L'art abstrait du xx^e siècle, autour de l'arabesque

Abstract art in the twentieth century: the arabesque considered

Markus Brüderlin

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1238>

DOI : 10.4000/perspective.1238

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2010

Pagination : 171-176

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Markus Brüderlin, « L'art abstrait du xx^e siècle, autour de l'arabesque », *Perspective* [En ligne], 1 | 2010, mis en ligne le 14 août 2013, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/1238> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.1238>

L'art abstrait du XX^e siècle, autour de l'arabesque

Markus Bröderlin

« L'art abstrait [...] : apportera-t-il plus qu'un regain de l'ornemental ? » s'interrogeait Hugo Ball avec scepticisme en 1917¹. Chez les pionniers de ce que l'on appelle l'art abstrait, on se heurte effectivement à une hostilité dogmatique envers l'ornement. Wassily Kandinsky qualifiait l'ornement de « simple forme extérieure, qui n'exprimait rien intérieurement » ; il estimait que la « combinaison de belles couleurs sans la moindre signification n'est que de l'ornementation »². À l'inverse, Ball se moquait des tableaux non figuratifs de Kandinsky : « les courbes décoratives ne sont que des tapis peints sur lesquels mieux vaudrait s'asseoir que de les admirer accrochés au mur »³. Vers 1920, l'ornement devenait ainsi un péché pour l'abstraction : rien n'était plus éloigné des premiers représentants de l'art abstrait que le rapport à l'ornemental, le simple décoratif.

Or, l'ardeur avec laquelle les pionniers de l'art abstrait se défendirent contre le soupçon de pratiquer l'ornement montre combien ils sentaient instinctivement que cette catégorie exerçait, bien au-delà de l'évidente parenté formelle, une influence sur les fondements de l'art non figuratif nettement supérieure à ce que l'on voulait bien admettre. En 1908, dans *Ornement et crime*, Adolf Loos bannit l'ornement, qu'il qualifia de pende-loque superflue et démodée appartenant au domaine de l'architecture et de l'artisanat. Les arts libéraux devaient craindre, selon lui, que l'ornement devenu apatride ne cherche à s'exiler dans leur sphère. C'est en tout cas ce que suggère Ernst Gombrich lorsqu'il constate dans *The Sense of Order* en 1980 : « À une époque où la création de formes décoratives fut de plus en plus réprimée au bénéfice d'une objectivité fonctionnelle, apparut ce que l'on appela 'l'art abstrait', qui pénétra dans le domaine de la peinture et de la sculpture »⁴.

Dans une note de *Die Kunst der Gesellschaft* de 1995, le sociologue Niklas Luhmann regrette l'absence d'une histoire de l'évolution de

l'ornement, par laquelle il entend « une histoire de l'ornement et de son rapport à l'évolution de l'art »⁵. L'historien de l'art autrichien Alois Riegl, dans son ouvrage qui a fait date, *Stilfragen*, avait pourtant réussi dès 1893 à suivre le parcours de l'évolution de l'histoire de l'ornement, du lotus ornemental égyptien en passant par la palmette grecque et la vrille d'acanthé romaine jusqu'à la tardive arabesque, même s'il ne va pas jusqu'à établir un rapport entre l'ornement et l'art du XIX^e siècle. Mais par la suite, au XX^e siècle, l'étude de l'ornement dans son rapport à l'art moderne a été largement refoulée. Les textes du fameux critique d'art américain Clement Greenberg, par exemple, peuvent être lus comme une dénonciation – consciente ou inconsciente – de l'ornementalisme de l'art contemporain : ses écrits, qui défendent ardemment Jackson Pollock, trahissent la crainte que les œuvres de ce dernier soient envisagées sous un angle « seulement » décoratif⁶. Nonobstant les expositions isolées et la publication de quelques textes qui effleurent le sujet⁷, il a fallu, pour avoir une étude de grande envergure sur la relation entre l'histoire de l'ornement et l'art contemporain, attendre celle de Luhmann.

