

JIRI HLUSICKA
Brno

**LA PEINTURE CUBISTE TCHÈQUE
DANS LES COLLECTIONS DE LA GALERIE
MORAVE A BRNO**

(Période avant la première guerre mondiale)

Un des traits qui caractérisent le mieux la collection de l'art du XX^e siècle à la Galerie Morave à Brno est la compétence avec laquelle elle peut servir de documentation — relativement complète — à la création des fondateurs de la peinture moderne tchèque. On a réussi, au cours des années, à assembler, à la Galerie, les chefs-d'œuvre représentant les tendances principales de l'évolution de la peinture tchèque moderne. La Galerie est fière de posséder un ensemble important des œuvres du cubisme de sa période initiale qui, en Bohême, présente les traits spécifiques, déterminés non seulement par le climat culturel et social de l'époque, mais aussi considérablement influencés par la tradition de la création plastique nationale.¹

Dans la peinture tchèque avant 1910 apparaissent des symptômes dans lesquels les recherches postérieures distinguèrent les signes avant-coureurs de l'avènement graduel de la période cubiste. Il y a, à la Galerie Morave, de nombreux tableaux créés dans le sphère du rayonnement du Groupe des Huit (Osma) et du Groupe des Artistes Plastiques (Skupina výtvarných umělců), qui accusent les traits symptomatiques mentionnés ci-dessus. Citons, parmi les plus caractéristiques, les Joueurs (1908) d'Antonín Procházka et la Nature morte à la lampe (1909) de Bohumil Kubišta. C'est surtout la nature morte de Kubišta qui peut servir de modèle représentatif des tendances mentionnées: la toile reflète l'effort de l'artiste d'atteindre une ordonnance claire et constructive ainsi qu'une organisation de composition réfléchie. Cette conception, très rationnelle au fond, se trouve élaborée encore davantage dans le tableau à la structure dépouillée Notre basse-cour (vers 1910 — toujours de Kubišta) qui, toutefois, peut être considéré comme un écho conscient mais très personnel à l'impulsion donnée par la peinture de Cézanne. Les œuvres citées s'approchent néanmoins déjà des créations postérieures de l'artiste, où la conception de style cubiste rencontrera le désir du peintre cherchant à exprimer les tendances profondément humaines; citons, à titre d'exemple, notamment le Saint Sébastien (1911), le Lazare ressuscité (1911—12) et enfin, d'une façon non moins pertinente, la Femme épileptique (1911), toile figurant dans la collection de la Galerie Morave.

Ce n'est pas seulement dans le sens de l'intention purement formelle que le langage cubiste entre en jeu dans la Femme épileptique: il y met en valeur le message d'une signification manifeste. La tête de femme d'un modelé dur y est traitée par les surfaces obliques, gauches ou saillantes, se rencontrant dans des angles aigus. La lumière d'un vert livide émanant de ces volumes aux formes

anguleuses, accroît, par sa magie fantomatique, l'effet de la peinture. C'est à l'aide de ces moyens que le peintre essaya d'exprimer l'action interne, éveillée par la rencontre blessante entre le psychisme humain et l'entourage désintéressé dans lequel l'être reste totalement isolé, seul avec son angoisse et son âme souffrante. Il serait possible d'y relever l'élément d'autostylisation — l'expression des sensations pénibles du jeune artiste mal compris, toujours aux prises avec les soucis d'ordre matériel. Cette peinture fut, en fin de compte, une manifestation puissante de l'expressivité arrivée à son apogée et éveillée par une sensibilité accrue de la jeune génération artistique de l'époque, de même que par l'exemple donné par l'œuvre d'Edvard Munch.

