

PARIS-NEW-YORK

# plastique



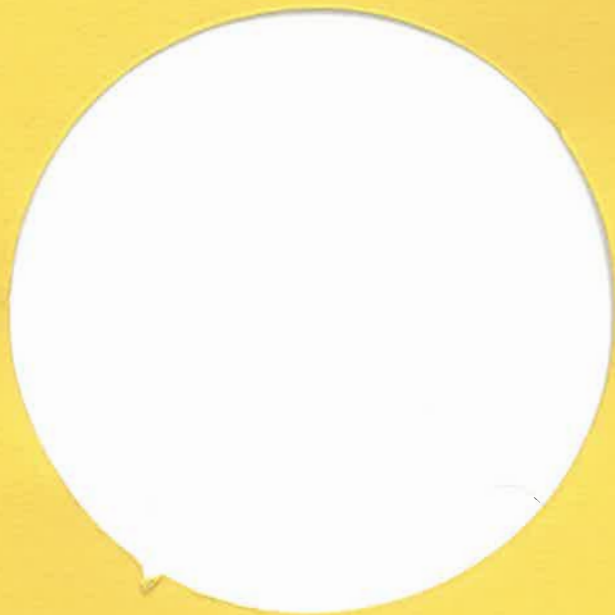
MALEWITSCH IN MEMORIAM

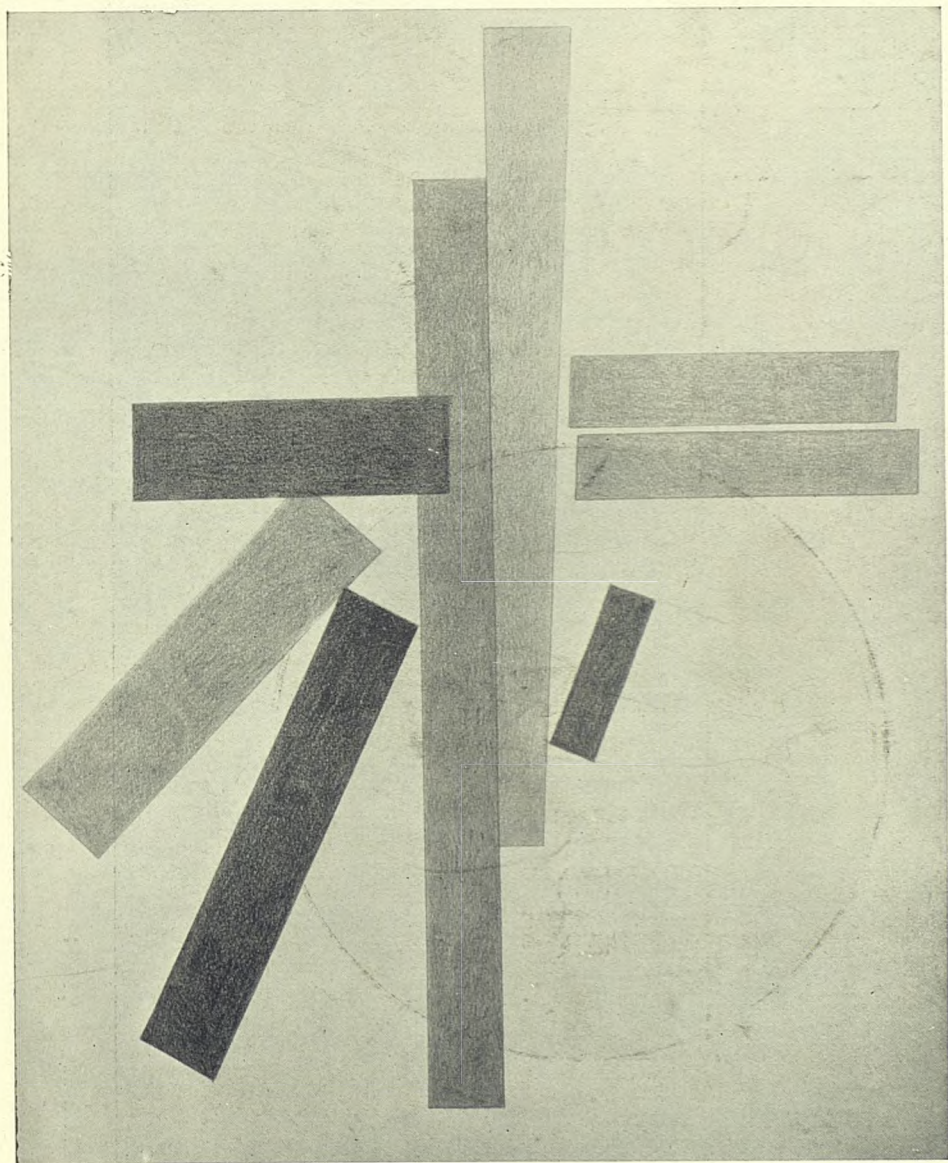
PRINTEMPS 1937

1

SOMMAIRE:

- K. Malewitsch:           Suprematismus.  
H. Wescher:             Hommage à Malewitsch.  
H. Wescher:             Malewitsch in memoriam.  
Georges L. K. Morris: On the abstract tradition.  
S. Giedion:             Brauchen wir noch Künstler?

