

CONSTRUCTIVISME POLONAIS 1923-1936

**MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN
20 FÉVRIER - 13 MARS 1977
MONTRÉAL**

Une exposition organisée par le Museum of Modern Art, New-York et la galerie d'art Albright Knox, Buffalo; elle circule sous les auspices du Conseil international du Museum of Modern Art.



Gouvernement du Québec
Ministère des Affaires culturelles
Musée d'art contemporain.

CONSTRUCTIVISME

POLONAIS

1923-1936

Le Constructivisme polonais 1923-1936

L'exposition "Le Constructivisme polonais 1923-1936" a été organisée par le Museum of Modern Art de New-York et la galerie d'art Albright-Knox (Buffalo); elle circule sous les auspices du Conseil international du Museum of Modern Art. Ainsi, pour la première fois au Québec, nous découvrons l'oeuvre peu connue des principaux artistes polonais qui ont travaillé selon la tradition constructiviste. Bien que le constructivisme en tant que conception originale d'un art totalement abstrait ait été conçu par des artistes russes tels que Tatlin, Rodchenko et Malevitch, les artistes polonais présentés dans l'exposition en ont créé une version originale et on peut dire que leur oeuvre marque une étape importante dans l'histoire de l'art moderne.

"Le Constructivisme polonais 1923-1936" offre plus de cinquante oeuvres de sculpture, de peinture, de photographie et d'art graphique. Les cinq artistes qui y sont présentés étaient en rapports étroits avec l'avant-garde de Russie et d'Europe. Une grande partie de leur oeuvre a été détruite pendant la seconde guerre mondiale; cependant presque tout ce qui a pu être sauvé se trouve dans la collection du musée Sztuki à Lodz, en Pologne, d'où proviennent toutes les oeuvres exposées.

L'exposition comprend surtout des oeuvres de deux artistes: Katarzyna Kobro (1898-1951) et son mari, Wladyslaw Strzeminski (1893-1952). De Kobro, on verra plus d'une dizaine de compositions et d'assemblages de métal, de bois, de plastique et de verre et Strzeminski est représenté par quinze peintures à l'huile, compositions architecturales et "unistiques". On trouvera aussi dix photographies, appelées compositions héliographiques de Karol Hiller (1891-1939) trois peintures à l'huile de Henrik Stazewski (1894-) et une de Henrik Berlewi (1894-1967). L'exposition comprend encore des livres, de magazines et des brochures que les constructivistes ont conçus notamment leurs propres revues périodiques, à commencer par Blok.

Kobro et Strzeminski se sont rencontrés en Russie où ils étaient associés à divers groupes constructivistes et ont connu Rodchenko, El Lissitzky et Malevitch, entre autres. En 1922, ils se sont établis à Vilna et, en 1924, ils devenaient citoyens polonais. Ils ont fréquenté dans les années 20 des groupes polonais successifs, comme Blok et Praesens. Ce dernier groupe, composé de peintres, de sculpteurs et d'architectes, s'intéressait surtout à la relation entre l'architecture et les autres arts visuels.

Au début des années 20, Kobro a élaboré des sculptures selon des rapports purement mathématiques et elle a exécuté une sculpture spatiale consistant simplement en des plans ouverts. À ses yeux, la sculpture ne devait pas constituer une forme ou un objet isolé; elle pensait que la sculpture devait se préoccuper de concepts spatiaux. Elle a écrit: "Toute sculpture devrait devenir un problème d'architecture... Elle devrait être le reflet de tentatives pour organiser la société de manière super-individualiste". Les oeuvres de Strzeminski dans les années 20, appelées compositions architecturales, sont des peintures géométriques, abstraites, aux aplats de couleurs vives. Elles s'opposent d'une façon frappante à ses créations "unistiques" postérieures dont on trouvera sept échantillons dans l'exposition. Ces peintures présentent des modulations subtiles de couleurs, les toiles sont couvertes alternativement de petites formes et de lignes ondulées à texture riche. Tout comme sa femme, en plus d'être artiste, Strzeminski était théoricien, écrivain, professeur et organisateur d'expositions.

Karol Hiller, qui réalisait des photographies sans appareil qu'il appelait compositions héliographiques, est né à Lodz en 1891 où il a été tué en 1939, devenant l'une des premières victimes de la seconde guerre mondiale. Il a étudié l'architecture à Varsovie et, au début de la première guerre mondiale, il a été évacué avec son école vers la Russie où il a étudié l'histoire de l'art et s'est familiarisé avec le constructivisme russe. La guerre terminée, de retour en Pologne, il s'est intéressé au décor scénique, à l'illustration de livres et à la peinture. La plupart de ses peintures ont été détruites lors de la seconde guerre mondiale. En 1928, il a commencé à élaborer la technique graphique qu'il a appelée héliographie.

La technique de Hiller ne ressemblait pas à celle qu'ont utilisée Man Ray ou Moholy-Nagy. Son négatif était une plaque de celluloid transparente, enduite de gouache blanche, ce qui permettait divers effets artistiques: peinture, frottage et broiement des couleurs. L'épreuve finale était réalisée sur du papier photographique par exposition à la lumière. Hiller disait du procédé, "... je voulais, sans imiter les phénomènes visuels de la nature, reproduire les sources d'où ils émanent directement sur la plaque.

Henrik Stazewski est le seul survivant des cinq artistes. Il a obtenu, en 1920, un diplôme de l'école des Beaux-Arts de Varsovie et a étudié à Paris où il a été influencé par le cubisme et le purisme. Entre 1929 et 1934, il a séjourné plusieurs fois à Paris et s'est lié d'amitié avec Mondrian et Seuphor. Bien que la majorité de ses oeuvres antérieure à 1939 ait été détruite, ce sont ses amitiés parisiennes qui ont suscité la formation de la collection d'art moderne et d'oeuvres du constructivisme polonais au musée de Lodz.

Le musée Sztuki de Lodz, outre sa collection de constructivisme polonais, possède la collection internationale d'art moderne rassemblée par le groupe des "a.r." (artistes révolutionnaires), Kobro, Stazewski et Strzeminski, en 1931. Cette collection d'environ 75 pièces renferme des oeuvres de Jean Arp, de Van Doesburg, de Léger, de Marcoussis, de Schwitters, de Sophie Taeuber-Arp, de Torres-Garcia, et de Vantongerloo.

C'est grâce à la générosité du gouvernement de la République populaire de Pologne que l'exposition du Musée d'art contemporain a pu avoir lieu.

CHRONOLOGIE

- 1913 - La III^{ème} Exposition des Indépendants se tient à Cracovie. Les Indépendants veulent placer l'art polonais sur la scène de l'art contemporain international.
- Première analyse de l'art français contemporain publiée en Pologne: "Stare I nowe Konwencje, Od Cézanne' a do Kubizmu-" Anciennes et nouvelles conventions. De Cézanne au Cubisme.
 - Voyages de Tatlin à Berlin et à Paris où il rencontre Picasso, de retour en Russie, il réalise ses premières "Peintures en relief".
 - Mondrian tente de géométriser le Cubisme analytique. Malevitch conçoit des décors scéniques et des costumes pour l'opéra "Victoire sur le Soleil" qui se joue à Saint-Pétersbourg.
 - Marcel Duchamp travaille sur des études de dessin, de peinture et rassemble des notes qui trouveront un aboutissement dans une oeuvre complexe appelée "La mariée mise à nu par ses célibataires, même" (Le Grand Verre).
 - Première exposition des sculptures futuristes de Boccioni, à Paris.
 - Début du Cubisme synthétique.
 - Exposition internationale d'art moderne dite "Armory Show" à New-York.
- 1914 - Rodchenko rencontre Malevitch à Moscou.
- Après plusieurs années passées à Munich, Kandinsky retourne en Russie.
 - Marinetti se rend à Moscou.
- 1915 - En Norvège, Gabo réalise sa première construction qu'il intitule "Tête".
- Tatlin expose ses reliefs en coin à Saint-Pétersbourg.
 - Malevitch expose son "Carré noir sur fond blanc" la première oeuvre suprématisiste; il insiste sur l'importance de la non-objectivité dans l'art.
- 1916 - Ozenfant s'attaque au Cubisme à Paris.
- À Moscou, Malevitch publie "Du Cubisme et du Futurisme au Suprématisisme".
 - Activités dadaïstes de Arp et de Tzara à Zurich.
- 1917 - Première exposition des Expressionnistes polonais à Cracovie.
- En Hollande, formation du groupe De Stijl, à Leyde.
 - Premières constructions tri-dimensionnelles de Rodchenko.
- 1918 - Tatlin, Gabo, Pevsner, Rodchenko et Malivitch enseignent aux ateliers d'art de l'État à Moscou.
- À la Dixième exposition d'État, Malevitch expose sa série "Blanc sur Blanc", et Rodchenko réplique avec ses "Noir sur Noir".
 - Première exposition puriste de Ozenfant et de Le Corbusier,
- 1919 - En Allemagne, l'architecte Gropius fonde le Bauhaus à Weimar.
- El Lissitzky peint son premier "Proun".
 - Tatlin travaille à son projet de monument pour la Troisième Internationale.
 - Sur l'invitation de Chagall, Malevitch enseigne à l'École d'Art de Vitebsk.
- 1920 - Malevitch met sur pied une organisation, L'UNOVIS, qui regroupe ses disciples; Kobro et Strzeminski en font partie.
- Klee devient professeur au Bauhaus.
 - Rodchenko monte une grande exposition constructiviste à Moscou. Le mécontentement pointe chez les artistes.
 - Gabo, et Pevsner publient le "Manifeste réaliste", un important document sur le Constructivisme.
- 1921 - Kobro, Strzeminski, El Lissitzky et Malevitch sont ensemble à Vitebsk et Moscou.
- Varvara Stepanova donne une conférence à L'Institut de la Culture artistique de Moscou, qui porte sur le Constructivisme,
 - À Berlin, premières constructions du Hongrois Moholy-Nagy.
 - St. I. Witkiewicz publie "Papierek Lakmusowy" signée en polonais "Marceli Duchanski", une paraphrase du nom Marcel Duchamp.

