

Fritz Brandtner, un artiste tridimensionnel

Artist in Three Dimensions

Fritz Brandtner

Helen Duffy

Volume 22, Number 90, Spring 1978

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/54843ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

La Société La Vie des Arts

ISSN

0042-5435 (print)

1923-3183 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Duffy, H. (1978). Fritz Brandtner, un artiste tridimensionnel / Artist in Three Dimensions: Fritz Brandtner. *Vie des arts*, 22(90), 52–92.

Fritz Brandtner, un artiste tridimensionnel

Helen Duffy

Fritz Brandtner, quel homme extraordinaire! Peintre, professeur, conférencier, un idéaliste passionné qui croyait fermement que les forces créatrices irrépressibles des arts forment un élément vital d'une société en quête d'identité nationale.

Homme aux sentiments forts et très sensible, il comprenait clairement les expériences qui l'avaient façonné et le placeraient lui, l'Européen, l'immigrant, dans la situation du conformiste ou du catalyseur parmi les artistes canadiens, ses contemporains. Leur lutte pour une expression plus libre et une émancipation du préjudice académique et social passé mettait en cause des traditions étrangères aux siennes.

Arrivé au Canada en 1928, il vécut à Winnipeg pendant six ans et vint ensuite se fixer définitivement à Montréal. Il venait d'avoir quarante ans, savait ce qu'il voulait et ce qu'il pouvait offrir.

A la toute fin de sa vie, en 1969, sa réponse à la question: «Comment définissez-vous l'artiste?» fut sans doute celle qu'il aurait donnée à n'importe quel moment de sa vie: «L'artiste contemporain a pour tâche de libérer et d'entraîner dans l'action sociale les forces dynamiques du langage visuel. A cette fin, il doit comprendre clairement l'aspect social et posséder l'honnêteté intellectuelle et la puissance créatrice capables d'intégrer les expériences à la forme plastique.»

La remarquable qualité de l'influence de Brandtner sur l'évolution de l'art canadien et de l'éducation artistique est profondément enracinée dans sa fidélité obstinée et tenace à sa propre vérité.

En Allemagne, pendant les années vingt, être moderne n'avait aucun signification particulière tant au point de vue stylistique qu'émotif. Dans l'Ouest de l'Europe, ceux qui atteignirent leur majorité vers 1905 innovèrent dans les arts, avec l'Art Nouveau tout d'abord. En effet, la décennie qui précéda l'éclatement de la Première Guerre mondiale apporta de nouveaux points de départ qui se succédèrent rapidement et avec une vivacité électrisante: l'expressionnisme, le constructivisme, le futurisme, la nouvelle architecture, de nouveaux concepts d'éducation artistique pour les enfants. De telles innovations créèrent de nouvelles conditions d'expression basées sur la rupture avec le principe de l'imitation en art.

Des associations *Design et Industrie* se formèrent pour réunir artistes, architectes, dessinateurs indus-

triels, manufacturiers et écrivains qui, par des publications, des rencontres et des expositions travaillèrent à l'intégration des différents groupes et tendances des modernes.

Des jeunes gens comme Brandtner, dont la guerre avait interrompu l'éducation, rentrèrent des camps de prisonniers de guerre et de travaux forcés, en 1920, pour découvrir l'existence du Bauhaus, dirigé par Walter Gropius, fermement établi à Weimar.

Le Bauhaus n'a point tenté de formuler un nouveau *style* ou une série de règles que l'on pouvait transmettre aux élèves. Il visait plutôt à les préparer à comprendre les nouveaux besoins et à créer des objets qui expriment et satisfassent réellement ces besoins. Il résulta de son programme et de son optique que le Bauhaus influença de manière décisive l'élaboration du concept du dessin moderne et en devint le centre en Europe. Le caractère international du Bauhaus étendant son influence au-delà des frontières de l'Allemagne n'était que l'épanouissement logique de ses idées fondamentales.

A n'en pas douter, la poursuite de l'expérimentation créative par Brandtner pendant toute sa vie, ses études sur divers média ainsi que l'intensité avec laquelle il prônait l'importance d'une éducation artistique libérale pour les jeunes proviennent de la logique inspirée par le programme du Bauhaus. S'il avait eu l'occasion de travailler dans les ateliers de Weimar, il aurait acquis une connaissance réelle des implications de la discipline collective exigée des élèves ainsi que de l'effet néfaste que produit souvent la soumission aux méthodes multiformes d'entraînement artistique.

