

Kurt Kranz Rétrospective

John David Farmer

Number 68, Fall 1972

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/57888ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

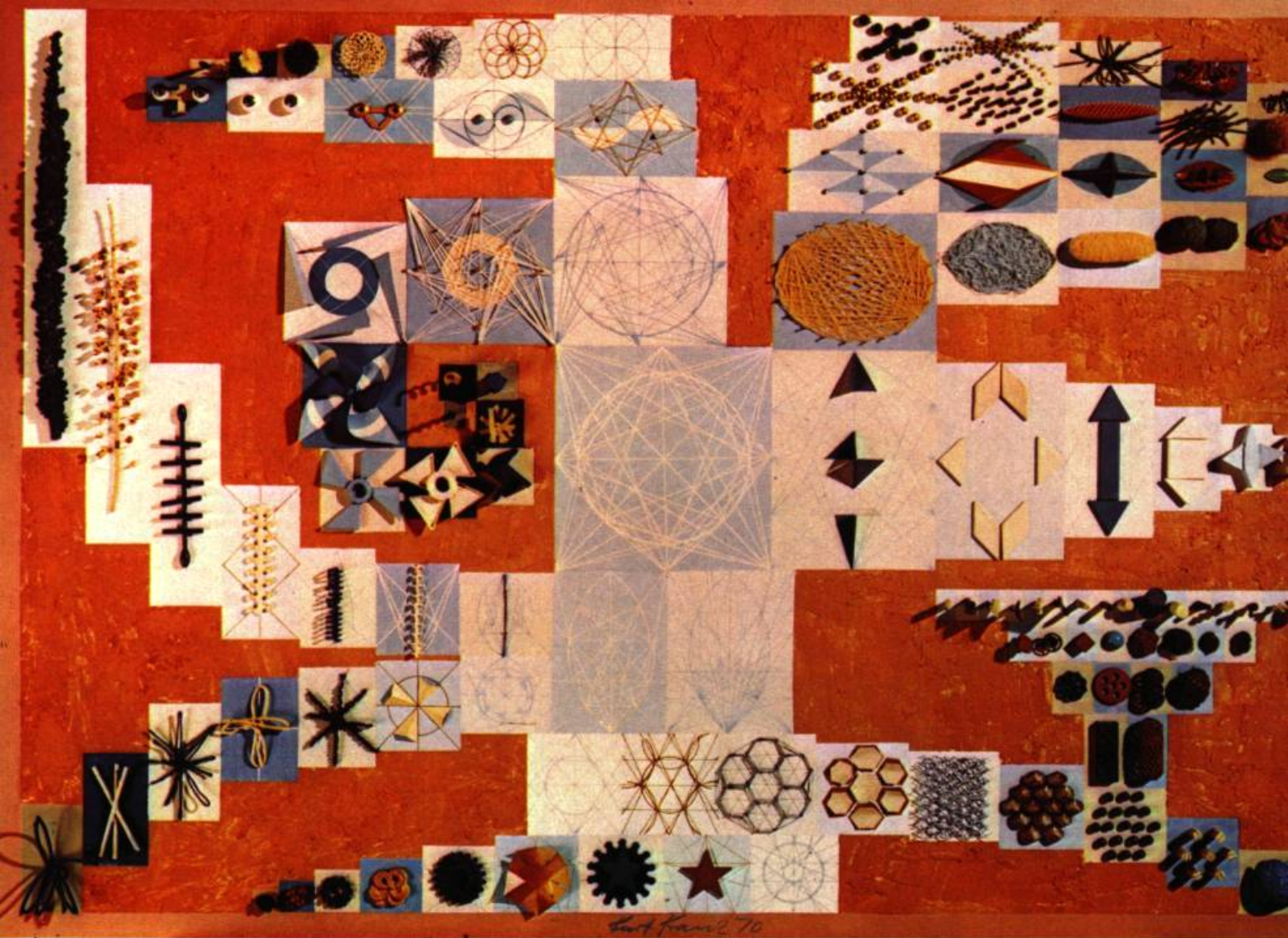
0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Farmer, J. D. (1972). Review of [Kurt Kranz : rétrospective]. *Vie des arts*, (68), 66–69.