Les peintres tchèques d'avant-garde ne s'approchaient que très lentement du mouvement cubiste et il serait faux d'affirmer que tous ceux qui avaient fait ensemble les premiers pas vers une expression picturale moderne se soient retrouvés sur la plate-forme des idées nouvelles. C'étaient B. Kubišta, E. Filla et A. Procházka qui, grâce à la formation interne de leurs talents ainsi qu'à leur évolution précédente, pouvaient le mieux s'engager dans cette aventure de l'esprit. Vincenc Beneš ne tarda pas à se ranger, avec une décision très nette, à leur côté et fut bientôt suivi par Josef Čapek, Václav Špála et autres; pour ces trois, de même que pour les autres, le cubisme ne constitua qu'une étape de passage sur leur chemin vers de nouvelles orientations plastiques plus ou moins éloignées de cette période relativement courte de leur évolution créatrice.

Tandis que B. Kubišta dans sa *Femme épileptique* interprète, à l'aide des moyens de l'introspection psychologique, les sensations existentielles pénibles de sa génération, Antonín Procházka, lui, à la même époque, exécute, dans une de ses œuvres principales, la parabole éloquente de l'humanité entière. Il présente, par l'interprétation picturale, le mythe de l'homme-dieu qui, après avoir apporté à l'humanité le feu vivificateur dut se soumettre à une peine tourmentante. Le *Prométhée* de Procházka (1911) possède les traits essentiels du relief taillé dans le bois. On a l'impression que le nu se détache directement du massif rocheux; il, est vrai que le peintre concevait les volumes du corps humain dans leurs rapports et relations anatomiques naturels, mais il les transposa dans un système de formes stéréométriques d'un clair cristallin. L'alternation des petites surfaces claires et foncées dans le tableau engendre un rythme vif, proche de l'agitation des sculptures du baroque radical tchèque ainsi que du dynamisme de formes de certaines sculptures d'Otto Gutfreund (*Angoisse*, *Don Quichotte* etc.).²

C'est grâce à la modification originale des impulsions cubistes de même qu'à la force insistante de communication humaine que la *Femme épileptique* de Kubišta ainsi que le *Prométhée* de Procházka peuvent être considérés comme représentants typiques de la phase initiale du cubisme tchèque. A ces deux œuvres se range, de droit, une toile aux dimensions relativement grandes, les *Deux femmes* (1912—13) d'Emil Filla, peinture qui en dépit et malgré certains traits qui l'apparentent notamment au *Prométhée* de Procházka accuse des symptômes distinctifs, très importants au point de vue évolutif.

Tandis que dans le *Prométhée* l'espace se trouve considérablement réduit, l'ordonnance des composantes de tableau dans les *Deux femmes* de Filla révèle certains indices d'un système des plans spatiaux différenciés par la lumière. On pourrait même parler d'une vue de paysage avec une nappe d'eau et une voile flottant au fond. Dans cette peinture, Filla part du schéma de composition

employé dans certaines de ses créations précédentes (Véranda, 1907; Aurore, 1911—12). Ce résidu de conception plastique aux effets de l'illusion, dont les racines remontent jusqu'aux principes de la peinture maniériste, s'efface visible-ment devant un penchant prononcé et, paraît-il, réfléchi, tendant à individualiser les composantes plastiques de l'œuvre.

L'enchaînement conséquent de différentes matières, notamment des volumes géométriquement construits, des personnages féminins, des troncs, branches et feuillage des arbres, imprime à l'œuvre le caractère d'une composition en cercle fermé. Si dans le tableau de Procházka il serait possible de détecter certain défaut quant à la ligne de partage entre la figure et le milieu,³ les personnages féminins dans la toile de Filla se trouvent déjà confondus à leur entourage et forment presque une partie intégrante de celui-ci. Si l'être humain de Procházka se fait porteur de l'idée de l'œuvre, les figures féminines de la peinture de Filla constituent, elles, un phénomène de composition par excellence, complètement subordonné au rythme autonome du tableau et aux intentions de la configuration spatiale plastique. Le Prométhée de Procházka d'une définition claire, presque sculpturale, reste dans le domaine de l'expressivité, tandis que les Deux femmes de Filla, conçues plutôt au point de vue de la surface, tendent, d'une manière prononcée, vers le sphère de l'expérience plastique libre tout en dénonçant le sens de l'effet décoratif dont l'auteur veut pourvoir son œuvre. Voilà une qualité qui connaîtra un nouveau développement dans ses natures mortes des années vingt et trente. Le sens pictural de Filla sait trouver une expression efficace même dans le coloris de ce tableau figuratif, dans l'accord entre les ocres et les bruns chauds rafraîchis par des accents du vert et dans la riche gradation des gris froids qui contribuent à l'unité de la composition chromatique.