Il existe bien un point à partir duquel on peut tirer un fil généalogique et le dérouler jusque dans l'histoire de l'art moderne. Le protagoniste est une forme particulière : l'arabesque est, à côté de la rocaille, le dernier ornement authentique de l'histoire de l'ornement⁸. Au début du XIX^e siècle, elle s'était nichée, tel un « passager clandestin », dans la conception du tableau romantique (Philipp Otto Runge) puis, par-delà le symbolisme (Paul Gauguin) et le Jugendstil (Henry van de Velde, Joseph Hoffmann), elle commença à influencer l'histoire structurelle de l'art engagée dans la voie de l'abstraction. De même que l'ornement arabe se divise en arabesques végétales et entrelacs de rubans géométriques, l'abstraction linéaire bifurque en une branche organique (Wassily Kandinsky, Henri Matisse, Jackson Pollock) et une branche géométrique (Alexander Rodchenko, Josef Albers, Piet Mondrian). Cette présentation, certes simplifiée, nous permet de proposer ici la thèse d'un rapport génétique entre l'histoire de l'ornement et l'histoire du développement de l'art abstrait

1. Hans Holbein, dessin pour le côté d'un coffret à bijoux destiné au *Jewellery Book*, 1534-1543, Londres, The British Museum.

que l'on peut formuler sous forme de question : la peinture moderne ne serait-elle en fait rien d'autre que le prolongement de l'ornement, avec d'autres moyens et sur un autre terrain ?

Réflexions à partir de l'arabesque

Posons d'abord cette question : qu'est-ce qu'une arabesque ? L'arabesque au sens propre du terme, telle que l'a définie Riegl⁹, est le sarment à feuille fourchue : une vrille végétale d'où surgit une série infinie de bourgeons et de fleurs à partir desquels s'épanouissent encore des feuilles, des vases ou des formes ornithologiques. L'arabesque obéit à la loi de la bifurcation permanente et ne semble connaître ni commencement ni fin, ni motif central. Il arrive souvent, à une époque plus tardive, que deux systèmes d'arabesques soient superposés – dans l'art ottoman par exemple –, produisant des effets séduisants par la diversité des couleurs. Un système d'arabesques peut être plus clairement naturaliste, un autre purement géométrique et abstrait ; l'arabesque ne se forme en effet pas seulement organiquement en une ligne mouvementée, ondoyante, mais aussi géométriquement, comme la célèbre étoile aux entrelacs de rubans, dont il semble qu'une infinie variété de modèles recouvre les murs de l'Alhambra ou d'autres édifices islamiques. Mais, selon Annemarie Schimmel, l'arabesque n'est pas seulement « une décoration élaborée avec art que l'on trouve partout dans le monde islamique entre le Maroc et l'Indonésie », elle est « bien plus : une expression typique de la façon dont l'Islam ressent le monde – nous découvrons également cette forme dans la poésie des pays arabes et iraniens, dans la musique orientale, dans le remplage des cloisons et des murs de châteaux et de mausolées, dans des broderies et des tapis, sous la forme de manuscrits précieux »¹⁰.

Il est donc exact d'inscrire les débuts de l'arabesque dans l'espace culturel arabe. Mais depuis le xv^e siècle, elle a également été accueillie généreusement en Europe jusqu'à devenir un genre ornemental européen à part entière. En 1530, Francesco Pellegrino publia à Paris *La Fleur de la science de pourtraicture. Patrons de broderie, façon arabicque et ytalique* et Hans Holbein le Jeune, dont les tableaux présentent à diverses reprises des tapis orientaux, utilisa parfois des arabesques dans ses décorations (fig. 1).

Au xix^e siècle, on commença à s'intéresser aux œuvres islamiques elles-mêmes : *Tales of the Alhambra* de Washington Irving sur l'Alhambra de Grenade (1832), par exemple, réveilla l'intérêt pour le style « mauresque ».

L'histoire de l'art découvrit dans l'arabesque la clé du passage de la mimesis classique à l'abstraction moderne. Voilà qui concrétise le « processus infini de la métamorphose et du renouvellement des créatures vivantes »¹¹ et la tentative qu'entreprirent les romantiques pour sauver un ensemble qui se disloquait en fragments.

