



BULLETIN

DE L'EFFORT MODERNE

TÉLÉPHONE ÉLYSÉES 25

DIRECTEUR: LÉONCE ROSENBERG.

ÉDITIONS DE L'EFFORT MODERNE
19 RUE DE LA BAUME
PARIS VII^e

LES MAITRES DU CUBISME

Edition de luxe.

Recueils de 20 reproductions en phototypie montées à plein avec coup de planche. 12 pages de texte, cartonnage avec rubans

Format 32 × 26.

Tirage limité à 100 exemplaires pour chaque recueil.

Déjà parus :

Georges Braque, par BISSIÈRE.

Juan Gris, par Maurice RAYNAL.

Fernand Léger, par Maurice RAYNAL.

Pablo Picasso, par Maurice RAYNAL.

Prix du recueil Fr. 150—

Edition ordinaire.

Volumes brochés : 48 reproductions en phototypie.

12 pages de texte. Couverture en couleur par J. Csaky.

Format : in-16 raisin.

Déjà paru :

Pablo Picasso, par Maurice RAYNAL.

Prix du volume Fr. 6 —

Quelques intentions du Cubisme, par Maurice RAYNAL.

Brochure in-8° raisin Épuisé.

Néo-Plasticisme, par P. MONDRIAN.

Brochure in-8° raisin Fr. 3 —

Classique-Baroque-Moderne, par Théo VAN DOESBURG.

Brochure in-8° raisin Fr. 4 60



PHOTOGRAPHIES D'ŒUVRES

par

GEORGES BRAQUE, CSAKY, JUAN GRIS, AUGUSTE HERBIN, HENRI LAURENS, FERNAND LÉGER, JEAN METZINGER, ALBERT GLEIZES, PABLO PICASSO, GINO SEVERINI, SURVAGE, GEORGES VALMIER.

En l'hôtel du

“ BULLETIN DE L'EFFORT MODERNE ”

Exposition d'Œuvres par

GEORGES BRAQUE, CSAKY, JUAN GRIS, AUGUSTE HERBIN, HENRI LAURENS, FERNAND LÉGER, LURÇAT, JEAN METZINGER, PABLO PICASSO, GINO SEVERINI, SURVAGE, GEORGES VALMIER, ALBERT GLEIZES.

De 14 heures à 17 h. 30, Dimanches et Fêtes exceptés,
pour les abonnés du *Bulletin de l'Effort Moderne*.

BULLETIN DE "L'EFFORT MODERNE"

DIRECTEUR : LÉONCE ROSENBERG

19, RUE DE LA BAUME - PARIS (8^e)

TÉL. : ÉLYSÉES 25-04

LE NUMÉRO : 6 FR. — 10 NUMÉROS PAR AN

ABONNEMENT : FRANCE, 60 FRANCS ; ÉTRANGER, 70 FRANCS FRANGO

JANVIER

1926. — N° 21

SOMMAIRE

Classique-Baroque-Moderne (*suite*). THÉO VAN DOESBURG.
Art vivant ou Nature morte ? ADOLPHE APPIA.
Deux conceptions Spatiales (Orient et Occident). DAVID KAKABADZÉ.

Reproductions d'œuvres par :

GEORGES BRAQUE, JEAN-BAPTISTE BRACCELLI, GIORGIO DE CHIRICO,
JUAN GRIS, AUGUSTE HERBIN, FERNAND LÉGER, GEORGES VALMIER.

Classique — Baroque — Moderne

(Suite)

On s'attendait donc, après l'époque du moyen âge, de la Renaissance surtout d'après la division en origine-épanouissement-décadence, à voir la conscience de la vie approfondie par la mystique chrétienne, cultivée, spiritualisée, et cette culture de l'homme intérieur produire une expression d'art toute nouvelle, spiritualisée. Il n'en est rien. Pendant la Renaissance ce n'est pas l'esprit qui se cultive, c'est l'extérieur, la nature, et l'art de la Renaissance le montre clairement.

Les formes sobres, rigides, des artistes du moyen âge, devinrent sous la main de ceux qui vinrent après eux, lourdes et raides. On ne pouvait plus comprendre que ces formes sobres et rigides étaient précisément en harmonie avec le sentiment profond de la vie chrétienne, parce qu'on n'était plus inspiré par ce sentiment. Les Italiens du xiv^e et du xv^e siècle se sont comportés à l'égard des formes de l'art du moyen âge comme les Grecs à l'égard des formes rigides de l'art égyptien. Pas plus que les premiers, ces derniers comprirent que ces formes indiquaient l'apparition d'une plus profonde conception de la vie. Ignorant cette conception, on commença à cultiver les formes naturelles, extérieures. De ce besoin naquit, à la Renaissance, l'étude de l'art classique à côté de l'étude minutieuse

de la nature. Cette étude de la nature, *largement* et noblement conçue, plutôt dirigée vers l'essence de la nature que vers les phénomènes extérieurs, devient plus tard le naturalisme à l'aide de la science et plus tard encore l'imitation plate des petits phénomènes accidentels, pour atteindre ainsi un effet extérieur. C'est le *Baroque*, la prédominance de l'accidentel, de l'externe, du particulier, d'où devait découler logiquement le jeu capricieux de l'arbitraire, aussi bien dans l'architecture que dans la peinture. L'architecture devient de monumentale qu'elle était, décorative, ennemie de la construction logique et de la réflexion, ne visant qu'à l'effet extérieur.