Le développement logique de la conception cubiste rapproche Bohumil Kubišta, après 1912, du futurisme né en Italie d'avant-guerre. Le peintre ne s'identifie naturellement pas aux proclamations bruyantes du manifeste de Marinetti de l'année 1909, qui, sans aucun doute, devait, par son programme iconoclaste aux intentions agressives et brutales, repousser l'artiste tchèque. Il paraît qu'il cherchait plutôt une solution des problèmes posés par la pratique de la peinture des futuristes italiens, surtout quant à leur effort d'exprimer, d'une façon nouvelle, le dynamisme de la vie moderne. Dans son tableau le Train dans la montagne (1912), Kubišta continue à résoudre les problèmes du continuum de l'espace, il cherche à s'acquitter des questions posées par la progression du mouvement et à trouver le signe pictural adéquat qui lui permette d'exprimer l'énergie dans son hétérogénéité. Il en va de même dans les autres tableaux de cette époque (Cascades dans les Alpes et Canons sur la côte dans la lutte contre la flotte) où il aspire à saisir plastiquement les forces opposées des éléments de la nature ainsi que de la civilisation technique qui tout en se mettant au service de l'humanité menace de la détruire.

Les œuvres de G. Balla, de G. Severini etc., conçues, pour ainsi dire, au point de vue pointilliste et de ce fait déjà dépassées par l'évolution de la peinture contemporaine, ne pouvaient être que fort peu utiles aux efforts novateurs de Kubišta qui se sentait attiré plutôt par les créations picturales d'Umberto Boccioni avec lequel il avait en commun le même point de départ cubiste.

En caractérisant le Train dans la montagne de Kubišta, on serait presque tenté de le comparer aux Adieux de Boccioni du triptyque Etats d'âme. Kubišta néanmoins transforme les impulsions futuristes à l'image de son propre

naturel de peintre et les adapte à l'organisme de son évolution cubiste du moment, tout en s'éloignant de la motivation aux accents littéraires de Boccioni; il arrive ainsi à donner à son tableau une ordonnance réfléchie, presque dépouillée. Grâce à l'interprétation des plans spatiaux et au système des diagonales coupant l'une l'autre, le peintre put forger, à partir des phénomènes tout à fait hétérogènes ainsi que des actions multiformes, une œuvre tout à fait unie. Il décomposa, en phases respectives, le mouvement du train en marche et évoqua, par les moyens purement et uniquement plastiques, les bruits de la machines en mouvement dans leurs échos et retentissements multiples dans l'ambiance des massifs rocheux. Le tableau de Kubišta, par sa disposition générale, annonça ainsi le courant du civilisme plastique qui devait entrer en scène au cours des années d'après-guerre.