CHRONOLOGIE

- 1922 - Berlewi participe au Congrès international de l'art d'avant-garde à Dusseldorf. El Lissitzky, Van Doesburg et Hans Richter sont également au nombre des participants.
- Gabo, Pevsner et El Lissitzky sont à Berlin au moment où se tient une exposition sur l'art soviétique incluant tous les Constructivistes importants.
 - Strzeminski écrit, dans le périodique polonais *Zwrotnica*, un article sur le Constructivisme soviétique.
- 1923 - En Pologne première exposition consacrée uniquement aux oeuvres constructivistes, à Vilna.
- À Berlin, exposition des oeuvres de Teresa Zarnower et de Mieczyslaw Szczuka.
 - Moholy-Nagy devient professeur au Bauhaus.
- 1924 - Le groupe "Blok" est formé à Varsovie. Leur première exposition se tient au Salon de l'automobile Laurin-Clément.
- 1925 - Kobro réalise sa première sculpture de composition spatiale.
- À l'exposition internationale des arts décoratifs et des arts appliqués à Paris, on retrouve l'art le plus avant-gardiste dans le pavillon soviétique.
 - Le Bauhaus s'installe à Dessau.
- 1926 - À Varsovie se tient l'Exposition internationale de l'Architecture Moderne.
- Première exposition du groupe "Praesens".
- 1927 - Lors d'une rétrospective des oeuvres de Malevitch à Varsovie, ce dernier fait une conférence pour situer l'art actuel. Pendant son séjour en Pologne il visite Lodz. Il suit l'exposition à Berlin puis se rend à Dessau où il profite de l'occasion pour visiter le Bauhaus et rencontrer plusieurs artistes de l'avant-garde allemande dont Arp, Schwitters et Richler.
- Lors de l'Exposition Internationale de l'Architecture Moderne de Moscou, plusieurs artistes polonais y sont représentés,
- 1928 - Malevitch participe au "Salon des Modernistes" à Varsovie; toute l'avant-garde polonaise est représentée lors de cette exposition.
- Hiller commence à élaborer une technique graphique qu'il appellera l'héliographie.
 - Une exposition collective du groupe "Praesens" au Salon d'automne de Paris.
 - Une exposition officielle portant sur l'art polonais et incluant le groupe "Praesens", est présentée à Bruxelles, La Haye et Amsterdam.
- 1929 - À l'Exposition Nationale et Universelle de Poznan, les membres du groupe "Praesens" se dissout après que les peintres et les architectes de ce groupe se soient querellés sur la notion d'esthétisme.
- Kobro, Stazewski et Strzeminski fondent le groupe "A.R."
 - Le Musée d'art moderne de New-York est inauguré par une exposition consacrée aux peintres Cézanne, Gauguin, Serat et Van Gogh.
- 1930 - Seuphor et Torres-Garcia fondent à Paris le groupe "Cerce et carré",
- Stazewski rapporte des oeuvres de Paris pour commencer la collection internationale d'art moderne à Lodz.
 - Van Doesburgh publie "Art concrèt".
- 1931 - En tant que représentant du groupe "A.R.", Strzeminski signe une entente avec la ville de Lodz pour que la collection d'art moderne soit placée au Musée de Lodz.
- 1932 - Fondation du groupe "Abstraction-Création" à Paris, Gabo et Pevsner y sont les chefs-de-file du Constructivisme. Alexandre Calder expose à Paris ses mobiles et ses stables.
- 1933 - Strzeminski organise à Lodz une exposition portant sur la typographie; Schwitters y est représenté.
- Le Bauhaus ferme ses portes.
 - Avec l'exposition du groupe Krakow en octobre, le Constructivisme et l'art abstrait subissent les critiques en Pologne. Les champions du Surréalisme et du Réalisme social émergent. Leurs luttes aux Constructivistes d'avant-garde aboutissent à la dissolution des concepts constructivistes en Pologne.

Wladyslaw Strzeminski

L'Unisme en peinture

Né en 1893 à Minsk (Biélorussie), Wladyslaw Strzeminski a passé toute sa jeunesse en Russie. Son activité artistique commence à la Révolution d'Octobre: il étudie aux *Vkboutmas* de Moscou (ateliers supérieurs d'art et de technique), puis à l'*Inkbouk* (institut de culture artistique) de Vitebsk, auprès de Malevitch. Au début de 1922, il part avec Katarzyna Kobro en Pologne, où il publie une série d'articles sur le Constructivisme, le Suprématisme, et les différents problèmes qui se posent aux artistes dans la nouvelle République Soviétique. En mai 1923, il organise l'exposition *Nova Sztuka* (art nouveau) qui est au départ du premier mouvement véritablement original de l'art moderne polonais: le groupe BLOK (1924-1926), dont la revue publie ses textes (et où il fait publier des textes de Malevitch). À cette époque, Strzeminski commence à élaborer sa théorie de l'*Unisme*, et du même coup à fonder sa critique du Suprématisme de Malevitch. Il quitte le groupe Blok (en raison des divergences qui l'opposent à certains de ses membres et collabore avec le groupe PRAESENS (1926-1939) qui compte surtout des architectes.

En été 1927, il publie une première version de l'*Unisme en peinture* dans la revue "*Drogi*" (les routes), sous le titre "*Dualizm i unizm*". La seconde version, dont nous publions la traduction, constitue le troisième volume de la Biblioteka Praesens (Varsovie, 1928, 10 illustrations, mise-en-forme typographique de Henryk Stazewski).

Fin 1929, après avoir reproché aux architectes d'être trop préoccupés par des questions d'ordre fonctionnel et technique, et de ne concevoir la forme que comme un problème accessoire, Strzeminski quitte Praesens avec Kobro et Stazewski et fonde le groupe "a.r." dont l'existence se prolongera jusqu'en 1936. Strzeminski est alors très actif: il enseigne, publie de nombreux articles non seulement sur la peinture, mais aussi sur l'urbanisme, la typographie, le vêtement, la sculpture. Il est à l'origine de la création de la Collection Internationale d'Art Moderne, à Lodz, qui comprenait des oeuvres de Arp, Taauber Arp, Van Doesburg, Vantongerloo, Schwitters, Léger, Calder, etc... (1).

Honoré en 1932 pour son "travail remarquable et profond" et la fondation de cette collection par le "prix de la ville de Lodz", Strzeminski se voit après la guerre refuser le poste de professeur de peinture à l'École des Beaux-Arts de cette même ville. Il y enseigne néanmoins l'histoire de l'art (ses cours sont regroupés dans un ouvrage posthume, *Théorie de la vision*, 1958) mais, taxé de "formalisme", il est rejeté de l'École en 1950. Condamné à la misère et atteint par la tuberculose, il meurt en 1952. Il sera réhabilité en 1956, après le retour de Gomulka. Aujourd'hui en Pologne, de nombreuses études lui sont consacrées et l'on peut voir les oeuvres qui n'ont pas été détruites par les nazis ou perdues pendant les années dures de l'après guerre.

Au sujet du "Constructivisme" polonais (sur lequel nous reviendrons), dont Strzeminski fut sans doute la figure la plus importante, on peut consulter le remarquable catalogue *Constructivism in Poland 1923-1936* de l'exposition tenue au Museum Folkwang d'Essen et à Rijksmuseum Kröeller-Müller d'Otterlo en 1973, rédigé par des historiens d'art polonais. On y verra que la plupart des travaux "formalistes" présentés actuellement comme des nouveautés ont leur fondement idéologique et formel dans ceux des années 1920-1930, fût-ce inconsciemment. La "peinture" actuelle interprète celle d'il y a un demi-siècle en Europe (même si certains affirment ne tenir compte que de ce qui s'est passé aux U.S.A. dans les années 1950), l'interroge et y fait retour à la fois comme à un sol commun (acte mythique d'archéologie) et comme au refoulé auquel (en quête d'originalité) on aura voulu croire pouvoir échapper.

Le texte traduit ici par Pierre-Maxime Jedryka, malgré la caractérisation très personnelle de ce contre quoi le peintre moderne (selon Strzeminski) doit jouer (la "tradition baroque") est sans doute l'un des plus extrêmes quant à la recherche d'une "peinture absolue" (programme commun à tous les discours des premiers peintres "abstraites"), mais aussi, il anticipe sur les positions dites "réductionnistes" d'une bonne partie de la critique formaliste (cf les textes de Clément Greenberg) et des artistes actuels (2) : il replace d'avance leurs positions dans un cadre idéologique essentialiste et néo kantien (Greenberg : "**j'assimile le modernisme à l'intensification presque à l'exacerbation, de la tendance à l'auto-critique dont l'origine remonte à Kant. (...) L'essence du modernisme, à mon avis, c'est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette même discipline, pas dans un but de subversion, mais pour l'enchâsser plus profondément dans son domaine de compétence propre**") (3). Toute la thèse fon-

1) cf. le catalogue de l'exposition "a.r.", Museum Sztuki W Lodzi, 1971, Lodz.

2) cf. l'exposition "peinture fondamentale" (Fundamentale Schilderkunst) au Stedelijk Museum s'Amsterdam, 1975.

3) cf. le texte *La peinture moderniste* (1965), traduit de l'anglais dans *Peinture cahiers théoriques* no 8-9.

damentale de Strzemiński (le tableau doit être produit à partir de ses données matérielles préalables: le plan de sa surface, le quadrilatère que dessinent ses limites), au nom de quoi il condamne le "baroque" (esthétique du contraste et du dynamisme: même Cézanne y souscrit) pourrait servir de commentaire aux répétitives expositions de notre "avant-garde" institutionnelle d'aujourd'hui.

Certaines toiles de Strzemiński, monochromes et texturées, ou en positif négatif (indécidable: où est la figure, où est le fond ?) sont comme la poussée à la limite de tout un ensemble d'expériences plastiques (dont certaines ont lieu en Russie soviétique dans les années 1920). Mais si la reconnaissance du *cadre* de la toile, et des constituants "spécifiques" de "la" peinture était il y a cinquante ans une position d'une grande justesse idéologique, qui produisait des effets formels d'une grande nouveauté, il s'agit de savoir si l'on peut encore aujourd'hui en rester, quant à la transgression, au stade de la reconnaissance de ce qui, semble-t-il, n'est plus tant "refoulé", si tant est qu'il le fut toujours sans reste (les innombrables bricolages formalistes actuels s'accompagnent toujours d'un discours sur le cadre, la texture, le support, etc...)

Les positions de Strzemiński (tout contraste dynamise, aboutit au contraste majuscule: celui qui oppose formes, lignes, tensions directionnelles, etc..., aux limites de la toile; et c'est cela (dénomé chez lui "baroque") qu'il faut à tout prix abolir) le conduisent au rêve d'un tableau sans différences, au mythe de la non-marque, ce qui le replonge immédiatement dans la métaphysique de la présence qu'il aura voulu combattre en suspendant dans ses toiles l'opposition figure/fond qui en était l'actualisation emblématique en peinture. Mais son "extrémisme" (qui pourrait le tirer vers un certain mysticisme (4) lui fait aussi éviter des pièges idéologiques dans lesquels ses contemporains sont presque tous tombés:

1) lorsqu'il s'agit de mise-en-forme de l'espace plan, "**la non-objectivisation, l'abstraction, sont des thèmes comme les autres**" (pas d'opposition fondamentale entre "abstraction" et "figuration");

2) la géométrie n'est pas en elle-même moins subjective que la gestualité: critique d'un certain académisme de "l'abstraction" géométrique, tel qu'on peut en voir des exemples dans une revue comme **Abstraction-Création**, à laquelle, plus tard, il collabora; critique de certaines prétentions du "constructivisme" ("**il est temps d'en finir avec la croyance selon laquelle la construction géométrique est une construction précise, relevant presque de l'esprit-ingénieur**");

3) enfin (critique de Mondrian et de Malivitch), "**la platitude des formes ne suffit pas**" pour faire "**un tableau entièrement plat**" (puisque tel était le programme). Tout le texte de Strzemiński s'efforce de donner une solution à cette demande de planéité "absolue".