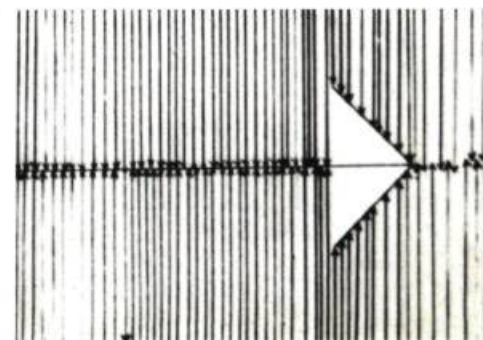
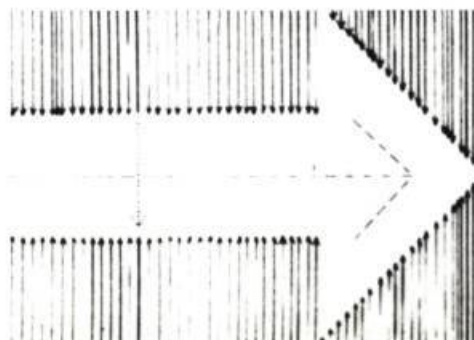
1. Kurt KRANZ *Sterntotem*, Suzette, 1970. 37 po. $\frac{1}{2}$ sur $53\frac{3}{4}$ (95,25 cm. sur 136,6). Hambourg, Allemagne.

kurt kranz

rétrospective

par John David FARMER

Exposition au Musée d'Art Contemporain de Montréal:
5 novembre - 3 décembre



Si le cinéma est l'art de notre siècle, comme le soutiennent certains milieux, les arts qui l'ont précédé ne sont pas pour autant tombés en désuétude. Plusieurs d'entre nous apprécient encore les beaux contours (certains diraient plutôt le beau métier, mais on invoque toujours une chose rare), des tableaux non dépourvus d'esprit, l'occasion de voir une oeuvre à loisir et d'en tirer profit, et, phénomène agréable mais difficile à réaliser, le jeu réciproque des éléments par un artiste qui maîtrise bien formes et couleurs, et qui possède en même temps de bonnes idées. La culture pop est amusante et souvent stimulante, mais l'oeuvre qui s'inspire des valeurs formelles classiques procure une véritable satisfaction visuelle — en d'autres mots, les manuels d'histoire de l'art renferment toujours du grand art.

Mais quelle a été l'influence de l'art cinématique sur les techniques traditionnelles? Problème capital que soulève l'évolution même de l'art moderne. Or, leurs rapports ne sont pas toujours faciles à déterminer, véritable défi à la recherche fondamentale en histoire de l'art. Nous savons maintenant, par exemple, que l'*Oscillateur lumino-spatial* de Laszlo Moholy-Nagy n'a pas été commencé en 1922, mais peu de temps avant son exposition initiale en 1930, estime-t-on; la place qu'occupe l'oeuvre par rapport aux notions complexes d'image et de réalité est donc remise en cause. Même lorsque l'oscillateur fonctionne efficacement (le tempérament de Moholy était beaucoup plus artistique que scientifique, et l'oeuvre ne fonctionne jamais longtemps sans que l'on ait recours à des ingénieurs) sa mobilité n'ajoute rien de plus à son impact en tant qu'oeuvre d'art. Il est possible que Moholy ait été influencé de quelque manière par le cinéma — par le cinéma abstrait en particulier — sur le plan de la conception et de la réalisation de l'oeuvre, et il est tout probable que c'est seulement en réalisant le fameux film de l'*Oscillateur* en marche qu'il a pleinement concrétisé

son idée. Film fascinant donc, et frustrant aussi, puisqu'on ne voit jamais complètement l'objet, mais son ombre et sa silhouette, à demi comme à l'envers. L'oscillateur est aujourd'hui exposé comme tout autre oeuvre d'art, sort que n'avait pas prévu l'artiste, bien qu'il s'agisse néanmoins d'un bel objet.