La Baignade (1912) et l'Arc-en-ciel (1913) de Václav Špála s'apparentent aux Deux femmes de Filla, tableau analysé plus haut, par leur point de départ schématique ainsi que par le schéma de composition centrifuge. Toujours est-il que ces peintures de Filla et de Špála, créées à la même époque, peuvent servir de documents illustratifs de la pénétration inégale des impulsions cubistes dans la création des peintres tchèques qui adhèrent au style moderne. Tandis que Filla fut, à cette époque, assez avancé dans le développement des exemples plastiques donnés par Picasso et Braque, Špála, lui, dans sa Baignade, s'approchait comme indécis et presque hésitant des nouveaux principes du style. La conception de la structure dépouillée ainsi que les formes rigoureusement tracées, conçues, au point de vue de dessin, pour la plupart par les lignes, peuvent être considérées comme les signes avant-coureurs de la conception cubiste; mais, au fond, la Baignade ne sut se dégager du champ magnétique de l'influence de Cézanne. L'Arc-en-ciel, par contre, tableau peint un an plus tard et accusant déjà les traits plus visibles de l'orientation cubiste de Špála, dénonce son penchant vers le fauvisme. L'affirmation que ce tableau doit être une rédaction cubiste de la toile peinte deux ans auparavant et conçue au point de vue du fauvisme serait insuffisante;⁴ l'explication de ce phénomène tient évidemment dans la structure même du naturel psychique et plastique de l'artiste accusant les relations internes avec la diction picturale robuste et aux accents primitifs propres aux «sauves». Ainsi, dans le plan géométrique du tableau se rencontrent le principe rationnel et l'écho du fauvisme qui était proche à l'être intérieur de l'artiste. Il est vrai que l'Arc-en-ciel est une des œuvres dans lesquelles Špála toucha alors à la limite même du processus d'abstraction, mais ce tableau n'en témoigne moins du fait que le cubisme n'était pour l'artiste seulement une formule vide de sens mais une impulsion libératrice de ses forces intérieures.

La Tête de l'Homme (1913) du pinceau de Jaroslav Král occupe une place à part dans la création du peintre d'avant-guerre. L'artiste passa alors par la leçon cubiste en vitesse et abandonna ensuite, pendant un certain temps, les notions acquises. Les principes créateurs toutefois, une fois absorbés, imprimèrent des traces profondes à sa création d'après-guerre, ceci étant déterminé par le fait que le cubisme correspondait bien à l'esprit déductif de l'artiste ainsi qu'au sens que celui-ci manifestait pour la construction de formes d'un clair cristallin. Tous ces traits apparaissent avec évidence déjà dans la Tête de l'homme où Král sut réunir, avec un jugement infaillible, le réseau du dessin et la disposition chromatique, caractérisée par un accord parfait entre les ocres chaudes, les bruns et les tons des gris froids. Il est vrai, que dans ce tableau, l'artiste ne dé-

couvrit pas de nouvelles solutions formelles, mais il faut toutefois reconnaître qu'il saisit d'emblée et avec une adresse d'expression définitive surprenante, tous les procédés de la peinture cubiste.

L'évolution de l'œuvre de Vincenc Beneš apporte, elle aussi, un témoignage intéressant sur l'assimilation des problèmes cubistes par la peinture tchèque avant la première guerre mondiale. Quoique l'artiste donnât, à l'époque, sa voix aux partisans du cubisme orthodoxe,⁵ sa peinture ne s'identifia pas pour toujours avec les principes créateurs de ce mouvement. Il paraît que tôt après les premières œuvres de conception cubiste assez radicale, il se déchaîna, dans l'âme de l'artiste, une lutte entre la méthode déterminée à priori et le naturel spontané du peintre, lutte qui peu après devait donner naissance à une attitude clairement positive de Beneš à l'égard de la réalité perçue par la vue. Pour le moment, toutefois, ce fut l'effort d'atteindre une ordonnance rigoureuse de tableau qui prit le dessus, effort visible d'ailleurs déjà dans ses travaux antérieurs, figurant dans les collections de la Galerie Morave (Paysage de Michle, 1908).