Horizon mythique d'une bonne partie de l'art moderne, la recherche du "tableau pur", qui ne contredirait ni à la planéité matérielle de son support, ni à ses limites (sans contraste) est datée par ce texte exemplaire appartenant à un tout autre ensemble historique que celui où nous débattons. Le désir de ce "tableau pur", ressort invisible de ce qui, dans la production picturale du premier tiers du siècle, nous questionne aujourd'hui, est le désir de l'impossible alors nécessaire: ce texte devrait pointer que le système idéologique dans lequel est reconduit celui qui s'en tient à ce programme, n'est peut-être plus à l'ordre du jour.

Yves-Alain Bois

Notre sensibilité plastique et chacun de nos jugements sur les oeuvres d'art sont marqués par la puissante empreinte de la tradition baroque. Il est facile de parler de bouleversement de la tradition. Il est facile d'opposer à la culture traditionnelle sa propre non-culture, coupée de tous les phénomènes de plus en plus admirables, mais sur les ruines de la culture détruite une nouvelle culture n'apparaît que lorsqu'elle est assez puissante pour opposer efficacement ses propres valeurs aux valeurs anciennes.

La force du baroque ce n'est pas seulement la puissance de l'expression, de la tradition, du passé, le culte des prédécesseurs, de la culture romaine, etc... Le baroque c'est le travail honnête et acharné de cinquante peintres dont chacun pris à part suffirait à illustrer l'extraordinaire épanouissement de l'art. Le travail d'ensemble de peintres tels que Rembrandt, Murillo, Velasquez, Titien, Tintoret, Greco, Corrège, Caravage, Poussin, Zurbaran, Ribera, Véronèse, Giorgione, Rubens - et d'autres moins importants mais cependant très grands -, a produit le système homogène de la peinture baroque. Rompre avec la tradition baroque, ce n'est pas seulement rejeter l'expression "tradition", c'est aussi se dégager de l'emprise extraordinaire de ces véritables grands peintres.

La comparaison de la forme baroque avec celle de Cézanne et du cubisme (tout au moins dans sa période d'avant 1918) peut montrer comment la force de la conception baroque et ses critères ont pris l'apparence de critères universels et intemporels.

Le baroque est né lorsque **le tableau a cessé de constituer un élément de la décoration murale**. Le tableau de la Renaissance était une composante de l'architecture et avait pour fonction de **remplir le plan du mur**. Le mur, limité en son sommet par la voûte, avait une forme symétrique. C'est ce qui a donné sa forme symétrique au tableau de la Renaissance. Le mur comportait trois directions: la verticale, l'horizontale et l'arc. Le tableau devait contenir ces formes, en leur faisant subir certaines modifications, pour souligner le rythme architectonique et se lier ainsi à l'architecture. Le tableau de la Renaissance n'était pas une entité autonome; c'était une composante de l'architecture, il se liait à elle par la répétition directe et la modification de ses éléments. Il ne possède toute sa puissance que dans cet environnement architectural pour lequel il est peint et qui le détermine.

La séparation du tableau et du mur devait entraîner la révision des notions picturales. La symétrie ne donne pas de construction réelle. Le tableau symétrique n'est pas construit car nous pouvons prolonger à l'infini chacun de ses axes de symétrie. Il ne forme donc pas un tout fini et homogène. Il fallait proposer un nouveau système de construction par **la ligne et la couleur**.

4) certaines formulations de Strzemiński ne sont pas très loin de celles de Klein (cf le catalogue de l'exposition de Paris, Musée des Arts Décoratifs, 1969, "l'aventure monochrome": contre le contraste, "le drame") et l'on sait le fondement mystico-réactionnaire de la position d'Yves Klein.

"Le tableau symétrique n'est pas construit car nous pouvons prolonger à l'infini chacun de ses axes de symétrie."

La ligne est comprise dans le baroque comme se signe de la tension directionnelle. Chaque ligne baroque est un signe dynamique. Toute ligne qui en rencontre une autre se voit fermée par elle. Le choc de deux lignes détermine la fermeture du tableau. La forme qui se produit ainsi est le résultat du déchirement des forces, elle a son centre, défini par la pression réciproque des tensions directionnelles. La composition centrée résulte de la tendance à baser la construction du tableau sur ses fondements propres, et non sur des éléments imposés par l'architecture.

La construction du tableau par la couleur vient se superposer, pour ainsi dire, à la construction linéaire dont elle est indépendante. La couleur est disposée en fonction de son "poids". Les notions de poids, de charge, de pression sont empreintes de dynamisme. Nous en déduisons que même la couleur a été dynamisée par le baroque. La construction des couleurs du tableau est **indépendante** de la construction linéaire. La construction linéaire tend vers un noeud où s'enferment les tensions directionnelles; la construction des couleurs tend vers l'équilibre asymétrique des couleurs.

La ligne dont se sert le baroque, afin d'obtenir un lien constructif des formes qui crée un tout compact en les liant l'une à l'autre, cette ligne, donc, perd le caractère continu qui était le sien à la Renaissance. Nous n'avons plus une tache refermée sur elle-même et indifférente aux influences de toutes les autres taches mais une infiltration de la couleur d'une forme dans l'autre, se libérant de la ligne de contour mais créant une liaison colorée d'une forme à l'autre. La ligne baroque est une ligne rompue; elle ne limite par les couleurs, mais crée, dans la masse colorée, le squelette de la construction du tableau, composé par les tensions directionnelles. La tension directionnelle est le signe d'une pression, c'est pourquoi la caractéristique essentielle de cette ligne est plus la direction et l'importance de la pression que le fait que deux tensions directionnelles se rencontrent. La ligne peut être rompue sans que cela amoindrisse son sens dynamico-constructif: la fermeture des tensions directionnelles reste forte car la direction est déjà signifiée, et en même temps l'unité du tableau est plus forte puisque ce n'est pas seulement la ligne qui unit mais aussi la couleur qui passe d'une forme à l'autre en les liant directement.

La mise en forme s'opère par l'opposition, le contraste, des couleurs claires et des couleurs sombres. Plus le contraste est grand et plus la forme émerge clairement. La force du contraste des couleurs décide de la force avec laquelle la forme apparaît. La forme est créée par le contraste des couleurs. Ce contraste des couleurs acquiert parfois une force dynamique lorsque deux taches contigües violemment heurtées frappent le regard.

Le principe du contraste s'applique obligatoirement tant aux couleurs qu'aux formes. La plus ou moins grande netteté avec laquelle les formes apparaissent (formes tranchées par rapport à des formes faiblement marquées, formes de petites et de grandes dimensions, diversité des caractères des formes, formes sombres sur fond clair, formes claires sur fond sombre, diversité des matériaux utilisés) provoque une diversité de facture.

Si l'on utilise le seul critère de la forme pour l'analyse des oeuvres de Cézanne, on remarque avant tout une différence sensible sur le plan de la couleur. L'impressionnisme qui régnait alors avec son principe de pluralité des couleurs et son utilisation de l'échelle complète des couleurs, au lieu des gammes de couleurs du baroque (la gamme des ors, la gamme des argentés), l'impressionnisme avec sa théorie des couleurs opposées, a été utilisé par Cézanne. En apparence les toiles de Cézanne sont tout à fait différentes des toiles baroques. Cependant, en réalité, l'élargissement de l'échelle des couleurs n'est ici que l'augmentation des contrastes de couleurs de la peinture baroque. Cézanne groupe les couleurs selon le principe des contrastes (rouge souligné par le vert, etc.). Le principe des contrastes est le principe de base de la peinture baroque. Cézanne n'en est pas sorti. La rupture n'est qu'apparente. En réalité, sa disposition des couleurs reste contrastante, comme elle l'est pour le baroque. L'impressionnisme n'avait pas encore réussi à développer son propre système qu'il était déjà assimilé par le baroque et utilisé pour l'enrichissement et le développement de ses formes.

**“Le principe
des contrastes
est le principe de base
de la peinture baroque.
Cézanne
n'en est pas sorti.”**

Sous tous les autres rapports, Cézanne est le continuateur de la peinture baroque. La disparition de la ligne de contour, son viol par la couleur (à la façon, déjà, de l'impressionnisme, et non à la façon dont le baroque strict utilise les valeurs), l'indépendance de la couleur et de la ligne, la fermeture réciproque des tensions directionnelles, créant le squelette du tableau, la disposition des couleurs selon leur poids pour obtenir un équilibre asymétrique - ce sont là les caractéristiques de la peinture de Cézanne.

Si nous considérons selon les mêmes critères la forme objective du cubisme, surtout dans ses premiers temps, avant le retour effectué par Jeannenet et Ozenfant, aux alentours de 1918, nous devons affirmer que dans ses premiers temps le cubisme est baroque, qu'il a utilisé de façon très consciente, sous une forme purifiée et magnifiée, les principes qui caractérisent la peinture baroque.

Dans le cubisme nous voyons les tensions directionnelles comme l'élément principal de la construction du tableau. Souvent dans le baroque ces tensions apparaissent

sous une forme masquée, comme contours extérieurs ou intérieurs avec tous leurs aléas.

En employant le principe de la géométrisation, le cubisme a mis en valeur ces tensions, il a souligné, il a mis en valeur le squelette du tableau et la méthode de construction. Le but des efforts reste le même. La méthode (la fermeture réciproque des tensions directionnelles) n'a pas changé.

L'échelle des couleurs est même plus riche que celle de Cézanne. Cela a été obtenu grâce à l'introduction de la facture, en fait par son utilisation plus consciente et plus générale. La facture - c'est la qualité de la surface colorée. De la méthode selon laquelle la couleur est disposée dépendent les impressions colorées, si différenciées que l'on ne peut les obtenir par aucun mélange de couleurs.

Comme c'était le cas pour la couleur dans le baroque, les cubistes conçurent la facture de façon dynamique. Ils dynamisèrent la facture en la considérant comme la trace d'un certain mouvement, le signe du mouvement ou du non-mouvement, en fonction de la disposition des particules de couleur qui composent la facture; par exemple: facture aciculaire, facture effilochée, facture mate, facture brillante, facture mouchetée.

La disposition sur la toile de la facture et de la couleur se fait chez les cubistes selon le principe du poids, des masses colorées ou des masses d'une facture donnée, indépendamment de la construction linéaire. L'indépendance de la couleur et de la ligne dans la baroque s'est traduite dans le cubisme par l'indépendance **de la facture et de la couleur** par rapport à la ligne.

Le contraste des formes, exprimé de façon plus consciente et plus claire (nous distinguons plus facilement le contraste des formes géométriques que le contraste des formes non-géométriques), le contraste des couleurs et jusqu'au contraste de facture complètent les éléments d'analogie entre la construction du tableau cubiste et celle du tableau baroque.

Le tableau cubiste est construit de façon à contenir les horizontales et les verticales le plus souvent en son milieu, selon l'axe de la construction. Par contre, même s'il arrive que les arcs et les lignes courbes se rencontrent au centre, ils se concentrent principalement près des limites du tableau. Ainsi le milieu du tableau est-il lié aux directions horizontales et verticales des limites du tableau par le rythme de ses directions et, simultanément, détaché de ces limites par les formes disposées sur les bords. Un contraste s'établit entre la forme du tableau, en tant que totalité, et ses limites, contraste qui interdit l'union totale de la forme du tableau et du plan (de la toile) avec ses limites. La forme reste indépendante des bords, elle a son propre centre, non lié aux limites du tableau et contrastant avec elles. Ce contraste a pour effet de donner une plus grande intensité à la forme.

