mehr Möglichkeiten findet. Und in dem Brief an W. G. erklärt er, was der Kreis für ihn ist:

1. die bescheidenste Form, aber rücksichtslos behauptend;
2. präzise, aber unendlich variabel;
3. stabil und unstabil zugleich;
4. leise und laut gleichzeitig;
5. eine Spannung, die zahlreiche Spannungen in sich trägt.

Es ist durchaus möglich, dass Kandinsky in diesen Bildern Weltraumerlebnisse vorausnahm. Festzuhalten wäre nur, dass sie nichts Vorhandenes meinen, sondern lediglich Kandinsky eigene Erfindung. Und zweitens, dass die Wahrheitsfindung für den Betrachter von der Sache auszugehen hat, nicht von dem, was er sich vorstellt.

Niemand hätte für möglich gehalten, dass Kandinsky einer weiteren Steigerung fähig sein könnte. Die Pariser Epoche, die letzte, die elf Jahre währte, brachte eine Zusammenfassung seiner Welt — und Ich — Erfahrung und eine Apotheose der Farbe, die nie dieses Mass von Freiheit und Reichtum besessen hat wie in Paris. Zum dritten Mal in seinem Leben beginnt Kandinsky von neuem, und sein erstes Pariser Bild heisst »Start«. Kandinskys Elan war ungebrochen, obwohl es hart für ihn war, 1933 Deutschland verlassen zu müssen, sein Glaube an das Gute und an die Zukunft war unverwundlich.

Will man angesichts dieser letzten Bilder von Synthese sprechen, dann in dem Sinn, dass nun Kopf und Herz, Satztechnik und Intuition eine Einheit bilden, aber auch insofern, als man von einer Symbiose von Malerei mit Musik und sogar mit den wissenschaftlichen Disziplinen sprechen könnte. Und auch in Anbetracht der Tatsache, dass sich im Alter sehr häufig Erinnerungen an Jugend und Herkunft einstellen. Der Kreis schliesst sich, und im letzten Abschnitt stehen die Glocken der Moskauer Türme, deren Musik Kandinsky sein Leben lang begleitete, steht Russland mit seiner unendlichen Weite, die erst am Amur endet und den ganzen Norden Asiens umschliesst, steht die Erinnerung an die Stadt seiner Vorfahren, die geteilt war und deren östlicher Teil zu China, deren westlicher Teil zu Russland gehörte, steht die Mongolei, die auch blutlich in ihm war, und über die Mongolei hinaus Ostasien. Bei jeder Ausstellung Kandinskys, die alle Epochen seines Werkes vereint, fällt der barocke Überschwang und Reichtum seiner letzten Bilder auf, die russisch-asiatische Farbenpracht, aber auch die spirituelle östliche Überlegenheit.

Ich habe vor vierzig Jahren etwas kühn behauptet, dass eigentlich die Japaner einen Maler wie Kandinsky hätten hervorbringen müssen, wenn sie in ihrer künstlerischen Entwicklung konsequent geblieben wären — auch in der bildenden Kunst — anstatt in 19. Jahrhundert Europa die Tore zu öffnen. Inzwischen hat sich Ostasien auf seine Tradition besonnen, und ich habe bei einer der letzten Biennalen in Tokio den Eindruck gewonnen, dass ein beachtlicher Kreis der japanischen Intelligenz die Chancen der Weiterentwicklung in einer Kunst wie der Kandinskys sieht, daneben in der erneuerten Tradition der kalligraphischen Malerei. Was mich aber am stärksten berührte, war, dass die Japaner den Akzent auf Kandinskys letzte Epoche legen wollten, die Werke der Pariser Jahre von 1933

H. H. Stuckenschmidt

## Kandinskys werk und die musik

In einem Aufsatz über die Bilder seines Freundes Arnold Schönberg konstatiert Kandinsky 1922, dass man äussere und innere Erlebnisse nicht schroff voneinander teilen kann. Beide hätten lange Wurzeln und Zweige, die sich miteinander verflechten und schliesslich »einen Komplex bilden, welcher für die Künstlerseele bezeichnend ist«. Dann nennt er diesen Komplex »das Verdauungsorgan der Seele«. Und er skizziert weiterhin den schöpferischen Vorgang, in dessen Verlauf das äussere Erlebnis einer inneren Tätigkeit unterworfen wird, die sich »in umgestalteter äusserer Form manifestiert«.

Für Geister, die gewohnt sind, in Musik zu denken, ist diese Prozedur eine normale, sozusagen natürliche Musik, sofern sie nicht in den Formen der Mimikry auftritt, die als »Symphonische Dichtung« musikfremde Phänomene nachahmt, kennt keinen Unterschied zwischen Form und Inhalt, zwischen »äusserem und innerem Erlebnis«. Musik ist eo ipso eine »non-objective art«; ihre Gestalten treten aus einer Welt der Phantasie, ihre Gesetze gleichen denen der Mathematik.

Wir wissen aus Kandinskys Autobiographie, dass er als Gymnasiast in Odessa seit 1874 Unterricht im Violoncello- und Klavierspiel hatte. Die Liebe zur Musik war ihm angeboren, ebenso das Gefühl für ihre Verwandtschaften und Analogien mit der Malerei. Die verschiedenen Territorien sinnlicher Wahrnehmung, vor allem die von Ohr und Auge, gingen bei Kandinsky ineinander über. Er war das, was man eine synthetische Natur nennt. Als 23-jähriger sieht er in der Petersburger Eremitage die Bilder Rembrandts van Rijn. Bei dem Doppelklang von Hell und Dunkel, den er riesenhaft nennt, assoziiert er Wagners Musik, die ihn bei einer »Lohengrin«-Aufführung stark berührt hatte.

In seiner Malerei ist die Verwandtschaft mit musikalischem Denken in dem selben Maasse erkennbar, in dem sie sich vom Naturalismus, vom Gegenstand entfernt. Diese Entwicklung fällt in die Münchener Jahre seit 1909, als die Neue Künst-

ler-Vereinigung unter Kandinsky Vorsitz entstand. Ein Jahr vorher war aus Moskau Thomas v. Hartmann nach München gekommen, ein junger Pianist, Komponist und Dichter. Er schloss sich dem Kreise russischer Künstler an, zu dem auch Alexei v. Jawlensky und Marianne v. Wreffkin gehörten. Mit dem 17 Jahre älteren Kandinsky entwickelte sich bald eine enge Freundschaft, deren Kontakte bis in die letzten Lebenszeit des todkranken Malers 1944 wach blieben.

1906 hatte Kandinsky in Egernt-Rottach am Starnberger See Arnold Schönberg kennen gelernt, der dort die Ferien verlebte. Auch mit ihm verband ihn eine lebenslange Freundschaft. Offenbar vertiefte sich durch den Umgang mit Schönberg und Hartmann sein Interesse für moderne Musik. Kandinsky schwebte eine Art modernen, von Wagner ganz unabhängigen Gesamtkunstwerkes vor. Die Gedanken darüber nahmen, wie immer bei ihm, gleichzeitig theoretische und praktische Formen an. 1909 schrieb er in Murnau die Bühnenkomposition »Der gelbe Klang«, nieder, die 1912 im »Blauen Reiter« als abschliessender Beitrag veröffentlicht wurde. Kandinsky stellte ihr einen kommentierenden Aufsatz voran »Über Bühnenkomposition«, der die wichtigsten Ideen zu dieser theatralischen Form enthält. Er konstatiert, äusserlich seien die Mittel der Künste, d. h. Klang, Farbe und Wort, völlig verschieden; doch löse das letzte Ziel der menschlichen Seele diese äusseren Verschiedenheiten aus und entblöse die innere Identität. Dann nennt er den Komponisten Alexander Scriabine als Beispiel eines Schöpfers, der die Mittel einer Kunst durch die identischen Mittel einer anderen ersetzt. Dabei denkt Kandinsky offenbar an die »Prometheus«-Symphonie, wo Scriabine bestimmte Akkorde gleichzeitig mit koordinierten Farben erscheinen lässt.

Auch Leonid Sabanejew, dessen Aufsatz »Prometheus von Scriabine« Kandinsky in »Blauen Reiter« druckte, spricht von der Wiedervereinigung aller Künste als Scriabines endgültiger Kunstidee.

Er nennt den »Prometheus« den Versuch einer teilweiser Vereinigung, weil da Musik mit Farben spielen koordiniert wird. Das »Mysterium«, zu dem Scriabine nur Skizzen (teilweise mit zwölfstimmigen Melodien) hinterlassen hat, sollte diesen Weg bis zum Ende gehen: ein »grandioser Ritualvorgang, in welchem zum Zweck des ekstatischen Aufschwunges alle Erregungsmittel, alle »Sinnliebko-sungen« (anfangend mit Musik bis zum Tanz — mit Lichtspielen und Symphonien von Düften) ausgenützt werden«.

Kandinskys »Gelber Klang« verwendet, wie sein Kommentar erläutert, drei Elemente:

1. musikalischen Ton und seine Bewegung;
2. Körperlich-seelischen Klang und seine Bewegung durch Menschen und Gegenstände ausge-drückt;
3. farbigen Ton und seine Bewegung (eine spezielle Bühnenmög-lichkeit).

Und er betont, dass alle drei dem inneren Ziele untergeordnet werden. Dabei könne die Musik zurücktreten, wenn sie den Ausdruck einer Bewegung schwäche. Das Wort diene nur der »Stimmung«, habe also atmosphärischen, nicht semantischen Wert. Auch solle die Menschenstimme »rein« angewandt werden, ohne durch den Sinn des Wortes verdunkelt zu sein.

In den sechs Bildern des »Gelben Klangs« und der vorhergehenden Einleitung wird Musik immer wieder benutzt, teilweise bis in Einzelheiten vorgeschrieben. Die ganze Dichtung beginnt mit dem Satz: »Im Orchester einige unbestimmte Akkorde«. Dann fordert Kandinsky ein Licht — und Farbenspiel, abschliessend »Nach einer Zeit Orchestermusik. Pause«. Darauf folgt ein Chor hinter der Bühne, mit überwiegen Bassstimmen, gleichmässig, ohne Temperament, mit Unterbrechungen. Der Chor ist dreiteilig auf ein phantastisch-irreales Gedicht gestellt: zuerst tiefe Stimmen, dann hohe Stimmen, dann alle zugleich. Mit dem Erlöschen des Lichtes endet die Einleitung. Dann folgt

bis zu seinem Tode 1944, nicht, wie die meisten Europäer, auf die Zeit des »Blauen Reiter«. Oft glaubt man in den späten Bildern Dinge zu sehen, ein Ballett oder einen Vogel oder einen russischen Jahrmarkt, und es gibt Titel wie »Intimes Fest« oder »Flatternde Figur«. Kandinsky spricht in einem Brief von der »reinen Realistik« der abstrakten Malerei, die die konventionelle Realistik weit hinter sich lasse und ausserhalb des Raumes und der Zeit stehe. Das ist es, denn die Figurationen sind keine Figuren, keine Drachen oder Vögel, aber sie involvieren Vorstellungen wie diese, und die Figuration links oben auf seinem letzten Bild »Gemässiger Aufschwung« ist kein Engel, aber sie steht dafür. Die Bilder sind das Echo einer durchsichtigen, transitorischen Welt, alles, was wir zu erkennen glauben, entweicht uns. Das Bild wird zum Mitvollzug des universellen Geschehens. Der Maler Diego Rivera hat in einem Hommage für Kandinsky geschrieben, seine Kunst wäre nicht ein Abbild des Lebens, sondern das Leben selbst, er sei der realistischste Maler, denn in seinen Arbeiten stecke alles Vor-

handene und ausserdem das von ihm Entdeckte, sie liessen die Ankunft einer neuen Ordnung des Universums fühlen! Eine grosse Wahrheit aus dem Munde eines ganz gegensätzlich veranlagten Malers.

Die Farben der letzten Bilder sind ein Kapitel für sich. Sie sind ebenso schwer zu beschreiben wie die Klänge einer musikalischen Komposition. Ein Dichter vermöchte noch am ehesten einen Begriff von dem zu geben, was die Farben sind, nicht was sie bedeuten. Jean Cassou hat die bisher kongenialste Beschreibung gegeben. Er erkannte, dass die Farbe ein imaginäres Problem sei und dass im Grund kaum jemand in der Lage sei, über sie im einzelnen zu sprechen. Was mag in Kandinsky vorgegangen sein, das ihn befähigte zu dieser grenzenlosen Leichtigkeit und Heiterkeit vorzustossen, in der, wie bei Mozart, auch die andere Seite enthalten ist, das Wissen um die letzten Dinge. Am einhundertsten Geburtstag ist Kandinskys Kunst immer noch ein Ereignis. Sie lebt und wirkt und verändert die Atmosphäre, wie er 1911 gesagt hatte, »die Kunst ist kein zweckloses Schaffen, sondern

eine Macht«. Seit dem »Blauen Reiter« hat Kandinsky fest an die Zukunft seiner Arbeit geglaubt und für sie gekämpft, zuerst in München gegen den Unverständnis inferiorer Mitmenschen, dann am Bauhaus gegen die falschen Romantiker, die ihn zu konstruktivistisch fanden, und gegen die Konstruktivistischen, denen er zu romantisch war, zuletzt in Paris gegen die Indifferenz der dortigen Kunstwelt, die erst nach dem zweiten Krieg die Grösse seiner Leistung begriff, die Konsequenz seines Schaffens über vierzig Jahre hinweg und den Sinn seines künstlerischen Entwurfs. Kandinsky selbst hat nie an sich und an der Richtigkeit seines Weges gezweifelt, aber es gehörte viel Mut dazu, den Gegnern immer wieder Rede und Antwort zu stehen, wo er doch alles in seinen Werken gesagt hatte. Erst seit 1950 aber weiss die Welt, dass er mit seinem neuen Entwurf zugleich eine neue Schönheit in die Welt gebracht hat, die sich von der jedes anderen Künstlers unterscheidet, weil sie den Glanz und das Geheimnis seiner Heimat und des fernen Ostens mit dem Geist des Westens vereint.

Will Grohmann

die Orchester-Introduktion zum ersten Bild. Nun sieht man eine Hügellandschaft. Die Musik beginnt, »erst in hohen Lagen, dann unmittelbar und schnell zu unteren übergehend«, während der Hintergrund dunkelblau wird. Hinter der Bühne ein Chor ohne Worte, ohne Gefühl, hölzern, mechanisch. Fünf Grelgelbe Riesen singen tief und wortlos; ihren Flug reflektiert die Musik. Wenn ihr Gesang abschwilt und stirbt, hört man wieder den unsichtbaren Chor, der vom Orchester bekämpft und besiegt wird.