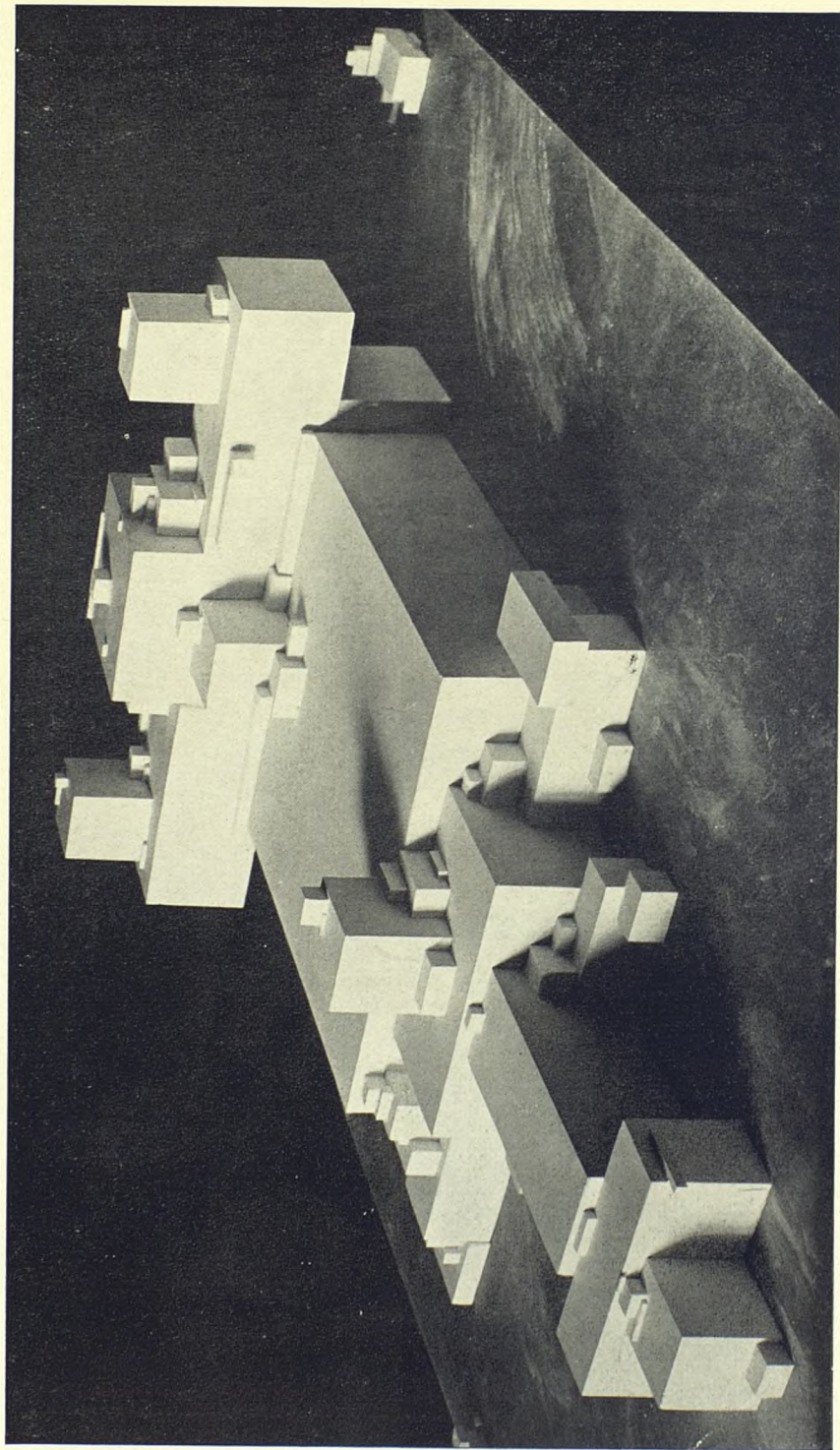




KASIMIR MALEWITSCH

1913-1915

WJ-77



KASIMIR MALEWITSCH

SUPREMATISTISCHE ARCHITEKTURA

## K. MALEWITSCH. SUPREMATISMUS. Aus den Schriften 1915-1920.

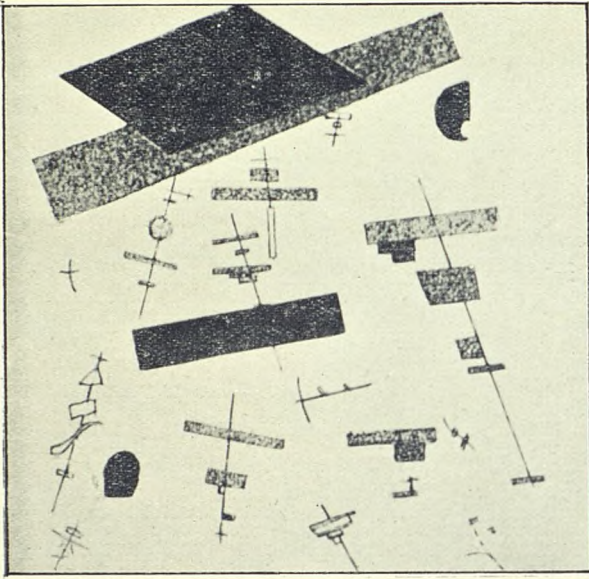
Unter Suprematismus verstehe ich die Suprematie der reinen Empfindung in der bildenden Kunst.

Der Lauf des Pferdes, der Lokomotive kann mit einer einfarbigen Bleistiftzeichnung wiedergegeben werden, aber nicht die Bewegung der roten, grünen und blauen Massen. Darum muss man sich direkt an die Massen der Farbe als solche wenden und in ihr die entsprechenden Formen suchen. Dieser Dynamismus ist nichts anderes als ein Aufstand der malerischen Masse, um sich aus dem Gegenstand zu selbständigen, nichts bezeichnenden Formen zu befreien: d. h. zur Vorherrschaft rein malerischer Formen über Verstandesformen, zum Suprematismus, dem neuen Realismus der Malerei.

Die Gesellschaft ist zwar nach wie vor davon überzeugt, dass der Künstler unnötige, unzweckmässige Sachen macht, sie denkt nicht daran, dass diese unnötigen Sachen viele Jahrtausende hindurch bestehen und „aktuell“ bleiben, während die notwendigen zweckmässigen Sachen nur wenige Tage alt werden.

### HOMMAGE A MALEWITSCH.

Maléwitsch, en limitant l'expression artistique à l'emploi de la ligne droite et du rectangle, devient le premier militant d'une création élémentaire. De son premier tableau, un carré noir sur fond blanc (1913), jusqu'à la 10<sup>e</sup> Exposition de l'Etat à Moscou en 1919 (consacrée à la peinture non objective et au suprématisme), le suprématisme se développe comme un large mouvement, anticipant les tendances les plus variées du néo-plasticisme et du constructivisme. Maléwitsch, en défendant l'élément émotionnel dans l'art et en faisant appel au subconscient et au surconscient, comme aux deux états créateurs de l'homme, est le représentant-type de l'expressionnisme. La préention de l'artiste de créer des valeurs éternelles, absolues, et de préparer un ordre mondial nouveau, est basée sur son isolement social. Il ne se croit dépendre de son entourage qu'en y percevant des "éléments additionnels", c'est-à-dire des éléments purement formels, qu'il entreprend d'élever au niveau de législateurs esthétiques de l'avenir. Maléwitsch