Le nom de Michel-Agnolo est inséparable du principe baroque. Michel-Agnolo a poussé l'accidentel dans la peinture et dans l'architecture jusqu'à l'extrême limite du fantasque et de l'arbitraire. Les pilastres, qui sont plus étroit en bas qu'en haut, avec les lignes brisées et courbées, ou encore ceux qui se transforment en une figure humaine, proviennent entre autres de lui. On imita beaucoup ce genre d'art arbitraire. Je ne rappellerai à votre souvenir que les noms de Palladio, Vignola, Bernini et Borromini. Aux xvi^e et xvii^e siècles, les artistes et les savants de tous les pays se dirigèrent vers l'Italie et ils transplantèrent dans leur propre pays les influences du baroque. Le baroque devint le foyer de l'inspiration, mais en même temps la fin de toute conception pure du style. Il se transmet comme un virus de pays en pays, propageant une épidémie, une véritable peste du baroque, apparaissant tantôt comme style *rococo* ou *Empire*, tantôt comme Biedermeier. Et cette maladie, causée par une culture exagérée des formes extérieures, n'est pas encore passée. Aujourd'hui encore l'on peut constater l'influence du baroque à nos orgues de Barbarie, aux baraques foraines, aux salles de théâtre et aux réverbères. Dans tous les pays il fut soigneusement tenu en honneur à la Cour et il s'étend du palais au beuglant. Le baroque était un vaste grenier où tout artiste pouvait fouiller à sa guise. On ne savait pas mieux, car c'était avec lui qu'on était élevé. Dans toutes les écoles et académies les motifs du baroque étaient pronés comme modèles. Rompre avec la tradition, c'était rompre avec l'art même. Et pourtant, il fallait en finir un jour avec cette imitation servile et abrutissante d'un art vermoûlu.

Il est intéressant de constater que c'est précisément dans le pays où le goût du baroque s'était largement répandu, c'est-à-dire en France, que la réaction commença. Quant à l'architecture, ce furent surtout Labrousse et Viollet Le Duc, qui réagirent consciemment et montrèrent que toutes ces imitations n'avaient rien à faire avec l'art et que la structure d'une maison doit être libre de toute convention et résulter de la nature de ses nécessités constructives.

Dans la peinture ce furent Courbet et Edouard Manet qui combattirent à l'aide d'un art froid et sain le goût artistique efféminé de leur temps. Ils opposèrent de nouveaux motifs empruntés à la vie journalière aux motifs classiques et baroques. C'est par là qu'apparaît une nouvelle

tendance à l'équilibre entre la vie intérieure et l'aspect extérieur des choses, entre l'essence et l'apparence. A mesure que l'esprit moderne saisissait la signification d'une beauté désintéressée, il cultiva l'œuvre d'art pour l'œuvre d'art sous la devise : l'art pour l'art. Ce mouvement de l'œuvre d'art pour l'œuvre d'art s'accéléra parce que, une fois l'idée de l'art étant posée nettement, on n'avait qu'à continuer ce chemin pour arriver à une rénovation radicale de l'art. Vous me ferez la remarque : « Très bien, mais ces modernes étudiaient tout aussi bien leurs prédécesseurs. » Certainement, ils le faisaient, mais il faut bien distinguer entre étudier et imiter. Ils ne firent pas de l'art antique une recette qu'on n'avait qu'à prendre pour produire une œuvre d'art. Au contraire. Ils transformèrent les vieilles valeurs en de nouvelles : aussi, au lieu d'y perdre, l'art y gagna.

On peut dire que les différentes écoles qui se sont succédé et qui ont souscrit à la devise « l'art pour le vrai », aspiraient au développement constant d'un style *complètement à la façon de l'art, c'est-à-dire un style uniquement de rapports, la conséquence de toute idée de l'art.*

Ceux qui réfléchissent doivent reconnaître que l'essence de l'art repose en effet sur le *rapport*. Je dois rappeler ici que déjà les impressionnistes ont regardé la proportion des tonalités comme l'essentiel de leur art. Un tableau de peinture n'était plus pour eux l'imitation d'un objet, mais un problème de rapports de tonalités. Ce qui intéresse l'artiste, aussi bien en ce qui concerne la couleur qu'en ce qui concerne la forme, c'est le rapport. A la base de l'œuvre d'art on trouve toujours le rapport, par exemple, de la forme et de la couleur, de deux formes, de deux couleurs, d'espaces, etc. L'essence de la beauté, l'harmonie, ne peut se réaliser que lorsque ce rapport est en équilibre.