Cette discipline de composition ressort, d'une façon encore plus nette, dans la Nature morte à la cruche (1913) de Beneš, œuvre des plus importantes des peintures conservées de sa période cubiste. La naissance de cette nature morte fut déterminée, sans conteste, par le contact immédiat avec la réalité, par l'enchantement même que celle-ci exerça sur le peintre. Tout ceci apparaît clairement dans une écriture relativement relâchée ainsi que dans une riche gradation de couleurs de la palette fraîche qui permit à cette toile de se distinguer des autres réalisations cubistes, proches de celle-ci par leur conception idéologique mais en général monochromes, sorties des ateliers de ses contemporains. On y notera en même temps l'intérêt que l'artiste porte à la composition de même qu'aux éléments de construction. À ce point il serait juste de faire remarquer les solutions de composition analogues aux certaines natures mortes de Picasso ou bien, par exemple, au Consolateur (1911) de Filla, analogies se manifestant surtout par la manière dont les lignes verticales et légèrement obliques de la partie inférieure du tableau se dirigent vers la dominante de l'œuvre, ainsi que par l'accent mis sur la disposition du dessin. Cette dernière révèle, dans la toile de Beneš, un penchant prononcé vers la géométrisation des volumes. Les objets de la nature morte sont, pour la plupart, transformés en volumes anguleux, traités par les hachures caractéristiques diagonales dessinées au pinceau, qu'on pourrait considérer comme une manifestation de la transposition touchant au cubisme, mais toujours moins concise que celle surgissant dans la Femme épileptique de Kubišta ou dans le Prométhée de Procházka.

Le paysagiste Jan Trampota, contemporain cadet des fondateurs de la peinture tchèque moderne, n'était membre ni de Groupe des Huit ni de Groupe des Artistes Plastiques. C'est probablement à cause de cela que son activité créatrice n'est pas mentionnée en rapport direct avec le mouvement de la peinture cubiste. On ne peut, toutefois pas, passer sous silence certains travaux, peu connus, par lesquels le peintre dans la phase initiale de son évolution adhéra à la nouvelle méthode picturale.

Trois huiles des collections de la Galerie Morave témoignent du fait que l'adoption du cubisme chez Trampota est basée plutôt sur l'intuition que sur la pénétration profonde dans sa problématique intellectuelle. La Composition (1911 jusque 1914) l'illustre par un rythme de tableau assez spontané qui eclipse tout

effort de présenter une construction claire de l'espace. C'est, avant tout, une stylisation dure, parfois même convulsive, qui pourrait indiquer les efforts que Trampota fit pour obtenir la présentation cubiste du motif figuratif. L'intension du style se trouve sensiblement mieux incarnée dans le Nu dans le fauteuil (1912 jusque 1914). Quoique ce tableau ne donne, lui non plus, une définition tout à fait juste des relations spatiales claires, il paraît quand même que la structure nette de ses lignes diagonales et de ses surface orientées vers la profondeur, et dont le dépouillement est modéré par la présentation picturale relâchée et par un choix de couleurs harmonieux, rappelant un peu le triste coloris de Kubišta, y joue un rôle important. La disposition des couleurs dans la petite esquisse Femme à la guitare (1913) de Trampota est tout à fait différente; le peintre travaille avec les relations opposées des couleurs complémentaires, le rouge et le vert, modérées par les tons claires des surfaces roses et ocre. Quoique le peintre atteignît, dans cette esquisse, une abstraction de la réalité qui le poussa jusqu'à l'analyse de la forme, il n'y échappa toutefois pas à un certain embarras. Il va sans dire que l'école du cubisme enrichit l'évolution ultérieure de Jan Trampota mais il paraît, qu'avec le temps, elle commença à entraver son élan et que le peintre ne tarda pas à quitter ce style pour se consacrer à l'avenir, dans sa création picturale, à la nature reflétée par la perception visuelle.