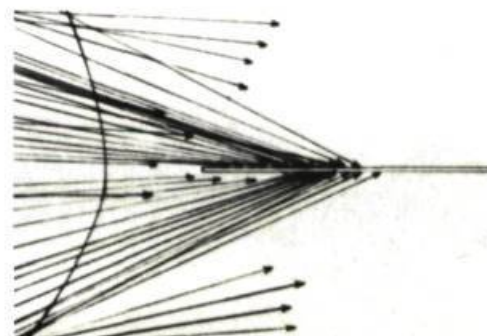
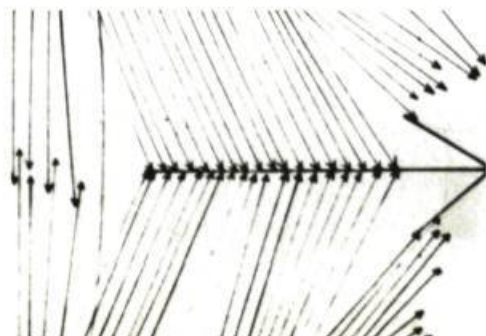
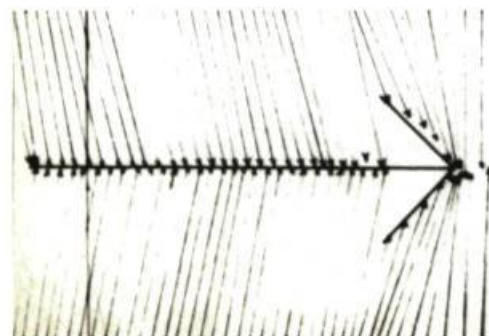
Kurt Kranz, artiste dont l'exposition rétrospective est prévue dans plusieurs musées au Canada comme aux États-Unis, est issu d'un milieu semblable à celui qui a tenté les premières expériences cinétiques comme l'*Oscillateur lumino-spatial*, et sa démarche fondamentale ne pouvait être bien éloignée de celle de Moholy. Kranz, aujourd'hui professeur à la Hochschule für bildende Künste, à Hambourg, s'est inscrit au Bauhaus, à Dessau, en 1930, à l'âge de 20 ans. Plusieurs membres fondateurs de la superbe faculté de Walter Gropius avaient déjà quitté l'institution, y compris Gropius lui-même, mais la liste des professeurs de Kranz, notamment Paul Klee, Vassily Kandinsky, Josef Albers, Walter Peterhans et Joos Schmidt, renferme des noms prestigieux. Il est possible de déterminer dans son oeuvre les emprunts qu'il a pu faire de chacun — y compris (comme le suggère le premier paragraphe ci-haut) un sens profond de la facture du Bauhaus — mais, fait significatif, la direction qu'allait prendre son art au cours de sa carrière est perceptible dans une oeuvre datant de 1927.

Cette oeuvre, *Weiss wird Schwarz* (Blanc devient noir), est un projet de film d'animation abstrait dont le style se rapprochait de l'oeuvre de Hans Richter et d'Oscar Fischinger, deux pionniers de cette technique. En fait, les 40 panneaux en dérivent, tant par le style que par le vocabulaire, utilisant les formes carénées répandues au cours des années 20; l'oeuvre n'en est moins celle d'un jeune homme précoce. Comme le suggère son titre, les formes en positif oscillent, passant du noir au blanc et inversement plusieurs

fois, tout comme les formes elles-mêmes, d'abord circulaires, puis angulaires. L'illusion spatiale, ou l'espace suggéré, est considérable — les formes grossissent-elles, par exemple, ou avancent-elles dans l'espace? — truc connu mais brillant, et il est toujours agréable de s'attarder à l'étude de ces panneaux. Dans le film de l'*Oscillateur lumino-spatial* ou dans un film d'animation de Fischinger, on aimerait parfois avoir l'occasion de choisir son point de vue ou de méditer un moment sur une image.

Weiss wird Schwarz n'a jamais été filmé — Kandinsky aimait l'idée, dit-on — mais la conception d'une forme sérielle reparaitra comme un leitmotiv dans plusieurs oeuvres de Kranz au cours des 45 années à venir. L'art de Kranz est complexe, et il est impossible de le définir en un seul exposé; on lui est néanmoins redevable d'avoir réussi à transposer l'idée de mouvement et de série en une forme que la pensée peut retenir et explorer au propre rythme du spectateur.

Évolution qui ne s'est pas produite en ligne droite, de A à B, et certaines tangentes sont fort intéressantes en soi. Le Bauhaus avait attendu jusqu'en 1929 pour ouvrir un atelier de photographie, sous la direction de Peterhans, et Kranz y fit des expériences. Au Bauhaus, il y avait de tout pour tout le monde, et même à cette date tardive de sa relativement brève existence, il y avait toujours de la place pour autre chose que les études techniques et le design industriel. On a de très intéressantes photographies de cette époque prises par Herbert Bayer, par exemple, et qui utilisent un vocabulaire totalement surréaliste, en net contraste avec sa conception d'une nouvelle typographie, reproduisant règles et balles formant un motif se rapprochant des tableaux du groupe De Stijl. Le photomontage de Kranz, *Marionnette*, n'est pas plus surréaliste que certains photomontages de Moholy datant de la même époque, et ce dernier est rarement qualifié de surréaliste.