s'oppose à toute application de l'art dans la vie pratique; il défend jusqu'à la dernière limite la fonction libre et créatrice de l'art. Le suprématisme, tout en se séparant de l'art artificiel de l'U.R.S.S., a survécu dans les formes les plus variées de l'art actuel; on y trouve bien de ses éléments dans la mesure où il était un produit vrai de son temps.



KASIMIR MALEWITSCH

1915

Reproductions by courtesy of the Museum of Modern Art New York

## MALEWITSCH IN MEMORIAM.

When, in 1919, at the Tenth State Exhibition in Moscow, Malewitsch's "White on white" was seen next to Rodchenko's "Black on black", this did not mean that two eccentrics were exhibiting their idiosyncrasies, but that a broad movement of public interest was presenting the essence of several years' work in two particularly significant examples. This was the culminating point of the first advance of the non figurative evolution in Russia. A change was imminent, that is, this phase was replaced by a second-one, in which the ideas and achievements of the first continued to ferment, in which the given means were directed towards new goals. The exhibition coincided with the end of the suprematist movement. Public opinion took no notice of Malewitsch's death, which occurred last year in Leningrad. But the least the living can do, is not to admit this unnoticed disappearance of an artist who was one of the boldest and most conscious pioneers of a movement, which even to-day has not died out.

Malewitsch's first suprematist picture, the black square on a white background, painted in 1913, signifies neither the beginning nor the end of art, but merely a steppingstone by means of which growing ideas cristalized into something definite, forming the starting point for new developments. Naturally cubism was the precursor, not only because it diverted attention from concrete objects, but more particularly because it brought to light the expressiveness of geometrical forms. Picasso like Delaunay, Mondrian as well as Arp and S. Täuber-Arp experimented during these years, each in his own way, on new pictural structure out of pure elements; nevertheless it is a decisive innovation when Malewitsch as the first makes one single form the beginning of all plastic creation.