Das 2. Bild bringt die detaillierteste Schilderung des akustischen Elements: »Die Musik ist grell, stürmisch, mit sich oft wiederholendem a und h und h und as (la et si et si et la bémol). Diese einzelnen Töne werden schließlich durch die laute Stürmlichkeit verschluckt. Plötzlich entsteht vollkommene Stille. Pause. Wieder winseln kläglich, aber bestimmt und scharf a und h (la et si). Das dauert ziemlich lange. Dann wieder Pause«. Auch die folgende Schilderung einer sich bewegenden Blume mit Blatt fordert Töne: ein sehr dünnes h, ein sehr tiefes a. Es folgt ein Sprech-Chor, erst zusammen, dann Alt. — Bass — un Sopranstimmen. Abermals soll das Orchester die Stimmen bedecken, wobei die Musik Sprünge vom ff zum pp macht. »Die Musik sinkt«, heisst es danach, und der Sprech-Chor wiederholt sich.

Im 3. Bild ist ein Crescendo des Lichts bis zum grellen Zitronengelb mit einer Vertiefung und Verdunklung der Musik koordiniert. Hinter der Bühne, die zwischen zwei Felsen die fünf Riesen zeigt, schreit eine ängstliche Tenorstimme sehr schnell undeutliche Worte wie »Kalasimunafakola«. Ein Gebäude mit Türmchen und Glocke steht in 4. Bild, rechts ein dicker Mann, der mit schöner Stimme »Schweigen« sagt. Die Szenerie des 3. Bildes kehrt in 5. wieder, ebenso das Flüstern der Riesen und der Tenorschrei. Derselbe Vorgang wird, einschliesslich der zugehörigen Musik, wiederholt; hier wendet Kandinsky das kompositorische Mittel der Reprise an. Später wird die Musik greller, danach ändert sich oft ihr Tempo. Während weisses Dämmerlicht die Bühne erfüllt, fanden im Orchester einzelne Farben an zu sprechen. Der »hölzerne« Chor des 1. Bildes meldet sich, die Riesen flüstern, »im Orchester wiederholen sich mehrere Male h und a: einzeln, zusammenklingend, bald sehr scharf, bald kaum hörbar«. Kandinsky verlangt später eine a-rhythmische Bewegung auf der Bühne, ein Durcheinander im Orchester, auf dem Höhepunkt: Dunkelheit und Stille.

Das Schlussbild, Nr. 6, zeigt einen wachsenden Riesen, der als Kreuzform die ganze Höhe der Bühne erreicht. Der Text endet mit dem Satz: »Die Musik ist ausdrucksvoll, dem Vorgang auf der Bühne ähnlich«.

Thomas v. Hartmann hatte den musikalischen Teil dieses erstaunlichen Dramas übernommen. Er bot es mit seiner Komposition dem Stanislawskyschen Moskauer Künstler-Theater an, wo es kein Verständnis fand. Die Partitur ging in der russischen Revolution verloren, Hartmann selbst hat in einem New Yorker Vortrag 1950, den Will Grohmann und Klaus Lankheit zitieren, den »Gelben Klang« das grösste Wagnis in der Bühnenkunst bis auf unsere Tage genannt.

Ein ähnliches Kunstwerk schwebte damals Arnold Schönberg vor. Nach dem 1909 komponierten Monodram »Erwartung« schrieb er 1910 im Juni den Text, dann den Beginn der Musik zu dem Drama mit Musik »Die glückliche Hand«; die Komposition wurde erst im November 1913 beendet. Die Ähnlichkeiten mit der »Gelben Klang« sind gross, obwohl Schönbergs Text viel mehr logischen und dramaturgischen Zusammenhang zeigt als der Kandinskys. Es kann kein Zweifel sein, dass die beiden Frauen-

G. Muche

## Im Jahre 1913

Im Herbst des Jahres 1913, als *Der Blaue Reiter* und Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst* in München den Ateliergesprächen neue Themen gaben, besuchte ich das gleiche Studienatelier, in dem Kandinsky um die Jahrhundertwende das Malen gelernt hatte. In den Strassen leuchtete an den Litfassäulen ein grosses buntfarbiges Plakat und machte auf die Ausstellung einer Galerie aufmerksam. In ihren Schaufenstern lagen als Dokumente einer neuen Zeit Kunstbücher aus aller Welt und an den Wänden der Ausstellungsräume hingen neuartige Bilder von Malern aus Paris, Berlin, Turin und München. Eine Besucherin der Ausstellung beobachtete das Staunen, mit dem meine Augen auf den Bildern verweilten. Ich war achtzehn Jahre alt und die Dame sagte zu mir, sie sei Marianne Werefkin und die beiden Herren im Hintergrund seien Wassily Kandinsky und Alexej von Jawlensky. Sie also waren Entdecker neuer Bildwelten. Ich bewunderte beide, am meisten Kandinsky. Er schien mir von allen Malern der konsequenteste zu sein, weil er seine Bilder ganz von den Dingen der Wirklichkeit löste und das gelang ihm, ohne dass dabei bloss Ornamente entstanden, sondern bildhafte und lebendige Abstraktionen, überzeugende Kompositionen aus reinen Farben und Formen.

Wenn ich mich jetzt, da ich diese Zeiten schreibe — also ein halbes Jahrhundert danach — an jene Stunde erinnere, muss ich feststellen, dass die malerische Substanz, die in Kandinskys Bildern zum Durchbruch kam, so reich und mächtig war, dass daraus bis auf den heutigen Tag eine unendliche Fülle von Variationen entstehen konnte. Kandinsky ist der Maler der Moderne geworden, der eine grosse Schule bildete, ohne es zu wollen, wenn man den Worten Wilhelm Hausenstein vertrauen will, der damals über ein Gespräch mit Kandinsky berichtete, und man muss ihm wohl glauben, weil Kandinsky nicht protestierte, als er in der Nummer der Zeitschrift *Der Sturm*, die ihm gewidmet war,

gelesen hatte, was da über ihn geschrieben stand: »Kandinsky ist überzeugt, dass sein Weg nicht etwa das absolute neue Prinzip ist. Er ist sicher, dass sehr bald wieder eine Malerei beginnen werde, die von den physischen Realitäten ausgeht und mit den gereinigten Mitteln der gegenwärtigen Kunst, oder mit Mitteln, die wir noch nicht sehen, eine neue künstlerische Erschöpfung der physischen Welt versuchen wird. Kandinsky betrachtet seine Kunst als eine Ausdrucksmöglichkeit von bestimmter Art, der andere Ausdrucksmöglichkeiten gegenüber treten sollen. Aber selbstverständlich: mit vollem Glauben sucht er nur die seine.«

Damals in München war Kandinsky der Exponent für die Attacken verständnisloser Kritiker und Herwarth Walden, der Herausgeber der Zeitschrift *Der Sturm*, der in Berlin die erste grosse Kandinsky-Ausstellung mit Werken aus den Jahren 1901 bis 1912 gemacht hatte, rief die Maler und Bildhauer, die Direktoren der Museen und die Sammler, die Schriftsteller und Kunstfreunde zum Protest gegen die Verläumder Kandinskys auf mit den Worten: »Ihr Protest soll für Kandinsky eine Ehrung bedeuten und ihm zeigen, welche Achtung und Anerkennung seine Kunst bei künstlerischen Menschen findet. Ich bewundere ihn und sein Werk.« In den Münchener Ateliers und Kaffees wurde über Kandinsky mehr gestritten als über andere Maler. — »Er ist ein Radikaler, ein Gewaltsamer« sagten die einen. — »Ich habe nie einen reservierteren Maler gesehen. Er empfindet sich als Konservativen im Sinne etwa, in dem Signac sich als Bewahrer der formalen Traditionen eines Delacroix empfand« meinte ein anderer »die ganze Entrüstung über Kandinsky ist absurd.« Und Hausenstein schrieb in seinem Brief an Herwarth Walden: »Ich schätze mich glücklich, mit Kandinsky persönlich bekannt zu sein. Bevor ich ihm begegnete, hatte ich ein lebhaftes abstraktes Interesse für seine Arbeiten. Sie gefielen mir und reizten mich. Seit ich ihn kenne, verbindet mich noch mehr mit ihm: ein ganz konkretes menschliches Vertrauen zu seinen künstlerischen und moralischen Gesinnungen und eine hohe persönliche Achtung vor seiner, den Dingen des Lebens überlegenen, differenzierten, dabei ruhigen und einfachen Intelligenz. Er ist ein Mensch, an den ich glaube.« Wie damals, so überzeugte Wassily Kandinsky zu allen Zeiten durch seine Person und sein Werk zugleich.

de an der gleichen Idee eines Kunstwerkes der vereinigten Mittel arbeiteten, und gewiss haben beide sich darin gegenseitig angeregt und befruchtet. Dabei hat Schönberg für die Musik Skizzen benutzt, die im Oktober 1908 aufgeschrieben wurden, also noch vor der »Erwartung«, bald nach der Komposition des ersten atonalen Liedes »Du lehnest wider eine Silberweide« aus den Stefan George-Liedern opus 15. Die Analogien in den Regie-Anweisungen der »Glücklichen Hand« und des »Gelben Klang« sind bemerkenswert. Auch bei Schönberg gibt es Crescendos und Diminuendos des Lichtes und der Farben, plötzliches Verlöschen und Aufleuchten des Lichts, namentlich im dritten der vier Bilder. Das Zitronengelb fehlt so wenig wie die Felsenlandschaft, von der aber Schönberg verlangt, sie solle »nicht die Nachahmung eines Naturbildes, sondern eine freie Kombination von Farben und Formen sein«. Sogar die Sprech-Chöre, mit denen beide Werke anfangen, zeigen die enge innere Verwandtschaft der beiden Autoren.

Es ist sinnlos, hier nach Prioritäten zu suchen. Es war die geistige Gemeinsamkeit des Weges, die Kandinsky und Schönberg zu-

sammenführte. Die Tendenz zur Abstraktion in Kandinskys Malerei entsteht zur gleichen Zeit wie die Abkehr von der Tonart bei Schönberg. Beides entspricht der anti-naturalistischen Haltung der damaligen Avantgarde. Kandinsky dachte in manchen Dingen radikaler als der Freund. Die Korrespondenz Ende 1911 und Anfang 1912 enthält einen Brief, in dem Kandinsky polemisiert: »Mathematisch ist  $4:2 = 8:4$ . Künstlerisch nicht. Mathematisch ist  $1+1 = 2$ , Künstlerisch kann auch  $1-1 = 2$  sein. Zweitens: sind Sie gegen Verdoppelung der Orchesterkräfte? Nun, das ist ja nur Vergrößerung (und also Verkomplizierung) der Mittel«. Es sind ähnliche Gedanken wie in dem »Blauen Reiter«-Aufsatz »Über Bühnenkomposition«, der um diese Zeit entstanden ist. Doch auch, wenn alle diese Dokumente nicht existierten, — die Werke selbst sprechen deutlich genug. In der gesamten Geschichte der Malerei gibt es kein Oeuvre eines Künstlers, das so wie das Kandinskys aus musikalischem Gefühl geboren wäre. Harmonie und Rhythmus sind die Impulse, die zunehmend sein Schaffen geleitet haben. Er war ein Musiker der Farben.

# MIRÓ

Ich arbeite  
wie  
ein Gärtner

Einleitung  
von Y. Tailandier

9  
farbige  
Abbildungen

XX<sup>e</sup> siècle

Exclusivité

F. Hazan

Paris

## Der Zug zum Monumentalen

Wenn wir das Monumentale von seiner negativen Definition her als einen Gegensatz zum Intimen auffassen, so müssen wir die künstlerische Eroberung dieser Sphäre nicht nur im Sinne einer dimensionalen Erweiterung erwarten, sondern auch auf einen gesteigerten inneren Impetus zurückführen. Hier kann der Künstler nicht nur leise, aus nächster Nähe hörbare Töne anschlagen, sondern muss, quasi mit erhobener, weithin vernehmbarer Stimme sprechen.

Kandinsky war von den Künstlern, die der heroischen Pionierzeit angehörten, wohl besonders berufen, monumentale Bilder zu schaffen. Diese Befähigung wuchs nicht nur aus einer aufs Universale gerichteten geistigen Einstellung und Formgebung, sondern auch aus der Vielschichtigkeit seiner Persönlichkeit. Er beherrschte viele kulturelle und künstlerische Gebiete, die er jedoch wieder zu einer zusammenfassenden Einheit zu verschmelzen strebte. Vor allem galt diese Einstellung der visuellen Interpretation einer Welt, die für ihn: »Ein Kosmos geistig wirkender Wesen« war (»Blauer Reiter«, 1912) und deren Universalität über alles detailliert-geständliche Interesse hinweghob. Die Richtung zum monumentalen Ausdruck ist bei ihm schon in der Idee, eine Synthese der Künste herzustellen, die ihn von Anfang an beschäftigte, verankert. Es bedeutete ihm »Eine Vereinigung der eigenen Kräfte verschiedener Künste«, im Sinne einer allseitigen Verstärkung jenes »inneren Klanges« den diese universal orientierte Kunst zu vermitteln suchte.\* Zunächst bedeutete ihm das Theater als »abstrakte Bühnensynthese«, welche Malerei, Skulptur, Musik, Dichtung und Tanz umfasste, ein konzentrierender Brennpunkt. Aber auch im Kontakt mit der Architektur sollte ein Beziehungsspiel neu entfaltet werden, nachdem die Aufnahme der künstlerischen Elemente im Bau des 19. Jahrhunderts ohne jede innere Bezüglichkeit, rein additiv, stattgefunden hatte\*. In seiner frühesten Bühnenkomposition »Der Gelbe Klang« von 1908, der zuerst im »Blauen Reiter«, 1912, veröffentlicht worden war, machte er den Versuch, die verschiedenen Kunstgebiete in Parallelität und Gegensätzlichkeit zu einem komplexen Gesamtausdruck zusammenzufassen. Der Zug zur Integration der Malerei mit dem Bühnengeschehen führte später zu erweiterten monumentalen Wirklichkeiten auf diesem Gebiet, wie in der Bearbeitung der *Mossorgsky'schen Oper: »Bilder einer Ausstellung«* (1928). Wiederum sind es die mobilen farbigen Elemente und die kinetischen Lichtspiele, die gestisch und symbolhaft alarmiert werden, um die einzelnen musikalischen Partien zu begleiten und damit einer Verschmelzung der visuellen und akustischen Sphären zu erreichen.