Or il y a une grande différence entre l'harmonie réalisée à la façon de la nature ou bien à la façon de l'art.

Si l'essence de la beauté, l'harmonie, se réalise à la façon de la nature, donc par le groupement, la position et la mesure ordonnés de formes empruntées à la nature (hommes, animaux, plantes, etc.), il peut bien y avoir de l'art dans l'ouvrage, mais cet art n'est pas la conséquence de l'idée artistique, parce que la beauté n'apparaît pas sous une forme directe, indépendante et désintéressée, mais sous une forme indirecte, empruntée à la nature.

A vrai dire, l'idée artistique apparaît alors incorporée dans le phénomène naturel.

C'était là l'art classique.

Vous devez vous demander maintenant : « Peut-il exister un art plus parfait que celui où l'essence de la beauté apparaît complètement à la façon de l'art ? » Eh bien ! c'est là la déduction conséquente de l'art moderne.

(A suivre).

Théo VAN DOESBURG.

(L'Effort Moderne, Paris, et « De Sikkel », Anvers, éditeurs).

Art Vivant ou Nature Morte ?

L'art dramatique est en pleine évolution, et cette évolution ressemble beaucoup à l'anarchie.

Autrefois la mise en scène se résumait dans la peinture du décor, sur toiles verticales découpées et placées en successions formant perspective. La tâche du régisseur se bornait à fixer le groupement et les évolutions des exécutants au milieu de toute cette peinture verticale, en tenant compte de la contradiction qui existe entre des toiles à deux dimensions et des acteurs qui en ont trois. Il faut attribuer le développement prodigieux de la peinture de décors au luxe croissant de l'opéra et du ballet ; il correspondait suffisamment aux conventions du chant et d'une danse figés dans des formules toujours les mêmes ; pour que le spectateur accepte sans trop s'en apercevoir le non-sens technique qu'on lui imposait ainsi. Mais le souci de la vraisemblance et du réalisme au théâtre est venu bouleverser nos habitudes. Tout d'abord nous avons chargé la peinture des notions historiques, géographiques et sociales que comportait un texte serrant la vérité plus près qu'autrefois. Mais bientôt l'action même s'est imposée réaliste, et la peinture ne pouvant correspondre au jeu des acteurs, la question des deux ou trois dimensions s'est posée toujours plus impérieuse : d'une main le metteur en scène retenait encore par une longue habitude la peinture ; mais, de l'autre, il appelait de tous ses vœux une plasticité (praticabilité) que la peinture lui refusait. Il en est résulté une grande diminution dans les lieux choisis par les auteurs en vue de ne placer leur action que dans un cadre qui fût facile à représenter. Nous en étions là quand la danse — sous l'impulsion puissante des sports sans doute — s'est peu à peu émancipée. Le corps vivant et mobile s'est affirmé, et, chose de première importance, en dehors des vraisemblances psychologiques d'une action dramatique déterminée. Il a pris rang de moyen d'expression à lui seul. De ce jour la peinture des décors avait vécu ! Sa mort est, hélas ! fort lente — à notre gré du moins — mais elle est irrévocable ; et la vérité esthétique représentée par le corps vivant a définitivement triomphé. Actuellement pour tous ceux qui s'occupent sérieusement du théâtre, c'est l'acteur et son jeu, le danseur et sa plastique rythmée et mobile qui commandent au matériel décoratif, et jusqu'à l'agencement de la salle et de l'édifice consacrés au théâtre. Nous sommes enfin libres ! Il nous reste à témoigner de notre liberté par des actes ; et c'est pourquoi nous avons des expositions du théâtre. Avec ces expositions nous entendons démontrer la suprématie du corps vivant de l'acteur sur le décor inanimé — de l'art vivant sur la nature morte. Reste à savoir si nous employons des moyens suffisamment démonstratifs. Tout d'abord nous pensons au visiteur, car, là comme ailleurs, se trouvent mêlés les laïques et les professionnels, et

notre démonstration doit être suffisamment approfondie pour intéresser l'homme du métier, et assez brillante pour entraîner la conviction du laïque. Les deux choses sont-elles conciliables ?

Bien que le mouvement soit en lui-même indépendant de toute ambiance, il est cependant désirable de lui offrir un espace accidenté, qui en fasse valoir les épisodes et les nuances ; c'est-à-dire de lui opposer des obstacles. A cet effet l'auteur, et par lui l'acteur, doivent compter sur une souplesse absolue du matériel inanimé. Nous voici donc en face d'obligations tout à fait différentes de celles que la peinture nous imposait abusivement. Car le mouvement émane d'un corps à trois dimensions, et il semble bien que si nous voulons le servir cela doive impliquer le rejet définitif de la peinture sur toiles verticales, ou, du moins, la réduire à peu de choses. Puisque l'espace ainsi conçu dépend exclusivement des évolutions de l'acteur, c'est à l'acteur seul que seront destinés nos projets. L'acteur ne peut rien préciser sans l'auteur dramatique. La hiérarchie normale sera donc : l'auteur, l'acteur, l'espace. Mais, prenons garde, cette hiérarchie est organique : l'auteur ne peut pas s'adresser à l'espace sans passer premièrement par l'acteur ! C'est d'avoir négligé cette vérité technique fondamentale qui nous a plongés dans l'anarchie en matière de mise en scène. Nous touchons donc là au nœud de la question.