Ce phénomène n'est pas dû au hasard, comme en témoigne le fait que sur les toiles cubistes peintes en ovale les lignes droites sont rassemblées sur les bords alors que les courbes sont au centre. C'est un phénomène constant qui tient au fait que le centre du tableau rejette le rythme des limites et rejette simultanément ses zones frontalières par le contraste de ses directions. Il est parfaitement légitime par conséquent d'affirmer que la construction cubiste est une **construction centrée**.

La force d'attraction de la tradition baroque est si grande que Cézanne lui-même y a succombé, Cézanne que l'on considère universellement comme le récurseur de l'art moderne. Il fut impressionniste, il devint le propagateur et le continuateur du baroque. Le cubisme qui est apparu en opposition totale avec le vieux monde de l'art, est en fait, lorsqu'on l'analyse, la continuation, le développement, l'épurement du baroque. La question de la thématique ne rentre pas en ligne de compte tout comme, en général, la question du fond. La non-objectivisation, l'abstraction sont des thèmes comme les autres. Seule compte la forme qui est la seule et unique valeur en peinture, le seul critère du progrès ou de la régression de l'art. En fait, l'analyse de cette forme confirme l'équivalence du baroque de Cézanne et du cubisme.

L'analyse globale de tous les genres de la peinture baroque nous permet d'affirmer que **le baroque est la peinture des tensions dramatiques**, la peinture des forces. Le drame réside dans les conflits à résoudre. La force de ces conflits et la force avec laquelle les tendances divergentes et centralisantes sont amenées à exprimer l'unité, la force avec laquelle ces tendances sont maîtrisées et contraintes à participer à l'action commune, contraintes à créer une unité d'expression - déterminent la profondeur et l'étendue du drame. Le baroque est le champ des conflits picturaux, des affrontements des dualismes de la forme: **la construction centrée**. La forme possède son propre centre de concentration. Les éléments sont regroupés autour de ce centre. La construction centrée a tendance à s'enfermer dans le cercle ou l'ellipse et établit une liaison précise des formes entre elles. Elle donne une composition de formes gravitant vers le centre mais elle n'établit aucun rapport avec les limites du tableau; elle oublie ces limites car la pensée du peintre est uniquement absorbée par l'union des formes. C'est ce qui donne naissance au premier conflit: celui qui oppose les formes en tant qu'ensemble de tout ce qui est peint sur le tableau, et l'espace dans lequel on peint - le rectangle plan de la toile. Tout se passe comme si la forme était tout d'abord perçue en tant que vision et transportée ensuite sur la toile. Le dualisme de la forme peinte et de la toile sur laquelle on peint correspond à la conception baroque selon laquelle il faut

“L'indépendance de la couleur et de la ligne dans le baroque s'est traduite dans le cubisme par l'indépendance de la facture et de la couleur par rapport à la ligne.”

“La non-objectivisation, l'abstraction sont les thèmes comme les autres.”

**“Tout se passe
comme si la forme
était tout d’abord
perçue
en tant que vision
et transportée ensuite
sur la toile.”**

**“En réalité une ligne
est une ligne
et rien de plus.”**

**“Plus la tension
dynamique est grande,
plus la quantité
de temps enfermée
dans le tableau
est grande.”**

tendra à intensifier les conflits picturaux, les contrastes dramatiques. Le contraste de la forme elliptique avec le rectangle de la toile est un contraste formel; il augmente la tension générale de la forme; il augmente le nombre des contrastes. La peinture baroque repose sur le contraste.

L’indépendance de la couleur par rapport au tracé constitue le deuxième conflit de la peinture baroque. Le tracé crée le squelette de la construction par le heurt d’un trait sur l’autre, et par fermeture réciproque. La couleur ou la facture sont fluides, mouvantes; elles s’organisent de façon à créer un équilibre symétrique. Contraste de la couleur non-limitée par le tracé (sans contours). Contraste de l’édifice linéaire bien défini et du caractère informel de la couleur.

La couleur et le tracé doivent agir de concert et tendre également vers la forme. L’indépendance des deux éléments, leur manque de coordination dans la définition de la forme, leur divergence dans la manière de la traiter représentent une contradiction, un conflit, un dualisme qui enrichit la forme et augmente ses tensions dramatiques.

Le heurt d’une ligne sur l’autre, la fermeture réciproque des tensions directionnelles, troisième conflit de la peinture baroque et signe de l’action directe, est le résultat de la saisie du tableau comme élément dynamique et de la conceptualisation de chaque forme, de chaque ligne à la fois comme tracé et comme signe de force.

En réalité la ligne est une ligne et rien de plus. C’est sa réalité objective. **Elle est posée à l’endroit où elle se trouve** et sa fonction est de délimiter une couleur par rapport à une autre. Cependant le baroque lui donne un mouvement apparent qu’elle n’a pas réellement. Ce mouvement apparent arrache la ligne de sa place spécifique, la force à glisser sur le tableau, créant ainsi le conflit entre la ligne, limite immobile des couleurs et la ligne en tant que signe de la force en mouvement, dynamique et glissante. La ligne commence à bouger tout en ne bougeant pas.

Le dynamisme n’est pas un fait purement plastique. La plastique est l’ordonnement de l’espace. Dans le domaine de la plastique ne peuvent entrer que des phénomènes spatiaux. Le dynamisme est mouvement, donc phénomène spatio-temporel.

Le heurt de la ligne sur la ligne, qui constitue la principale règle de la construction baroque, est un phénomène dynamique. Chaque glissement de la ligne, chaque heurt d’une ligne sur l’autre représentent une certaine période de temps dans laquelle ils sont inclus. Plus la tension dynamique est grande, plus la quantité de temps enfermée dans le tableau est grande. Les mouvements francs, les mouvements affaiblis, les mouvements si faibles qu’ils sont presque inexistantes, le point statique, les heurts de forces différentes et aussi le passage de la ligne dans la couleur ou la facture, de même que la disparition de l’action de cette ligne résultant de l’opposition de la facture ou de la couleur, tout cela introduit dans le tableau baroque une telle teneur en temps que nous devons presque le lire, déchiffrer progressivement l’action des formes et ne parvenir à une **vision** de l’ensemble que par une lente synthèse.

Cependant le tableau est, ou plutôt devrait être, uniquement destiné à être perçu. Il ne devrait pas être une rencontre strictement visuelle. Une idée étrangère à la peinture est néfaste; elle interdit de **comprendre que le tableau n’est pas la projection sur la toile de l’illusion d’un phénomène perçu ailleurs, ou au contraire calculé, mais qu’il existe par lui-même et pour lui-même.** Le principe de base du baroque est que le tableau doit être le signe du pathos dramatique. Le pathos trouve son expression dans le dynamisme des tensions directionnelles et le drame des heurts des lignes les unes sur les autres. Il en découle la nécessité de rassembler dans le tableau une grande quantité de temps. D’autant plus de temps que le drame dynamique est plus ample et plus profond.

Le contraste des formes, dans le cours du temps, devient de plus en plus évident dans le baroque et constituera le principe directeur de la peinture cubiste. Il s’agit non seulement du contraste de l’arc et de la ligne droite mais aussi du contraste de la verticale et de l’horizontale, d’une grande forme et d’une petite, ou encore d’une forme franche et d’une autre manifestation plus floue, d’une forme sommaire et d’une forme étudiée dans chaque détail, - voire d’autres contrastes procédant d’une autre conception de la forme.

Le principe du contraste qui divise le tableau en une suite de formes sans lien, séparées les unes des autres, s’opposant réciproquement, détermine la lutte générale de toutes les formes, le conflit dramatique général de la forme contrastée. La forme ne provient pas d’elle-même et de la forme du tableau auquel elle doit être liée. La forme ne possède pas de nécessité propre qui la situerait sur le tableau et l’unirait à lui. La forme n’existe que pour élever la tension créée par le contraste des autres formes. Aucune forme n’apparaît parce que son existence est nécessaire; elle est indirectement nécessaire pour d’autres formes mais non pour elle-même ni pour le tableau. Sur la voie de la recherche des contrastes on ne rencontrera pas une union de formes qui créerait un organisme pictural uniforme. Les formes en lutte restent ennemies, elles sont à jamais étrangères l’une à l’autre, elles créent une tension condensée, ample et puissante, des formes amples dans le contraste dramatique des figures, des formes pleines dont la contrainte et la violence imposent l’unité des liens extérieurs, mais qui ne détermineront jamais un organisme pictural dont toutes les parties seraient liées par une puissante logique interne.

Le contraste des couleurs, quel que soit le genre de la peinture baroque, se présente toujours du strict point de vue des oppositions sombres/clairées (baroque pur) ou comme une composition de couleurs opposées (jaunes/blancs, rouges/verts, etc., dans le baroque impressionniste de Cézanne), ou bien encore comme un contraste de factures (dans le baroque abstrait et géométrique - le cubisme).

Deux couleurs se heurtent, détruisent l'unité du tableau par leur contraste et le divisent en autant de parties qu'il y a de taches contrastantes. Plus le contraste des couleurs est grand, plus les heurts sont violents, plus les conflits picturaux sont importants. Plus le tableau est divisé de façon irréversible, déchiré par les heurts des couleurs, plus la tension dramatique de la forme picturale est intense. Forme tendue vers l'infini, toujours s'achevant mais jamais achevée, essor retenu, voilà le fond essentiel du tableau baroque. Le tableau divisé par la couleur en deux parties qui ne peuvent s'unir - et pourtant unies ailleurs par l'informel de la couleur et par la disparition des limites.

“Le contraste des couleurs crée la plus grande tension de la forme vers le bord de ces couleurs

Le contraste des couleurs ne se borne pas à diviser le tableau en parties qui ne peuvent s'unir; le contraste des couleurs crée la plus grande tension de la forme vers le bord de ces couleurs. La tension de la forme n'est pas uniformément répartie: il y a des noeuds, des engorgements de la forme et des déserts de la forme. Il existe des contrastes d'une forme dense, condensée et de lieux presque vides de forme. La diversité des tensions de la forme divise ainsi le tableau en parties de caractère différent, en parties étrangères les unes aux autres, en parties qui ne sont réunies que par le pathos dramatique commun.

À cette conception qui s'efforce d'unir des choses qui ne peuvent être unies et qui trouve sa raison d'être non en atteignant le but projeté mais par l'expression de forces antagonistes et dans une débauche d'efforts déployés pour les maîtriser, à cette conception créatrice de forces nous devons, pour la combattre sans jamais la vaincre, opposer la conception du tableau comme quelque chose d'un et d'organique. **La conception dualiste doit être remplacée par la conception uniste.** Non au pathos des explosions dramatiques, non à la grandeur des forces: un tableau aussi organique que l'est la nature.

L'analyse de tous les courants de la peinture baroque doit nous permettre d'affirmer que le baroque n'a jamais été en état de créer un organisme pictural vraiment unifié et qu'en obtenant un maximum de tensions dramatiques contrastées il ne pouvait plus unir ces tensions. Il s'est contenté de signifier formellement ses tendances potentielles à l'union. Au lieu d'une union véritable, visuelle, il vise une union que l'esprit peut concevoir mais que les yeux ne voient pas.