The black square did not mean the final formula, to which the world would have to be brought. It was something like an essence from which could rise numerous new forms. Malewitsch deduced from the square its multiplication and addition, its transformation into rectangles and cubes. He added other elementary forms, circles and triangles, combined and varied, and thus produced in one go, almost everything, which the rest of Europe since then has sought for in manifold and lengthy experiments. — He himself thought that his most important bequest was to have introduced into art the straight line. And although he may not be considered its only discoverer, he helped to stabilize this element which plays such a decisive part in the scaffolding of our present-day formal work.

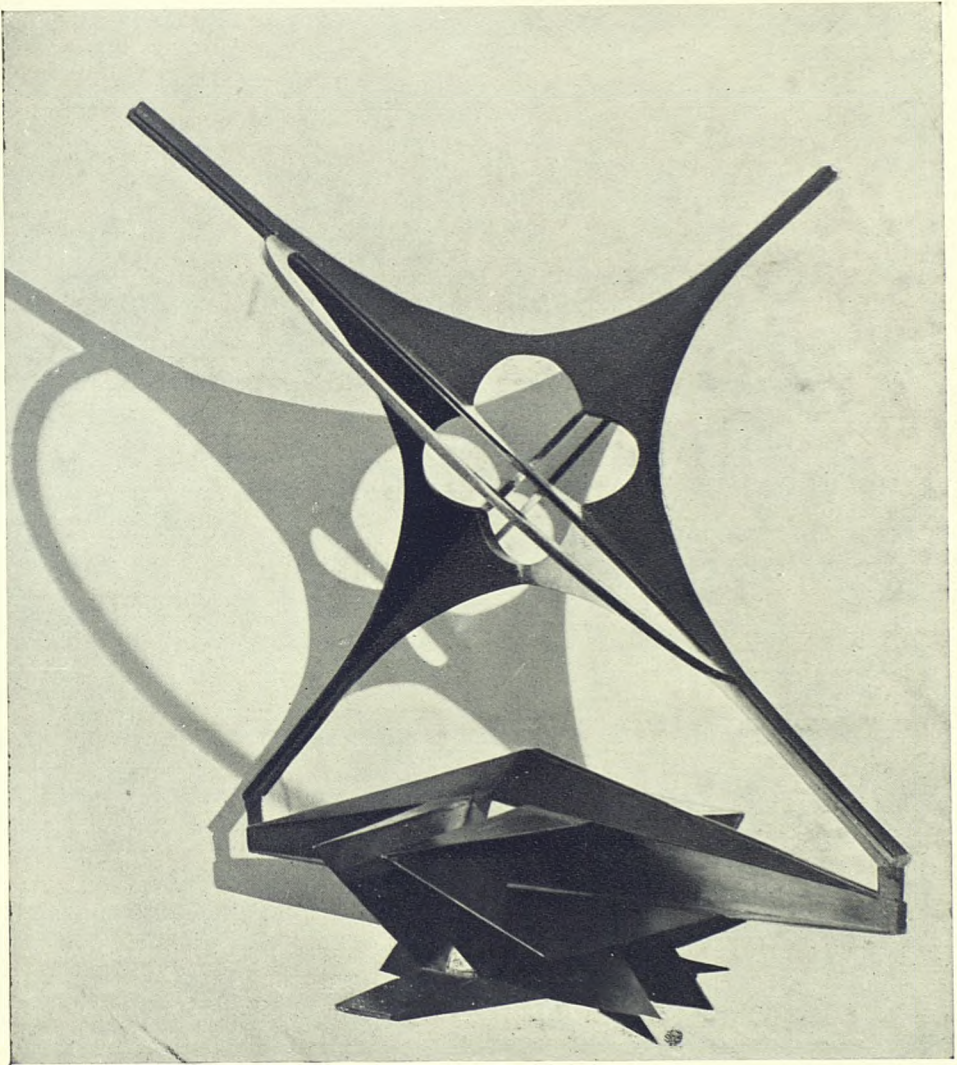
To make art the "esthetic coordination of form and colour on the plane", to replace all illusionist shades by nothing but prime-colours was

equal to choosing the clearest means, to prevent ambiguity through a premeditated clarity. By declaring planimetric subdivision the essential principle of painting, Malewitsch anticipated a great deal of Freundlich's work as well as of later, neoplasticist conclusions. He also built up suprematist sculptures out of cubes, analogous to Tongerloo's constructions of volume relations. But while the "Styl"-group continued in its tendency towards balanced composition, he himself soon turned to greater relaxation of the pictorial laws. Inasmuch as the canvas always signifies to him the universe, the single form can gain in infinite significance. When, at times, he strews the picture with lines and points, wedges and splinters, as he does, when the intuitive artist in him gains the upper hand over the conscious mathematician, he creates something like cosmic mosaics. Similar elements were chosen by Kandinsky in that period of his life, when his passionate improvisations called forth tangible items. The introduction of the diagonal line abolishes the limit of the picture; proportional surprises as well as asymmetrical displacement do away with all statics; intersection of shapes aggravate the dynamics. Volume develops, plane geometry asserts itself against it, and the effect is a spatial indefinableness. A freedom in the handling of the dimensions begins, which was to become one of the most characteristic symptoms of all modern art experimentation. Perhaps it is Lissitzky who gave this most expansiveness in his pictures.