D'après Kandinsky, certains élèves vivaient en état de péché — travaillant avec ardeur, le jour, à leurs appareils d'éclairage futuristes, à leurs chaises de métal et à leurs plans d'aménagement urbain et s'abandonnant, la nuit, secrètement, à l'exécution de portraits! de paysages! Fritz, avec son sens de l'humour, aurait été parmi ceux-là.

Comme artiste *autodidacte* et éducateur, il pouvait imaginer des programmes pour son Children's Art Centre de Montréal (1936-1950) en se servant de sa propre interprétation de l'idéologie conçue à Vienne, au début du siècle, par Franz Cizek (qui, en 1919, serait présenté au Bauhaus par le spécialiste de la

1. Fritz BRANDTNER
Moonlight, 1969.
(La dernière peinture de l'artiste)

Toutes les photos sont de
Bazil Zarov
à l'exception de la
photo ci-contre.





2

couleur et de la forme, Johannes Itten).

Le docteur Norman Bethune et Marian Scott ont partagé avec Brandtner la responsabilité de cette entreprise unique. Pour la première fois, des enfants qui grandissaient dans les bas quartiers de Montréal avaient la chance de peindre, de confectionner des jouets de papier et d'utiliser librement leur imagination. Affranchi de la doctrine des tactiques d'enseignement que les disciples européens des méthodes conçues par Cizek allaient débattre longtemps après la fin du Bauhaus, Brandtner acquit tout le respect et l'affection qu'il méritait. Il poursuivrait la mission exceptionnelle de lutter pour l'art contemporain en soi, non pas à la manière de l'Européen qui impose son propre héritage culturel mais plutôt comme le Canadien, le Montréalais qu'il était devenu.

Ainsi, cette lettre qu'il écrivit, en décembre 1959, au bureau du Secrétaire de l'Université McGill est dans le plus pur style Bauhaus: «L'art force les gens à étudier ce qu'ils voient et, ce qui est encore plus important, ce qu'ils pensent.»

«On ne peut participer entièrement à la prise de conscience moderne à moins d'apprendre à apprécier l'art significatif de notre époque.»

«Parce que les gens n'ont pas appris, dans leur jeunesse, à prendre l'habitude d'apprécier l'art contemporain, ils sont incapables de partager la vision de l'artiste. Je crois qu'une université a pour principale fonction de former des individus à l'esprit ouvert et à la sensibilité vivante afin qu'ils puissent goûter ce qu'ils voient.»

Aujourd'hui, en regardant les peintures, les dessins et les cahiers d'esquisses de l'artiste, on peut facilement comprendre pourquoi certaines œuvres ont étonné, choqué ou bouleversé les critiques d'art et le public lorsqu'on les vit pour la première fois, il y a quarante ou cinquante ans. Ses compositions, coupées de leur contexte historique, le camp de l'abstraction et de l'expressionnisme, étaient incompatibles avec le réalisme tempéré et la joliesse lyrique que le public s'attendait alors à trouver dans une exposition d'art. Pour la première fois peut-être, leur confiance à ce qu'ils croyaient qu'un tableau devait ressembler se

trouvait ébranlée.

En parcourant ses écrits, ses conférences inscrites sur feuilles volantes, l'accumulation de toute une vie vouée à des études reliées à l'art, à l'histoire et à l'éducation vus sous l'angle international, on découvre que plusieurs de ses idées et de ses intuitions font aujourd'hui partie de ce que nous considérons comme chose établie et retrouvons autour de nous dans l'art contemporain.

Ses carnets dévoilent sa recherche infatigable pour justifier sa propre évolution, la complexité de ses préoccupations. Le volume principal de la collection de ses notes personnelles, écrit et illustré à la fin de sa vie, constitue, en quelque sorte, un résumé décisif de ses convictions intimes.