Der Geist der Synthese der im Bauhaus herrschte, wurde auch während Kandinskys Lehrtätigkeit als Leiter einer Klasse für Wandmalerei gefördert. Nachdem man hier besonders die technischen und wissenschaftlichen Errungenschaften der Gegenwart berücksichtigte, betonte Kandinsky die Rolle der Kunst als emotionale und poetische Kraft. So sollte die Malerei nicht in nebensächlicher

Unterordnung, sondern als gleichgeordnete wirksame Partnerin der Architektur eingegliedert werden. Schon allein wenn wir uns fragen, was den speziellen Charakter dieser seiner »malerischen Welten«, wie Kandinsky sie nannte, ausmachte, seit ihren frühesten Prägnanzen, so war es die grossangelegte Komposition, die prägnante Hervorhebung der rhythmischen Akzente, die aus seinen Farb- und Formgruppen sprachen und die individuellen Einzelstimmen mit einem orchestralen Geschehen verbanden. Dazu kam jene vielseitig strömende, allumfassende räumliche Dynamik, die einen kosmischen Schwebezustand der einzelnen picturalen Elemente suggerierte. Innerhalb dieser Methode erschuf Kandinsky ein grossangelegtes, visuelles Neuland, seine freie, imaginative Welt. Dieses Ueberall der Form- und Farbbewegungen hatte er schon in seinen Jugendjahren in der heimatischen Folklore, in den buntbemalten Bauernstuben Russlands erlebt, wo er, ins Zimmer tretend, erfuhr: »was es heisst, von losgelösten Farben umwogt zu sein«. Und nun wurden es eben seine Farben, welche in räumlicher Kraft aus der Tiefe vorstiegen oder in sie eindringen, irdisch-aggressiv, wie Gelb oder von himmlischer Besinnlichkeit, wie Blau. Immer neu wurden sie eingesetzt, um ihre psychischen und räumlichen Qualitäten auszustrahlen.

Die methodische Analogie zur Musik, auf die Kandinsky schon in seinen Titeln häufig Bezug nimmt, liegt auf der Hand. Vor allem in Betracht jener grundlegenden Kategorien, die er für seine Kunst schafft, indem er sie als »Impression«, »Improvisation« und »Komposition« bezeichnet. Dabei überträgt er den Begriff des Klanges auf Farbe und Wort und gliedert die verschiedenen musikalisch betitelten Gruppen unter die übergeordnete Idee des »Symphonischen« ein. Dieser umfassende Durchdringungsgedanke, der in Kandinskys Ideologie und Gestaltung enthalten war, sowie die grosszügige Rhythmisierung seiner Bilder liessen seine Kunst als prädestiniert erscheinen, in der Öffentlichkeit ihre Auswirkung zu finden. Hinzu kam noch ihre starke innere Dimension, jener intensive spirituelle Impetus, den sein Werk empfing. Bei Kandinskys Monumentalität kann es sich, — wie bei der Brancusi's, — darum niemals um eine reale Grösse handeln, sondern um eine durch den Modus der Gestaltung wirksame innere Grösse und um die sonore psychische Suggestionskraft dieser Kunst. Kandinsky hat zwar auch intime, zart-lyrische und ausgesprochen humorvolle Bilder (vor allen in der Spätzeit) gemalt, aber der Grundzug seines Wesens und Wirkens liegt in der grossemphatischen orchestralen Gestaltung, vor allem in jenen Werken verkörpert, die er seit 1910 als »Kompositionen« betitelt hatte, von denen es nur zehn gibt, die aber auf alle Schaffensphasen verteilt sind. Anders als bei seinem Freund und Bauhauskollegen, Paul Klee, in dessen Werk die psychologische Finesse und intime Schönheit im Sinne reiner Kammermusik aufklingt, und wo die monumentale Sprache erst in der letzten Arbeitsepoche durchgebildet wird, ist seine Kunst von Anfang an so orientiert. Auch bei Oscar Schlemmer, der im Bauhaus die Bühnenabteilung leitete, handelte es sich in seinen verschiedenen Wirklichkeiten des Wandbildes um einen grosszügigen Bildbau, der das Thema Mensch und Raum im

Sinne einer modernen Klassizität erfasst. Kandinsky bekennt sich bewusst — wie Klee — zu einer »neuen Romantik«, die »wie ein Stück Eis ist, in dem eine Flamme brennt«.

Auch Fernand Leger, der sich intensiv mit der »Vitalisierung der Mauer« befasste, hat in seiner monumentalen Malerei, ebenso wie in seinen Bildern, eine andere künstlerische und geistige Einstellung offenbart, indem er seine Kompositionen »mit objets-Fragmenten«, im Sinne einer »Personifikation des vergrösserten Details« (Leger), aufbaute, nachdem er in seiner Frühzeit 1909-1912 mit Robert Delaunay »la bataille de la couleur libre« entfacht hatte und die »valeur-objets«, (der Farbe an sich) — wie er es bezeichnete — vor allem hervorhob. Kandinsky hingegen hatte seit 1910 universale Formen und losgelöste Farben als authentische Ausdrucksträger aktiviert, um sie als Symbole seelischer Aktivität einzusetzen. Leger's Methode bedeutete eine Vorwegnahme späterer Kinetik und war die Bekundung einer durchaus betonten Gegenwartseinstellung, die vor allem unserem Maschinenzeitalter und dem Rhythmus der Grosstadt galt. Dagegen musizierte der auch zeitlich universal gerichtete Kandinsky mit einer allgemeingültigen humanitären inneren Substanz, aus dem Geist aller Zeiten bezogen und aus einem Heute neu belebt.

Hierbei mag auch der asiatische Zug Kandinskys sich offenbaren, der uns nicht mit einer Aussenwelt und ihren Einzelheiten konfrontiert, sondern eine alledurchdringende Einheit von Objekt und Subjekt schafft in Betonung eines durchgehend seelisch animierten Lebens. Dass die speziellen monumentalen Realisationen, die Kandinsky ausführte, heute zerstört sind, bedeutet einen unersetzlichen Verlust, obwohl sein ganzes Oeuvre über seine Fähigkeit auf diesem Gebiet zeugt. Die verlorengegangenen Werke jedoch waren speziell wegweisende und wichtigste Dokumente unserer Epoche auf diesem Gebiet.

Die Ausstattung des *Empfangssaal der jurkfriren Ausstellung in Berlin, 1922*, zu Beginn seiner Bauhausperiode, war schon eine grandiose Bestätigung seines Könnens innerhalb einer architektonischen Situation die Malerei grosszuegig miteinzubeziehen. Das Hauptbild steht noch im Zeichen der vorhergehenden dramatischen und russischen Epoche: ein farbiges Aufsprühen auf schwarzem Temperagrund, Bewegung und Gegenbewegung werden zwischen einer rechten und linken Hälfte des Bildes durch Diagonallinien aufeinander bezogen und zu neuer Einheit verspannt.\* Bezeichnend ist hier die Vieltätigkeit der beiden aufeinander gerichteten Gruppengebilde, in denen ein reich differenziertes Form- und Farbspiel vibriert. Kurven, Wellenbewegungen, Kreise, Linien, schaumweisse Bänder züngeln in einem gewaltigen Presto empor. An den Seitenwänden, die jeweils von Türen durchbrochen werden, wirkt die bildnerische Sprache, ihr Tempo und Temperament wie eine Abwandlung des Hauptgeschehens auf kleinerer Fläche. Hierbei werden schon die strengeren Elemente der »kühleren« Bauhausperiode

spürbar, mit ihrem disziplinierten geometrischen Vocabular. Losgelöste Einzelstimmen werden vernehmbar gegenüber den zusammenfassenden, gebündelten Farbwirkungen des Hauptbildes, in seinem, gewaltig aufbrausenden Fortissimo. Der Beschauer erfährt den feierlichen und zugleich leidenschaftlichen Impetus quasi in verschiedenen Klangstufen auf diesen Wandflächen. Für den Vorräum eines Museum für moderne Kunst bestimmt, sollte hier die künstlerische Ausstattung einen einführenden Auftakt geben. In diesem Werk setzt Kandinsky schon mit bildnerischen Mitteln ein, die kurz darauf in seiner grossformatigen Komposition VIII (1923) verwirklicht wurden, ein Werk auf das er besonderes Gewicht legte, da hier die Synthese des Bewusst-Konstruktiven mit dem Spontan-Intuitiven, die Verschmelzung von Freiheit und Gesetz voll erfasst wurde.

Kandinsky, der sich der Gefahren welche die abstrakte Kunst bedrohten, voll bewusst war, warnte vor einer zur Dekoration degradierten Malerei, »die äusserlich vielleicht ausdrucksvoll, innerlich hingegen, wie alle stilisierte Form, tot war.« Er strebte auch hier fort von der materiellen Herstellung des 19. Jahrhunderts zu einer geistigen Sublimierung hin, die für ihn die charakteristische, in die Zukunft weisende Einstellung des 20. Jahrhunderts auf künstlerischem sowie wissenschaftlichem Gebiet bedeutete. Darum konnte es sich auch bei seiner Wandbildgestaltung niemals um »Aus schmückung« eines Raumes handeln, sondern vielmehr um Schaffung einer geistigen Atmosphäre durch die bildnerische Intensität. Die malerischen Kompositionen des *Musiksaals von Mies van der Rohe*, in der *Internationalen Architektur Ausstellung in Berlin* (1931), die Kandinsky übertragen wurde, zeigen gegenüber der ein Jahrzehnt früher liegenden Arbeit eine veränderte visuelle Sprache. Das Ganze wurde nach Entwürfen, die heute noch erhalten (Mme N. Kandinsky, Paris), in Keramik ausgeführt, wobei die Meissner Werkstätten das Material lieferten. Diese Aufgabe konnte wohl kaum einem anderen Zeitgenossen damals so kongenial gewesen sein, wie Kandinsky. Sein simultanes Erlebnis von Klang und Bild, von Farbe und Ton vermochte gerade hier eine picturale Welt zu erschaffen, die dem Zweck des Raumes voll entsprach. Ging es doch hier wieder um Evokation einer Atmosphäre, quasi um eine visuelle Intonation der Wand. Aller Fixierung enthoben schweben Formen und Farben, meist als präzise geometrische Signatur, konstruktiv und gerüsthaft vertikal aufsteigend oder in kleinen Gruppen horizontal auf den grossen Wandflächen dahingleitend. Sie sind bewegt und rhythmisiert, wie in einem ständigen Auf- und Abklingen begriffen und scheinen zu versinken, wieder aufzutreten, hervorzutreten und im Sinne einer musikalischen Distanz Ferne und Naeh zu suggerieren. Der Glanz des Materials verleiht ihnen besondere Lichteffekte und hebt auch die kosmische Bezüglichkeit, die vor allem vom Hauptbild ausgeht, hervor. Ueber das rein Formal-Aesthetische hinaus wird hier die Malerei wieder zum allgemein beschwingenden Element eines Innenraums im Einklang mit der Architektur und seiner speziellen Zweckbestimmung; ein musikalisches Zentrum zu bilden.

Das Werk ist in jenen Jahren entstanden, in denen Kandinsky auch viele durchaus monumental angelegte, einfache und gross akzentuierte Bilder schuf (wie »Debout« 1930 oder »Vers la Droite, vers la Gauche« 1932) und sich auch theoretisch intensiv mit der Integration der Künste, ueberhaupt mit der Zusammenfassung aller kultureller Kraefte befasste, die für ihn ja auch eine gesell-

(Fortsetzung auf Seite VI)

\* Das Geistige in der Kunst, 1912, Piperverlag, München, p. 39, 88-90.

\* Und »Einiges ueber synthetische Kunst« von W. Kandinsky in I. 10. No I, p. 25 Amsterdam 1927.

\* Es ist auch ein historisches Verdienst, dass in der Fondation Maeght in Saint Paul de Vence dieses Werk wieder nach den vorhandenen farbigen Vorlagen neu errichtet wird.

# 8 Briefe von Kandinsky an Paul Klee

15 VIII 14

Lieber Herr Klee, Ziemlich unerwartet und nach nicht sehr erwarteten Strapazen sind wir in Ihre Heimat gekommen, die uns gastfreundlich aufgenommen hat. Hier ein befreundeter Geistlicher hat uns seine leer stehende Villa überlassen, wo wir möglichst sparsam leben: wir 3 aus der Aimplerstrasse, Frau Kandinsky, ihre Schwester mit Mann und Tochter. Unsere Adresse ist: Goldach am Bodensee, Mariahalde. Wo sind Sie? Hoffentlich auch in der Schweiz, d.h. in dem in Europa fast einzigen Lande, wo die Zukunftsmusik nicht durch Hass vertrieben wurde. Mit grosser Freude habe ich einen Leitartikel in der »Neuen Zürcher Z.« gelesen, wo sich der schweizerische Geist in einer so schönen Form kundgab. Das ist eine Stimme aus der Zukunftsmusik der verbrüderten Menschheit gewesen.

Wenn Sie nach Deutschland reisen, so würden wir uns sehr freuen, Sie auf der Durchreise in Rorschach zu treffen (Goldach ist eigentlich die Fortsetzung von R.). Ich weiss nicht, ob Sie diesen Brief bekommen. So muss ich schliessen. Schön wäre es von Ihnen eine Nachricht zu erhalten. Wir grüssen Sie beide und Felix herzlich.

Ihr Kandinsky.

Lieber Klee, endlich sind wir in Berlin! Lange hat es gedauert, bis ich alle nach einander vor mir wachsenden Hindernisse beseitigt und besiegt hatte. Geduld bringt aber, wie bekannt, Rosen, die aber zu unserer Überraschung im Preise seit 1914 unglücklich gestiegen sind. Vermutlich kosten sie in Weimar billiger. Wie lange ich hier bleibe, weiss ich vorläufig nicht. Ich will mich erst umsehen und vor allem wieder etwas zu Kräften durch tüchtiges Ausruhen kommen. Ich möchte aber unbedingt nach Weimar kommen und das neue Studiumsystem in der Kunst gründlich kennenlernen. Dort werde ich, wenn es die deutschen Kollegen interessiert, von unseren Schulreformen erzählen. Ausserdem möchte ich gern mit der deutschen Kunstjugend in Fühlung kommen. Das ist das Geschäftliche. Was aber das Persönliche anlangt, so möchte ich möglichst bald die Gelegenheit haben, Sie und Ihre Familie nach 7jähriger Unterbrechung wieder auf herzlichste begrüssen. Lassen Sie bald von Sich hören? Haben Sie meinen Brief (die Antwort auf Ihren von Moskau bekommen)? In Erwartung Ihrer baldigen und (wie einmal ein Russe geschrieben hat) höflichen Antwort mit vielen herzlichsten Grüssen

Ihr Kandinsky.