While, strictly speaking, the roots of Russian constructivism are to be found in Tatlin, Rodchenko, Pevsner and Gabo, who realised in metal, glass, wood or iron the different qualities of forms. Malewitsch too, by his modification of surface effects, helped to direct artists' attention to the material substance of their works. And some of the compositions of Moholy-Nagy, showing the juxtaposition of soft and hard, compact and transparent shapes in synthetic materials, seem to develop Malewitsch's expressive tendencies. (Moreover it may be surmised, that a picture like Malewitsch's "Sensation of fading away" has inspired him to adhere to the virtual volume.) A great deal of suprematist program has been absorbed into the teachings of the "Bauhaus", as also into all other new art pedagogy. But nevertheless it should be remembered that Malewitsch himself had only a secondary interest in technique and a primary one in expression. And that is why perhaps younger ones like Domela are his successors in a deeper sense, because they put the idea of a picture before all plastic experimentation.

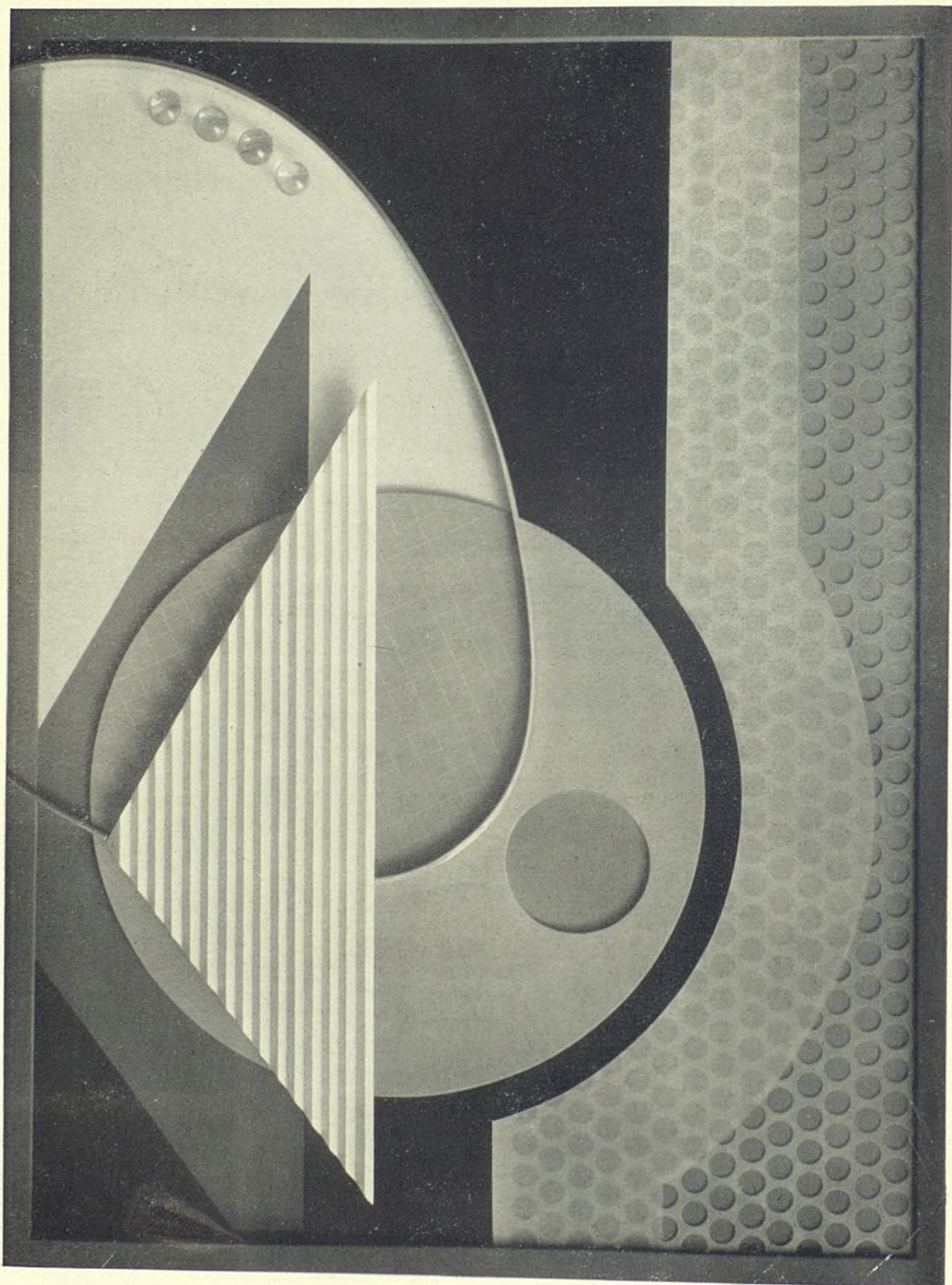
What then is the meaning of suprematism? The triumph of pure emotion! The fewer figurative objects there are in the work of art, the more it is pure form, pure colour, the more directly it reproduces the crea-