Lorsque Brandtner écrit de manière résolue en première page: «J'ai tenté, dans ce livre, de réunir certaines idées sur l'art, ma conception de l'art, certaines idées sur la vie elle-même», puis ajoute après coup, presque en s'excusant, cette réflexion: «J'ai aimé la nature et, après la nature, l'art» (probablement une paraphrase de «Nature I loved, and next to Nature, Art» du poète anglais du 19^e siècle Walter Landor), et étant «un vieil homme fou d'art», il anticipait sûrement la possibilité que se lèvent dans un avenir lointain des débats académiques pour savoir quand, pourquoi et comment il en était venu à écrire et faire des esquisses des milliers d'intuitions et d'observations spontanées sur des bouts de papier et des feuilles de carton volantes. Il prit soin de signer la plupart des dessins mais a rarement inscrit la date de leur exécution.

Cette interprétation d'interprétations n'a de signification qu'en relation avec l'ensemble de l'œuvre de Brandtner par opposition à une explication de parties de celle-ci.

Les vivantes illustrations du texte sont exécutées avec des encres de couleur ou au crayon directement sur la feuille ou collées. On y trouve de petits dessins de 2 pouces sur 4 portant principalement sur la juxtaposition du carré, du cube et du cylindre, les éléments du Bauhaus qu'il avait étudiés en 1930. Vingt-quatre ans plus tard, ils allaient influencer la réalisation d'œu-

2. Sans titre.
Technique mixte.

3. Sans titre, 1950.
Email sur encre couleur.

4. Raffinerie de sucre à
Dantzig, 1925.
Encres de couleur.

5. Sans titre, 1930.
Encres de couleur.



3



4



5



Painters have brought about a great revolution. They have arrived at non-objective painting. They have discovered new elements which henceforth will determine the problems of future architecture. But to say it again there is much that is ugly non-objective art has spread like an oil stain. There are too many second hand imitators. Today everything is dominated by the most external element by material factors. Great creators do not follow one line of thought, but rather interweave a number of ideas, which part then meet, to separate again. But the seeking and daring artist is worth more than the well-trained craftsman who blindly copies. ^{the impulse to change is} Indeed most of our ^{the reference against stagnation} truly great men are lone voices in the wilderness.

vertical movement up to the light.

drawing from life keeps one visually fit acts like matter to a plane.

all instinctive desire for a new order for a new cosmology for a deeper understanding of form.

you have to build up a knowledge of natural forms but only through many experiments more complete.

is overflows from the forms of woman to the forms of nature. ^{like} ^{born in hillsides} or cliffs embryo. ovary above for the cave and hollow. ^{the artist} the peaks shape simply as shape.

his objective is liveliness of form not likeness of life of form. he makes us shape conscious. rounded form convey an idea of fruitfulness, maturity, earth, breast, fruits.

vres plus grandes et, construites avec du carton et du bois de balsa, remplacer les traditionnelles deux pommes, le livre et la bouteille des cours d'étude de l'objet de ses années d'étudiant.

Il a inscrit et dessiné ses promenades nocturnes dans les rues désertes, carnet de croquis à la main: la profondeur des ombres, la structure des maisons et les motifs des enseignes lumineuses et des lampadaires, l'effet d'un ciel d'été bleu nuit au-dessus des toits. Elles conduisirent à l'exécution de plusieurs peintures à l'huile comme *City from the Night Train*, 1947, qui se trouve à la Galerie Nationale du Canada.

Le texte du livre, lorsqu'il ne se réfère pas aux images est assez incroyable. On a nullement tenté de distinguer entre ses citations personnelles et celles d'autres sources, aucune référence aux circonstances qui l'ont incité à les choisir.

Toutefois cette sagesse hors-contexte révèle l'incroyable étendue de son intérêt et de ses essais expérimentaux de faits et d'idées. Quiconque connaît la philosophie de Marshall McLuhan se doit de les lire. Aux historiens d'art ils offrent un questionnaire intellectuel aux proportions gigantesques.

D'Einstein à Gropius, de Léonard à Duchamp, à Kandinsky, à Goethe — et à Vincent Massey — la liste semble interminable.