Ist in Weimar die Wohnungsfrage ebenso wie in Berlin brennend? Findet man da leicht ein Zimmer oder soll man im voraus bestellen? Wissen Sie wo Jawlensky wohnt und wer noch von früheren Freunden in Berlin lebt?

Dessau, 7-XII-25

Liebe Elisaweta Ludwigowna!

jahrelang habe ich mir polenta gewünscht - Sie werden also leicht verstehen, welche Freude Sie mir gemacht haben. Ich danke Ihnen herzlichst! Polenta ist für mich ein synthetischer Genuss, da sie auf

eine sonderbare Weise drei Sinne vollkommen harmonisch anregt: erst sieht das Auge das wundervolle Gelb, dann riecht die Nase einen Duft, der unbedingt dieses Gelb in sich trägt, endlich ergötzt sich der Gaumen am Geschmack, der dieses Gelb und diesen Duft in sich vereinigt. Weiter kommen »Assoziationen« - für die Finger (geistige Finger) ist polenta tiefweich (es gibt ja auch flachweiche Dinge!) und endlich für das Ohr - mitteltöne der Flöte. Bescheiden, gedämpfter, aber energischer Klang...

Und diese polenta, die ich bekommen habe, hat in ihrem Klange einen Rosa-Beiklang... unbedingt Flöte!

Felix hat mir eine sehr schöne Karte geschickt, die mir sehr viel Freude macht. Seine Farben haben einen ersten, tiefen Klang bekommen und »technisch« hat er einen schönen Sprung gemacht. Ich würde gern seine neue Arbeiten sehen. Bitte danken Sie ihm recht herzlich von mir. Und jeden Abend essen wir Ihre schmackhaften Apfel...

Ich grüsse Sie, den lieben Pawel Iwanowitsch und den lieben Felix Pawlowitsch vielemals und wünsche Ihnen allen alles, alles gute.

W. Kandinsky

Neuilly s/Seine (Seine)  
135, B-d de la Seine  
Frankreich

16-12-34

Lieber Freund,

ich danke Ihnen herzlich für Ihren lieben Brief zum 4.12. Jetzt sind Sie an der Reihe, und es freut mich bei dieser Gelegenheit, Ihnen zu Ihrem Jahrestag zu gratulieren und Ihnen alles zu wünschen, was zu viel Freude, zu weiteren Erfolgen in der Produktion und in der Auswirkung führt. Die allerbeste Gesundheit ist sine qua non.

Es ist zu unseren bösen Zeiten ein ganz besonderes Vergnügen, fröhliche Briefe zu erhalten. Und solche Briefe kommen von Ihrer lieben Frau, die uns ziemlich regelmässig Mitteilungen über Ihr Leben in Bern macht. Auch von Arps hörten wir, wie schön Sie dort leben und arbeiten.

Mit Ihnen können nur unsere Freunde die beiden Albers konkurrieren, die uns ganz glückliche Briefe schreiben. Sie sind beide dort für alle die bösen Erlebnisse der letzten Jahre glänzend belohnt. Es freute mich speziell zu hören, dass Ihr Zeichenband endlich erschien. Auch dazu gratuliere ich Ihnen herzlichst. Nun kommt eine vielleicht zu unbescheidene Frage! Hätten Sie ein Exemplar auch für mich? D.h. haben Sie eins, das Sie ohne jede Schwierigkeit mir dedizieren könnten. Es wäre eine grosse Freude für mich. Aber nur dann, wenn Sie tatsächlich ein Exemplar ohne jedes Opfer entbehren können. Uns geht es gut und wir sind auch weiter mit Paris zufrieden. Hoffentlich bleibt es auch weiter so. Die Zeiten sind zu unbeständig - das reinste Münchner Wetter - und wer weiss, wie lange wir hier die Freiheit geniessen werden, die heute für uns eine besonders wertvolle Seite des hiesigen Lebens ist.

Wir bleiben aber immer guter Hoffnung und Optimisten. Wir sind also wirklich das dritte Paar, das sich wohl fühlt und mit der jetzigen Lage vollkommen zufrieden ist. (Mit der persönlichen Lage natürlich.)

Ich drücke von Herzen Ihre Hand. Meine Frau schliesst sich allen meinen Wünschen temperam-

voll (wie sie ist) an und wir beide Grüssen Sie beide vielemals. Nach der russischen Sitte gratulieren wir auch Ihrer lieben Frau zu Ihrem Geburtstag.

W. Kandinsky

16-12-35

Lieber Freund,

meine allerherzlichsten Glückwünsche zu Ihrem Geburtstag. Vor allem natürlich baldige vollkommene Genesung. Was für eine schreckliche Zeit Sie hatten! Und wie leid Sie und Ihre liebe Frau uns taten! Wir hoffen sehr, dass Sie beide in irgendeine schöne Gegend zur Erholung fahren. Vor vielen Jahren suchte ich um diese Jahreszeit Sonne und Wärme und fuhr aus dem eiskalten Moskau nach Wien, wo ich statt Schnee dicken Nebel fand - es war den ganzen Tag dunkel und feucht. Auch in Genua sah es ebenso aus. Nach einer kleinen Eisenbahnstunde kam ich gegen Mitternacht nach Nervi, damals noch ganz unbekannt (wir beide - Nervi und ich). Der Hausknecht nahm meine Reisetasche und führte mich ins Hotel. Still. Warme, liebenswürdige, märchenhafte Luft. Vom Himmel fielen seltene dicke Regentropfen - wie es nur im Süden regnet. Den nächsten Morgen sah ich aus meinem Fenster das Meer und reife Zitronen hingen von Bäumen des Hotelgartens.

Pelzmantel weg! Dicker Herbstmantel weg! Ich hatte glücklicherweise einen leichten Sommermantel mit und den musste ich bald ablegen. Sie kennen ja genügend Italien, wo es aber im Januar einmal tüchtig geschneet hat und wo ich vom Laden zu Laden lief um eine stufa zu bekommen. Das war mehrere Jahre später in Rapallo. Menschen blieben in der Strasse vor meinen Fenstern stehen und bewunderten den dicken Rauch, der aus einem schmalen Rohr feierlich zum blauen Himmel stieg. Das ganze Haus war ja aus Marmor - auch die sämtlichen Sitze. Im Garten pflückte ich aber Orangen direkt vom Baum. Jetzt sind stufas nicht mehr nötig, da die stranieri Zentralheizungen durchsetzen, die sich mit reifenden limoni e arrancie gut vertragen.

Ich versuche, Ihnen, wie Sie wohl merken, den Mund wässrig zu machen.

Über Ihren grossen Erfolg in Basel habe ich mich herzlich gefreut und bin sicher, dass weitere in vielen Ländern auf sich nicht warten lassen werden. Also nochmals: baldige Rückkehr der körperlichen und geistigen Kräfte und den Ihnen eigenen fohen Mut wünsche ich Ihnen von Herzen. Wann sieht man sich einmal wieder?

Ihrer lieben Frau meine sehr herzliche und warme Grüsse und Wünsche.

W. Kandinsky

16-12-36

Lieber Freund,

nun sind Sie an der Reihe, und ich freue mich der Gelegenheit, Ihnen vom ganzen Herzen alles denkbar Schöne zu wünschen. Und vor Allem baldigste Rückkehr zur vollkommenen Gesundheit. Sonst hätten Sie nicht sehr viel zu wünschen: Ihre Arbeit ging immer wunderbar vorwärts, die Anerkennung und Bewunderung Ihrer Kunst geht von Land zu Land und über die grossen Teiche unaufhörlich, schwungvoll. So wünsche ich Ihnen, die ehe-

maligen physischen Kräfte im vollen Masse wieder zu gewinnen - sehr bald!

Meine Frau und ich hoffen immer, mal bald in die Schweiz zu kommen, bei welcher Gelegenheit ich Ihnen ein kleines gemaltes Geschenk mitbringe. Es wäre so schön, mal wieder zusammen eine Tasse Tee bei Ihnen zu trinken, wie es so oft und so angenehm in Dessau der Fall war. Wir denken oft an unsre ehemalige Nachbarschaft, an gleichzeitiges Blumengiessen, an die Bocciakämpfe und - trauriges Gedenkens - an die gemeinsamen Klagen über die BHsitzungen. Wie weit liegt das alles zurück! Vieles »leider«, manches »glücklicherweise«. Es kam die Explosion, und wir flogen alle zu verschiedensten Seiten. Manche sehr weit - wie z. B. Albers, der sich sehr glücklich in Amerika fühlt und grosse Siege dort feiert. Auch Schawinsky kam an das Black Mountain College. Er ist mit Frl. Debschitz verheiratet - eine Nachricht, die meine Münchner Erinnerungen mit besonderer Intensität wach rief. Aimplerstrasse! Der »Geisteszustand« Münchens-Schwabing!

Ich lege Ihnen die kleine Einladung zu meiner Ausstellung bei, die mit gutem Erfolg verläuft. Ich weiss, dass es Sie interessieren wird.

Kürzlich haben Sie wohl auch von Emmy den Katalog der Jawlensky-Ausstellung in Hollywood erhalten. Ich habe mich sehr für ihn gefreut, da er ungerechterweise sehr vergessen wurde. Ich weiss auch, dass einige seiner Werke nach London kamen. Er sitzt ja in diesem Loch von Wiesbaden ganz vereinsamt und ist noch so krank dazu. Von Zeit zu Zeit schreibt er mir, was für ihn immer eine schwere Arbeit ist, da er ununterbrochen Gelenkschmerzen hat. Aber geistig ist er sehr frisch und wie immer in die Kunst verliebt.

Kürzlich habe ich einen Amerikaner kennengelernt, der mir ganz begeistert von Emmy-Häuschen erzählte. Sie »rührt sich« immer weiter, lässt aber nur selten von sich hören. Ein leichtes Leben hat sie nicht, da sie natürlich keinen Pfennig von Deutschland bekommen kann.

Dieser Tage war Frau Prof. Hildebrandt bei uns. Sie macht eine Reise London-Paris mit RM. 10 - in der Tasche. Mehr durfte sie ja nicht über die Grenze bringen. U. A. sammelt sie Material für das neue Buch ihres Mannes - Geschichte des Schmucks. Ein »neutrales« Thema, wie sie sagte.

So rücken wir allmählich zum Mittelalter zurück. Und dies in vielen Beziehungen. Allerdings wurden auch wunderbare »Neuerfindungen« gemacht - z. B. die bis jetzt nie gesehene Lügenfreiheit und Verzicht auf jeden Anstand. Im »nationalen« und »internationalen« Masstab. Ich denke an die künftige Schuljugend, die verpflichtet sein wird, die Geschichte unserer Zeit zu geniessen. Wir können uns doppelt und dreifach glücklich schätzen, dass wir Künstler sind.

Ich wünsche Ihnen nochmals das Allerbeste, lieber Klee, und grüsse Sie und Ihre liebe Frau vielemals und herzlichst.

16-3-37

Liebe Frau Klee,

erlauben Sie mir, Ihnen einen freundschaftlichen Dienst anzubieten.

Als wir bei Ihnen waren und über den Besuch von Dr. Nebel sprachen, sagten Sie, dass auch pekuniäre Gründe diesen Besuch erschweren, da Sie grosse Ausgaben haben und der Bilderverkauf heute nur gering ist.

Ich kenne solche Schwierigkeiten und verstehe sie nicht nur theoretisch: Sie wissen aber, dass ich einige Vorräte habe und dass es mir eine grosse Freude wäre, wenn Sie bei mir eine kleine Anleihe

## Herbert Read Kandinsky Magic and Reason

As the years pass and an art released from the restraints of an academic tradition takes on ever new and newly significant forms, the prophetic rôle of Kandinsky emerges with greater clarity. His early manifesto, *Über das Geistige in der Kunst*, published originally in 1912, remains after more than half a century an inexhaustible treasury of inspiration. His paintings, from the early expressionist phase and then through all stages of abstraction, constitute an index of forms in which we may find the prototypes of all the styles of modern art. This rich variety has sometimes been mistaken for an arbitrary experimentalism, but throughout it all a clear vision of the purpose of art is maintained. The experiments are always controlled by an all-embracing wisdom.

Kandinsky himself (in a letter to Will Grohmann) has defined the nature of this wisdom. A romantic by nature, he realized from the beginning that the "inner necessity", whose direct expression is the justification for romanticism, must nevertheless be organized if it is to have significance for other people. Form must emerge from the inner chaos, and the whole art of art is to preserve the necessary vitality in the necessary form. Reason and magic are compatible, wrote Kandinsky, and become one in wisdom.

I find that this rational element in Kandinsky's work deters some people from a full appreciation of his work. Such people find his composition too deliberate, his symbolism too "contrived". But is Wassily Kandinsky, strictly speaking a symbolic painter? The titles of his paintings are usually

strictly descriptive ("Rose in Gray", "Accent in Pink", "Quiet"). In this last-named painting, for example, the intention is not to depict a state of mind (quietness or quietude) but to organize forms and colours which are in themselves quiet. Too much talk of "das Geistige" has perhaps led to a misunderstanding of Kandinsky's aims, which are not spiritual in the sense of being religious or mystical. His forms are physical, organic, and the painting is a form of exercise—"the spirit, like the body, can be developed by frequent exercise: just as the body, if neglected, grows weak and finally impotent, so the spirit perishes if unattended". Painting is a spiritual exercise of this very practical kind. "The starting-point is the study of color and its effects on men."

Kandinsky anticipated the antagonism that such deliberate use of art would arouse, and in the concluding sentences of *Das Geistige* declared: "we are fast approaching a time of reasoned and conscious composition, in which the painter will be proud to declare his work constructional—this in contrast to the claim of the impressionists that they could explain nothing, that their art came by inspiration". Since Kandinsky's death we have had several new waves of artists who claim that they can explain nothing, that their art is in some sense inspirational, uncontrolled by reason. The significance of Kandinsky is that his art will take us back to a necessary belief in conscious creation, which is the union of magic and reason. And that is to say, it will take us back to the secret of all enduring art.

## Kenneth C. Lindsay Kandinsky's inconscious iconography

Some thirty years ago Kandinsky wrote a sentence which was so presumptuous that it continues to disturb and perplex people even today. Because he was at that time a seasoned artist at the height of his career in Germany, and because the sentence appeared in the influential *Cahiers d'Art*, it merits attention as a serious expression of artistic credo. The sentence reads: "The contact of the acute angle of a triangle with a circle has no less an effect than the contact of the finger of God with the finger of Adam painted by Michelangelo".