ANTOINE PEVSNER

1934



CESAR DOMELA

1936

tive genius. Sensitiveness, being an artist's most authentic gift, should immediately be transformed into pictorial realisations. While in Western Europe Mondrian and Doesburg choose the same means of painting for the sake of exactitude and measurableness, Malewitsch's blue will not be blue, rectangle not rectangle only, but at the same time it will be a bearer of psychic emotion. In this he is a typical representative of the expressionist generation, which during these years pleads so emphatically for "the spiritual in art". Kandinsky too renounces all models of reality so as to express feeling and ecstasy by the A B C of lines and colour. His curves, like Malewitsch's diagonal lines, tend out of the picture into infinite space. In the pre-war period intellectual people sought refuge in abstraction and irreality. Dissatisfied with the materialist conception of life, which gave them neither independence nor individual freedom, they discovered the subconscious as the source of truth and by excluding all reaction of the conscious, wanted to create undeniable values.

All these early "absolute" artists, working entirely subjectively, believe in the objective validity of their works. They think them eternal, because they exist outside time, proved because they place them beyond evidence. Their ambition does not end in art for its own sake, but they aim at consolidating the universe by finding the best laws of organisation. Outsiders of the society, descendants of the bourgeoisie, which they detest, unable to enter a new community, this generation proclaims its leadership in the realm of spirit, thus avoiding the daily struggle. They all consider themselves pioneers for a better future, but as to them the cause of all crises lies in mental confusion, they also hope to remedy it by intellectual means.

Malewitsch himself somewhat modified his point of view in his later theories. While in the first suprematist program he saw art only as a result of pure emotion, he declares it later on to be a product of the artist's surroundings. Besides intuition he now sees consciousness in activity reflecting the objective world. This consciousness perceives the "additional elements", that is, those forms, which deviate from the esthetic norm of the day and which prophesy that of the future. Malewitsch will never consent to the influences of environment being other than merely formal ones. According to him the essence of each period is concentrated in the relationship between straight lines and curves. He feels his age as that of machinery, aeroplanes and the throbbing life of the great cities, but they only have a meaning for him in so far as they procure him an emotion.

He consistently refuses all practical application of art. All concrete purposes are bound by time, but the artist creates for eternity. Therefore, when in U.S.S.R. artists were asked to collaborate in the building up of the

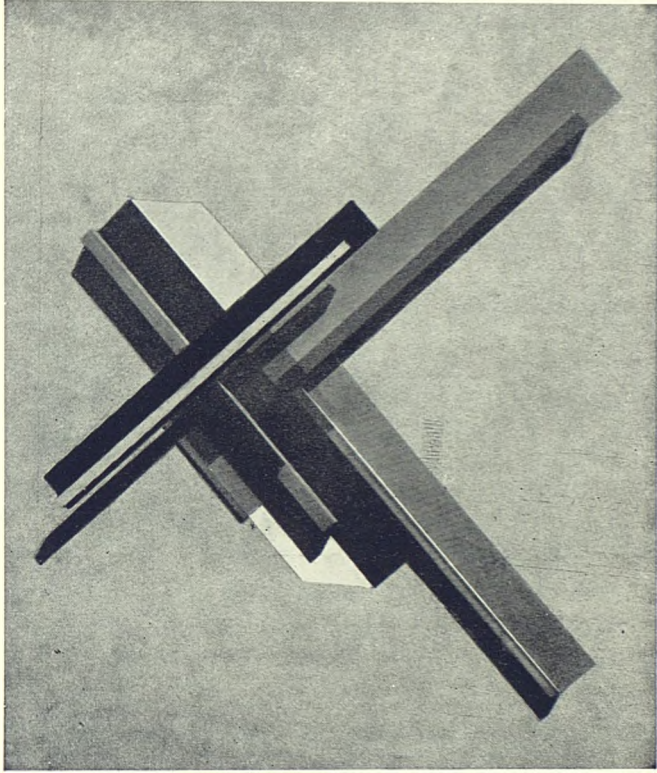
new society, Malewitsch did not choose the loophole of photography, typography, posters, etc., as did Tatlin, Rodchenko and others. When he was nominated teacher in the State workshops he tried to apply principles of absolute painting to weaving, instead of making an adaptation. He developed from painting to architecture, a transition which also seemed to be the aim of Lissitzky, Moholy and others. But when they speak of architecture, they generally have not got the erection of houses in mind, but rather the highest degree of three-dimensional or even four-dimensional construction. The idea, common to them as well as to Mondrian, Freundlich and Pevsner, is that of a monumental synthetic art of the future replacing all separate individual work. But while they make speculative plans for this coming art, they have no solution to offer for the practical problems of the day.