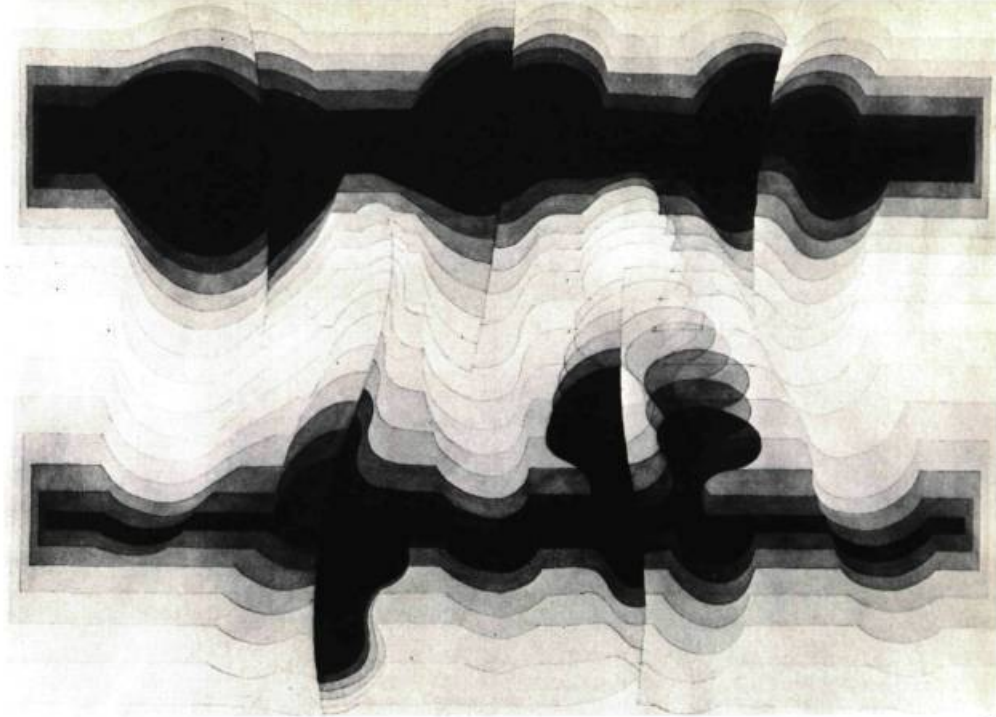


Einigkeit (Entente), collage photographique de cette même période, dénote le côté néfaste du climat du Bauhaus, cette espèce d'esprit caustique qui se dégage de l'oeuvre de plusieurs artistes de cette institution, mais qui n'apparaît jamais dans leurs meilleures oeuvres. Kranz a aussi continué à faire du cinéma d'animation, à y tenter des expériences, et il produira en 1931 une oeuvre intitulée *La Flèche héroïque*, qu'il définit en ces termes: « Une flèche héroïque, persévérante, pour surmonter tout obstacle ou ennemi. Bien que fendue en deux, taillée en morceaux et réduite au minimum, l'essence de la flèche entrera dans la sphère éternelle. »

Plus important pour la réalisation de ses oeuvres ultérieures, son collage photographique plein d'esprit intitulé *Gekrümmte Wand* (Mur courbe) illustre des cuirassés aperçus à travers une série de fenêtres. L'illusion est complète à plusieurs niveaux ici, et l'artiste abandonne partiellement la composition sérielle pour adopter un motif plus flou se prêtant aux formes les plus variées. Dans cette oeuvre, comme dans celles qui suivront, plusieurs options sont offertes au spectateur, plutôt qu'une seule préétablie par l'artiste.

L'importance du sujet dans ces oeuvres est difficile à établir. En dépit des implications politiques et sociales inhérentes aux sujets des premières oeuvres de Kranz, on ne sent pas de véritable polémique, mais plutôt l'espèce de détachement ironique propre au Dadaïsme et au Surréalisme; d'ailleurs, le vocabulaire des formes utilisé dans des oeuvres comme *Einigkeit* et *Marionnette* provient sûrement de là.