Individuals who dislike non-objective art find this statement audacious and irresponsible. After all, Michelangelo's creations in the Sistine Chapel brought to a climax the Christian-Humanistic tradition and the glory of the Italian Renaissance: honored by centuries of admiration and respect, these creations are not to be taken lightly and above all not with allusions to the applied pictorial geometry of triangles and circles. Even admirers of Kandinsky have been baffled by the Olympian certitude of the statement and its declaration of independence from tradition. At its worst the statement sounds impertinent. Yet Kandinsky was not an impertinent man. Is there something which lies behind his words which would make them more palatable and defensible? To begin with, we must confess that we do not know what Kandinsky thought about the Michelangelo fresco. Although he admired the art of the past, he wrote very little about it. Acknowledging the profundity of his thinking, however, inclines us to believe that his statement of comparison was far more than a rhetorical gesture.

Turning to the intensive art historical investigations to which the Sistine Ceiling has been submitted during the past thirty years, we find that the Creation of Adam scene can be seen on three distinct levels. Using a combination of the medieval system of aesthetics and Panofsky's scheme of iconography, the fresco consists of the letter (a description of the objects composed in an aesthetically pleasing fashion), the sense (the story), and the sentence (the intrinsic meaning where the viewer investigates the four-fold means of scriptural interpretation).

Anyone can enjoy the letter of the work because the objects are people which are painted with great competence. We can all respond to the poignant way Adam's index finger lifts slightly upward, reaching for the expected spark of life while the rest of the hand remains limp. The subtlety of the gesture gives meaning to the heavy outstretched arm which must be supported by the left knee and explains the half wistful, half expectant gaze of adoration upon Adam's face. Kandinsky's painting of 1924, which bears the simple title "Contact", can also be seen in several ways: but it confronts the viewer with difficulties which are of a different order than those met in looking at the Michelangelo work. The letter of the painting consists of an unfamiliar vocabulary of geometric forms disposed by an inexplicable syntax. If, as it sometimes happens with other Kandinsky works, we see certain remnants of objectivity or patterns which resemble everyday images—factors that could lend themselves to the second level of sense—we are told by the artist to forget these elements since they are secondary.

They are unimportant details. Kandinsky tells us to skip over the sense of his paintings by proceeding directly from the letter to the sentence.

But at the level of the sentence we are confronted with further difficulties because that area consists of feelings which are uncommunicable. In his famous letter to the Chicago collector, Arthur Jerome Eddy, Kandinsky bluntly stated, "All that anyone can say about pictures, and what I might say myself, can touch the contents, the pure artistic meaning, of a picture only superficially".

My technique here will consist of concentrating first upon what Kandinsky considered secondary, that is, the remnant things, people and events which reside in some of his paintings. We will consider these elements as stepping stones over which we can progress to that part of the sentence which leads itself to thought and discourse. This procedure may seem paradoxical because the remnant objects which we find in Kandinsky's post-1920 paintings were not acknowledged by the artist. He was genuinely surprised when people pointed out quasi-objects and figures in his paintings. Consequently we are forced to assume that they originated in his unconscious mind. Admittedly, this is a murky area and difficult to chart: nevertheless, we must find our markers there, for this is one way we can give substance to the sentence.

As is well known, Kandinsky's career is divided into three major periods: the Blue Rider period which closed with the first World War; the Bauhaus period which closed with the advent of Nazism; and the Parisian period which lasted until the artist's death in 1944. These period names are not adventitious. Like the designations for the three ages of man—youth, maturity and old age—three characterize plateaus of interests and style within the all-over continuity of a career. Amid the cluster of interests which fired Kandinsky's imagination during the Blue Rider period, the horseman motif stands out with primary importance. His fascination with the mounted horseman began in the early years with paintings of medieval knights charging bravely along with lances raised. By 1909 he painted the horseman without archeological trappings and in a setting which began to lose its specific identity. The mountain which looms up behind has a triangular shape but it is as unspecific as is the horseman in the foreground.

During the next few years Kandinsky used the horseman motif frequently and in a variety of contexts. The horseman appeared alone, rushing along with lyric speed or springing upward as if to make a flight of emancipation. He appeared as St. George fighting the Dragon or as a trumpeter announcing the deluge. In a painting like *Composition No. IV*, he waged a sky battle with another horseman while lovers embraced on the ground. Elsewhere he is joined by two more horses and makes a troika, or by what should be three and becomes one of the riders of the apocalypse. The single line, double curved so as to describe the head and back of the rider, occasionally appears in his later works. For example, we see the line in *Green Sound* of 1924 and the lower right hand section of *Division Unity*, dated 1943.

The horseman who rushes on-

### Kandinsky

machen würden, um die erwähnten pekuniären Schwierigkeiten zu beseitigen, und den Besuch von Dr. Nebel zu ermöglichen.

Ich denke oft daran, dass gerade jetzt dieser Besuch besonders notwendig wäre, weil Klee augenblicklich keine Arzneien verordnet bekommt. Vielleicht würde Dr. Nebel diesen Augenblick so geschickt ausnützen, dass Klee viel schneller zu Kräften kommen würde.

Glauben Sie nicht? Jedenfalls denke ich, die pekuniären Hindernisse sollten unbedingt beseitigt werden.

Meine Vorräte reichen noch für 3-4 Jahre aus, wenn ich momentan auch nichts verkaufen würde. So wäre es mit der Rückzahlung absolut nicht eilig.

Überlegen Sie sich bitte ernsthaft meinen Vorschlag und lassen Sie mich bald wissen, ob, wann und wieviel ich Ihnen überweisen soll. Der Vorrat ruht grösstenteils in der Kantonbank, die Ihnen den Betrag einfach in Ihre Wohnung zustellen würde.

Ich habe mich so gefreut, Sie beide wiedersehen zu können, und die Stunden, die wir zusammen verbracht haben, haben eine so schöne Erinnerung hinterlassen. Bei der heutigen Kühlen und immer kühler werdenden Atmosphäre tut die seltene Wärme noch viel mehr wohl, als es zu alten Zeiten der Fall war.

Mit den herzlichsten Grüßen und in alter Freundschaft.

W. Kandinsky

### C. Giedion-Welcker

schaftliche Erneuerung bewirken sollte, und ihn, darüber hinaus, auf die gemeinsamen grossen Aufbaugesetze von Kunst und Natur hinführten. Gerade hier fühlt man wieder die Universalität seines malerischen Oeuvres. In einem Klima von Serenität, Würde und sublimen Transparenz wird Kandinsky's monumentale Gestaltungskraft spürbar, die über die visuelle Leistung hinaus eine psychische Potenz ausstrahlt. Nicht zuletzt ist es auch die weitausgreifende »undefinierbare und grenzenlose« Räumlichkeit seiner Kompositionen, welche diese neuen Welten zu evozieren vermochte und diese Werke besonders befähigten zu einer wesentlichen Aussage, in grossen Akkorden an das öffentliche Leben zu richten. In einer Epoche, in welcher der Mensch immer intensiver von dem Bewusstsein seines weltweiten Lebensraums erfasst wird, gleichzeitig mit der Erkenntnis einer globalen humanen Schicksalsgemeinschaft, erscheint uns Kandinsky's grundlegende Einstellung zu einer Synthese der verschiedenen Kraefte von gemeinsamer geistiger Wurzel her, eine durchaus aktuelle und gerade im heutigen Sinne lebensbedingende. Und gerade von diesem umfassenden geistigen Ausgangspunkt her, musste ihm die Domäne der monumentalen Gestaltung, in der Malerei im Zusammenhang mit Buehne und Bau sich an die vielen richtend, besonders adaequat sein.

C. GIEDION-WELCKER.

wards, engages in battle, and appears in religious contexts of destruction and change, is the symbol of Kandinsky's historic break-through into nonobjective art. The rider aspires toward the heavens, toward the spiritual. The blue color selected to describe the rider reinforces this interpretation, because the artist thought of blue as the typically heavenly color. Of course it is well known that Kandinsky did not think of his horseman in this way. When recounting the formation of the Blue Rider movement in 1930, he explained how the title, "Blue Rider" was arrived at. The story is mundane. He was sipping tea at Marc's house in Sindelsdorf. Both he and Marc liked horses. They both liked the color blue. And thus they selected the name. The mundanity of this story does not depreciate the symbolic interpretation given to the horseman motif. To the contrary, it emphasizes the unconscious manner in which the symbol became manifested.

One of Kandinsky's paintings of St. George and the Dragon embellishes the meaning of the symbol. The painting made in Russia around 1917, treats the subject in a traditional manner. But under the circumstances of the artist's new non-objectivism the story's old symbols can be read in a new way. Traditionally, St. George (Christ) saves the princess (the Church) by killing the dragon (the devil). In the new sense St. George becomes the non-objective artist. He saves the princess—which represents the spiritual element in art—by killing the dragon of the 19th century materialism. Other symbols are worthy of notice in passing. The barren and drooping trees at the left are set in contrast to the healthy tree and the heavenly city to the right. The circle became the dominant pictorial motif in the paintings of the Bauhaus period. In a letter to Will Grohmann written in 1925, Kandinsky spoke of the circle as characteristic of a new "cool romanticism" in his art—one that was "profound, beautiful... meaningful, joy-giving—it is a block of ice with a burning flame inside". He referred back to his early romanticism by mentioning the *Romantic Landscape* of 1911.

The *Romantic Landscape* includes three horsemen. Because Kandinsky referred to this painting when speaking of the romanticism of circles, one suspects some kind of connection between the horseman and the circle. Kandinsky himself confirms this suspicion. For Paul Plaut's book of 1929, *Die Psychologie der produktiven Persönlichkeit*, Kandinsky explained that he did not use the circle because of its geometrical characteristics, but because of his strong response to the inner strength of the circle. He continued to say, "I love the circle today as I loved the horse earlier—perhaps more since the circle has more inner possibilities, and thus it has taken the place of the horse".

This is a clear statement of fact. However, since he uses the ambiguous German adjective «inner» to explain the strength and possibilities of the circle, we are not given any real hint as to the meaning of the new symbol. To arrive at an explanation we must examine the most revealing ways in which he used the device.

We notice a large circle in each of his last three Compositions: No. VIII of 1923, No. IX of 1936, and No. X of 1939. One dominating circle can be found high up in each composition. No matter what else is going on, the circle stands out as a commanding presence which either radiates energy or stabilizes the other forces.

Turning to the smaller paintings we see the circle often situated above, hovering like a cosmic potency over the earth, or over

a triangle, or a triangular personage. It will become clear later on that the triangular personage is feminine. Kandinsky seems to make an equation between earth, the feminine, and the triangular. I think Kandinsky's circle symbolizes a creative power fully emancipated from terrestrial restrictions. Like a sun, it presides in the new pictorial heavens, reserved and yet capable of infinite manifestations, confident of its power, affirmative, and loving. A prime symbol of this sort was appropriate for the Bauhaus period because at that time Kandinsky enjoyed the greatest productivity and recognition. That it replaced the earlier prime symbol of horseman seems logical: the horseman is an energetic and fighting figure which was necessary for the battles of the Blue Rider period; having emancipated the artist from the restrictions of the mundane world, the horseman motif transcendentalized itself into a power-giving sun.

The circle continued to appear in Kandinsky's work of the Parisian period, but with decreasing emphasis. For example, the large circles in the last two Compositions do not possess the full ripeness of *Composition No. VIII*, which had been painted at the Bauhaus. The circle's primacy was taken over by two different and yet related motifs—the quasi-figure and the arabesque figure. Both motifs made their first, tentative, appearance in the nineteen-twenties. *Black Tension* of 1924 shows the quasi-figure with its organic outline and animalcule aspect (Fig. 16). It drifts about ambiguously. This figure is also seen in the magnificent painting of 1925, *Yellow, Red, Blue*. It overlaps the great blue circle, anticipating by this partial eclipse its coming destiny. The second motif, the arabesque figure, is seen half-formed in the long meandering line. It, too, overlaps the circle. A watercolor of 1937, called *Line with Accompaniment*, shows the fully developed arabesque figure. By over-riding nine circles, it triumphs over the earlier symbol. By 1938, in the painting *An Arabesque*, the figure stands delicately balanced and isolated. Overhead, rectangular forms loom like chunks of blunt reality. A drawing made just two years later shows how changing political events transformed this reality into the ominous potential of threat. The quasi-figure, substituting here for the arabesque becomes a bewildered man, frightened by the menacing cloud of war.

Kandinsky's paintings were predominantly cheerful and optimistic—especially in terms of color; but in a few late works the spirit darkened, both in title and in mood. Two paintings of 1943, *Dusk* and *Darkness* are symptomatic of the growing feeling of fear and aloneness. In the picture *Darkness* we do not know what the boxlike forms with flashing lights may be, but they seem to offer small comfort to the groping figure below.

This trend toward a kind of existential malaise reached a climax in one of Kandinsky's last paintings. It is called *Isolation*. Painted in 1944, a few months before D-Day, it shows the erstwhile Blue Rider seated precariously in front of a background of horizontal stripes. His fear-struck face, peering from behind his shield, resembles the anguished face in *Dusk*. His helmet floats to his left and the St. George lance points downwards. This geometric stickman listens—via the hieroglyph of the ear in the center—to the image at the left which must be the bright hope of Radio Free Europe. The circle was appropriate to the confidence and optimism of the Bauhaus period. During the time Kandinsky, like many others, felt more or less in control of his environment and destiny. But the terrors of the 1930s and the 1940s

mortified both confidence and optimism.

The motifs of horseman, circle and pseudo-human symbolize the essence of Kandinsky's three periods. They are not dehumanized fictions because they also reflect the three major stages of sensibility which man experienced during the first half of the 20th century. Nevertheless, if we want to understand a fuller meaning of Kandinsky's reference to Michelangelo we must examine a fourth major motif, one which runs throughout his entire career.

The fourth motif consists of a dialogue taking place between two beings. It is found cryptically presented in a late water color of 1941 called *Upon Gray*. At the left we see a blue arabesque and at the right a red exclamation point balancing upon an orange triangle. The two beings rest upon a gray background and whatever may be transpiring between them takes place across the four bands of color. The relationship exists upon a horizontal axis. This is quite different from the vertical interplay of heavenly circle and earth which we have previously seen. Certainly there is a kinship between the horizontal and vertical dispositions: the arabesque is a descendentized circle and the red figure rests on the familiar triangle. While the notion of circle and triangle persists, the formulation of the two elements has been altered in order to express the possibilities of a different relationship. The shift of axis creates a new framework of meaning. To understand this meaning we must return again to Kandinsky's earliest work for clues.