Quoique Josef Čapek appartienne aux personnages les plus importants des débuts de l'art moderne tchèque et qu'il soit redevable au cubisme de plusieurs impulsions précieuses, on ne peut, toutefois pas, le ranger parmi les partisans orthodoxes du programme créateur prôné par Picasso et Braque,⁶ car son imagination personnelle de même que son talent accusant un penchant net au graphisme l'empêchaient d'embrasser ce programme sans réserves. Ces qualités de Čapek apparaissent très clairement dans son Buveur (1913), peinture caractérisée surtout par une négation conséquente de toute illusion de la réalité optique dans la conception du tableau ainsi que par la destruction du dessin continu dans la silhouette du personnage masculin. Ses valeurs plastiques et spatiales se trouvent transposées dans un système de lignes coupant l'une l'autre qui transmettent à la composition un rythme particulier tout en lui imprimant un caractère de surface propre à l'art graphique, souligné, en plus, par le coloris gris-noir qui pointe une petite surface rose occupant, dans le tableau, une position excentrique. Les contours anguleux bien connus d'un homme robuste, d'apparence presque grotesque, qui devait, par la suite, devenir un personnage familier, héros caractéristique de l'art de Čapek, se dégagent déjà du plan de dessin de la peinture analysée.

L'exposition picturale des objets de la nature morte se révéla, dès la période initiale des efforts cubistes cherchant à créer les valeurs plastiques objectives, comme la méthode le mieux appropriée à ce but, ce qui était, d'ailleurs parfaitement en accord avec les tendances générales de la peinture européenne moderne. Ainsi, dans les Deux femmes de Filla, dans le Prométhée de Procházka, de même que dans le Buveur de Josef Čapek, la figure humaine n'est pas supérieure à son entourage, mais elle s'identifie, dans une large mesure, avec le milieu en tant qu'une partie intégrante d'une vaste nature morte.

La Nature morte au plateau (1914) d'Emil Filla peut être considérée comme une variation personnelle sur la problématique des formes des peintures ovales de Braque et Picasso des années vers 1912. Ne fut-ce à cause de la correspondance des éléments respectifs du tableau avec les objets réels on pourrait pres-

que parler des compositions elliptiques abstraites de P. Mondrian. On dirait que le tempérament de peintre proverbial de Filla s'y trouve enchaîné par les formes d'une ascèse frappante et dirigées vers le domaine d'une construction sobre. Le coloris discret, partant des relations entre les ocres chaudes, les jaunes, les bruns et plusieurs teintes plutôt froides du gris, supporte la composition plate jusqu'aux moindres détails, soulignant l'art du dessin où le rythme des lignes verticales, horizontales et diagonales trouve une expression éloquent. Il faut, avant tout, faire remarquer un apport tout à fait neuf, non seulement dans l'évolution de Filla mais dans toute la peinture tchèque moderne, c'est à dire la manière dont il s'y prend pour aborder la construction de l'espace, qui est, sans ambiguïté, mis au service des intentions de la méthode supprimant l'illusion optique dans la peinture. L'artiste partit d'un fond stable et neutre, sur lequel il empilait, vers le devant, différentes surfaces couvrant l'une l'autre qui ou bien servent aux intentions de la composition pure ou bien doivent, sous des formes inaccoutumées et simplifiées, symboliser les objets réels. Le principe cubiste de la création de l'espace et ainsi exploité en faveur de l'interprétation ingénieuse du sujet permettant des effets suggestifs plastiques: la surface ovale du tableau devient ainsi un plateau imaginaire qui offre aux yeux du spectateur une riche gamme de formes et de tons de couleurs délicates. Une ordonnance sévère et au fond abstraite à laquelle participent même les signes de l'alphabète s'y trouve opposée à l'accent mis sur la formation matérielle des objets et s'adressant aux sens d'une façon insistante. Cette antinomie engendre dans l'œuvre une tension singulière, voire certains effets esthétiques irritants.

La Nature morte au hareng, également de Filla, créée en Hollande où le peintre se réfugia à la suite des événements de guerre, part d'un principe plastique semblable. Il paraît, toutefois, que le tempérament pictural de Filla l'emporte dans cette composition de chambre et pousse l'artiste à superposer, presque en relief, les couches de pâtes de couleurs, ce qui permet de souligner la structure des objets et d'augmenter leurs effets palpables d'une façon impérieuse.