La majorité de décors et maquettes présentés dans nos expositions s'appliquent à des pièces déjà connues, et cherchent à réaliser un tableau issu directement de l'imagination de l'auteur ou du peintre décorateur, sans avoir passé hiérarchiquement par l'acteur. Evidemment l'acteur y est pris en considération bienveillante ; on lui laisse quelque place, l'on tient approximativement compte du jeu qu'on lui suppose, et l'on va même jusqu'à rendre plastiques et praticables les emplacements qui doivent entrer en contact positif avec ses trois dimensions vivantes ; puis l'on cherche par des procédés enfantins à unir tant bien que mal cette praticabilité de rencontre avec la belle peinture verticale et découpée. Pourtant l'ensemble du tableau est toujours considéré comme pouvant se suffire à lui-même ; l'acteur y est placé par condescendance, car il est là un incontestable trouble-fête. L'on va même si loin dans les dessins exposés que les décors n'y sont pas représentés dans leur réalité, c'est-à-dire tels qu'ils sont dans l'accord boiteux des deux et des trois dimensions, mais tels qu'ils seraient sans ce pénible dilemme ! Le dessin d'un décor devrait toujours donner aux visiteurs l'impression exacte de sa réalité sur la scène, tel qu'il sera une fois construit, et sans atténuation hypocrite (en particulier pour le sol et le pied des toiles) ; sinon il est un mensonge et contribue sensiblement à troubler le jugement du visiteur. De notre hiérarchie normale résulte qu'une exposition de décors ne sera plus celle de dessins ou maquettes représentant de la peinture, mais simplement de projets d'espace conditionnés par la présence vivante et mobile de l'acteur, elle-même placée sous les ordres de l'auteur dramatique ; et il faudra confirmer ce principe hiérarchique par la composition et la probité du dessin. Or, comme ces espaces n'auront de signification

— et partant d'expression — que par la présence mobile de l'acteur, leurs simples dessins ou maquettes donneront l'impression vive de l'incomplet, et feront désirer au visiteur la présence du corps vivant qui seul les a motivés. Si alors nous bornons là les éléments d'une exposition du théâtre, elle ne sera pas démonstrative pour le grand public et manquera son but ; car elle ne s'adressera qu'à ceux des hommes du métier capables d'animer en leur imagination ces décors déserts et sans vie. Il faudrait donc lui adjoindre son complément naturel ; et ce complément c'est le mouvement !

De ceci il résulte qu'une exposition du théâtre, pour être complète, devrait présenter d'une part les espaces destinés au mouvement ; de l'autre, le mouvement qui a inspiré et conditionné ces espaces ; l'un sans l'autre reste fragmentaire. Or, le mouvement d'un côté et l'espace de l'autre ne sont pas encore du théâtre. C'est de leur rencontre et de leur fusion que j'aillit l'étincelle qui allume le vie scénique et en propage le feu. Cela seul est capable d'entraîner la conviction de tous. De plus, l'on ne peut guère s'imaginer le mouvement sans l'espace, et nous aurions ainsi deux expositions en une : d'un côté les salles destinées à l'architecture, aux installations techniques, aux décors, maquettes et costumes ; de l'autre les grandes salles agencées pour la composition changeante de l'espace à trois dimensions et à l'échelle du corps humain. Les premières salles seraient permanentes ; les autres, accessibles pendant les heures de démonstrations vivantes et de représentations, animées par des acteurs, chanteurs, danseurs.

(A suivre).

Adolphe APPIA.
(Bottega di Poesia, Milan).

Deux Conceptions Spatiales

(Orient et Occident).

L'homme qui a formulé les idées et la raison de la Renaissance a écrit : « Le relief est l'âme de la peinture ». Cette expression contient l'esprit de tous les arts occidentaux. Il s'agit d'un des moyens de réalisation de l'émotion de l'espace en peinture et de l'importance de son rôle dans l'art.

Le relief consiste dans l'existence spatiale des choses et il n'y a aucune idée d'objet sans espace.

L'émotion de l'espace est un trait caractéristique de la vie, il réveille et consolide en nous la vitalité. Tous les arts se déterminent par le degré de réalisation de l'émotion spatiale et la forme d'art la mieux réalisée contient la force la plus parfaite pour transmettre en nous l'émotion de l'espace.

Les époques diffèrent entre elles. La vie étant changeante, ainsi notre existence n'est pas invariable. Cette transformation de la vie est cause du changement de vie émotionnelle. L'homme du xx^e siècle a une autre vie émotionnelle, que celui du siècle précédent, et cette vie exige une autre forme d'art. Les formes d'art d'aujourd'hui sont la conséquence de cette

nouvelle émotion spatiale ; elles se déterminent dans la transmission de l'émotion dynamique de l'espace.