Le charme du baroque est si fort que nous le subissons sans nous en apercevoir alors que nous pensons être libérés de son influence. Le principal critère retenu pour un bon tableau: “la richesse formelle” ou “l'assouvissement de la forme”, ne constitue un argument que dans la mesure où l'on accepte les notions fondamentales du baroque. Mais qu'est-ce que cette “richesse formelle” ? - Un grand nombre de contrastes formels, une grande étendue de couleurs, de nombreuses pressions dynamiques contrebalancées par d'autres, une grande variété et une grande sensibilité dans l'application des couleurs, des contrastes de couleurs - voilà ce qu'est la richesse formelle.

Les mêmes notions définissent l'essence du baroque, son idéal, la finalité qu'il se propose d'atteindre! Cela revient-il à dire que la richesse formelle et le caractère parfait du tableau sont synonymes de baroque ? Est-il vrai que plus le tableau contient de baroque, meilleur il est ? Il est enfin temps de réviser la notion de richesse formelle en peinture, ainsi que d'autres notions du même genre. Une analyse sommaire doit nous convaincre que ce que nous appelons richesse formelle brise l'unité du tableau; au lieu d'une unité organique, nous avons un conglomerat mécanique de parties que l'on ne peut unir. Ce n'est pas le contraste qui doit être l'indice de la forme du tableau mais son unité et les moyens qui la déterminent.

La construction centrée du tableau ne détermine pas son unité car elle provoque le contraste de la forme et de l'espace dans lequel elle se situe. Dans la construction centrée nous discernons un centre précis autour duquel se développe la forme; plus on s'éloigne de lui moins la tension de la forme est forte. Toute la forme, en cherchant à se fermer, se rapproche de l'ellipse ou du cercle de façon manifeste ou plus discrète. Dans le cas d'une fermeture manifeste c'est l'arc qui prévaut; dans le cas d'une fermeture discrète on trouve des lignes courbes aux abords des limites. Toute la construction de la forme est calculée en fonction du contraste qui se révèle **post factum**, - le contraste de la forme et des limites de la toile,

“Chacun cm. carré du tableau a la même valeur et il participe à la construction au même titre que tous les autres.”

Ce système de construction s'oppose au principe de **l'équivalence de l'espace** du tableau. Chaque centimètre carré du tableau a la même valeur et il participe à la construction au même titre que tous les autres. Favoriser certaines parties du tableau pour en négliger d'autres est un procédé qui ne peut se justifier. La surface du tableau est homogène, la tension de la forme doit donc être répartie de façon unitaire.

La centralisation de la construction résulte d'une certaine vision de la forme. Celle-ci est vue comme un élément détaché du tableau et qu'on fait survivre hors du tableau. À l'instar de la goutte d'eau, cette forme se modèle sur le cercle ou l'ellipse. La

survie visuelle de la forme hors limites - dans un espace abstrait et illimité - ne pouvait donner d'autres effets.

Or si l'on se rendait clairement compte du fait que l'homogénéité véritable d'un tableau ne consiste pas seulement en l'union de ses formes entre elles mais aussi en l'union précise de ces formes avec l'espace à partir duquel elles se développent, que la seule union des formes ne suffit pas: que l'unité véritable du tableau c'est l'unité de ce qui était avant et de ce qui est apparu après son exécution - on passerait alors de l'illusion de la forme subjective, de sa survie, à la construction objective et organique du tableau. Les données premières du tableau (le quadrilatère délimité et plan de la surface) ne constituent pas le seul terrain sur lequel on puisse situer la forme; elle est née indépendamment de ces données. Les données premières (le quadrilatère des limites, le plan de la surface) sont le principe constitutif de la construction du tableau et peut-être le plus important car les autres formes du tableau qui vont naître en dépendent. Celles-ci doivent naître selon un ordre de dépendance et dans la plus stricte union. Le tableau baroque a été construit par le dynamisme. Dès lors le dynamisme doit non seulement cesser d'être un facteur de la construction du tableau mais aussi, d'une façon générale, il doit cesser d'être employé sur le tableau.

La forme dynamique n'est jamais liée à la surface du tableau. Elle ne se développe pas à partir du lieu-tableau sur lequel elle se trouve. Son mouvement est toujours dirigé dans une certaine direction qui la refoule hors des limites du tableau. Le glissement dynamique de la forme sur la surface du tableau l'arrache à la place où elle se trouve, la dissocie du tableau, la rejette au dehors. Les formes glissantes ne doivent pas exister sur le tableau. Il doit y avoir unité totale de ce qui est peint et de la surface sur laquelle les formes sont peintes. Les formes doivent créer avec la surface du tableau une unité totale et indissoluble.

Le dynamisme ne peut pas créer une construction véritable du tableau. La construction c'est la jonction totale des formes entre elles et avec la surface de la toile, de sorte qu'aucune de ces formes ne puisse s'extraire du tout, s'en échapper ni créer une partie détachée et dissociée. Or la forme dynamique a un caractère tout à fait différent; elle crée une partie détachée, elle cherche à s'élever au-dessus du tout, elle n'est reliée ni à la surface du tableau ni aux autres formes, c'est pourquoi elle ne peut être utilisée comme composante dans la construction du tableau. Le principe de la construction dynamique, les heurts de toutes les formes entre elles, provoquent un effet de chaos, momentanément contenu dans l'ordre, gardant les apparences du calme par l'effet destructeur du heurt réciproque des formes. Les formes ne naissent pas du tableau, elles ne sont pas liées à lui et ne créent pas de dynamisme par leur conjonction. Leur immobilisme, l'impossibilité où elles se trouvent de quitter le lieu qui leur est destiné, résulte de l'action contraignante des autres formes. Cette contrainte est la meilleure preuve que la construction n'est pas réellement organique. Si la construction était organique, la contrainte ne serait pas utile. Si l'on éliminait une des formes, la tension serait moins importante de son côté, l'équilibre compromis et tout le mystère de la pseudo-construction contraignante serait ébranlé. Chaque forme doit être à ce point liée directement au tableau que l'aide d'une autre forme soit inutile. Le caractère contraignant de la construction la plus explicite témoigne des faiblesses de son organisation.

Le mouvement est un phénomène spatio-temporel. La tension directionnelle est le signe du mouvement et contient donc l'élément temporel. Pour regarder un tableau et le voir nous sommes contraints de la déchiffrer. Plus il y a de tensions directionnelles et plus elles se heurtent, plus la quantité de temps incluse dans le tableau est importante, plus on s'éloigne de la plastique pure qui tend à la simultanéité des faits spatio-visuels. Le tableau intemporel, opérant uniquement à partir de la notion d'espace, est le but de nos recherches.

Des essais sont été faits en vue d'éliminer le temps dans les tableaux suprématistes et surréalistes. Cet effet a été obtenu par la neutralité des formes les unes par rapport aux autres. Les formes sont disposées sur le tableau de façon qu'elles ne s'influencent pas réciproquement. L'existence coordonnée et indépendante des formes, le manque de ce que l'on appelle l'union réciproque, le manque d'action directe font que nous ne ressentons pas dans ces tableaux la **durée** du temps. Cependant on ne peut pas considérer ces tableaux comme totalement intemporels. Le système des formes séparées et indépendantes souligne le parallélisme de courtes fractions de temps, extrêmement courtes, contenues dans ces formes et mises en évidence par leur parallélisme. En voyant les formes et en voyant les distances entre les formes nous voyons, pour ainsi dire, non un tableau mais tout un ensemble de tableaux, indépendants les uns des autres. Nous devons utiliser un certain laps de temps afin de les unir en une seule impression visuelle. Le tableau intemporel devient ainsi un tableau spatio-temporel. Chaque fraction du tableau requiert du temps pour être intégrée visuellement. Seul un tableau tout à fait homogène peut être un tableau a-temporel, purement spatial.

Ces dernières années un grand nombre de courants sont parvenus à la conviction que la surface doit être l'unique composante du tableau et que la ligne ne doit pas exister. On doit considérer cette tendance comme positive car la ligne est une forme beaucoup plus fluide et dynamique que la surface, sans même ajouter que la surface,

“Les données premières (ce que le quadrilatère limite, le plan de la surface) sont le principe constitutif de la construction du tableau.”

“Il doit y avoir unité totale de ce qui est peint et de la surface sur laquelle les formes sont peintes.”

“Un tableau intemporel, opérant uniquement à partir de la notion d'espace, est le but de nos recherches.”

“Seul un tableau tout à fait homogène peut être un tableau a-temporel purement spatial.”

force fermée, colle à la surface de la toile mieux que la ligne qui, dépourvue de limite naturelle, peut toujours être prolongée à l'infini et manifeste toujours une tendance à sortir du tableau. C'est justement là que réside le mérite du suprématisme qui, en introduisant la surface, a distancé de beaucoup tous les autres courants de la peinture moderne.

La géométrisation a existé dans toutes les formes du baroque. Dans le baroque pur on a réduit toutes les figures à la forme de l'arc ou du S (courbe noble de la forme). Chez Cézanne tout d'abord, puis chez les cubistes, de façon conséquente, les formes sont basées sur la ligne droite ou l'arc (les formes les plus simples et les plus claires). On pensait pouvoir créer de la sorte une construction précise et exacte. Mais la géométrie ne construit pas le tableau. La géométrie est un outil précis et clair mais elle n'ordonne pas la forme sur la toile de façon aussi précise et claire. Le peintre doit donc disposer la forme en se guidant uniquement sur son intuition. L'absence de règles objectives conduit à s'en remettre à son intuition, au subjectivisme, à son goût personnel fluctuant. Il est temps d'en finir avec la croyance selon laquelle la construction géométrique est une construction précise, relevant presque de l'esprit-ingénieur. La construction géométrique est en réalité aussi libre, aussi subjective que toute autre construction. La géométrie peut faire ressortir la construction telle qu'elle est, la montrer plus clairement qu'on ne le ferait sans elle, mais elle ne peut rien construire. Elle ne donne aucun principe tangible de construction.

“Il est temps d'en finir avec la croyance selon laquelle la construction géométrique est une construction précise, relevant presque de l'esprit ingénieur. La construction géométrique est en réalité aussi libre, aussi subjective que toute autre construction.”

La construction du tableau ne peut se faire qu'au moyen de l'expression chiffrée homogène de tout le tableau, ce qui veut dire que les rapports de la dimension d'une forme et de la dimension d'une autre seront définis par la même expression chiffrée. Naturellement, les points de départ sont la longueur et la largeur du tableau. Subordonner et lier d'une part les dimensions du tableau et d'autre part les dimensions des formes proprement dites au moyen de la même expression chiffrée, constitue la plus sûre union des formes et des limites du tableau. Le rythme, commun à toutes les formes, des rapports chiffrés est leur liaison la plus authentique. En commençant la construction du tableau, il faut prendre sa hauteur et sa largeur comme dimensions fondamentales, comme point de départ, et déterminer alors seulement la largeur, la longueur et même l'emplacement de chaque forme. Ainsi les dimensions du tableau deviennent-elles l'élément le plus important, et non plus un élément secondaire, existant en quelque sorte en dehors de notre conscience, comme c'était le cas pour le baroque; elles sont fondamentales et décident de la construction et de son caractère.