De nombreux exemples caractéristiques des collections de la Galerie Morave nous permirent d'étudier l'évolution des principes essentiels du cubisme en Bohême, évolution qui, dans un temps relativement court, atteignit sa maturité. Les impulsions émanant de l'art de Pablo Picasso et de George Braque trouvèrent un accueil compréhensif dans une partie de la jeune génération des artistes et furent ensuite étudiées et adaptées, d'une façon créatrice, à la culture plastique tchèque avec une sincérité et une concentration d'initiation aussi grandes qu'il serait difficile de leur trouver une analogie en Europe de l'époque, exception faite, naturellement, de la France.

L'effort avec lequel les jeunes cherchaient à transmettre par la forme cubiste le message humain important constitue un des traits caractéristiques de l'apport tchèque dans le domaine de la peinture européenne. C'est notamment l'œuvre de Bohumil Kubišta qui est pénétrée d'une manière très intense de ce désir de communication humaine. Si on a en parlant de sa Femme épileptique souligné surtout le ton subjectif et les accords obscurs de ce tableau, il faudrait pour analyser sa toile le Pendu (1915) constater que le tragique y est arrivé à son apogée. La vision du peintre y reflète le désespoir du monde contemporain en proie, depuis un an déjà, à la catastrophe de la guerre. Le tableau est pour ainsi dire incolore et ce ne sont que différents tons gris qui modèlent la tête aux

angles aigus, pénétrée par les lignes noires. Cette œuvre aux dimensions menues et aux effets magiques devrait, sans aucun doute, être placée au début du chemin indiqué par les mots d'une lettre écrite par le peintre lui-même: «Il s'agit, avant tout, du contenu spirituel de la forme nouvelle. L'apport de Picasso représente maintenant une notion tout à fait naturelle, notion à partir de laquelle il faut pénétrer dans le sphère de l'esprit».⁷ Bohumil Kubišta ne put malheureusement s'engager dans cette voie choisie. Il décéda, au cours des premiers jours de l'indépendance nationale, au moment même où de nouveaux horizons s'ouvraient, libres, devant l'élan de sa création. Ni son message, ni les conquêtes apportées par le cubisme d'avant-guerre ne tombèrent, toutefois, en oubli, car ils contribuèrent, d'une façon importante, à renforcer les nouvelles tendances qui inaugurèrent un nouveau chapitre de l'art tchèque.

Traduit par Dagmar Halasová

Liste des œuvres picturales

- Bohumil Kubišta (1884—1918), Notre basse-cour, huile, toile 65,7 × 77 cm (vers 1910), No. A 889, acquis en 1958.
- Bohumil Kubišta, Femme épileptique, huile, toile 76 × 67 cm (1911), No. A 897, acquis en 1959.
- Antonín Procházka (1882—1945), Prométhée, huile, toile 110 × 88 cm (1911), No. A 533, acquis en 1929.
- Emil Filla (1882—1953), Deux femmes, huile, toile 138 × 122,7 cm (1912—13), No. A 552, acquis en 1930.
- Bohumil Kubišta, Train dans la montagne, huile, toile 49 × 37 cm (1912), No. A 895, acquis en 1960.
- Václav Spála (1885—1946), Baignade, huile, toile 49 × 71,3 cm (1912), No. A 895, acquis en 1958.
- Václav Spála, Arc-en-ciel, huile, toile 59 × 59,3 cm (1913), No. A 968, acquis en 1959.
- Jaroslav Král (1883—1942), Tête de l'homme, huile, toile 49 × 39,5 cm (1912), No. A 1094, acquis en 1961.
- Vincenc Beneš (1883), Nature morte à la cruche, huile, toile 90,5 × 74 cm (1913), No. A 1072, acquis en 1964.
- Jan Trápotka (1889—1942), Composition, huile, toile 98,5 × 68,3 cm (1911), No. A 1233, acquis en 1964.
- Jan Trápotka, Nu dans le fauteuil, huile, carton 100,6 × 70 cm (1912—14), No. A 1107, acquis en 1962.
- Jan Trápotka, Femme à la guitare, huile, carton 36,5 × 27 cm (1913), No. A 1354, acquis en 1967.
- Josef Čapek (1887—1945), Buveur, huile, toile 75,5 × 50 cm (1913), No. A 1059, acquis en 1960.
- Emil Filla, Nature morte au plateau, huile, toile, ovale 71,8 × 58,4 cm (1914), No. A. 1081, acquis en 1961.
- Emil Filla, Nature morte au hareng, huile, toile 39,4 × 43,3 cm, No. A 619, acquis en 1937.
- Bohumil Kubišta, Le Pendu, huile, toile 50 × 30,3 cm (1915), No. A 1044, acquis en 1960.