Parmi les artistes qui s'intéressèrent à l'arabesque, Phillip Otto Runge – et l'univers pictural qu'il créa – a contribué de façon décisive à révolutionner la conception moderne de l'image. L'arabesque chez Runge, intégrée à ses tableaux, assume selon Werner Busch une véritable fonction : cette « simple forme ornementale » fut « chargée d'un sens supérieur »¹², en tant que forme qui élabore une vision de l'impossible réconciliation entre le moi et le cosmos dont souffrait l'âme romantique¹³. Dans les esquisses de Runge pour les estampes des *Heures du jour* (1803), l'arabesque se « niche » par-dessus le cadre et déborde jusque dans l'image pour s'emparer du champ pictural (fig. 2). Cet élément ornemental constitue donc non seulement le cadre, mais permet aussi d'ouvrir les frontières du champ pictural, bouleversant ainsi la relation entre le tableau et son environnement. Le cadre reprend notamment, dans un langage ornemental abstrait, ce qui aurait été exprimé autrefois dans le champ principal par des images figuratives ou allégoriques. Le contenu de l'œuvre se déplace alors progressivement vers le cadre : ce dernier tend à devenir image, alors que le champ pictural proprement dit se rapproche de plus en plus d'un schématisme géométrique, d'une construction de surfaces ornementales.

Ce phénomène de la rupture du cadre, particulièrement clair chez Runge, orienta la peinture plus généralement vers le décoratif, une tendance accentuée par l'aplatissement de l'image concomitant avec l'abstraction et qui finit par conférer à la surface peinte une importance démesurée.

Les innovations de Runge se sont poursuivies dans l'abstraction arabesque. L'espace pictural aplati aboutit à un ajustement formel et matériel du support et de la peinture (Mondrian, Stella). La ligne, libérée de sa fonction de description de la forme, se différencia en deux principes formels abstraits : d'une part la « trace » abstraite, expressive (Kandinsky, Pollock), et d'autre part la charpente en surface de la « structure ». Cette polarité transféra dans le champ de la peinture abstraite le dualisme distillé par Riegl à partir de l'histoire de l'ornement entre l'élément « cristallin » et l'élément « organique »¹⁴. Wilhelm Worringer, dans son étude sur la psychologie du style de 1911, *Abstraktion und Einfühlung*, a montré combien l'arabesque peut agir comme une sorte de système formel ayant la fonction de médiateur entre ces deux pôles¹⁵, tandis que Kandinsky a élaboré, vers la même époque, son modèle dialectique « de la Grande Abstraction et du Grand Réalisme »¹⁶.

C'est Henry van de Velde (1863-1957) qui entreprit la première et large conversion de l'arabesque en principe de ligne moderne autonome, en définissant la ligne comme une force active « à la manière de toutes les forces élémentaires »¹⁷. Pour l'architecte et concepteur belge, l'abstraction était la condition d'une réforme des arts appliqués et de la création d'une « nouvelle ornementation » (fig. 3). Ses écrits et sa définition de l'« arabesque pure » constituèrent la base d'une abstraction linéaire, et ce sous

deux aspects : d'une part comme une trace organique dans laquelle le spectateur peut se projeter, et d'autre part comme une structure compositionnelle qui devait plus tard se cristalliser en structure géométrique.

À partir de Van de Velde, on peut ainsi suivre le développement organique de l'arabesque en passant par Adolf Hölzel (1853-1944) qui, dès 1888, avait pris le risque de formuler pour la première fois avec ses « Ornaments abstraits »¹⁸ un langage formel détaché du figuratif, et par Henri Matisse (1896-1954), qui travailla entre 1906 et 1912 sur le thème de l'arabesque dans le contexte d'une figuration dynamique. Dans *La Danse*, par exemple, œuvre monumentale de 1909 (Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage), c'est l'échange entre les figures et l'espace qui traduit le mouvement rythmique de la danse. Vers la même époque, Kandinsky transformait la ligne déjà « libérée » du Jugendstil d'August Endell et d'Hermann Obrist – une ligne « libérée » et ondoyante, qui développait le mouvement à partir d'elle-même – en un staccato de traits. Il aplanit ainsi la voie vers l'abstraction expressive, marquée par l'abolition de la consistance formelle et de l'harmonie. L'artiste lui-même parla de « mondes en train d'exploser ». Plus tard, à l'époque du Bauhaus, la ligne fut soumise à une systématisation analytique. Dans les dernières œuvres des années 1930, le tracé arabesque revint dans le tableau.