The motif of the lovers can be found frequently enough to warrant attention. In *Farewell* of 1904 we see a medieval knight with lance in hand standing by his horse and gazing steadfastly into the future. A delicate maiden stands at his side. In 1905 the couple ride, embracing, in the enchantment of a fairy-story atmosphere.

*Black and Violet* of 1923 is the kind of painting which appears totally abstract at first glance. On closer study, the two major areas begin to reveal their identity. The more or less circular form to the left wears a helmet with four feathered plumes. The figure to the right is angular and boasts a decided triangle in the place where the head might naturally be expected. I have already suggested that Kandinsky unconsciously identified the triangular with the feminine, the earth and mountains. We find a background for this in the shape he sometimes gave to the head-dresses of his earlier, realistic depictions of women. The figure of *Night* of 1904 and the women in his *Fairy Story* of 1916 bear triangular adornments. Moreover, the triangle-feminine relationship is very old. For instance, crowns of princesses and queens in the Byzantine tradition were characterized by one or more triangles. The most famous example is the mosaic of Theodora in St. Vitale at Ravenna. This custom of placing triangles upon feminine crowns persisted in the Byzantine-oriented countries and appeared in Russian prints as late as the nineteenth century. The Russian print of *Ivan and Queen Helena*, as well as the Theodora mosaic, were reproduced in the *Blue Rider Almanac* of 1912.

Kandinsky painted his next major version of the horizontal dialogue in 1934, just after he arrived in Paris. The painting, *Between the Two of Us*, is similar to *Black and Violet* in layout but it is not clear in details. The figure to the left wears the helmet and contains a large circle, while the figure to the right wears two hair ornaments and has a crescent shape. The long curved line in its center ends above and below in two sharp points. The two figures do not have the vigor and firm placement of their predecessors in

*Black and Violet*. They float uneasily, the male figure exhibiting a certain numb alarm and the female figure listening with quiet acceptance.

The painting, *The Red Circle* of 1939, should now be easy to decipher. The circle-male figure stands at the right. The identity of the feminine figure to the left is made more convincing by an inspection of the gouache study.

Kandinsky's last painting, the beautiful *Tempered Elan*, is also clear in major details. The small mounted knight with his lance is held protectively by the feminine figure with the triangle crown. A long banner-like shape separates the pair from the somewhat ominous figure in the upper left—which Grohmann calls the "angel of death". The arms of this figure descend like the dark cloud in the 1940 drawing and like the drooping limbs of the barren tree in the St. George picture. In this gentle requiem Kandinsky identifies himself for the last time with the mounted knight and seems to conjure up images from one of the most popular and moving services in the Russian Church—the Feast of the Intercession. Here the Blessed Virgin Mary, as Heavenly Queen who weeps for mankind, comforts the small figure during his last days. She protects him from symbolic evil by means of her miraculous veil—the *pok-roff*—which extends from the lower left to the upper right.

Kandinsky treated the dialogue or confrontation of two beings in three ways—romantically, abstractly and personally. Each way contains something of the other two and from them all we fathom the presence of a special attitude explaining the relation of man to the world about him. Kandinsky seems to reflect Martin Buber's philosophy by showing that in a world of things "full mutuality... is a grace, for which one must always be ready and which one never gains as an assured possession."

We are now prepared to return to the Kandinsky painting with which we began and to the statement about the Sistine fresco. The two figures in Michelangelo's painting capture the drama of biblical creation in a humanistic setting. In contrast, Kandinsky's circle and triangle conjure up the spirit of creativity which can bind us to our work, our world, our fellow beings, and our heavenly image. In *Contact* there is no particular story, but at least one can be aware of the possible range of meanings. If the meanings in this kind of art are vague, we must remember that in studying Michelangelo we have at our disposal the Bible and the great body of patristic and medieval literature to guide our judgments. In studying Kandinsky we have something like the book seen in the lower corner of *The Fat and the Thin*. The book is filled with seemingly undecipherable fragments imbedded in the dark depths of the unconscious. They are partly personal, partly traditional, and partly temporal. We are obliged to read the book's message with calculated guesses and thereby give it a reality which is also partly personal, partly traditional, and partly temporal.

*The Fat and the Thin* relates more specifically to the Michelangelo fresco than does *Contact*. If *Contact* suggests the spirit of creativity, *The Fat and the Thin* depicts the act of creation. The artist is the thin cluster of rings in the upper right hand corner. As a creator he coaxes to life the creature at the left with his proffered colors of yellow, red and blue. No matter how unintelligible or even absurd the result may be, he does bring forth a life, a new reality. As men of the modern era we often have to function like the artist as we try to coax a reality out of the tenebrous opacity of this century.

KENNETH C. LINDSAY.

Thomas M. Messer

## Kandinsky in America

Influence thinking is a necessary evil. A clumsy tool even when applied to a direct relationship between two artists, it grows more unwieldy when stretched to embrace complex relationships between an inventive spirit and his stylistic progeny, a relationship that may be indicated between Vassily Kandinsky and the generation of American painters of the post-war period. A partial reconstruction of the known chronology of events, as here attempted cannot assume in advance a relevance of the offered data. At best it may reach out for possible clues that could eventually lead to a firmer hold upon an elusive proposition. As far as can be determined, the first painting by Vassily Kandinsky that crossed the Atlantic was *Improvisation No. 27* (p. 28). It came in 1913 with other stylistically advanced European works to be presented first at the "International Exhibition of Modern Art" at the Armory of the 69th Regiment, from which the exhibition derived its now famous name, to be shown subsequently in Chicago and Boston. *Improvisation No. 27*, completed in 1912, stood on the very threshold of the non-figurative. Expressionism in the sense of the Fauve or the German Brücke painting—an expressionism, in other words, relying upon the attenuation of recognizable subject matter and upon non-naturalistic deployment of color to further emotive content, was reaching a breaking point. Colors and shapes were on the verge of declaring their independence to create a new kind of meaning which—prompted by "inner necessity"—would be self-sufficient, functioning simultaneously as form and content. Thus, *Improvisation No. 27* was daring even by comparison with other European contributions to the Armory Show since these, for the most part, restricted themselves to the dissection and reconstruction of the object through the process of Cubism, or to an interest in the exploration of a dynamic color-light as in Orphism. The almost object-free *Improvisation No. 27* of 1912 must therefore be rated as one of the most provocative works of the Armory Show and is, for that reason, a suitable symbol through which Kandinsky's most dramatic contribution—the pictorialization of an abstracted expression—gained its first foothold on the American continent. The importance of this early arrival for the idiom that emerged in the United States in the early 1940's has struck most observers as self-evident. It is hardly an accident that the very term "Abstract Expressionism" that has affixed itself to the American post-war painters had first been used in 1920 (1) to describe Kandinsky's post-fauvist period, to be applied in this context again ten years later by Alfred H. Barr, Jr. (2). The relationship implied by such terminology is clear enough. An acceptance of its pertinence, however, is not tantamount to the establishment of a genealogy. Nor is it possible to piece together events that would bear out arguments for anything like a direct descent. Were one to postulate a dependence of the American Abstract Expressionist movement upon Kandinsky, one would be obliged to provide answers to such questions as these: What Americans may have been subject to Kandinsky's teaching or exposed to his work while the Russian developed his theories

and corresponding works between the end of the Fauve Murnau period in 1910 and his departure from Munich at the outbreak of the First World War? If there were such painters, did their subsequent activities in the United States lend credence to the assumption that they may have acted as links between the widely separated generations under consideration? Again, if so, to what extent have other influences asserted themselves? Where and when in the United States was Kandinsky's work exhibited? When and how did Kandinsky's innovations reach a generation of American painters and what was their effect? Such questions are more easily posed than answered. Some facts are known, however, and may lead to further conjectures. Among American painters of unquestioned subsequent importance who might have been aware of Kandinsky or his work before the First World War, are Dove, Hartley, and Feininger. Dove, who lived in France from 1907-1909, painted a series of non-figurative works upon his return to the United States. Entitled "Abstractions", these are small works that remain quite isolated in the poetic legacy of this American pioneer. Although they have been compared with Kandinsky's work of the same period there is no indication of a deliberate or meaningful contact. Rather does one appear to be confronted with an independent insight occurring at an early stage in international abstract expressionism that was never followed up sufficiently to link up with relatable developments that were to take place in the United States thirty years later. Feininger and Hartley knew each other in Berlin in 1912. Both exhibited in the first German "Herbstsalon" in 1913 at the invitation of Franz Marc in which Kandinsky also was a participant. Feininger, with respect to the issue here discussed, provides interesting initial leads, but no significant follow-ups. Unknown to the organizers of Der Blaue Reiter or to those of the Sonderbund exhibition in Cologne, he established contact with the German avant-garde in 1913 after he had been in touch with the Brücke painters. Even at this early stage, however, Feininger stood apart from Kandinsky's developed expressionist tendencies, indicating: "what he (Kandinsky) expresses is exactly the opposite of what I intend. I admire him... as one admires something totally strange." (3) His attitude of aesthetic distance toward Kandinsky was maintained through the Bauhaus period in which Feininger joined Klee and Kandinsky as a member of the faculty. "...personal sympathy and mutual respect, not an identity of aims" existed between Feininger and Kandinsky at that time, according to Hans Hess, Feininger's biographer (4). Even if one assumes, therefore, that Feininger upon his later return to the United States in 1939 affected the outlook of the emergent generation of artists, such prompting would not have furthered the "expressionist" development we think of in relation to Kandinsky. Marsden Hartley, on the other hand, seems to have had more direct contact with Kandinsky. According to Jerome Mellquist, Hartley met and came under the influence of Kandinsky in Munich in 1913, although he later claimed

to have never "slid down the Kandinsky kaleidoscope" (5). His paintings of 1913, among them *Abstraction with Flowers, Painting No. 1* and *Painting No. 2* clearly point to Hartley's dependence upon Kandinsky. Hartley also seems to have played a direct role in familiarizing the American public with the works of Kandinsky. He assisted Arthur B. Davies with the selection of the Armory show in 1913 (6) and was one of the first members of the Société Anonyme when this group was created in 1920. Other well-known events that obviously relate to a growing awareness of Kandinsky's contributions are: The publication in Munich of the first edition of "Über das Geiste in der Kunst" in 1912 and its English translation as "The Art of Spiritual Harmony" in London in 1914. Also in New York Alfred Stieglitz had opened Gallery 291 in 1905 where he presented a series of European avant-garde shows and reprinted excerpts of *The Art of Spiritual Harmony in Camera Work* in July, 1912 (7). It was Stieglitz who in 1913 bought *Improvisation No. 27* from the Munich dealer, Hans Goltz, thereby paving the way for its eventual bequest to the Metropolitan Museum. By 1914, a large number of Kandinsky's including *Troika*, 1911, *Landscape with Two Poplars*, 1912, *Improvisation with Green Center*, 1912, and *Improvisation No. 30*, 1913, had been brought to this country through the efforts of Arthur Jerome Eddy of Chicago whose widow donated those mentioned above to the Chicago Art Institute in 1931. After World War I events of interest relating to American encounters with Kandinsky or his work center around the activities of the Société Anonyme and the personality of Hans Hofmann. The Société Anonyme played an important role in the twenties in bringing the works of Kandinsky to the attention of the American public. Under the direction of Katherine Dreier, Marcel Duchamp, Man Ray and Joseph Stella, it opened its first exhibition at 19 East 47th Street in New York City on April 30th, 1920. Educational in outlook, the Société considered itself "an International Organization for the promotion of the study in America of the Progressive in Art, based on Fundamental Principles, and to render aid in conserving the vigor and vitality of the new expressions of beauty in the Art of today." (8) Drawing from their own collection as well as from those of Arthur B. Davies and John Quinn, six exhibitions were held during the first year in which representative examples from "the various modern movements in European and American Art from 1909" (9) were shown. Several Kandinsky's were included in the fifth exhibition (November 1-December 15), along with the works of three of the organizers, Man Ray, Stella, and Hartley. The Société organized in 1923 Kandinsky's first one man show in the United States, and at that time he was elected Vice-President of the group, a post he retained until his death in 1944. The extent of this group's interest in Kandinsky is illustrated by the dedication of Katherine S. Dreier's 1926 book *Modern Art*: "To Wassili Kandinsky this book is dedicated as My Gift to His 60th Birthday, and in recognition Of the Thirty Years' Fight which never abated And is Carried On To-day with the same Vigor, Enthusiasm and Philosophic Calm, which he has always shown." (10) In the meantime, Hans Hofmann had returned from Paris to open, in 1915, the Hans Hofmann School of Fine Arts in Munich. There is ample evidence of Hofmann's involvement with Kandinsky's work and it is probably not too

much to claim that in any transmittal of Kandinsky's influence to America, Hofmann is the key figure. It would be highly misleading, however, were one to accord to Hofmann a mere bridge position between Kandinsky's early expressionist work and Abstract Expressionism as eventually practiced in the States. To begin with, Hofmann arrived in Munich as a student in 1898 and spent the years between 1904 and 1914 in Paris. Kandinsky had arrived in Munich two years earlier in 1896, but did not begin to paint in earnest until the beginning of the twentieth century. By the time Hofmann opened his art school, Kandinsky had been forced to leave Germany due to the outbreak of World War I. Hofmann's first contact with Kandinsky's work came only after the War through Gabriele Münter who (already separated from Kandinsky) had shown his work to the younger artist. The paintings she was able to show undoubtedly are among those that may now be seen at the Gabriele Münter Foundation at the Staatliche Galerie in Munich, with its superb examples from Kandinsky's Fauve Murnau and the subsequent semi-abstract and abstract masterpieces all completed before the outbreak of the World War I. Sam Hunter states that Hofmann's early responses to Kandinsky's work focused on "the idea of painting as a self-sufficient organic totality that most deeply impressed him (Hofmann), rather than its (expressionism's) raw emotion" (11). To be sure, Hans Hofmann in his old age kept among the relatively few works by other artists two very fine semi-abstract Kandinsky oils on the walls of his New York apartment and spoke about them admiringly to this writer while also using them as a foil to emphasize aesthetic differences between himself and the Russian master. Hofmann's admiration for Kandinsky while very real never amounted to unreserved acceptance nor was it binding upon him as an artist. On the contrary, he embraced such counter-tendencies as were represented by Mondrian with equal fervor. William C. Seitz mentions Hofmann's admiration for Kandinsky and for Mondrian in one breath, adding Cézanne, Cubism, and Matisse for good measure. "By synthesizing such diverse materials, Hofmann was able to pan his own variety of gold from the stream of modern painting (12). How, and in what manner, as a teacher and as an artist Hofmann transferred such an awareness to his students in Munich and later, during his visits and after his eventual emigration to the United States in 1932, to those he instructed at Berkeley, in New York and in his Provincetown summer school, is part of many a former student's recollection. In no sense, however, has this instruction amounted to a channeling of undiluted Kandinsky substance. In his own painting, Hofmann certainly does not look like Kandinsky although an aspect of his work will not deny a family resemblance with Kandinsky's abstracted expressionism of the Munich period. It is Kandinsky's Bauhaus phase that had apparently suggested certain images, such as pierced triangles which appeared in Hofmann's works as late as 1950 in the panels for the *Chimote Bell Tower Project*. Kandinsky's late Bauhaus masterpiece, *The Thirteen Rectangles* (p. 65) with its juxtaposition of color rectangles reappears in such typical Hofmann compositions as *Pastorale* of 1958. Those on the receiving end, in turn, made their own choices. In a symposium held during the Kandinsky retrospective at the Solomon R. Guggenheim Museum in 1963, John Ferren, e.g. admitted to a rather direct Kandinsky influence in his formative years.