Pendant toute sa vie, Brandtner a dû mettre en œuvre ses conceptions esthétiques dans trois champs principaux: le travail sur commande qui devait satisfaire le client (travaux graphiques, décor mural), l'enseignement et les conférences (l'art de l'enfant, l'éducation de l'adulte) et finalement son œuvre personnelle (peinture, dessin, gravure sur bois et linogravure, sculpture sur métal).

Il tenta en toute conscience de prévenir un chevauchement des frontières. Au cours d'une conversation avec l'historien d'art Walter Abell, en 1956, il disait: «Les gens croient que, dès que l'on a un moment de loisir, on peut sortir une toile et peindre. Impossible! L'art commercial et la peinture sont tout à fait différents. La peinture exige une approche psychologique différente. Il faut se trouver dans le bon état d'esprit, dans l'humeur qui convient. Alors cela peut prendre du temps si un artiste vient juste de laisser le dessin commercial.» De plus, il écrivit dans son carnet: «Être artiste et enseigner créent des conflits. Lorsque je peins, mon œuvre exprime l'inattendu... Dans l'enseignement, c'est tout à fait le contraire. Je dois répondre de chaque ligne, forme et couleur et suis forcé d'expliquer l'inexplicable et d'expliquer la variété de styles que présentent les élèves.»

Il existait d'autres frontières à respecter, et le tempérament de Brandtner n'était pas toujours facile à maîtriser. En Europe, en Allemagne surtout, les artistes exprimaient leur opinion en matière politique et jouaient un rôle actif dans la formation de leur société. Ils utilisaient la communication visuelle avec un courage psychologique et moral, formaient des groupes et des associations pour renforcer leur cause, et la presse les prenaient au sérieux.

Brandtner était âgé de dix ans lorsqu'en 1906 le groupe révolutionnaire de jeunes artistes «Die Brücke» (Le Pont) proclama dans son programme: «Croyant à une évolution et à une nouvelle génération composée à la fois de créateurs et d'amateurs, nous invitons tous les jeunes à se regrouper et, puisque les jeunes représentent l'avenir, nous voulons arracher aux vieilles forces bien établies la liberté de nos gestes et de nos

vies. Nous réunissons tous ceux qui restituent de manière directe et authentique l'impulsion qui les contraint à créer.»

Brandtner a grandi en considérant tout cela comme normal. Au Canada, cependant, la situation était toute autre. La lutte pour l'indépendance dans les arts venait à peine de s'amorcer. En janvier 1939, il fut élu secrétaire de la toute nouvelle Société d'Art Contemporain, un regroupement d'artistes qui prirent une position «anti-académique qui visait avant tout la qualité de vie de l'art — l'imagination, la sensibilité, l'intuition...», accordant aux sympathisants non professionnels la qualité de membre associé afin qu'ils puissent «appuyer les tendances contemporaines en art et favoriser l'intérêt artistique des membres...» Cela survenait trente-trois ans après la publication du manifeste allemand.

Brandtner s'intéressait spécialement aux profanes en art, et plusieurs citations de son carnet traitent de sa frustration quant à leur sort: «Dans les maisons de la classe moyenne, on trouve des meubles de bonne qualité et de mauvaises reproductions mais très peu de peintures originales, et la sculpture y est entièrement absente. Seules les maisons des riches se parent d'un grand nombre d'œuvres d'art réunies pour le plaisir d'un nombre restreint de personnes. En conséquence, la maîtrise de notre culture ne se trouve pas entre les mains du peuple et n'a aucune influence sur sa vie. L'art, dans son sens le plus large, ne peut accomplir ce qu'il devrait et pourrait faire. Triste tableau de la démocratie. On ne veut pas de l'art! Je pourrais ajouter quelques mots sur les particuliers qui collectionnent les œuvres d'art et sur les motifs qui les y poussent, le rôle que jouent les galeries d'art dans la promotion de l'art, mais cela serait trop long...»

«L'homme ordinaire semble satisfait de ne pas connaître l'art moderne et se sent quand même qualifié pour juger de ce qu'il ne connaît absolument pas.»

«L'art doit à nouveau entrer en communication avec l'homme moyen et, à cette fin, être exposé dans les squares de nos villes. Il faut rétablir le contact avec le public, la foule.»