A la suite de la dissolution du Bauhaus en 1933, Kranz prend la direction de l'atelier de Bayer à Berlin. En général, son travail datant de cette période vise le secteur commercial: pages couvertures pour la revue *Neue Linie*, art publicitaire et conception d'étalage pour expositions. Les oeuvres produites à l'atelier de Bayer à cette

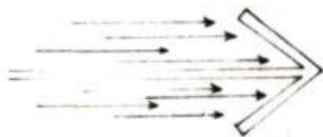
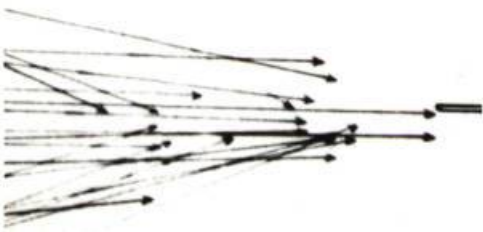


époque sont teintées d'humour, facteur attribuable à la présence de Kranz. Après la guerre, qu'il avait passé en grande partie en Norvège et en Finlande, Kranz revint s'établir en Allemagne, un long et probablement pénible processus pour l'artiste. Il est à Hambourg depuis 1950, et plusieurs expositions ont permis de présenter de nouveau son oeuvre à une nouvelle génération de la population allemande, plus favorable de nos jours, semble-t-il, à l'abstraction et au surréalisme.

Son travail depuis la guerre marque un retour aux préceptes du Bauhaus, en particulier à l'art de Paul Klee, qui l'a profondément influencé et qu'il a assimilé après mûre réflexion. En fait, on peut même dire que Kranz est un des rares disciples authentiques de Klee, non seulement pour s'en être inspiré, mais surtout pour avoir essayé de comprendre les rapports entre forme et idée, motif et style, contenu et technique — un ensemble subtil de rapports fondamentaux qui rendent l'art de Klee facile à apprécier mais impossible à imiter.

Klee n'aimait pas la polémique; il

avait néanmoins des idées assez nettes sur l'essence de l'art, dont plusieurs ont été brillamment et sérieusement développées dans ses écrits. Il ne semble pas avoir pris part aux nombreuses controverses qui faisaient rage au Bauhaus depuis ses débuts jusqu'à sa dissolution — controverses fondées surtout sur les rapports entre l'art et la technologie: éléments compatibles, d'égale valeur ou mutuellement autonomes? Sa réponse en 1921 se formulait comme suit: « En somme, ni bon ni mauvais, cela existe tout simplement et se matérialise par un jeu de forces réciproques. » Pour Klee, le contenu du tableau détermine inévitablement sa forme, par le truchement des matériaux ou le choix de la technique, choix qui, en retour, est un facteur essentiel à la réalisation ultime du sujet lui-même. Ses oeuvres contiennent toujours des éléments figuratifs, le sujet étant une composante essentielle du processus créateur, et la plupart des artistes de la génération de Klee éprouvaient de la difficulté à se départir, même partiellement, de la veine figurative.



Dans ses oeuvres plus récentes, Kranz s'éloigne de l'art de Klee, les derniers vestiges de représentation étant fréquemment enlevés, bien que le fait de traduire des idées par la forme, en ayant souvent recours à une technique qui semble naïve, constitue la pierre angulaire de son art. Dans *Verwerfung* (Dislocation) I et II, par exemple, la forme traduit picturalement les vibrations d'un objet, simplement et d'une manière des plus évidentes, mais il est impossible de savoir, entre l'idée et la technique, lequel de ces deux facteurs prend le pas sur l'autre dans la conception de l'oeuvre. De plus, ces aquarelles sortent de l'ordinaire, comme l'oeuvre de Klee, par le rendu sensible et la connaissance profonde de l'harmonie des couleurs classiques et de l'interaction de la forme.

Dans *Verwerfung*, le vocabulaire utilisé demeure assez rapproché de celui de Klee, mais dans la plupart des oeuvres récentes de Kranz, ce sont surtout les mécanismes de la perception visuelle et de la méthodologie de Klee qui persistent. Les emprunts de Kranz au Surréalisme sont souvent évidents, et ses oeuvres contemporaines sont partagées entre le plus ou moins non-figuratif (*Verwerfung*, par exemple) et l'hyper-réalisme, visible dans ses esquisses au crayon comme *Rondo II*, *Auslage* (Tracé) et *Kommt-Geht* (Arrivée-départ). On se rend vite compte que ces oeuvres font appel à une nouvelle conception de l'art sériel. Connaissant le passé de Kranz, toutefois, on ne peut s'empêcher de penser à ces merveilleuses études de textures, obligatoires pour tous les étudiants du Bauhaus et faisant partie du cours préliminaire mis au point par cette institution. Les étudiants devaient reproduire le plus fidèlement possible au crayon la texture de divers matériaux; il est assez étrange de constater que ces études, en apparence bien concrètes, dégagent un cachet surréaliste attribuable au réalisme poussé de la technique, lié au caractère singulière-

ment abstrait et structural des matériaux.