2. Philipp Otto Runge, dessin pour *Le Soir*, 1803, Hambourg, Hamburger Kunsthalle.

3. Henry van de Velde, salle à manger exposée au troisième Deutsche Kunstgewerbeausstellung à Dresde, 1906.

Le destin de l'arabesque organique est marqué par une subjectivité croissante, avec deux aboutissements dans les années 1940 : d'une part avec Joan Miró et ses « tableaux non peints » de petit format réalisés pendant la guerre et appelés *Constellations*, où le grotesque cristallin du noir, avec sa connotation fantastique, se combine comme une grille avec des fonds aux couleurs douces ; d'autre part le nouvel univers de Pollock, où le réseau que parcourt la ligne s'empare finalement de tout l'espace pictural et entraîne le peintre et le spectateur comme enroulés dans un écheveau de couleurs. Le fait qu'après cette phase purement abstraite, Pollock ramène l'abstraction dans le figuratif – comme dans *Out of the Web: Number 7* (1949, Stuttgart, Staatsgalerie) – démontre bien l'effet souterrain de lois formelles ornementales, qui recèlent en elles-mêmes la possibilité de l'« abstraction inversée », la figuration de l'abstrait.

Si le prolongement de la ligne arabesque du Jugendstil à Pollock se comprend, une autre évolution du système arabesque était plutôt inattendue. Elle commence également chez Runge et passe par Frantisek Kupka et le constructivisme (Rodchenko) jusqu'à la concrétisation de l'ornement arabesque et la linéarité de Piet Mondrian.

Dans une série de tableaux de Kupka peints en 1925-1926 intitulés « Arabesques », la linéarité ininterrompue et infinie rappelle certes l'ornementation polygonale géométrique de l'Islam, mais il s'agit surtout d'une synthèse entre la ligne tectonique-géométrique et une ligne aux courbes d'arabesques. La particularité de Kupka est notamment d'être arrivé au non-figuratif par ces deux voies différentes. En 1911-1912, il réalisa à Paris *Amorpha, une fugue à deux couleurs* (Prague, Galerie Národní), une composition rythmique de couleurs faite de lignes sinueuses décrivant des cercles. Vers la même époque, le Tchèque peignit *Plans verticaux bleus et rouges* (1912-1913, collection particulière suisse), qui était également issu de la compression de l'espace pictural dans ce qu'on appelle les « tableaux aux touches de piano » réalisés vers 1900.

Ne pourrait-on voir aussi dans la grille néoplasticienne de Mondrian une sorte d'« arabesque géométrique »¹⁹ ? On peut effectivement établir une relation « génétique » entre la vague aux

lignes courbes de Van de Velde et les tracés mouvementés du néo-plasticisme traduits dans la polarité du vertical et de l'horizontal²⁰. Mais cette transition ne peut être établie de manière directe, pas plus qu'on ne puisse expliquer les tableaux de la maturité de Mondrian à partir du cubisme, comme l'a montré Yve-Alain Bois²¹. En 1916-1919, Mondrian connaît une crise, la décomposition cubiste l'ayant entraîné dans une voie sans issue : la géométrisation continue avait provoqué une séparation entre la couleur et la ligne. La seule solution sembla être d'éliminer la question de la composition et de réaliser une synthèse ornementale combinant champs de couleur et images linéaires, union à laquelle il parvint dans les « échiquiers » (*Checkerboard Composition*, 1919, La Haye, Gemeentemuseum). C'est donc la disparition du cubisme et la brève période où s'affirmait l'ornemental qui conduisit Mondrian à son style de maturité, où la composition put de nouveau intervenir dans un tableau entièrement plat. On ne sait pas si, à l'époque, Mondrian s'est intéressé à l'ornementation orientale. Toujours est-il qu'en faisant le détour par l'ornemental, grâce à l'équilibre entre la figure et le fond sur la régularité du damier, il trouva la voie vers le néo-plasticisme. Et lorsqu'à partir de 1935 la grille des lignes noires et colorées commença progressivement à dominer l'impression d'ensemble, l'ornemental – le schéma de l'arabesque – s'imposa, surtout dans ses tableaux new-yorkais des années 1940. Les hésitations répandues à propos de l'évaluation de ces derniers ne donnent-elles pas à entendre que l'artiste avait tenté à cette époque de relativiser son système de la « géométrie définitive » voire à le dépasser, à condenser l'ornement ? Nous avons appris à comprendre l'art moderne comme une réduction permanente jusqu'à la forme zéro du tableau. Lorsqu'on le considère du point de vue des possibilités et des lois de l'évolution de l'ornementation, on découvre autre chose : l'idée de la liberté que concrétise l'ornement.