Il ne faut pas considérer que l'utilisation de calculs peut entraîner la mécanisation de la pensée et l'automatisation de tous les actes picturaux. La seule connaissance des moyens de calcul ne peut créer un tableau. Le calcul doit aller de pair avec l'intuition. Le soutien réciproque d'une action par l'autre crée le tableau. Le résultat positif de l'utilisation de la méthode de calcul est l'objectivisation du tableau, le rejet des méthodes individuelles et des oscillations graphologiques, le transfert du centre de gravité du tableau sur la règle, sur la construction - et non plus la traduction sur le tableau des oscillations de la volonté et du tempérament de tel ou tel peintre, non plus la traduction de tel ou tel de ses goûts. La règle de construction du tableau doit faire abstraction de l'individualité de celui qui peint. L'oeuvre du peintre doit toujours être plus importante que tel ou tel trait de la nature du peintre, relevant du hasard et fluctuant.

“La règle de construction du tableau doit faire abstraction de l'individualité de celui qui peint.”

Le contraste des couleurs sur le tableau, qui a été utilisé par le baroque pour dégager des contrastes dramatiques, ne doit pas être utilisé dans la conception uniste. Nous rejetons la division du tableau en parties, les dressant les unes contre les autres, et nous tenons à faire de toutes les parties une unité. Si l'organisme est homogène et si son déchirement entraîne sa mort, nous pouvons dire que la mise en pièces par la couleur tue le tableau, le rend mort et conduit à rechercher des moyens extérieurs et contraignants pour galvaniser le cadavre. C'est alors seulement que les cercles de tensions dramatiques commencent à remplir leur rôle. Mais le tableau est mort, il est en état de décomposition, de désintégration. Le contraste des couleurs cause la mort du tableau. Et que dire du fait que l'on obtienne des dépouilles la tension de la forme?

Il faut grouper la couleur sur le tableau non pour obtenir des contrastes, non pour l'écraser, mais pour lui conférer l'unité. Non selon le principe des divergences de couleurs, non selon ce qui divise, mais selon ce qui unifie. La gamme des couleurs n'unifie pas car le contraste clair/sombre qu'elle contient détruit le tableau. Les contrastes de facture détruisent le tableau par les variations de l'intensité lumineuse qu'ils provoquent. L'unification des couleurs ne doit pas se faire par l'utilisation des camaïeux car ceux-ci ont une grande variété d'intensités lumineuses. Il ne faut pas déposer la couleur selon le principe clair/sombre mais selon la moyenne de toute la variété des couleurs de tension égale. L'homogénéité de l'intensité lumineuse de la couleur c'est ce qui réalise l'unité de la toile, ce qui crée son homogénéité. Aucune couleur ne se détache des autres, aucune ne s'enfonce; il n'y a que la masse unifiée des formes et la surface du tableau, totalement unie à la surface de la toile. Lorsqu'on a résolu le problème de la couleur, on a un tableau homogène et il n'est donc pas nécessaire, ni possible, d'unir des couleurs dispersées par la force.

C'est à partir de là que l'on peut rejeter la conception de l'indépendance de la couleur et de la ligne. La ligne ne peut réparer ce que la couleur détruit et la ligne n'unifie par le tableau déchiré par la couleur, mais l'une et l'autre agissent de concert et

visent un seul but: la création d'un tableau homogène, où toutes les parties font un tout sur les bases du quadrilatère des limites de la toile et de la surface plane. Le tableau homogène ce n'est pas la collision des formes, ce n'est pas un drame, mais c'est, comme tout organisme, l'action coordonnée de toutes ses parties et l'équivalence de la ligne et de la couleur. Chaque élément de la construction du tableau: la ligne, la couleur, la facture - tendent vers un but commun, mais chacun de ces éléments le fait à sa façon. Si le but est autre, si le but n'est pas le tableau-drame mais le tableau-organique, chacun de ces éléments doit être envisagé autrement.

Le caractère plan du tableau est un des traits qui permet de conférer une signification unitaire à l'expression de la ligne et de la couleur. La couleur n'est plus indépendante de la ligne. La ligne est la limite de la couleur. Elles sont liées l'une à l'autre, elles créent une unité. Le rejet du dualisme entraîne le rejet du dualisme de la surface plane de la toile et de la forme peinte. Un tableau qui tend à l'homogénéité totale doit naître de ses données préalables (la surface plane et le quadrilatère des limites). Or dans la conception baroque on trouvait par principe un rassemblement de contrastes qui s'opposaient aux données préalables. Le tableau qui renfermait peu de contrastes, qui était en accord avec les données préalables et refermé sur lui-même était, du point de vue baroque, un tableau ennuyeux. Pour le baroque la non-organicité c'est la plénitude, l'insaisissable, un accomplissement, le résultat n'est rien, l'effort déployé tout.

C'est pourquoi les essais partiels qui, dans les limites du baroque, tendaient à réaliser un tableau plan n'ont pas donné de résultats probants. Dans le cubisme de la dernière période, et dans le suprématisme ou le néo-plasticisme de Mondrian, les surfaces sont planes mais le tout n'est pas encore plan. Le peintre recherche encore les contrastes, il peint à plat mais il ne comprend pas les conséquences de ce parti-pris. Il en résulte que sa couleur divise le tableau, que les contrastes des couleurs d'un tableau homogènement plan créent plusieurs surfaces séparées. C'est de là que procèdent aussi les contrastes des formes, qui ont pour résultat de désunir l'ensemble; au lieu d'un tableau homogène on a ainsi un tableau divisé en plusieurs parties. C'est de là que procède le dynamisme qui rejette les formes hors du tableau et rend impossible leur jonction avec la surface du tableau. De là vient aussi la construction centrée, si souvent utilisée actuellement par les cubistes.

Toutes ces erreurs ont pour origine le manque de réflexion sur l'essence du phénomène; ces peintres ne comprennent pas que la platitude des formes ne suffit pas, qu'elle doit être le premier pas sur la voie qui doit aboutir à un tableau entièrement plat, qu'il faut prendre conscience de l'évolution de la peinture en tant que passage du "dramatisme" baroque à la conception uniste du tableau-organisme pictural, savoir que l'unisme en peinture requiert la concordance de tous les éléments du tableau avec ses données préexistantes, que la platitude de toute la surface du tableau est sa caractéristique première et que tout le tableau, après sa conception, doit créer une surface homogènement plane. Le tableau doit être homogène et plan. Au "dramatisme" du baroque il faut opposer l'unisme pictural

"... dans le suprématisme ou le néo-plasticisme de Mondrian, les surfaces sont planes mais le tout n'est pas encore plan."

Wladyslaw STRZEMINSKI
(Traduction Pierre-Maxime Jedryka)

Biographies

Henryk Berlewi

Né à Varsovie en 1894, Henryk Berlewi étudie à l'Ecole des Beaux-Arts de Paris de 1911 à 1912. A Paris, il s'intéresse au Cubisme, mais rentré à Varsovie il se penche également sur le Futurisme et le Dadaïsme. Il rencontre El Lissitzky à Varsovie en 1921 puis quitte cette ville pour Berlin où il y séjourne jusqu'en 1923. C'est à Berlin qu'il formule sa conception d'art abstrait le "Mechano-Faktur": un système de formes géométriques dynamiques. Berlewi croit fermement à l'idée de la machine, et à l'objectivité et la précision de la géométrie. Il établit des liens avec le groupe "Blok". En mars 1924, Berlewi expose ses "Mechano-Faktur" au Salon Austro-Daimler à Varsovie. De 1924 à 1926 il fonde avec d'autres artistes une agence de publicité. Il abandonne la peinture abstraite pour la peinture figurative en 1928, à Paris. De 1947 à 1966 Henrik Berlewi reprend ses "Mechano-Faktur" et meurt à Paris en 1967.

Karol Hiller

Né à Lodz en 1891, Karol Hiller étudie de 1910 à 1912 à l'Institut de Technologie de Darmstadt, en Allemagne. Par la suite, il entreprend des études en architecture à l'Institut de Polytechnique de Varsovie. Avec les débuts de la première guerre mondiale tous les membres de l'Institut sont évacués vers Moscou. En 1916, l'artiste est enrôlé dans l'armée tsariste. Pendant la révolution russe, Hiller étudie à l'Académie des Beaux-Arts d'Ukraine, à Kiev, où il s'intéresse au Constructivisme russe. Il retourne à Lodz en 1921 où il fonde un centre culturel en compagnie de Witold Wandurski. En 1928, Hiller invente un nouveau procédé en gravure qu'il appellera "héliographie". Même s'il n'appartient pas d'office à un groupe artistique particulier, ses oeuvres sont présentées dans plusieurs expositions de groupe. En 1933, il fonde avec entre autres Strzeminski le périodique "Forma". A Varsovie, en 1938, on assiste à la première exposition solo de Hiller. Le 7 décembre 1939, Karol Hiller meurt à Lodz, victime de la seconde guerre mondiale.

Katarzyna Kobro

Née à Moscou en 1898, Katarzyna Kobro étudie la sculpture à Moscou à partir de 1917. Pendant cette période elle rencontre les principaux artistes de l'avant-garde russe dont Wladyslaw Strzeminski qu'elle épouse en 1920. Ses premières oeuvres subissent l'influence de Tatlin. De 1920 à 1921 Kobro fait partie de "Unovis" qui réunit les artistes suprématises à Vitebsk. Ce groupe, dont El Lissitzky et Malevitch sont membres, passe plusieurs heures à discuter d'esthétique. En 1924 elle habite avec son mari à Varsovie où elle obtient la citoyenneté polonaise. Kobro se joint au groupe "Blok" et expose avec eux de 1924 à 1926. Strzeminski et Kobro s'associent par la suite au groupe "Praesens". En 1929, avec Stazewski ils fondent le groupe "a.r." (artistes révolutionnaires). Kobro écrit alors avec son mari un livre sur les principes de composition qui régissent l'élaboration de ses sculptures. En 1931 ils déménagent à Lodz. En 1939 la plupart de ses sculptures sont détruites par les Nazis. Après la guerre, sa santé est chancelante et l'empêche de poursuivre sa carrière artistique. Katarzyna Kobro meurt en 1951 à Lodz. Sa "Sculpture spatiale" de 1925 est considérée comme une oeuvre d'importance au sein de l'histoire de la sculpture moderne.

Henryk Stazewski

Né en 1894 à Varsovie, Henryk Stazewski fait ses études à l'Ecole des Beaux-Arts de Varsovie et il y gradue en 1920. Pendant ses études il visite Paris, où il est influencé par le Cubisme et le Purisme. Une première exposition survient à Vilna en 1923 où il expose en compagnie de Strzeminski et de Kajruksztis. En 1924 il participe à la fondation du groupe "Blok" et en 1926 à celle du groupe "Praesens". Stazewski séjourne à Paris de 1929 à 1934 où il participe activement aux groupes "Cercle et Carré" et "Abstraction-Création". Pendant cette période il établit des liens d'amitié avec Mondrian et Seuphor. Ses amitiés furent précieuses à l'élaboration de la collection d'art moderne du Musée de Lodz. La plupart de ses oeuvres furent détruites avant 1939. Après la guerre, il renoue avec sa première façon de peindre tout en y introduisant le relief. Henryk Stazewski habite maintenant Varsovie et il n'a jamais cessé son activité artistique. L'an dernier, ses oeuvres furent exposées à la Phillips Collection, Washington, D.C.