Les différentes formes d'art de chaque époque sont les résultats de différentes conceptions de l'espace. Mais en analysant les diverses formes d'art en Orient et en Occident, on peut nettement définir le caractère de leurs conceptions spatiales.

L'art d'Orient se caractérise par sa conception abstraite, par ses formes générales. L'art d'Occident est basé sur les conceptions concrètes, sur la forme matérielle. L'art d'Orient se dirige vers l'éternité, l'art d'Occident vers les choses temporelles. A l'esprit abstrait ou spirituel d'Orient s'oppose l'esprit naturaliste ou matérialiste d'Occident. Pour l'Orient la nature telle qu'elle, ne fut jamais le but de l'art, pour l'Occident la nature fut toujours le but de l'art.

Ces deux conceptions d'art se caractérisent par deux différentes conceptions spatiales. L'Orient perçoit l'espace dans l'abstraction, l'Occident dans le concret.

L'art est la création. Il se développe seulement dans la conception abstraite de l'espace. La conception concrète de l'espace est une gêne et dans cette condition l'art ne peut pas atteindre sa pureté d'expression, ce que l'on peut vérifier par les époques passées. La conception concrète de l'espace et l'esprit matérialiste n'ont donné aucune possibilité pour développer les formes d'art (l'art Romain, Anglais, Américain), et seulement la conception abstraite de l'espace et l'esprit spirituel ont pu diriger les créations d'art pur. Et nous voyons que plus d'une fois l'influence de l'Orient sur l'Occident fut cause d'une rénovation et d'une purification et cette influence a donné naissance aux grands arts occidentaux.

L'art plastique de trompe-l'œil fut inventé par le génie occidental ; il nous place dans un espace à conception concrète, statique. La perspective linéaire est l'un des moyens spéculatifs pour obtenir ce résultat, elle nous tient dans la position immobile, elle nous situe dans un espace d'une étendue bien définie et limitée. En suivant cette voie de réalisation de l'espace on perd la faculté de création, on perd le sentiment d'art.

L'art plastique du trompe-l'œil fut ignoré en Orient et ce fut sa force. L'homme qui conçoit l'espace en abstraction ne peut pas être satisfait par l'illusion du trompe-l'œil. Pour lui le sentiment de l'espace est un besoin de vitalité et un sentiment naturel. Voilà pourquoi l'art plastique de l'Orient est constructif, monumental, il est dans l'espace étendu, indéfini.

L'architecture également nous offre des exemples des deux conceptions de la réalisation spatiale. L'Orient dans la ligne courbe et spirale, l'Occident dans la ligne droite. L'Orient fuit dans l'espace et le capture. L'Occident fuit de l'espace. L'Orient crée un nouvel aspect de l'espace. L'Occident imite l'espace. Exemples : en Orient la voûte, la coupole (le palais de Stésiphon, Sainte-Sophie de Constantinople), les tours en spirale (Samarra) ; en Occident, la flèche de l'art gothique. Dans les époques les plus reculées l'Egypte donne l'exemple de la conception abstraite de l'espace ; la Grèce de la conception concrète.

nouvelle émotion spatiale ; elles se déterminent dans la transmission de l'émotion dynamique de l'espace.

Les différentes formes d'art de chaque époque sont les résultats de différentes conceptions de l'espace. Mais en analysant les diverses formes d'art en Orient et en Occident, on peut nettement définir le caractère de leurs conceptions spatiales.

L'art d'Orient se caractérise par sa conception abstraite, par ses formes générales. L'art d'Occident est basé sur les conceptions concrètes, sur la forme matérielle. L'art d'Orient se dirige vers l'éternité, l'art d'Occident vers les choses temporelles. A l'esprit abstrait ou spirituel d'Orient s'oppose l'esprit naturaliste ou matérialiste d'Occident. Pour l'Orient la nature telle qu'elle, ne fut jamais le but de l'art, pour l'Occident la nature fut toujours le but de l'art.

Ces deux conceptions d'art se caractérisent par deux différentes conceptions spatiales. L'Orient perçoit l'espace dans l'abstraction, l'Occident dans le concret.

L'art est la création. Il se développe seulement dans la conception abstraite de l'espace. La conception concrète de l'espace est une gêne et dans cette condition l'art ne peut pas atteindre sa pureté d'expression, ce que l'on peut vérifier par les époques passées. La conception concrète de l'espace et l'esprit matérialiste n'ont donné aucune possibilité pour développer les formes d'art (l'art Romain, Anglais, Américain), et seulement la conception abstraite de l'espace et l'esprit spirituel ont pu diriger les créations d'art pur. Et nous voyons que plus d'une fois l'influence de l'Orient sur l'Occident fut cause d'une rénovation et d'une purification et cette influence a donné naissance aux grands arts occidentaux.