La peinture abstraite comme prolongement de l'histoire de l'ornement ?

La position médiatrice de l'ornement en général, entre le cristallin et l'organique, l'abstrait et le figuratif, est donc incarnée par l'histoire ornementale de l'arabesque. Cette forme connaît la

transformation de la vrilie sinueuse de l'antique acanthe en ornement polygonal à la pliure cristalline de l'art sarrasin, mais a suivi aussi le chemin inverse. C'est pourquoi on trouve, à côté du processus d'abstraction, que la construction d'une ligne abstraite peut aussi être « figurative ». Cette possibilité de procéder à une inversion, que l'on peut trouver chez de nombreux artistes modernes comme, par exemple, Juan Gris, Frank Stella ou encore Pollock, a été négligée dans la théorie de l'art abstrait du fait de la domination du cubisme. On a même pu qualifier d'« ornementale » cette tendance à passer de l'abstrait au figuratif.

En effet, au cours de sa jeune histoire, la peinture abstraite s'est constamment épanouie dans l'ornemental, depuis les Arts déco, qu'on pourrait qualifier de « cubisme ornementalisé », au groupe Abstraction-Création des années 1930 et à la réhabilitation, dans les années 1960, de l'ornemental dans la peinture²². Le passage de Frank Stella des rigoureux et géométriques *Black paintings* de la fin des années 1950 aux opulents reliefs de métal dans un style rococo des années 1980 et le parcours de Sol LeWitt, qui va de l'économie des délicats *Wall Drawings* des années 1970 à la richesse surprenante des actuels panneaux peints colorés (fig. 4), sont deux cas d'artistes qui semblent évoluer vers l'ornementalisation. Ne pourrait-on pas définir plus généralement l'abstraction de l'après-guerre comme une sorte d'« ornementalisation » du potentiel formel des débuts de l'art non figuratif ? Des déclarations d'artistes comme Gerhard Merz ou Ulrich Horndash, qui approchent en historiens le projet de la modernité et visent un dialogue formel entre la peinture et l'architecture, montrent bien que l'abstraction conduit tout simplement à l'ornement et à la décoration.

4. Sol LeWitt, *Wall Painting* à l'entrée de l'exposition « Ornament und Abstraktion », Bâle, Fondation Beyeler, 2001.

5. Philippe Taaffe, *Lalibela Kabinett*, œuvre présentée par l'artiste, Kunstmuseum Wolfsburg, 2008.

Enfin, l'aspect le plus frappant de l'abstraction revivifiée depuis les années 1980 est son « penchant pour l'ornement », à commencer par la peinture analytique d'Olivier Mosset, de Niele Toroni ou de Robert Ryman, jusqu'aux positions post-minimalistes de Gerwald Rockenschau, Philip Taaffe (fig. 5), Jonathan Lasker, Ross Bleckner, David Reed ou John M. Armleder. On pourrait allonger la liste jusqu'à aujourd'hui avec Christine Streuli, Sarah Morris, Ekrem Yalcindag – peintre turc vivant à Istanbul – ou des peintres plus jeunes, du monde arabe. On peut en conclure que, d'un point de vue tant formel que conceptuel et de contenu, l'ornement est depuis les années 1980 un concept clé pour la compréhension de l'abstraction, et que le nouveau débat autour de la peinture non figurative ne peut être engagé utilement que par référence à l'ornement et à sa signification pour la modernité. On est donc bien obligé de se demander si ce n'est pas précisément la nouvelle évaluation de l'ornement et de la décoration qui a conduit à la rénovation de la peinture abstraite.

Voilà qui permettrait de mieux comprendre bien des choses, précisément en ce qui concerne les nouveaux médias et l'esthétique des réalités virtuelles. Cette tentative de réécrire l'histoire de l'art non figuratif doit aider à établir de meilleures relations entre l'histoire de l'art de la modernité occidentale et d'autres cultures non dominées par l'Occident, en particulier le cercle des cultures arabes et islamiques – une tâche qui sera déterminante pour aboutir à une définition de la culture globale du XXI^e siècle.