ČESKÁ KUBISTICKÁ MALBA V MORAVSKÉ GALERII V BRNĚ

Období do první světové války

Charakteristickým rysem sbírky umění 20. století v Moravské galerii je relativně ucelená dokumentace tvorby zakladatelů českého moderního malířství. Galerie se může pochlubit zejména závažnou kolekcí děl raného kubismu, který se v Čechách vyznačuje zvláštními

znaky, danými nejen dobovým kulturně společenským klimatem, ale silně ovlivněnými rovněž národní výtvarnou tradicí.

Poukazem na některé malby z moravské sbírky upozorňuje autor článku na tendence, které ještě před rokem 1910 připravují cestu kubismu; tyto symptomatické rysy, charakterizované zejména zvýšeným zájmem o konstruktivní složky obrazu, shledává především v obrazech B. Kubišty a A. Procházky. Vlastní kubistické pojetí, které se zračí v dílech těchto dvou umělců z období kolem roku 1911, se prolíná s expresivní výtvarnou vlnou, vyvolanou touhou po hluboce lidském sdělení. Autor v této symbióze konstruktivních a výrazových složek obrazu spatřuje jeden ze specifických znaků českého raného kubismu. Na konkrétním rozboru malířských děl z moderní sbírky Moravské galerie se posléze v článku dokládá vyhraněná stylová podoba, kterou vtiskuje E. Filla svým předválečným kompozicím a konstatuje se rovněž zvláštní místo V. Beneše v celkovém snažení o moderní malířský projev.

Článek dále zaznamenává ohlas futuristických tendencí v českém kubismu a věnuje zvláštní pozornost individuálním modifikacím kubistických podnětů v dílech V. Spály, J. Čapka, J. Krále a J. Trampoty. V závěru stati si autor všímá závažného úsilí B. Kubišty překonat principy kubismu novou duchovní koncepcí, která naznačuje další vývojové možnosti českého moderního umění po první světové válce.

¹ L'étude de la collection intéressante des dessins, des œuvres graphiques ainsi que de l'ensemble des sculptures d'O. Gutfreund et d'E. Filla se trouvant à la Galerie Morave permet de compléter l'image de la phase initiale du cubisme tchèque.

² On peut également faire remarquer la parallèle entre le Prométhée de Procházka et la conception dynamique de l'Amour céleste et terrestre du Gréco. Reproduction: Umělecký měsíčník I (1911), No. 1.

³ A. K u t a l, *Antonín Procházka*. Prague 1959, page 27.

⁴ Voir A. M a t ě j ě k, *Václav Spála*. Prague 1935, tableau 7.

⁵ Les articles enthousiastes et d'une exactitude théorique profonde (publiés à Umělecký měsíčník), dans lesquels Beneš plaide en faveur de l'esthétique cubiste illustrent le fait d'une façon éloquente.

⁶ Cette attitude se traduit bientôt dans la rupture suivie de la scission de plusieurs membres du Groupe des Artistes Plastiques, parmi lesquels on trouve, à côté de Spála, également le nom de Josef Čapek.

⁷ La lettre de Kubišta adressée à Jan Zrzavý du 28 mars 1915. (Bohumil Kubišta, *Correspondance et essais*. Prague 1960, p. 155.)