Suprematism, whose manifesto had proclaimed that art wished no longer to be under the orders of state and religion, had no more *raison d'être* in U.S.S.R. However the means discovered by it did not die out, but were developed and transformed according to the changing demands. Suprematist ideals were entirely the outcome of their time, and Malewitsch obeyed the spirit of the age when he began to overthrow tradition. By attacking academism, its illusionism and pathos, and pleading for distinctness and evidence, he brought out working elements, which correspond to a new social responsibility.

Geometric form and rhythm, static and dynamic construction still go on. Two directions run side by side, that of art for its own sake and that of manifold application. Fundamentally they do not diverge. Both having the same roots, they are so closely connected that they propulse and accelerate each other. Sometimes it looks as if in this competition the absolute artists could no longer march in the front rank, as if the industrial form-work, inspired by them, would now go its own way and produce more efficient things, and as if it were time that the creative genius would follow new impulses.

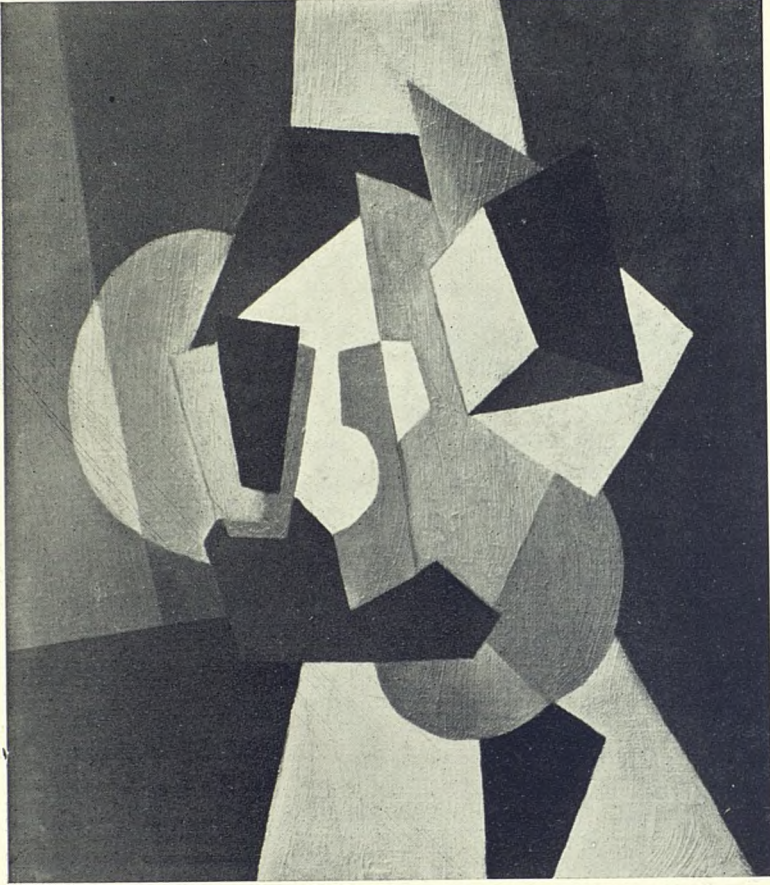
If we put the question once more, what is Malewitsch's bequest, we find that the essence of his life was to defend to the utmost the creative function of the artist. And it might be wise if his opponents did not ignore his call. In spite of the stress of practical activities they should not forget, that art serves the public not only when it fulfils menial tasks, but even more so when it becomes the visual exponent of those ideas which revolutionise the world.

HERTA WESCHER.



EL LISSITZKY

PROUN 1924



GEORGES L. K. MORRIS

1936

## ON THE ABSTRACT TRADITION.

The conception of painting and sculpture as non-representational, existing solely for the emotional significance of form and its arrangement, is, in a sense, something new to the development of art. Past civilizations, to be sure, have produced a variety of objects (such as the Greek urn, or Chinese jade-piece) that speak with so strong an aesthetic accent as to indicate through shape and design the emotional temper of the times that produced them; they always existed, however, as objects of use, and their function is apparent. And there are other periods of culture that have deliberately avoided suggestions of nature (the Mahomedan, for instance) but rarely would they allow to any single work an independent life of its own, and the finest Persian tile was always subservient to the decorative scheme. It is only in music and architecture that men have long handled forms articulate through their innate expressiveness without physical relation to the world outside them.

On the other hand there is nothing new about the quality that we have come to call abstract. Every work of art that endures beyond its epoch, has taken life from some subtle and personal control of the forms in design; thus has the artist been enabled to imprint himself upon the medium. In great works of the past there has always been a dual achievement,— the plastic, or structural, on the one hand, and the literary (or subject) on the other. The first is customarily the stronger at the beginning of an art-cycle, the second more dominant as the civilization expanded; until finally the balance would be upset, the tradition would topple from the weight of its subject-emphasis, and sooner or later the new era would start the cycle over again, with forms duly expressive of its individual character.