Pourquoi Brandtner n'a-t-il pas tenté d'établir un ordre chronologique dans ce livre et ainsi nous permettre de comprendre la signification de ses intuitions souvent renversantes. Pourquoi lui, l'habile dessinateur graphique connaissant bien les exigences techniques de la chromolithographie, l'artiste qui aimait partager son travail avec les gens, le professeur qui conçut ses propres théories de la forme, de l'espace et de la couleur, pourquoi a-t-il en fait composé un livre qu'on ne peut ni reproduire ni exposer convenablement? Se peut-il qu'il connaissait la réponse à cette question?

Se peut-il que lui, l'expressionniste, l'homme qui s'est donné totalement à l'expression de ses attitudes spirituelles personnelles au risque d'être blâmé, incompris ou applaudi ait trouvé une joie profonde à simplement assembler ce recueil en revivant les expériences qu'il avait partagées avec d'autres ainsi que les dessins et peintures qu'elles ont inspiré? Une odyssée, non pas un guide de voyage, et plutôt un livre intime, comme un journal qui présente uniquement à son auteur le miroir où lire son propre passé.

(Traduction Marie-Sylvie Fortier-Rolland)

6. *Le Docteur Bethune à l'Hôpital du Sacré-Cœur, Cartierville, 1936.*
Dessin et encre.

7. *Nature verte aux citrons, 1931.*

8. Pages manuscrites extraites des Carnets de Fritz Brandtner.

La reproduction des tableaux de Fritz Brandtner a été autorisée par la Galerie Kastel.

Regrouping and Expansion

From now on, the payment of a subscription — raised to \$25 — is no longer enough automatically to become a member. It is necessary to present a *promising* portfolio, that is, one containing works in which can be seen, besides quality and talent, an obvious interest in graphic research and innovation. At present, Graff has some thirty members.

But if Graff is a place of regrouping, it is more and more a centre of expansion. Certainly, priority in exhibiting is given to the works of the members. However, an effort is made to take in "passing artists", non-members to whom the presses are lent. An interest is taken in welcoming artists from the anglophone milieu of Montreal, artists from other cities than Montreal or even living outside Quebec, abroad or in another province. For the latter, the conditions of entry are: l'Atelier makes available lodging and supplies (paper, ink, acids, paint, etc.) in exchange for some copies of each of their prints. It is on this basis that Pierre Ayot foresees regularly receiving engravers from Winnipeg, from Vancouver and perhaps even some from the United States or Europe: a plan to be watched. Much more, Pierre Ayot is thinking of further enlarging Graff's field of activities. Does he not intend to organize, for the summer, shows (concerts, mimes, etc.) in the courtyard behind the building? To-morrow, doubtless, it will be necessary to add to the social purpose of Graff, centre of graphic conception, the term *cultural*. This term would be all the more warranted because, as a whole, Graff's activities have contributed for a long time to animating the life of the area that surrounds the gallery.

Beyond Style, Broad Fraternity

This little miracle is owing to two persons who are involved in the management and the daily administration of the Atelier: Madeleine Forcier and Pierre Ayot. Naturally, the Atelier's members are far from being strangers to the Gallery's development since it is the ensemble who prepare the exhibitions (framing, hanging, etc.), who decide Graff's general orientations (choice of exhibitions, support for exchange projects) and who participate in the selection of future members.

When speaking of Graff, can we talk of a *style*? According to Pierre Ayot, a pop tendency perhaps existed a few years ago. This is no longer true to-day. At the Atelier, most contemporary trends work side by side without too much conflict: abstract expressionism, conceptual art, realism. . . . However, a double common exigency remains: quality and originality. And so this double exigency links the Atelier's members beyond their artistic conceptions, even when these are diametrically opposed. According to Pierre Ayot, Graff's members rarely discuss art among themselves. Conversation, when it takes place, involves no more than two persons. On the other hand, mutual technical help is at the source of the fraternity that binds Graff's artists. One of Pierre Ayot's fundamental rôles is to keep this fraternal spirit alive, even to expand it beyond Quebec's borders. This involves a patient and generous work of animation that somewhat explains why Pierre Ayot's work has not been seen in recent years on the line in galleries in Montreal and elsewhere.