Kranz a exécuté récemment des dessins dans cette veine, comme *Auslage*, par exemple, qu'on peut envisager de plusieurs façons. A priori, on n'y voit qu'une seule image, représentant rangées et couches de papier plissé et froissé. Impression d'ailleurs académique en raison de son habile technique, mais à y regarder de plus près, on découvre qu'il y a progression dans les plis et les déchirures des morceaux de papier à l'intérieur de chacune des sept rangées de gauche à droite. Dans *Rondo II*, la forme s'inspire de manière plus évidente du vocabulaire surréaliste classique, particulièrement dans les paires d'yeux isolés qui prennent ultérieurement l'aspect de simples motifs sur papier. L'artiste définit son oeuvre en ces termes: « une succession de formes où la fin devient le commencement » — mais entre les deux morceaux de papier presque entier, au début et à la fin de la série, il y a toute une gamme de combinaison de formes concrètes, surréalistes et abstraites, de sorte que là encore l'oeuvre peut être lue à plusieurs niveaux.

Dans un certain nombre d'oeuvres utilisant plusieurs techniques, Kranz pousse les idées inhérentes à ses dessins à leur conclusion logique, en fixant sur toile ou sur bois de véritables objets, découpages ou constructions. *Auf und Ab* (Intermittence) se rapproche davantage des esquisses au crayon en ce sens que les séries sont organisées par rangées se lisant de gauche à droite. A mesure que les objets changent de forme, ils passent aussi de trois à deux dimensions et inversement, avec des modifications de couleur locale ici et là. Une fois de plus, formes organiques et abstraites rivalisent entre elles. D'autres oeuvres de cette série sont encore plus complexes sur le plan de la composition; *Von Aussen nach Innen* (De l'extérieur vers l'intérieur) représente l'irradiation d'une série de carrés — ajoutant ainsi

à cette combinaison une dimension constructiviste, un enduit de surréalisme sur du Josef Albers. Ou les objets se propagent vers l'extérieur en s'écartant du centre, ou, comme son titre l'indique, se lisent à partir du carré extérieur pour aboutir au carré central. La composition de *Stern-totem* (Étoile totémique) est excentrique, et c'est sûrement l'oeuvre la plus complexe de cette série, puisque la lecture du mouvement déroge de la norme. La forme centrale, d'où germent les bras, est une construction linéaire composée d'un cercle, d'un carré et de triangles — genre de forme dérivé en fin de compte de l'humanisme de la Renaissance italienne. Ici, toutefois, les formes ne constituent pas une composition de figures, mais subissent, et non sans esprit, un certain nombre de variations de plus en plus organiques vers la fin de chaque série.

Une autre innovation de Kranz sur le plan conceptuel a été d'impliquer le spectateur comme participant, grâce à ses dessins et ses tableaux pliables. Il suffit d'un petit nombre de panneaux pliables pour produire un nombre imposant de combinaisons et pour permettre au spectateur de changer radicalement l'apparence de l'oeuvre d'art; notons toutefois que, à l'encontre de bon nombre d'oeuvres contemporaines de participation, l'artiste ne perd jamais le plein contrôle des choix possibles. Dans *Nocturne*, le caractère de l'oeuvre passe pratiquement du géométrique au curviligne et organique, en tournant seulement deux panneaux; cependant, il est impossible de faire surgir une image accidentelle. Il en va de même pour *Steingarten* (Rocaille) qui s'amuse à jouer sur l'ambiguïté formelle des minéraux et des végétaux. Des images successives s'offrant une à une, à la discrétion du spectateur, mais toujours à l'intérieur de limites, comme s'il s'agissait d'un métier, prescrites par l'artiste qui, après tout, exploite cette idée depuis plus de 45 ans. (Traduction de René ROZON)

English Original Text, p. 99

3

2. Kurt KRANZ

Dislocation I, 1971.

Aquarelle sur papier Whatman;

22 po. 1/8 sur 30 3/4 (56 cm. sur 78).

(Phot. Karl Kay)

3. Kurt KRANZ

La Flèche héroïque, 1931

Dessau, Bauhaus.

Animation pour film. Flèche historique qui surmontera tous les obstacles et qui finira, malgré tout, par pénétrer la sphère du non-temps.