L'art plastique de trompe-l'œil fut inventé par le génie occidental ; il nous place dans un espace à conception concrète, statique. La perspective linéaire est l'un des moyens spéculatifs pour obtenir ce résultat, elle nous tient dans la position immobile, elle nous situe dans un espace d'une étendue bien définie et limitée. En suivant cette voie de réalisation de l'espace on perd la faculté de création, on perd le sentiment d'art.

L'art plastique du trompe-l'œil fut ignoré en Orient et ce fut sa force. L'homme qui conçoit l'espace en abstraction ne peut pas être satisfait par l'illusion du trompe-l'œil. Pour lui le sentiment de l'espace est un besoin de vitalité et un sentiment naturel. Voilà pourquoi l'art plastique de l'Orient est constructif, monumental, il est dans l'espace étendu, indéfini.

L'architecture également nous offre des exemples des deux conceptions de la réalisation spatiale. L'Orient dans la ligne courbe et spirale, l'Occident dans la ligne droite. L'Orient fuit dans l'espace et le capture. L'Occident fuit de l'espace. L'Orient crée un nouvel aspect de l'espace. L'Occident imite l'espace. Exemples : en Orient la voûte, la coupole (le palais de Stésiphon, Sainte-Sophie de Constantinople), les tours en spirale (Samarra) ; en Occident, la flèche de l'art gothique. Dans les époques les plus reculées l'Égypte donne l'exemple de la conception abstraite de l'espace ; la Grèce de la conception concrète.

La décadence des arts est caractérisée par la perte de la faculté de réalisation spatiale et par l'aspiration matérialiste, naturaliste.

Il est très caractéristique que la supériorité des arts à la conception abstraite de l'espace soit préconisée par les Occidentaux et les formes d'art d'Orient soient toujours les éléments rénovateurs et complémentaires des arts d'Occident. Les vitraux gothiques sont l'invention du génie occidental, basé sur les idées d'Orient, et ces vitraux qui épuisent la création architecturale du gothique. Le parc de Versailles, qui détermine la création architecturale à l'esprit concret, est basé sur le plan des jardins de la Perse.

Dans l'époque actuelle l'Europe est obligée par la nécessité de vivifier et de renouveler son art par ses propres moyens. Ce renouvellement de l'art est également nécessaire au point de vue de la transformation de la vie, dans laquelle le machinisme est le facteur le plus important. Cette nouvelle époque par sa grandeur d'invention, de construction et d'esprit, se caractérise par la conception dynamique de l'espace. L'aspect dynamique est un élément essentiel de tous les produits et créations du machinisme qui s'étendent sur toute la surface du monde.

La civilisation d'aujourd'hui est universelle. Elle devient la nécessité de la vie en Occident comme en Orient. L'Orient actuel doit être soumis aux mouvements de cette civilisation, même — comme souvent on en parle — sous l'aspect purificateur de l'idéal de la vie et des arts.

L'art est fonction aussi du milieu, de la nécessité et de l'utilité, par conséquent l'art a son aspect local et ses formes locales. L'uniformité est contraire à la nature. La diversité est la base de la vie. La conception abstraite de l'espace — qui contient les éléments de conception dynamique — donne la diversité infinie, et l'art d'aujourd'hui, basé sur cette nouvelle conception atteindra sa plénitude d'expression de force et de grandeur.

David KAKABADZE.

EN JANVIER 1926

Parmi les Expositions :

- „ Exposition du Moyen Age ” (Bibliothèque Nationale, Paris).
- „ Les Vélins du Museum ” (Musée des Arts Décoratifs, Paris).
- Exposition de Peinture moderne : Galerie d'Art Contemporain (135, boulevard Raspail, Paris).
- Cœuvres par GEORGES BRAQUE, JUAN GRIS et ANDRÉ MASSON, exposées par M^{me} Jeanne Buchet à la boutique Pierre Charreau (3, rue du Cherche-Midi, Paris).

Parmi les Spectacles :

- „ La Femme Silencieuse ” par BEN JOHNSON, adaptée par MARCEL ACHARD, musique de GEORGES AURIC, costumes et décors de JEAN VICTOR-HUGO (Théâtre de l'Atelier, Direction M^r Dullin, Paris).
- „ Irma ” par ROGER FERDINAND, musique de SAUGUET (Théâtre de l'Atelier, Direction M^r Dullin, Paris).