(Translation by Mildred Grand)

ARTIST IN THREE DIMENSIONS: FRITZ BRANDTNER

By Helen DUFFY

Fritz Brandtner was an extraordinary man. A painter, teacher, lecturer, a passionate idealist who firmly believed in the irrepressible creative forces in the arts as a vital part of a society in search of national identity.

A man of strong feelings and sensitivities, he had a clear understanding of the experience which had shaped him and would put him, the European, the immigrant, into a position of either a conformist or a catalyst among Canadian artists, his contemporaries. Their struggle for freer expression and emancipation from earlier academic and social prejudice involved traditions which were not his own.

He arrived in Canada in 1928, lived in Winnipeg for six years and then moved to Montreal, which was to become his permanent home. He had just turned 40, he knew what he wanted and what he could contribute.

At the very end of his life, in 1969, his answer to the question:

"What is your definition of an artist?" was perhaps the one he would have given at any time: "The task of the contemporary artist is to release and bring into social action the dynamic forces of visual language. To accomplish this he needs a clear grasp of the social field, intellectual honesty and creative power capable of integrating experiences into plastic form."

The remarkable quality of Brandtner's influence on the evolution of Canadian art and art education are deeply rooted in his stubborn and non-yielding faithfulness to his own truth.

To be "modern" in Germany in the 1920's had meant nothing distinctive, stylistically or emotionally. The men who came of age around 1905 in Western Europe had made things new in the arts: starting out with Art Nouveau, the decade preceeding the outbreak of the First World War brought fresh starting points in swift succession and with electrifying vivacity: Expressionism, Constructivism, Futurism, the new architecture, new concepts in art education for children. Such developments created new conditions of expression on a foundation of rupture with the principle of imitation in art.

Design and Industries associations were formed uniting artists, architects, industrial designers, manufacturers and writers which, by means of publications, meetings and exhibitions worked towards an integration of the various groups and directions of the moderns.

Young men like Brandtner, whose education was interrupted by the war, returned from the prisoner-of-war and forced labour camps in 1920 to discover the existence of the Bauhaus under the directorship of Walter Gropius firmly established in Weimar.

The Bauhaus did not try to formulate a new "style" or a set of rules which could be handed down to students. Its aim was to train students to understand new needs and to create objects which truly expressed and satisfied such needs. As the result of its program and viewpoint the Bauhaus exerted a decisive influence on the formation of the modern design concept and became its centre in Europe. It was but a logical extension of its basic ideas that the Bauhaus was international in character, extending the influence beyond the boundaries of Germany.

Brandtner's life-long pursuit of creative experimentation, his investigation into a diversity of media and the intensity with which he advocated the importance of a liberal art education for young people, stem without doubt from the logic the Bauhaus approach inspired. If he had had the opportunity to participate in the actual workshops at Weimar, he would have gained a first-hand insight into the implications of the collective discipline required of its students, the frequent adverse effect submission to multi-faceted methods for artistic training produced.

Some of the students, according to Kandinsky, lived in a state of sin — working by day hard on their futuristic lamp fixtures, metal chairs and plans for urban development, to indulge secretly at night in painting portraits! Landscapes! Fritz, with his sense of humour would have been among them.

As a "self-taught" artist and educator he could devise programs for his Children's Art Centre project in Montreal, 1936-50, making use of his own interpretation of the ideology developed in Vienna at the beginning of the century by Frantz Cizek (which was to be introduced in 1919 to the Bauhaus by Colour and Form expert Johannes Itten).

Dr. Norman Bethune and Marian Scott shared with Brandtner the responsibility for this unique venture. Children growing up in Montreal's crowded slum districts had their first chance to paint, make paper toys and use their imagination freely. Brandtner, free from the doctrine of teaching — tactics the European disciples of Cizek's methods were to debate long after the dissolution of the Bauhaus, gained the respect and love he fully deserved. He would go on with his unique mission to fight for contemporary art per se, not as the European imposing the cultural inheritance of his own background, but as the Canadian, the Montrealer he had become.

His letter, for instance, in December 1959, to the Registrar's Office at McGill University, sounds like pure Bauhaus language:

"Art forces people to examine what they are seeing, and most important, what it is they are thinking."

"We cannot fully participate in modern consciousness unless we learn to appreciate the significant art of our day."