The younger Kyle Morris, for his part, found Kandinsky arty, European, and passé when, as a student, he was exposed to Kandinsky's work at the Museum for Non-Objective Painting. It was only Hofmann's transformation of the Kandinsky ingredient in his own paintings that enabled Morris to respond. Hofmann, then, was a powerful transmitting force as he filtered the Kandinsky current together with others through his own redoubtable creative temperament.

When Morris, Ferren and many other came to see Kandinsky's paintings in the late 1930's the creative art situation in New York was in a state of ferment. Clement Greenberg, some twenty years later, offers the following recollections of this crucial period:

"Looking back, I feel that the main question for many of the painters I knew was how much personal autonomy they could win within what began to look like the cramping limits of Late Cubist abstraction. And it was as if the answer had to wait upon the full assimilation of Paris. Not that Paris was expected to provide the entire answer, but that New York had to catch up with her and collaborate in delivering it. It seems to me that Miró had become a crucial factor precisely for this reason. His example and method were seen as providing the means to loosen the hold of Picasso's influence and open a way out of Late Cubism—even if Miró himself remained inside it. Matisse's influence, more pervasive and more as general grounding than as direct example, also came into play; to that influence, artists as different as Pollock and Rothko were to owe their approach to the painted surface as something breathing and open; and the same influence is largely responsible for the specifically Abstract-Expressionist notion of the big picture. ...On the other hand, Kandinsky's early abstract paintings, which could be seen at the Museum of Non-Objective Art (now the Guggenheim), did not come forward as an influence tangential to Late Cubism until the very end of the thirties. Their liberating effect on Gorky between 1942 and 1944 was analogous to that which they had had on Miró some twenty years earlier.

"I think that one of the principal differences between the kind of abstract or quasi-abstract art I saw downtown in New York and that being done elsewhere in the late thirties—the difference which helps explain the rise of American art in the forties—was that Matisse, Klee, Miró and the early Kandinsky were being taken more seriously on Eighth Street at that time than anywhere else. We must remember that the last three artists were not really accepted in Paris until after the war, and that all through the twenties and thirties Matisse's influence on Left Bank painting was used more as a depressant than stimulant. By 1940 Eighth Street had caught up with Paris as Paris had not yet caught up with herself, and a number of relatively obscure American artists already possessed the fullest painting culture of their time." (13)

By the mid-thirties there was a marked increase of Kandinsky exhibitions in America. In addition to the earlier presentations by the Société Anonyme, Kandinsky's paintings appeared in 1935 in a show at the New Art Circle of J. B. Neumann, New York, grouped with Max Weber and Paul Klee, and in the 1936 exhibition of "Cubism and Abstract Art" at the Museum of Modern Art. Alfred H. Barr, Jr. in the accompanying text called attention to Kandinsky's role in the deve-

lopment of twentieth century painting.

In the same year the Germanic Museum (now the Busch-Reisinger Museum) of Harvard University presented the first one man show of the abstract pioneer held by a museum in the United States, an event that was followed a year later by "A Retrospective View" at the Nierendorf Gallery in New York. The same gallery returned to Kandinsky in 1938 grouping him this time with Klee and Feininger under the title "Three Masters of the Bauhaus".

By far the most central development relating to the spread of Kandinsky's influence in America, was the establishment in 1937, of The Solomon R. Guggenheim Foundation—the parent organization and the governing body for the Museum for Non-Objective Painting, to be renamed in 1952 as The Solomon R. Guggenheim Museum. The Foundation, as an art collection, got its start through a series of gifts received from Solomon R. Guggenheim, the founder and benefactor of the public trust that bears his name. The first group of works so received included eight Kandinsky's of pre-war fame (among them the now celebrated examples *Pictures with White Edge* (p. 32), and *Black Lines*) and thirteen others from the transitional Russian and the Bauhaus periods.

Even before the formal opening of the Museum, Mr. Guggenheim's Kandinsky's were displayed in a suite of the Plaza Hotel in New York to be subsequently put on the road in what appears to have been an elaborate series of try-out performances in Charleston, S. C. (1936), Philadelphia (1937), Charleston again (1938), and Baltimore (1939). Only after these, did the radical abstractions venture a debut in New York at the Museum for Non-Objective Painting located at 24 East 54th Street, thereby in fact inaugurating the museum arm of the Foundation on June 1, 1939 (\*). The title of the opening show "Art of Tomorrow" was characteristic for the spiritual ambiance engendered by the ideological guide of these developments, the Baroness Hilla Rebay, who as *de facto* curator of the collection later became the Museum's first director. It was also the Baroness who, accompanied by Solomon R. Guggenheim, had visited Kandinsky in Dessau as early as 1929 (when *Composition No. 8* and two other works were bought) to continue with acquisitions through the last eleven years of Kandinsky's life in Paris).

The growing emphasis upon Kandinsky as a pioneer figure of abstraction and of non-figurative art and the increasing accessibility of his work in New York could hardly have escaped the attention of an idea hungry generation of artists who were busily assimilating European prototypes to their own creative needs. Among these was Arshile Gorky whose relationship to Kandinsky's oeuvre is a matter of record and upon whom Kandinsky exerted an unquestionably strong and direct influence. Greenberg, writing for the *Nation* in 1945 observes the following:

"Last year... he (Gorky) broke his explicit allegiance to Picasso and Miró and replaced them with the earlier Kandinsky and... Matta. Formerly he had adhered to the Cubist and post Cubist and post Cubist convention of flat, profiled forms and flat textures... But now he changed suddenly to the prismatic, iridescent color and open forms of abstract, biomorphic, surrealist painting. And these lately

(\*) This first exhibition gesture of The Solomon R. Guggenheim Foundation toward Kandinsky was followed by a memorial show held in 1945 and eventually by the comprehensive retrospective of 1963.

he has begun to cover with the liquid design and blurred, faintly three-dimensional shapes of Kandinsky's earlier abstract paintings." (14).

Nor are we, in Gorky's case, dependent upon visual evidence alone. Seitz states that "Gorky knew Kandinsky's early writings and abstract landscapes." (15). In a similar vein Robert F. Reiff quotes Agnes Gorky Phillips to the effect that "Kandinsky was as important to Gorky as Picasso. It would be hard to overrate his influence" (16). In view of Gorky's generally accepted role as a direct precursor of Abstract Expressionism these statements are not without bearing upon this account. It must be remembered, however, that Gorky was the imitator *par excellence*—a painter who avidly submitted to a series of rigorous lessons, first from the paintings of Cézanne, Picasso, and Miró, and later from Léger, Kandinsky, Masson, and Matta. The imitative method, one might add, served him well, for the reasoned contact with the work of his peers eventually led to Gorky's emergence as a painter in possession of a highly original style that in turn opened up new directions for contemporaries and followers. Comparing a Gorky of the early forties with a pre-World War I Kandinsky (figs. 13, 14), one can see that the references to Kandinsky in Gorky's paintings are numerous, clear and explicit, but that there is never any real similarity in appearance. At no time could a Gorky painting be mistaken for a Kandinsky. Gorky in the early forties was much too accomplished and mature an artist to copy Kandinsky as a student would. Instead he engaged Kandinsky's work as he had that of others, in patient and carefully reasoned dialogues, forcing them to yield what was essential for the slow gestation of his own broadly based art. To some observers, Gorky emerges very creditably from his encounter with his model. Ethel Schwabacher, in her book, *Arshile Gorky*, comments:

"In 1944 Gorky, working directly from the preceding summer's drawings, produced a series of paintings marked by a new wealth of imagery, freedom of handling and richness of color. Pushing to extremes in color sensation, he created arresting and frequently poignant parallels to extremes of mood. Boldly striking out toward new limits of experience, he permitted himself new liberties: a full-bodied, barbaric range of color, combined with somber, stabilizing, overpainted earths in *The Liver is the Cock's Comb*; bleached, wave-washed rubbing in *Good Afternoon Mrs. Lincoln*; vibrant, transparent greens and reds in *The Water of the Flower Mill* and *The Sunk The Dervish in the Tree*. The influence of Kandinsky may be felt in what seems to be a quality of improvisation, but in reality Gorky has followed completely worked out drawings in which the images are richer in texture and power of characterization than those of Kandinsky's earlier period and more flexible and plastic than Kandinsky's late geometrical paintings." (17)

What matters about Gorky's relationship with Kandinsky's painting, however, is not how close to the model or how remote from it his imitations turned out to be, but the choice itself of Kandinsky as the artist to be followed. It is surely not without significance that a painter of Gorky's exceptional endowment and artistic integrity, when faced with a choice, should opt for Kandinsky.

The term "Abstract Expressionism" first broadly inclusive for the radical post-war modes in America became eventually applicable to such gestural painters

as Pollock, de Kooning, Motherwell and others. The appellation is, in some ways open to challenge. Kandinsky already had qualms about the connotations of "abstract" insisting upon the essential concreteness of his work. For the same reasons, the American post-war generation, concerned as it was with reality is not, from this point of view, served well by an adjective that would seem to relegate them to a pale realm of shadows. As for "Expressionism" the term is apt enough for Kandinsky whose painting after all, can be traced from its Art Nouveau beginnings through figurative expressionism to a point, early in the second decade of our era, at which the representational substance undergoes an abstracting transformation. The same, however, does not hold for the generation emerging in the 1940's who, being the inheritors of such divergent currents as cubism, neoplasticism, surrealism and expressionism, could no longer be accurately held within as specific a concept. In any case, if "abstract expressionism" is a descriptive term for Kandinsky's art, the gestural Americans are evidently something else, though not necessarily something totally unrelated.

Is this to say then that the expressionist wing of the "New American Painting" (a stylistically neutral term that came to apply to the American post-war generation as a whole), could have developed their collective idiom without Kandinsky? Not in the opinion of this writer. Their debt, willingly or unwillingly, consciously or unconsciously incurred—whether through direct exposure, through intermediaries, or through "osmosis", i.e. through the uninhibited acceptance of what had become common property—this debt to Vassily Kandinsky is incontestable. The stylistic evolutions of the American Abstract Expressionists and their individual and collective histories, however, draw our attention forcefully to the fact that influences other than Kandinsky's played an important and in some instances preponderant role in the formation of their style. Cubism, particularly in its later curvilinear manifestation, was fundamental. Surrealism in its free interpretation by painters like Picasso, Miró and the Kandinsky of the late Parisian phase, was certainly a reinforcing element. Neither of these remains unaffected by what may be considered a "pure" current of an abstracted expressionism such as Kandinsky practised it in the pre-war days. To determine how, or in what quantitative degree, such strains are gathered under the impulse of new sensibilities is too complex a process to be reduced to a traceable analysis. We must conclude, therefore, that, like other generations, the American Abstract Expressionists fell heir to a multiplicity of traditions. Among these, Kandinsky's pre-war idiom assumed the most pronounced surface similarity with the ensuing style, thereby becoming its godfather.

Kandinsky's own significance, of course, is established apart from and beyond the argument concerning the legitimacy of his progeny. In 1963, from January 24 to April 7, The Solomon R. Guggenheim Museum held what has been hailed as the most comprehensive assemblage of Kandinsky's masterpieces, comprising all phases of his long creative life. The main exhibition shown at the Guggenheim and a secondary version that travelled to ten American cities offered an opportunity to rethink Kandinsky's contribution and to test its relevance from the current creative point of view. The exhibition came at a moment of reorientation among younger Americans during which the "expressive" component receded in favor of a geometric, unified and deliberately "constructed" image. As

## Josef Albers On the Way

After our classes at the Bauhaus, Kandinsky and I occasionally walked home together to the nearby Stresemann Allee where we were neighbours.

One day, Kandinsky seemed to tell me a conclusion he had arrived at recently. Seeing that so much great art has survived and is carefully preserved, and that in civilized times, great works, as a rule rarely have been lost completely or destroyed entirely, he had been brought to think of great art as permanent. Although I do not remember precisely his wording I will try to report its meaning, his reasoning. Kandinsky thought that a great work of art is necessarily the outcome of a deep concern reflecting a similarly deep and intense experience or insight. This insight would then cause an urgent need, and consequently the desire to reveal it, that is, to formulate it visually by creating a work saying something—new or anew. The realization of such an aim, in other words its execution, may be sought in many ways. It always demands, besides a formal organization, a technical organization—as its carrier, its foundation and media.

Whether one approaches production of the work with a definite concept, visualizing its presentation in advance, or whether one begins, as recently preferred, with only a general idea of it, awaiting clarification from its execution, and particularly from a swift dramatic performance—care for the

physical basis remains obligatory. Whether realization is a step-by-step development along preparatory studies, or, in contrast, the result of a more intuitively directed and sometimes spontaneous gesticulation—inappropriate material and tools will measure sincerity.

Although Kandinsky for himself did prefer a planned and gradual development of his paintings, as a considerate teacher he would have pointed at the necessary mechanics as a common link between opposite ways of realization. It was typical for him to promote "thinking plus feeling"—a result of his famous promotion of "Und".

Speaking of the effect of great art on the spectator he concluded that the intensity of its vision as well as its convincing presentation demand from him more than respect, and admiration, and devotion. Great works, through an inner strength revealed in their intense look at us, and through their impact on our inner being, inevitably raise our pride in knowing them, in having them, and in saving and protecting them—for ever.

I considered it a privilege to observe such great respect for art. I felt elated in my respect for him who presented it, Wassily Kandinsky.

New Haven, February 1966.