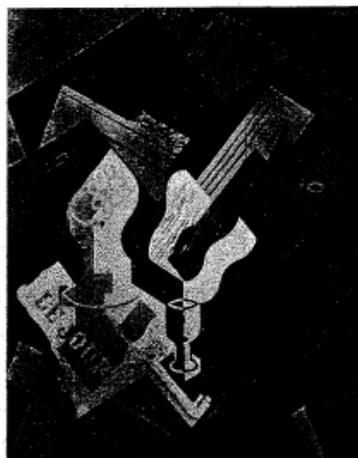
Juan Gris



FIGURE

1916

Juan Gris



GUITARE ET COMPOTIER

1919

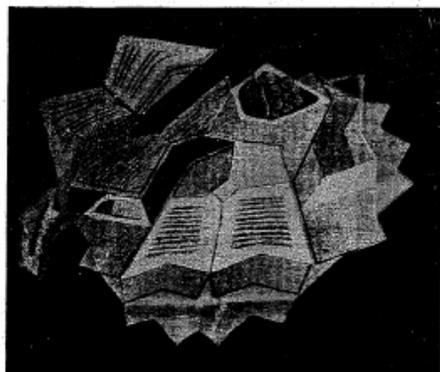
Juan Gris



GUITARE ET COMPOTIER

1920

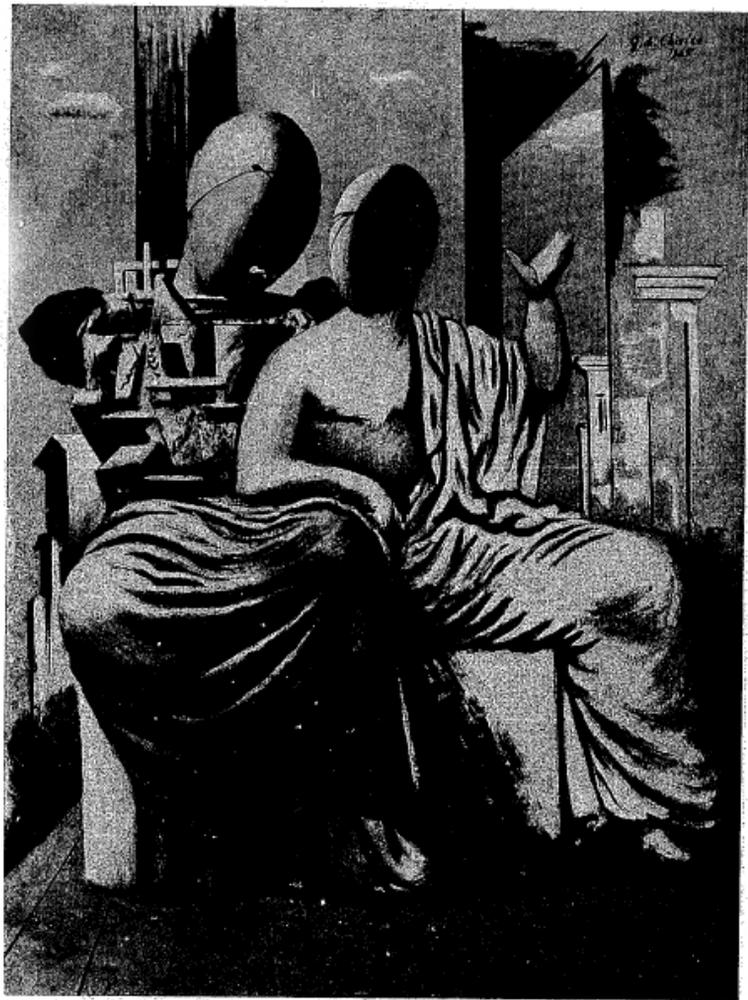
Juan Gris



NATURE MORTE

1925

Giorgio de Chirico



LES PHILOSOPHES GRECS

1925

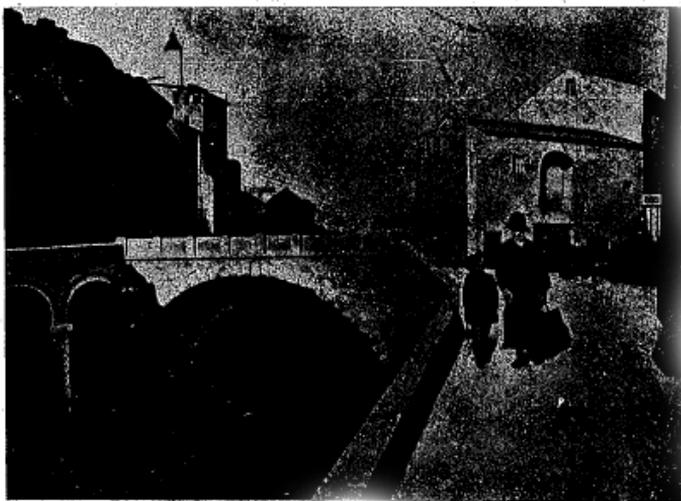
Auguste Herbin



LE GRAND CHÊNE

1925

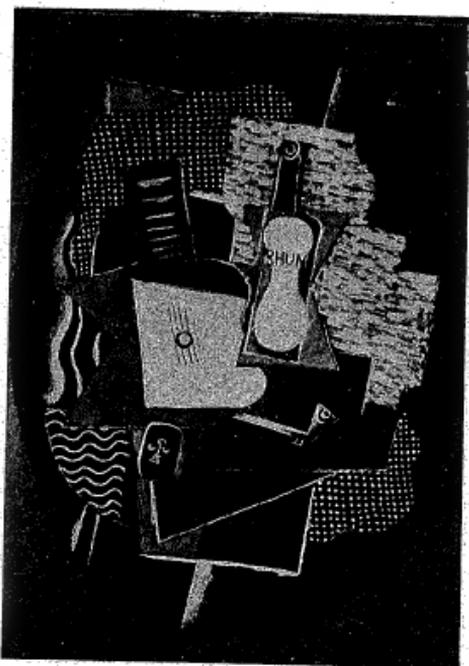
Auguste Herbin