"Just because people have not learned in their youth the habit of enjoying contemporary art, they cannot share the artist's vision. I think it is the primary function of a university to send out individuals with open eyes and active sensibilities, so that what they see they may enjoy."

To-day, looking at Brandtner's paintings, drawings and sketch-books, it is easy to understand why some of these works bewildered, shocked or upset art critics and public when they were first seen forty or fifty years ago. His compositions, separated from their historical context, the abstract/expressionist camp, were incompatible with the tempered realism and lyrical prettiness people expected at that time to find in an art exhibition. Their confidence in what they believed a picture

should look like was really, and quite possibly for the first time, shaken.

Reading through his journals, the loose manuscripts for lectures, the accumulation of a lifetime devoted to studies related to international art, history and education, we discover how many of his ideas and insights are now part of what we take for granted and see reflected in contemporary art around us.

His note-books reveal a tireless search for justification of his own progress, the complexity of his private obsessions. The main volume in the collection of his personal papers was written and illustrated during his later years, as a kind of conclusive summary of personal beliefs.

When Brandtner boldly writes on the title page: "This book is an attempt to bring together some ideas on art, the way I see it, some ideas on life itself" and adds, almost apologetically, the afterthought: "Nature I loved, and after nature art" (probably a paraphrase of the 19th century British poet Walter Landor: "Nature I loved, and next to Nature, Art") being "an old man mad about art" he clearly anticipated the possibility that scholastic disputes might arise in the distant future about when, why and how he came to write down and sketch the thousands of spontaneous insights and observations on scraps of paper and loose sheets of cardboard. He took care to sign most of the drawings, but rarely added the date.

This interpretation of interpretations has meaning only in relationship to Brandtner's oeuvre as a whole, rather than an explanation of its parts.

The illustrations to the text are vivid in coloured inks or pencil, either directly executed on the page itself or pasted in. Here we find small sketches, 2" x 4", concentrating on the juxtaposition of square, cube and cylinder, the Bauhaus components he explored in 1930. They would influence larger designs twenty-four years later, and, constructed out of cardboard and balsa wood, replace the customary two apples, book and bottle of his student's object-study class.

His walks at night through deserted streets, sketch-book in hand, are recorded in words and drawings: The depths of the shadows, the structures of houses and the patterns of neon signs, street-lights, the effect of a dark blue summer sky over rooftops. They led to a number of oil paintings like *City from the Night Train*, 1947, in the collection of the National Gallery.

The text in this book, when not in reference to pictures, is something else altogether. No attempt was made to distinguish between quotations from his own or other sources, no reference to the circumstances which prompted their selection.

This out-of-context wisdom nevertheless reveals the astonishing range of his concern and his experimental testing of facts and ideas. To anyone familiar with Marshall McLuhan's philosophy they make compelling reading. To art historians they offer an intellectual quiz of formidable proportions.

From Einstein to Gropius, Leonardo to Duchamp, Kandinsky, Goethe — and Vincent Massey — the speculative list seems endless.

Brandtner throughout his life had to divide his aesthetic aims into three major fields: Work on commissions which had to meet the client's approval (graphics, mural decor); teaching and lecturing (children's art, adult education); his own work (painting, drawing, wood and lino carving, metal relief sculpture).

He tried very consciously to prevent an overlapping of boundaries. In his own words, in conversation with art historian Walter Abell, 1956: "People think you can get out your canvas and paint any time you have a free moment. You can't. Commercial art and painting are entirely different. Painting takes a different mental approach. You have to get the right attitude, the right mood. If you've just been doing commercial design, that takes time." And in his note-book he wrote: "Being an artist and being a teacher are two conflicting things. When I paint, my work manifests the unexpected . . . In teaching it's just the opposite. I must account for every line, shape and colour and I am forced to give an explanation of the inexplicable and account for the variety of styles the students present."

There were other boundaries to respect, and Brandtner's temperament wasn't always easy to control. In Europe, and especially in Germany, artists had a voice in political matters and took an active rôle in the shaping of their society. They used visual communication with mental and moral courage, formed groups and associations to add strength to their cause and the press took them seriously.