Liste des oeuvres "Constructivisme polonais 1923-1936"

1. Henryk Berlewi
"Construction Mechano Faktur", 1924
Gouache
38 1/4" x 31 3/4"
2. Karol Hiller
"Héliographie, composition VII", 1934
Photographie
15 5/8" x 11 3/4"
3. Karol Hiller
"Héliographie, composition IX", 1934
Photographie
15 1/2" x 11 3/4"
4. Karol Hiller
"Héliographie, composition X", 1935
Photographie
8 7/8" x 6 5/8"
5. Karol Hiller
"Héliographie, composition XI", 1935
Photographie
15 3/8" x 11 1/2"
6. Karol Hiller
"Héliographie, composition XII", 1935
Photographie
15 5/8" x 11 3/4"
7. Karol Hiller
"Héliographie, composition XIII", 1937
Photographie
15 5/8" x 11 3/8"
8. Karol Hiller
"Héliographie, composition XIV", 1937
Photographie
15 1/2" x 11 3/4"
9. Karol Hiller
"Héliographie, composition XVI", 1937
Photographie
15 9/16" x 11 11/16"
10. Karol Hiller
"Héliographie, composition XIX", 1938
Photographie
15 5/8" x 11 3/4"
11. Karol Hiller
"Héliographie, composition XXX", 1939
Photographie
15 3/4" x 11 3/4"
12. Katarzyna Kobro
"Composition en suspens 1" 1921
(reconstitué en 1972)
Fibre de verre, résine d'époxine,
métal et bois
12" x 18 1/2" x 13 3/4"
13. Katarzyna Kobro
"Composition en suspens 2", 1921-22
(reconstituée en 1971)
Acier
11 1/2" x 16 3/4" x 11"
14. Katarzyna Kobro
"Composition abstraite", 1924
Huile sur verre
9 3/8" x 12 5/8"
15. Katarzyna Kobro
"Sculpture abstraite 1" 1924
Verre, métal et bois
30 1/4" x 8" x 9"
16. Katarzyna Kobro
"Sculpture abstraite 2", 1924
(reconstitué en 1972)
Métal et bois
27 3/4" x 11 1/8"
17. Katarzyna Kobro
"Sculpture abstraite 3", 1924
(reconstituée en 1972)
Verre, métal, plastique et bois
25 7/8" x 10 1/2"
18. Katarzyna Kobro
"Sculpture spatiale", 1925
(reconstituée en 1967)
Acier et bois
20 1/8" x 32 3/4"
19. Katarzyna Kobro
"Composition spatiale 2", 1928
Acier peint
19 3/4" x 20" x 19 3/4"
20. Katarzyna Kobro
"Composition spatiale 3", 1928
Acier peint
15 3/4" x 25 1/4" x 15 3/4"
21. Katarzyna Kobro
"Composition spatiale 4", 1929
Acier peint
15 3/4" x 25 1/8" x 15 3/4"
22. Katarzyna Kobro
"Composition spatiale 5", 1929-30
Acier peint
9 3/4" x 25 5/8" x 15 3/4"
23. Katarzyna Kobro
"Composition spatiale 6", 1931
Acier peint
25 1/4" x 9 3/4" x 6"
24. Katarzyna Kobro
"Composition spatiale 7", 1931
Acier peint
15" x 25 1/4" x 6 3/8"
25. Katarzyna Kobro
"Composition spatiale 9", 1933
Acier peint
6" x 14" x 8 5/8"
26. Henryk Stazewski
"Peinture abstraite 1", 1929
Huile sur toile
23 3/8" x 28 1/2"
27. Henryk Stazewski
"Composition", 1930
Huile sur toile
28 1/8" x 20 3/4"
28. Henryk Stazewski
"Composition granulée", 1930-31
Huile sur toile
27 1/2" x 31 1/2"
29. Wladyslaw Strzeminski
"Composition synthétique 1", 1923
Huile sur toile
24 1/4" x 20 1/4"
30. Wladyslaw Strzeminski
"Composition post-suprématisiste 2", 1923
Huile sur toile
25 5/8" x 26 3/8"
31. Wladyslaw Strzeminski
"Composition unistrique 4", 1925
Huile sur toile
25 3/8" x 25 3/8"

32. Wladyslaw Strzeminski
"Composition unistique 8", 1931-32
 Huile sur toile
 23 1/2" x 14 1/8"
33. Wladyslaw Strzeminski
"Composition unistique 9", 1931
 Huile sur toile
 18 7/8" x 12 3/4"
34. Wladyslaw Strzeminski
"Composition unistique 10", 1931
 Huile sur toile
 29 1/8" x 19 3/4"
35. Wladyslaw Strzeminski
"Composition unistique 11", 1931-32
 Huile sur toile
 18 7/8" x 15 1/8"
36. Wladyslaw Strzeminski
"Composition unistique 12", 1932
 Huile sur toile
 19 3/4" x 15 1/8"
37. Wladyslaw Strzeminski
"Composition unistique 13", 1934
 Huile sur toile
 19 3/4" x 19 5/8"
38. Wladyslaw Strzeminski
"Composition unistique 14", 1934
 Huile sur toile
 19 3/4" x 19 7/8"
39. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale 1", 1926
 Huile sur toile 35" x 24 5/8"
40. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale 2a", 1927
 Huile sur toile
 28 3/8" x 30 3/4"
41. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale 3a", 1927
 Huile sur toile
 24 1/2" x 24 3/8"
42. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale", 1927
 Huile sur toile
 30 7/8" x 28 1/2"
43. Wladyslaw Strzeminski
Composition architecturale 5B", 1928
 Huile sur toile
 37 5/8" x 23 1/2"
44. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale 6b", 1928
 Huile sur toile
 37 3/4" x 23 7/8"
45. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architectural 7b", 1928
 Huile sur toile
 37 3/4" x 23 5/8"
46. Wladyslaw Strzeminski
"Compostion architecturale 8b", 1929
 Huile sur toile
 38" x 23 5/8"
47. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale 9c", 1929
 Huile sur toile
 37 7/8" x 23 1/2"
48. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale 10c", 1929
 Huile sur toile
 37 1/2" x 23 3/8"
49. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale 11c", 1929
 Huile sur toile
 38" x 23 5/8"
50. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale 12a", 1929
 Huile sur toile
 37 3/4" x 23 3/4"
51. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale 13c", 1929
 Huile sur toile
 37 7/8" x 23 7/8"
52. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale 14d", 1929-30
 Huile sur toile
 37 3/4" x 23 1/2"
53. Wladyslaw Strzeminski
"Composition architecturale 15d", 1929-30
 Huile sur toile
 37 3/4" x 24"
54. **Blok**, périodique, no. 1, Mars 1924, Varsovie
55. **Bolk**, périodique no. 2, Avril 1924, Varsovie
56. **Blok**, périodique no. 3/4, Juin 1924, Varsovie
57. **Blok**, périodique no 5, Juillet 1924, Varsovie
58. **Blok**, périodique no. 6/7, Septembre 1924, Varsovie
59. **Blok**, périodique no. 8/9, Novembre 1924, Varsovie
60. **Blok**, périodique no. 11, Mars 1926, Varsovie
61. **Praesens**, périodique no. 1, Juin 1926, Varsovie
62. **Praesens**, périodique no. 2, Mai 1930, Varsovie
63. Affiche du groupe "a.r.", no. 1, 1930
 Réimprimée par le Musée Sztuki, Lodz, 1975
64. Affiche du groupe "a.r.", no. 2, 1932
 Réimprimée par le Musée Sztuki, Lodz, 1975
65. Zwrotnica, périodique, no. 9,
 Juillet /Août, 1926, Cracovie
66. Dzwignia, périodique, no. 4, 1927, Varsovie
67. Dzwignia, périodique, no. 5, 1927, Varsovie
68. "Linia Front Ogolny", périodique,
 Cracovie, 1931-33
69. Berlewi, Henryk
 Catalogue de Reklama-Mechano, agence de publicité
 Varsovie, 1924
70. Berlewi, Henryk
 Catalogue de l'usine de chocolat Plutos, Varsovie,
 1925
71. Julian Przybos: **Scruby**, Cracovie, ed. Zwrotnica, 1925
72. Julian Przybos: **Oburacz**, Cracovie, ed. Zwrotnica,
 1926
73. Julian Przybos: **Z ponad**, vol. 1, Cieszyn, ed. a.r., 1930
74. Tadeusz Peiper: **Szosta!**, Cracovie, ed. Zwrotnica,
 1925
75. Albert Gleizes: **Poslannictwo tworcze czlowieka w dziedzinie plastyki** ("Mission de créativité de l'homme dans les arts visuels") no. 2, Cracovie, ed. Praesens, 1927
76. Wladyslaw STRZEMINSKI, **Unizm w malarstwie** (Unisme en peinture") no. 3, Varsovie, ed. Praesens, 1928
77. Katarzyna KOBRO et Wladyslaw STRZEMINSKI, **Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego** Composition spatiale: Mesures d'un rythme spatio-temporel, vol 2, Lodz, ed. a.r., 1931
78. Anatol Stren: **Europa**, Varsovie, 1929
79. Jan Brzekowski, **W drugiej osobie** ("En la deuxième personne"), vol.4, Lodz, ed. a.r., 1933
80. Jan Brzekowski, **Zacisniete dookola ust**, vol. 7, Varsovie, ed. a.r., 1936
81. Katarzyna Kobro, Moscou, c. 1919