LE PONT A VAISON

1925

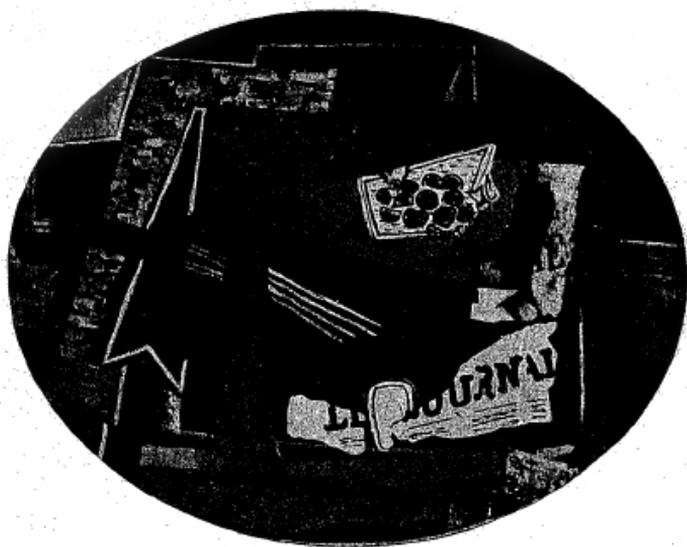
Georges Braque



NATURE MORTE

1918

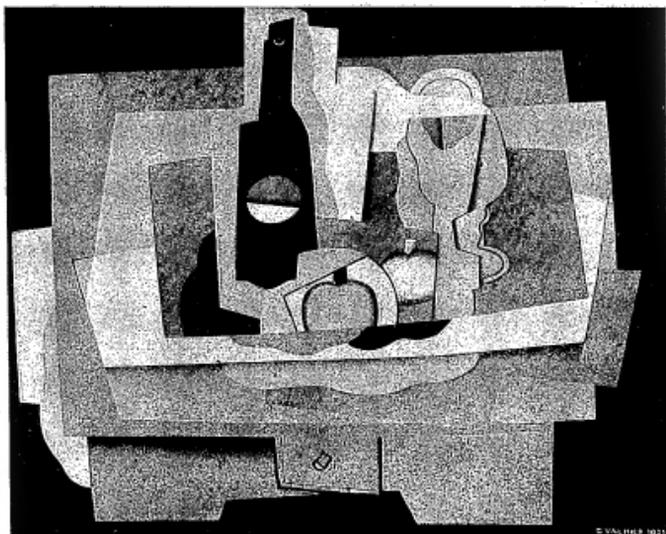
Georges Braque



GUITARE ET JOURNAL

1921

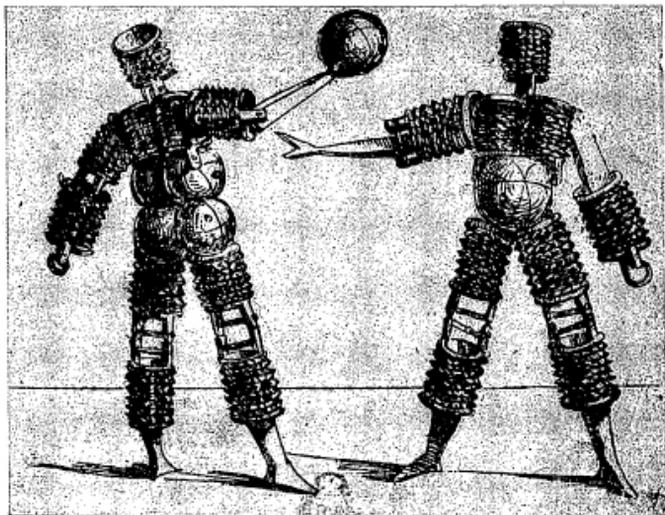
Georges Valmier



NATURE MORTE SUR UNE TABLE

1925

Jean-Baptiste Braccelli
xvii^e siècle



BIZARRERIES

1621

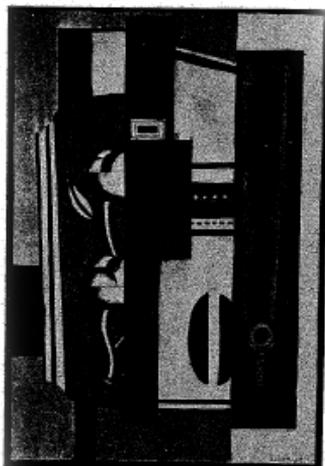
Fernand Léger



FEMME AU BOUQUET

1924

Fernand Léger



ROSES ET COMPAS

1925