Brandtner was ten years old when, in 1906, the revolutionary group of young artists, calling themselves "Die Brücke" (The Bridge) proclaimed in their programme: "Believing in development and in a new generation both of those who create and of those who enjoy, we call all young people together, and as young people who carry the future in us we want to wrest freedom for our gestures and for our lives from the older, comfortably established forces. We claim as our own everyone who reproduces directly and without falsification whatever it is that drives him to create."

Brandtner grew up taking all this for granted. But in Canada the situation was different. The struggle for independence in the arts had just begun. He was elected secretary to the newly formed Contemporary Arts Society in January 1939, an artists' organization which took the position of an "anti-academy, putting emphasis on the living quality of art — on imagination, sensitivity, intuition. . ." with an associate membership created for non-artists "to give support to contemporary trends in art and to further the artistic interest of its members. . ." This was 33 years after the German manifesto had been declared.

The non-artists were Brandtner's special concern and many of the quotes in the note-book refer to his frustration about their fate: "In the homes of the middle class we find better furniture and cheap reproductions but very few original paintings, and sculpture is entirely absent. Only in the homes of the wealthy class do we find a great amount of art work assembled for the enjoyment of a limited group. As a result of this the control of our culture is not in the hand of the people and therefore can not influence their lives. Art in its larger sense can not do what it should and could do. This makes a pretty bad picture for democracy. Art is not wanted! I could in this connection say something about the individuals collecting art work, etc. and the motives behind it, the part private galleries play in promoting art but it would take too much time. . ."

"The average person seems content to be ignorant in modern art and still feels he is qualified to pass judgement on something which he knows nothing about."

"Art must once again be put in touch with the man in the street and placed in our city squares. Contact must be re-established with the public, with the crowd."

Why didn't Brandtner attempt to put some chronological order into this book, and so give us a key to make his often stunning insights relevant? Why did he, the skilled graphic designer, familiar with the technical requirements of colour printing, the artist who enjoyed sharing his work with people, the teacher who developed his own theories of form, space and colour, why indeed did he create a book which can neither be reproduced nor properly exhibited? Could it be that he knew the answer?

Could it be that he, the Expressionist, the man who gave himself so totally to expressing his own spiritual attitudes at the risk of being rebuked, misunderstood or applauded, simply found deep joy in assembling this book by re-living the experiences he shared with others as well as the drawing and paintings they inspired?

An Odyssey — not a travel guide, rather a personal and private book, like a diary which gives the writer alone a mirror to his own past.

PIERRE ALECHINSKY: COBRA LIVES

By Jean-Loup BOURGET

In 1976 Pierre Alechinsky was awarded, for the body of his work to date, the Andrew W. Mellon prize, worth 50,000 dollars, which entitled him, among other things, to a retrospective at the Carnegie Institute of Fine Arts in Pittsburgh. The exhibition then goes to Toronto, to the Art Gallery of Ontario¹. In addition, recent works by Alechinsky were shown at the Lefebvre Gallery, New York. Two books about the artist have been simultaneously published: *Pierre Alechinsky, Paintings and Writings* by the Carnegie Institute, and *Alechinsky*, by Abrams, both containing collections of texts by Ionesco and by Alechinsky, reproductions, some of them original lithographs, and very detailed accounts of the painter's life.

In 1966 Alechinsky painted with ink on pasted paper *Cobra Lives*, a title, sign, and manifesto which he could well use again today, and which could also serve to define his work. Some art historians do in fact consider that Cobra is dead, that it was a movement that started in 1948 and came to an end in 1951. Alechinsky is apparently not of this opinion. Cobra derives from Copenhagen, BRussels, Amsterdam, the native cities of Jorn, Pedersen, Dotremont, Appel (Alechinsky still collaborates with the latter two), Constant, Corneille, . . . it is a movement geographically assigned to expressionism, with surrealist affinities, which would also seem to be the counterpart of American lyric abstraction, if it were not more lyrical than genuinely abstract. It is interesting that Cobra (like surrealism, whose aims were both literary and artistic) used French as a means of expression, with an imaginative force very different from expressionist "angst". Different too was the gestural aspect of Cobra, the fact that, in Jorn's judicious words, the automatism of what was to be expressed should be physical as well as mental (hence fundamentally