82. Tiré de Katarzyna Kobro, Wladyslaw Strzeminski: **Composition spatiale: Mesures d'un rythme spatio-temporel**, vol. 2, Lodz, ed. a.r., 1931
83. Katarzyna Kobro, **Project pour une école fonctionnelle de garderie**, c. 1932
84. Katarzyna Kobro, **Structure**, 1920 (Détruit)
85. Wladyslaw Strzeminski, **Smolensk**, 1921
86. Tiré de Katarzyna Kobro, Wladyslaw Strzeminski: **Composition spatiale: Mesures d'un rythme spatio-temporel**, vol. 2, Lodz, ed. a.r., 1931
87. Henryk Berlewi à sa première exposition solo de "Mechano-Faktur" au Salon Austro-Daimler, Varsovie, 1924
88. Henryk Berlewi, **Publicité pour les chocolats Plustos**, 1925
89. Henryk Staxewski, **Paris**, 1930
90. Karol Hiller, **Lodz**, c. 1930
91. Mieczyslaw Szczuka, page couverture d'un recueil de poèmes de **Dymynad miastem** ("Nuage de Pollution sur la ville"), c. 1927
92. Mieczyslaw Szczuka, **Design pour un intérieur**, 1924
93. Mieczyslaw Szczuka, **Composition**, 1925
94. Mieczyslaw Szczuka, **Kemal Pasha**, photomontage, 1924. De **Bloc**, no. 5, 1924
95. Mieczyslaw Szczuka, **Composition**, 1925
96. Josef Szanajca, **projet pour un four crématoire et au mausolée**, 1926
97. Bohdan Lachert and Josef Szanajca, **Design et construction d'une maison**, Varsovie, photomontage, 1928
98. Kazimierz Podsadecki, **Design de typographie pour la préface de Zwrotnica**, no. 10, 1926. Gauche: Bols (compagnie de liqueurs) fondé en 1575; Droit: Koh-i-noor (marque de commerce de pinceaux)
99. Samuel Szczekacz and Samuel Zur, **Composition de lettres**, c. 1938
100. Kazimierz Podsadecki, page couverture de **Zwrotnica**, no. 12, 1927
101. Teresa Zarnower, **Affiche politique**, "Na jednoc robotniczochlopska głosuj! 13, 1928. ("Votez pour le Front uni des Travailleurs et des Paysans")
102. Kazimir Malevich à sa "rétrospective" dans les salles du Club Polonais des artistes, à l'hôtel Polonia, Varsovie, Mars 1927
103. La collection du groupe a.r. au Musée d'art de Lodz, 1932. Oeuvres de Arp, van Doesburg, Vantongerloo, Leger, Prampolini, Schwitters, Werkman et Baumeister
104. Page couverture du périodique **Blok**, no. 2, Avril 1924, Varsovie
105. Une page tirée de Julian Przybos: **Z ponad**, vol. 1, Cieszyn, ed. a.r., 1930
106. Page couverture de Anatol Stern: **Europa**, Varsovie, 1929
107. Une page tirée de Anatol Stern: **Europa**, Varsovie, 1929
108. Katarzyna Kobro
"Composition spatiale 1", 1925
Acier peint
5 5/8" x 21" x 15 1/2"
109. Katarzyna Kobro
"Composition spatiale 8", 1932
Acier peint
3 3/4" x 9 1/2" x 6"
110. Wladyslaw Strzeminski **"Nature morte 3"**, 1925
Huile sur toile
23 7/8" x 19 7/8"
111. Wladyslaw Strzeminski
"Composition unistique 5", 1924-27
Huile sur toile
25 1/4" x 15 5/8"
112. Wladyslaw Strzeminski
"Composition unistique 6", 1928
Huile sur toile
25 1/2" x 25 3/8"
113. Wladyslaw Strzeminski
"Composition unistique 7", 1929
114. Wladyslaw Strzeminski
"Composition abstraite", 1933
Huile sur toile
25 3/8" x 25 1/4"
115. Wladyslaw Strzeminski
"Arbres" (série "Biélorussie"), 1939
Dessin
11" x 14 3/8"
116. Wladyslaw Strzeminski
"Forme humaine 2" (série "Biélorussie"), 1939
Dessin
11" x 14 3/8"
117. Wladyslaw Strzeminski
"Femme 3", (série "Biélorussie"), 1939
Dessin
11 1/8" x 14 3/8"
118. Wladyslaw Strzeminski
"Un homme et une femme 4" (série "Biélorussie", 1939
Dessin
11" x 14 3/8"
119. Wladyslaw Strzeminski
"Village 5" (série "Biélorussie"), 1939
Dessin
11 3/8" x 14 1/2"
120. Wladyslaw Strzeminski
"Un homme et des maisons dans un paysage" (série "Biélorussie"), 1939
Dessin
11" x 14 1/4"
121. Wladyslaw Strzeminski
"Deux formes humaines, 7" (série "Biélorussie"), 1939
Dessin
11 1/8" x 14 3/8"
122. Wladyslaw Strzeminski
"Arbres 9" (série "Biélorussie"), 1939
Dessin
11" x 14 1/4"
123. Wladyslaw Strzeminski
"Sur le passé 1" (série "Déportations"), 1940
Dessin
11" x 14 1/4"
124. Wladyslaw Strzeminski
"L'unique trace" (série "Déportations"), 1940
Dessin
11" x 14 3/8"
125. Wladyslaw Strzeminski
"Projeté 3" (série "Déportations", 1940
Dessin
11" x 14 3/8"
126. Wladyslaw Strzeminski
"Sur le passé" (série "Déportations"), 1940
Dessin
11 3/8" x 14 1/4"
127. Wladyslaw Strzeminski
"Femme épiée" (série "Déportations"), 1940
Dessin
11 1/8" x 14 3/8"
128. Wladyslaw Strzeminski
"Le Pavé 6" (série "Déportations"), 1940
Dessin
11" x 14 3/8"

129. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 1" (série "Guerre civile"), 1941
 Dessin
 11" x 14 1/4"
130. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 2", (série "Guerre civile"), 1941
 Dessin
 11" x 14 1/2"
131. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 3", (série "Guerre civile"), 1941
 Dessin
 11 1/8" x 14 1/2"
132. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 4"(série "Guerre civile"), 1941
 Dessin
 11 1/8" x 16"
133. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 5", (série "Guerre civile"), 1941
 Dessin
 11 1/8" x 15 3/4"
134. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 6", (série "Guerre civile"), 1941
 Dessin
 11 5/8" x 15 5/8"
135. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 1" (série "Figurines"), 1942
 Dessin
 14 3/8" x 11"
136. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 2", (série "Figurines"), 1942
 Dessin
 14 1/2" x 11 1/8"
137. Wladyslaw Strzeminski
 Strzeminski
"Sans titre 3", (série "Figurines"), 1942
 Dessin
 14 5/8" x 11 1/8"
138. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 4", (série "Figurines"), 1942
 Dessin
 14 1/2" x 11"
139. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 5", (série "Figures"), 1942
 Dessin
 14 1/2" x 11"
140. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 6", (série "Figures"), 1942
 Dessin
 14 5/8" x 11 1/4"
141. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 7", (série "Figures"), 1942
 Dessin
 14 1/2" x 11 1/4"
142. Wladyslaw Strzeminski
"Nature morte 3" (série "Paysages et nature mortes"),
 1943
 Dessin
 11 3/8" x 14 5/8"
143. Wladyslaw Strzeminski
"Nature morte 2", (série "Paysages et nature mortes"),
 1943
 Dessin
 10 7/8" x 14 3/8"
144. Wladyslaw Strzeminski
"Paysage 5" (série "Paysages et natures mortes"),
 1943
 Dessin
 11 1/4" x 14 3/8"
145. Wladyslaw Strzeminski
"Nature morte 6", (série "Paysages et natures
 mortes"), 1943
 Dessin
 11" x 14 3/8"
146. Wladyslaw Strzeminski
"Paysages 1" (série "Paysages et natures mortes"),
 1944
 Dessin
 11 1/4" x 15 7/8"
147. Wladyslaw Strzeminski
"Paysage 4", (série "Paysages et natures mortes")
 Dessin
 11 1/8" x 15 3/4"
148. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 1" (série "Des poussières. . ."), 1944
 Dessin
 11 3/8" x 15 1/2"
149. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 2" (série "Des poussières. . ."), 1944
 Dessin
 11 3/8" x 15 1/2"
150. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 3" (série "Des poussières. . ."), 1944
 Dessin
 11 1/2" x 15 3/8"
151. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 4" (Série "Des poussières. . ."), 1944
 Dessin
 11 1/4" x 15 3/4"
152. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 5" (série "Des poussières. . ."), 1944
 Dessin
 11 1/4" x 15 3/4"
153. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 6" (série "Des poussières. . ."), 1944
 Dessin
 11 5/8" x 15 1/2"
154. Wladyslaw Strzeminski
"Creusant des tranchées 7" (série "Des poussières. .
 ."), 1944
 Dessin
 11 1/8" x 15 3/4"
155. Wladyslaw Strzeminski
"Creusant des tranchées 8" (série "Des poussières. .
 ."), 1944
 Dessin
 11 3/8" x 15 1/2"
156. Wladyslaw Strzeminski
"Forme humaine 9" (série "Des poussières. . ."), 1944
 Dessin
 15 3/8" x 11 5/8"
157. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 1" (série "Ceux qui sont contre nous"),
 1945
 Dessin
 14 3/4" x 11 1/8"
158. Wladyslaw Strzeminski
"Sans titre 2", (série "Ceux qui sont contre nous"),
 1945
 Dessin
 15 3/8" x 11 1/4"
159. Wladyslaw Strzeminski
"SANS TITRE" 3" (série "Ceux qui sont contre
 nous"), 1945
 Dessin
 15 1/8" x 11 1/8"
160. Wladyslaw Strzeminski
"Paysage 1939", (série "Ceux qui sont contre nous"),
 1939
 Dessin
 11" x 14 1/4"

161. Władysław Strzemiński
"Paysage 1941" (série "Ceux qui sont contre nous"),
 1941
 Dessin
 13 13 3/8" x 19 1/8"
162. Władysław Strzemiński
"Paysage de montagne / Arbres 1946" (série "Ceux
 qui sont contre nous), 1946
 Dessin
 18" x 13 3/8"
163. Władysław Strzemiński
"Paysage de montanges 1946", (série "Ceux qui sont
 contre nous), 1946
 Dessin
 13 5/8" x 18"
164. Władysław Strzemiński
"Composition spatiale 1, 1948", 1948.
 Bois peint
 26 3/8" 59" x 39 3/8"
165. Władysław Strzemiński
"Composition spatiale 2, 1948", 1948
 Bois peint
 39 1/4" x 59 1/4" x 27 1/2"
166. **L'Art Contemporain Sztuka Współczesna**, périodi-
 que, no. 1, 1929, Paris
167. **Międzynarodowa Kolekcja Sztuki Nowoczesnej -
 Collection Internationale D'Art Nouveau**, catalogue
 no. 2, 1932, Łódź.
168. Julian Przybós: **W głąb las**, vol. 2, Cieszyn, ed. a.r.,
 1932
169. Jan Brzekowski: **Poezja integralna**, vol. 5, Varsovie,
 ed. a.r., 1933
170. **Druk funkcjonalny**, vol. 6, Łódź, ed. a.r., 1935
171. **Ferma**, périodique, no. 2, **Septembre 1934**
172. **Druk funkcjonalny**, Łódź, 1975 (catalogue)

Nous voudrions remercier le Museum of Modern Art de New-York, la galerie d'Art Albright-Knox (Buffalo) et le Conseil international du Museum of Modern Art qui ont bien voulu collaborer afin que le Musée d'art contemporain puisse présenter l'exposition "**Le Constructivisme Polonais, 1923-1936**".

Nos remerciements vont aussi à la maison d'édition AGE d'Homme (l') - LA CITÉ, Lausanne, qui nous a permis de reproduire le texte "L'Unisme en peinture" de Wladyslaw Strzeminski accompagné de l'introduction de Yve Alain-Bois, Revue Macula.

Ministère des Affaires culturelles 1977

Tout droit de traduction et d'adaptation, en totalité ou en partie réservés pour tous les pays. Toute reproduction pour fins Commerciales par procédé mécanique ou électronique, y compris la micro-reproduction, est interdite sans l'autorisation écrite de l'Éditeur officiel du Québec.

Dépôt légale, premier trimestre 1977.
Bibliothèque national du Québec.