JOSEF ALBERS.

## Kandinsky in America

a result, the relative merits of the pre-war to the post-war Kandinsky was subject of lively if inconclusive discussions. Such exchanges were indicative of Kandinsky's continued currentness regardless of the narrower question of stylistic pertinence. It was obvious in 1963 he enjoyed one of those rare moments of general acceptance that made him simultaneously meaningful in classic and in contemporary terms. Now, at the 100th anniversary of his birth, Kandinsky in America has become a live monument—a painter whose once harshly provocative forms have assumed, through the passage of time, connotations of beauty while, still retaining a vitality that links his art with the creative issues of our day.

THOMAS M. MESSER.

1. Peter Selz, *German Expressionist Painting*, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1957, p. 342, note 49.
2. *ibid.*
3. Hans Hess, *Lyonel Feininger*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1961, p. 68.
4. *ibid.*, p. 90.
5. Jerome Mellquist, "Marsden Hartley", *Perspectives USA*, New York, no. 4, Summer 1953, p. 71.

6. *Collection of the Société Anonyme: Museum of Art 1920*, Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, 1950, p. 155.
7. Elizabeth McCausland, *Marsden Hartley*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1952, p. 21.
8. *op. cit.*, *Collection of the Société Anonyme; Museum of Modern Art 1920*, p. XXIV.
9. *ibid.*, p. XV.
10. Katherine S. Dreier, *Modern Art*, Société Anonyme-Museum of Modern Art, New York, 1926.
11. Sam Hunter, introduction, *Hans Hofmann*, Harry N. Abrams, Inc., New York, 1963, p. 11.
12. William C. Seitz, *Hans Hofmann*, The Museum of Modern Art, New York, 1963, pp. 7-8.
13. Clement Greenberg, "New York painting only yesterday", *Art News*, New York, vol. 56, no. 4, Summer 1957, p. 85.
14. Clement Greenberg, "Art", *The Nation*, New York, vol. 160, no. 12, March 24, 1954.
15. William C. Seitz, *Arshile Gorky*, The Museum of Modern Art, New York, 1962, p. 31.
16. Robert F. Reiff, "A Stylistic Analysis of Gorky's Art from 1943-1948", New York, 1961, unpublished doctoral dissertation, p. 228.
17. Ethel K. Schwabacher, *Arshile Gorky*, The Macmillan Co., New York, 1957, p. 98.

## Shinichi Segui Kandinsky and the Orient

Although any chronology ever published fails to report, our historical documents manifest the fact that Kandinsky was first presented to the Japanese art world just before the outbreak of the World War I. In an article titling *Unnaturalistic Tendency in The Western Art: Kandinsky and His Art* appeared in the "Bijyutsu Shinppo" or the "Art News" in May, 1913, a Japanese poet Mokutaro Kinoshita, who was also an authoritative aesthete of European art, made in Japan the first introduction of Kandinsky in connection with "Der Blaue Reiter" and Cubism, the most advanced trends of art of the time following Impressionism. Kandinsky was, at that date, still at the last stage of his artistic transition from Fauvism to Abstractionism and had just published in Germany *Über das Geistige in der Kunst* (München, 1912), a book fully expressing his first assured logic of abstraction. No art magazines except several notes written by the artist himself, having ever issued on Kandinsky anywhere before 1913, the above mentioned article by Mr. Kinoshita can be properly stated in the first place among the bibliography on Kandinsky.

Mr. Kinoshita's purpose in his article was to defend, against the old-fashioned realists, neglected paintings of the younger artists who were just then assuming a greater prominence in the art world of Tokyo. The only, strong ground for his belief was supplied from the said book Kandinsky wrote, which was amply quoted there covering over the half space of all the 47 pages. It is worth special mention that this very introduction gave an encouragement to all Japanese avant-garde painters.

Also important is the fact that a young graduate of design at Tokyo Art School named Kazo Saito became interested in the group "Der Sturm" during his trip in Europe from 1913 till 1914 and purchased many of their graphic works, which were put on exhibition at Hibiya Gallery in Tokyo in 1914. It proved a significant event where the works of Expressionists were first brought before the Japanese audience, among which were of course included some by Kandinsky.

A complete Japanese translation of *Über das Geistige in der Kunst* was published in Japan in 1924. About that time Tokyo had produced more groups of avant-garde artists, and a few of them had opportunities of making a personal contact with their European contemporaries. Tomoyoshi Murayama, the then painter who later became an eminent stage director, was deeply influenced by Expressionists and Constructivists while his stay in Germany for years. Upon his return to Japan he organized his own new group and wrote a certain number of enlightening books, one of which was a monograph on Kandinsky, published from the "Ars" in Tokyo in 1925. Two young architects of Japan, Teinosuke Nakata and Kikuji Ishimoto, who visited in Bauhaus, Weimar in 1922, had a personal interview several times with Kandinsky as well as Gropius and Klee. They purchased a number of works including those by the two painters, and displayed them under the title of "German Expressionists Exhibition" at Maruzen Gal-

lery in Tokyo in 1924. The works by Kandinsky shown at the event were the two of his water colors created during the period from 1910 till 1922. Out of these two architects, Mr. Nakata later became an art critic and has since presented a great deal of reports on Expressionism. A considerable public attention was given to "New Art Exhibition" held at Kudan Gallery in Tokyo, under the sponsorship of Hisaji Munakata, a wealthy collector (he had been a trustee of the Bank of Japan for a long time) who had returned from his trip to Germany in October, 1914. This exhibition contained more than one hundred works by such artists as Kandinsky, Klee, Schmidt-Rottluff, Dix and Kubin. At the display were found, according to the old chronicle, several of Kandinsky's important works in oil and water-color including "Improvisation No. 8" (1910) now preserved in the Herbert Rothschild Collection in New York. However, almost all of the works, to our great regret, were carried out from the country after the War. In the beginning of the 1920's, avant-garde art in Japan was still in an inchoate stage of its development. The predominant trend of the Japanese art of the day was being developed along the lines with Naturalists and Impressionists who still adhered devotedly to the 19th century French painting formula. It was therefore quite a significant event that their determined resistances against the authority were all offered by another aesthetics who found its affinity with German Expressionism and New-Sachlichkeit. In fact, unshakable is the truth of their aesthetics that, as was the case with the American artist, what was most profoundly influential upon the new, rising art in this country was not the Ecole de Paris but German and Nordic school.

The above mentioned historical situation of the Japanese art necessarily proves that Kandinsky bore a significant relationship to and exerted a predominant influence upon every phase of the modern Japanese art. An individual artist who showed an especially deep influence by this artist was a print-maker, Koshiro Onchi, the first abstract artist in Japan. As is evidently revealed in a series of his earliest pioneering works created in the beginning of the 1920's, this print-maker being illuminated by Kandinsky's works, found his way to Abstractionism. To say nothing of every individual relationship it is an obvious fact that Kandinsky had such a profound and far-reaching influence upon our avant-garde art in those days. At least until we came to have a direct contact with other avant-garde groups after the ending of the World War II, Kandinsky had been our only prototype of abstract art whose original works we were privileged to appreciate in Japan.

Why, then, did Kandinsky have such an intimate and significant relation to us? Irrelevant to say, our avant-garde artists in the earlier days considered Kandinsky's art as one of the remotest extremes of the Western art, an instance proving equivalent, though in an exactly opposite direction, to the illusion of Columbus that he took the islands near the Ame-

rican continent for West Indies. Yes, this extreme of the Western art in Kandinsky was just next to the Orient in its own sense.

It is a well-known fact that Kandinsky would often proclaim himself an Oriental and suffered from indescribable solitary and isolation among his European compatriots, especially during his latest years in France. No one denies that a certain characteristics of Slavic and Oriental feelings are so distinctively and intensely reflected in his works throughout all his creative years even during his days in Bauhaus. In reality, Kandinsky retained an extremely unmaterialistic attitude toward the modern civilization. A famous episode tells that the painter, once in a complicated conversation, said to his European friend, "You are a European and you think logically. I do too, but I think in image as well".

As Will Grohmann points out, Kandinsky often made references to *Abstraktion und Einfühlung* by Wilhelm Worringer. The artist, as a member of "Der Blaue Reiter", manifested a deep and great interest in the so called a-pyramidic art, that is, the Oriental art. In fact, some of his works show a certain resemblance to Chinese calligraphy and paintings. "The Orient" in Kandinsky, however, may be identical always to Near East but never to Far East. Objectively speaking, very exceptionally few of Chinese art are found to have something in common with Kandinsky's art, and none of Japanese art. Kandinsky's element is evidently innate of the Western to such an extent that the Japanese avant-garde artists of the 1920's found him congenial to their own spirits considerably Europeanized.

Is Kandinsky's relation to the Orient, then, confined only to such a limited degree? Will Grohmann, emphasizing that the artist's attitudes toward nature and objects have something corresponding to the spirits of Zen, makes an impressive comment:

What is pertinent here, is his affinity with the spirit of Far Eastern culture, its sense of man's identity with the universe, the "heaven within".

Mr. Grohmann then quotes from Daisetsu Suzuki's *Essays I*:

Until we study Zen, mountains are mountains, rivers rivers. When we gain insight into the truth of Zen, mountains are no longer mountains for us; rivers are no longer rivers. But later, when we have really arrived at the peace of repose, mountains are once again mountains and rivers rivers.

I do not intend to take trouble now to point out an apparent irrelevance of Mr. Grohmann's analogy, which would result, I am fully realized, in a still more impertinent attempt of separating Kandinsky from our culture. Isn't it proper to say, after all, the art of Kandinsky at this date is understood by the Westerners so deeply and fully that they try to find his congeniality even to Zen, the most incomprehensible philosophy to them; while the artist's greatness and importance in the present world of art is rightly recognized by us Japanese, no matter how little he is actually associated with our esoteric art idea.

The art of Kandinsky. I believe, can be decided to be Oriental, not because it has visual resemblance to the Oriental art, but because it is a production with the "training" which means, according to the artist's own words, "inner fecundation". (From his letter to Will Grohmann, November 1, 1934).

SHINICHI SEGUI.

# KANDINSKY

*Expositions particulières depuis 1945*

*Ausstellungen nach dem Jahre 1945*

*Personal exhibitions since 1945*

1945

Galerie Eaux Vives, Zurich.

1946

*Braque, Kandinsky, Picasso*, Kunsthaus, Zurich.

1947

*Gouaches, aquarelles, dessins*, Drouin, Paris.

*Rétrospective*, Stedelijk Museum, Amsterdam.

1948

*Rétrospective*, Kunsthalle, Bâle. Strangl, Munich.

1948-49

Sidney Janis Gallery, New York.

1949

*Œuvres de l'époque parisienne*, Drouin, Paris

1950

Galerie de Beaune, Paris. Nebelung, Dusseldorf. Gimpel Fils, Londres.

1951

Galleria dell'Obelisco, Rome. Galleria del Naviglio, Milan. *Œuvres de 1900-1910*, Maeght, Paris.

1952

*Rétrospective*, Institute of Contemporary Art, Boston.

Knoedler, New York. Museum of Art, San Francisco. Walker Art Center, Minneapolis. Museum of Art, Cleveland. Lowe Gallery, Miami.

1953

Rosengart, Lucerne. Möller, Cologne. *Œuvres inconnues 1922-1938*, Maeght, Paris. *Rétrospective*, exposition circulant: Munich, Berlin, Hambourg, Nuremberg, Stuttgart, Ulm, Wiesbaden, Mannheim.

1954

*Kandinsky, Klee*, Haus der Kunst, Munich. *Tapisseries*, Denise René, Paris. *Œuvre gravé*, Berggruen, Paris.

1955

*Rétrospective*, Kunsthalle, Berne. *Période dramatique 1910-1920*, Maeght, Paris.

1956

*Peintures murales de Kandinsky*, Museum of Modern Art, New York.

1957

Chalette, New York. Kleeman, New York. Tate Gallery, Londres. Statens Museum, Copenhagen. Maeght, Paris. *44 œuvres du Musée Guggenheim*, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles. Musée d'Art Moderne, Paris.

1958

*100 œuvres de Kandinsky*, Musée Wallraf-Richartz, Cologne.

1959

*Aquarelles et gouaches*, Musée des Beaux-Arts, Nantes.

*Klee-Kandinsky, une confrontation*, Berggruen, Paris.

1960

*Œuvres de 1921-1927*, Maeght, Paris.

1961

New Gallery, New York. Flinker, Paris.

1962-1963

*Rétrospective*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York. Musée National d'Art Moderne, Paris. Gemeente Museum, La Haye. Kunsthalle, Bâle. *Dessins*, Galerie Claude Bernard, Paris.

1964

Exposition de dessins dans plusieurs villes au Danemark.

1965

Musée d'art Moderne à Stockholm. *Les années de Dessau*, Galerie Maeght, Paris.

1966

*Aquarelles et dessins*, Musée de Helsinki. *Les années du Bauhaus (1923-1933)*, Galerie Marlborough, New York.

*Rétrospective*, Fondation Maeght, Saint-Paul de Vence.

*Rétrospective de l'œuvre gravé*. Stätsgalerie, Munich.

# CATALOGUE BOLAFFI D'ART MODERNE

MARCHÉ DE PARIS

établi sous la direction de Maître MAURICE RHEIMS

Unique en son genre, ce Catalogue donne une vue complète

- non seulement de la vie artistique française de 1963 à 1966 : expositions, Salons, livres et revues d'art,
- mais encore du marché parisien durant cette même période : ventes aux enchères, ventes dans les galeries, avec le prix des œuvres.

Ce Catalogue est donc un ouvrage irremplaçable pour tous ceux qui s'intéressent à l'art moderne tant du point de vue artistique qu'économique : musées, galeries, critiques, collectionneurs et amateurs d'art.

814 artistes - 1600 illustrations en noir - 47 en couleurs

592 pages - Volume 24,5 x 21 cm. - Relié toile sous étui.

Prix : 240 F.

FERNAND HAZAN, ÉDITEUR

35 ET 37, RUE DE SEINE - PARIS VI - ODÉ. 68 - 72

J, GEUENS

MARTIN-FERRIÈRES  
Peintures  
ENZO PLAZZOTTA  
Sculptures

MARG. AERS  
Peintures  
CHANA ORLOFF  
Sculptures

12  
RUE  
GUÉNÉGAUD  
PARIS

6<sup>E</sup>

GALERIE DES ANCIENS  
ET DES MODERNES

MOUTARD-MARTIN  
Peintures  
Dessins

PAUL LÉO

Peintures

STÉPHANIE  
Dessins  
VINCENT FAY  
Dessins