1. « Die abstrakte Kunst [...] : Wird sie mehr bringen als eine Wiederbelebung des Ornamentalen? » (Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit, 19. Mai 1917*, Munich, 1927, p. 170).
2. « Zusammenstellung schöner Farben, die weiter keine Bedeutung haben, ist nichts wie Ornamentik » (Wassily Kandinsky, « Unveröffentlichte Aufzeichnung », vers 1904. Cité d'après Kandinsky. *Aquarelle und Zeichnungen*, (cat. expo., Bâle, Galerie Beyeler, 1972), Bâle, 1972, p. 38).
3. Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit, 19. Mai 1917*, Munich, 1927, p. 171.
4. « It was in the period when the creation of decorative forms was increasingly suppressed in favour of functional utility that what is called abstract art made its entry into the preserve of painting and sculpture » (Ernst Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca (NY), 1980, p. 61).
5. Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Francfort, 1995, p. 350, n. 12.
6. Voir Clement Greenberg, *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, John O'Brian éd., 4 vol., Chicago, 1986-1993.
7. Voir entre autres *Ornamentale Tendenzen in der zeitgenössischen Malerei*, (cat. expo., Berlin Zehlendorf, Haus am Waldsee, 1968), Berlin/Leverkusen, 1968.
8. Voir entre autres Ernst Kühnel, *Die Arabeske: Sinn und Wandlung eines Ornaments*, Wiesbaden, 1949.
9. Alois Riegl, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, (Berlin, 1893) Munich, 1985, p. 56 [trad. fr. *Questions de style: fondements d'une histoire de l'ornementation*, Paris, 1992].
10. Annemarie Schimmel, « The Arabesque and the Islamic View of the World », dans *Ornament and Abstraction. The Dialogue Between Non-Western, Modern and Contemporary Art*, Markus Brüderlin éd., (cat. expo. Bâle, Fondation Beyeler, 2001), New Haven, 2001, p. 31.
11. « ... unendlichen Prozess der Metamorphose und Erneuerung der Lebewesen » (Hanna Hohl, *Philipp Otto Runge, Die Zeiten – der Morgen*, Ostfildern-Ruit, 1997, p. 12).
12. « ... diese in dienender Funktion stehende Kunst-, eine bloße Ornamentform, mit höchstem Sinn befrachtet » (Werner Busch, *Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 1985, p. 123).
13. Werner Busch, *Die notwendige Arabeske, Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin, 1985.
14. Riegl, (1893) 1985, cité n. 9, p. 12.
15. Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Munich, 1911.
16. « ... der Grossen Abstraktion und der Grossen Realistik » (Wassily Kandinsky, « Über die Formfrage », dans *Über das Geistige in der Kunst*, Berne, [1912] 1952, p. 127).
17. Henry van de Velde, « Die Linie », dans *Die Zukunft*, 6 septembre 1902, cité ici d'après Henry van de Velde. *Zum neuen Stil*, extrait de ses écrits, avec une introduction de Hans Curjel, Munich, 1955, p. 181.
18. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, Munich, 1973, p. 68.
19. Jusqu'à présent on ne sait rien de la relation que put avoir Mondrian avec l'ornementation abstraite islamique. Oleg Grabar fait une comparaison intéressante entre une page des Albums d'Istanbul et l'œuvre tardive de Mondrian, *Broadway Boogie-Woogie*, tableau de 1942-1943 : « Les célèbres albums d'Istanbul recèlent une peinture iranienne saisissante, dont la composition, constituée de sept couleurs différentes séparées par des lignes noires, rappelle inévitablement les meilleures et les plus stimulantes compositions de Mondrian » (Oleg Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton, 1992, p. 18).
20. Werner Hofmann, *Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890-1917*, Cologne, 1970, p. 109.
21. Yve-Alain Bois, « Der Bilderstürmer », dans *Piet Mondrian 1872-1944*, (cat. expo., La Haye, Gemeentemuseum, 1995), Berne, 1995, p. 335.
22. *Ornament? ohne Ornament?*, Mark Buchmann éd., (cat. expo., Zurich, Kunstgewerbemuseum, 1965), Zurich, 1965.

Markus Brüderlin, Kunstmuseum Wolfsburg
jwallner@kunstmuseum-wolfsburg.de