The collapse of art in the Nineteenth Century was notable for its violence and completeness. As the middle classes arose they flocked dutifully to the Salons with a preconceived notion of "what art ought to be"; and the standard of appreciation declined proportionally, until art was stuck fast in the mire of realism to an extent never before anticipated. The aesthetic qualities of form and color and pictorial structure soon became static and puerile from the painters' zeal to rival the newly-invented camera's eye; and finally it became a question of whether it was worth while having an art at all.

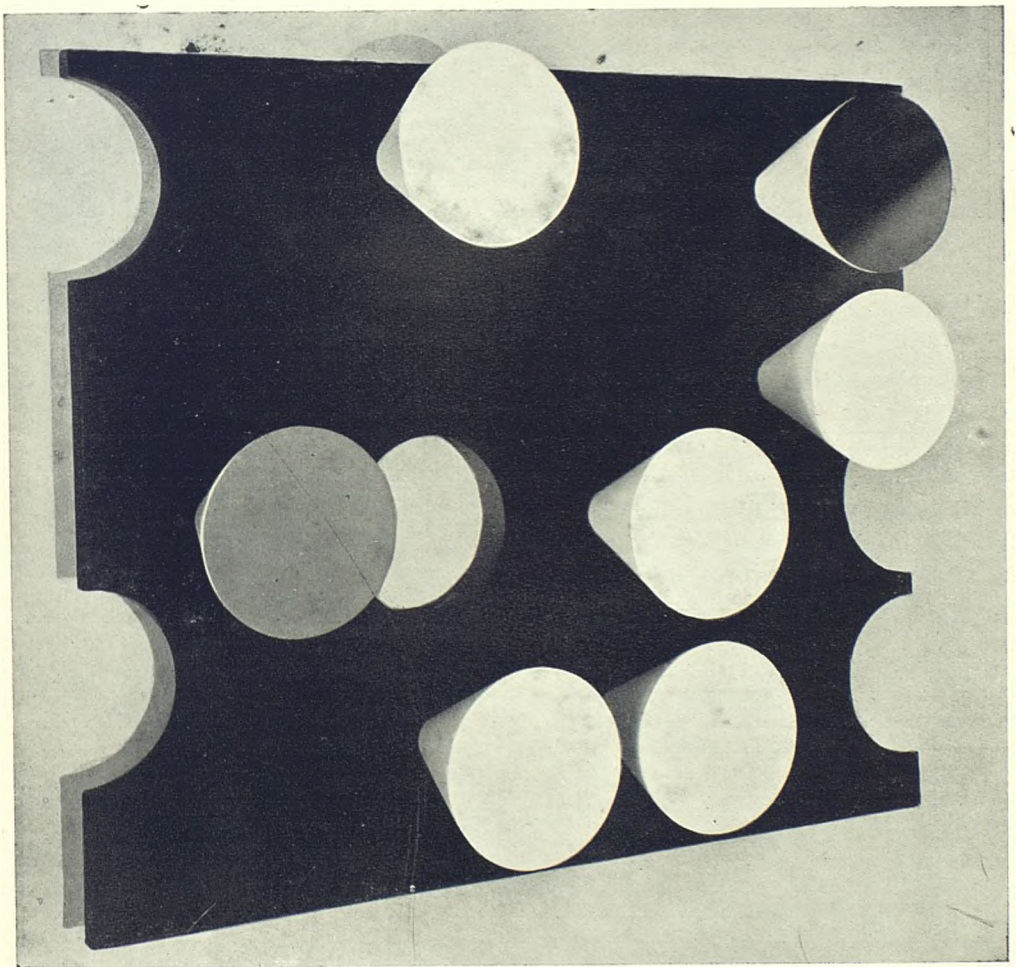
It is in recent years that painters have arisen alive to the sterility of the worn-out bourgeois art-forms; they have been retracing the long way backward, in the search for a place to plant their feet,— something genuine that they can call a starting-point. Cézanne and Seurat led the way when they

stripped the subject of its strangling over-emphasis, and began to analyze the object as a shape in space. The Cubists broke the object more and more to heighten the rhythmic intensity, and the corpse of art began to stir again from a new internal vitality. And at the present time painters and sculptors in many countries continue the simplification, until quite unsuspected properties of art have come to light. As they entered the realm of pure aesthetics painters looked toward the art of the past with fresh eyes ; strangely enough, when the veil of subject-matter had been pierced and discarded, the works of all periods began to speak through a universal abstract tongue. And as the artists wrenched the subject from their own work, too, an expression that was direct and individual at once came into being.

PLASTIC will discuss the abstract tradition as it has constantly rearisen since early times and will reproduce the works of many who are vitalizing it today in its new-found purest forms. The editors are themselves painters and sculptors, who can look out upon the tradition from within, rather than as critics on the watch for subject and anecdote. And in time, perhaps, the number may increase of those who can appraise what the abstract artists have accomplished, and how some of their work, at least, fits into the line of great painting.

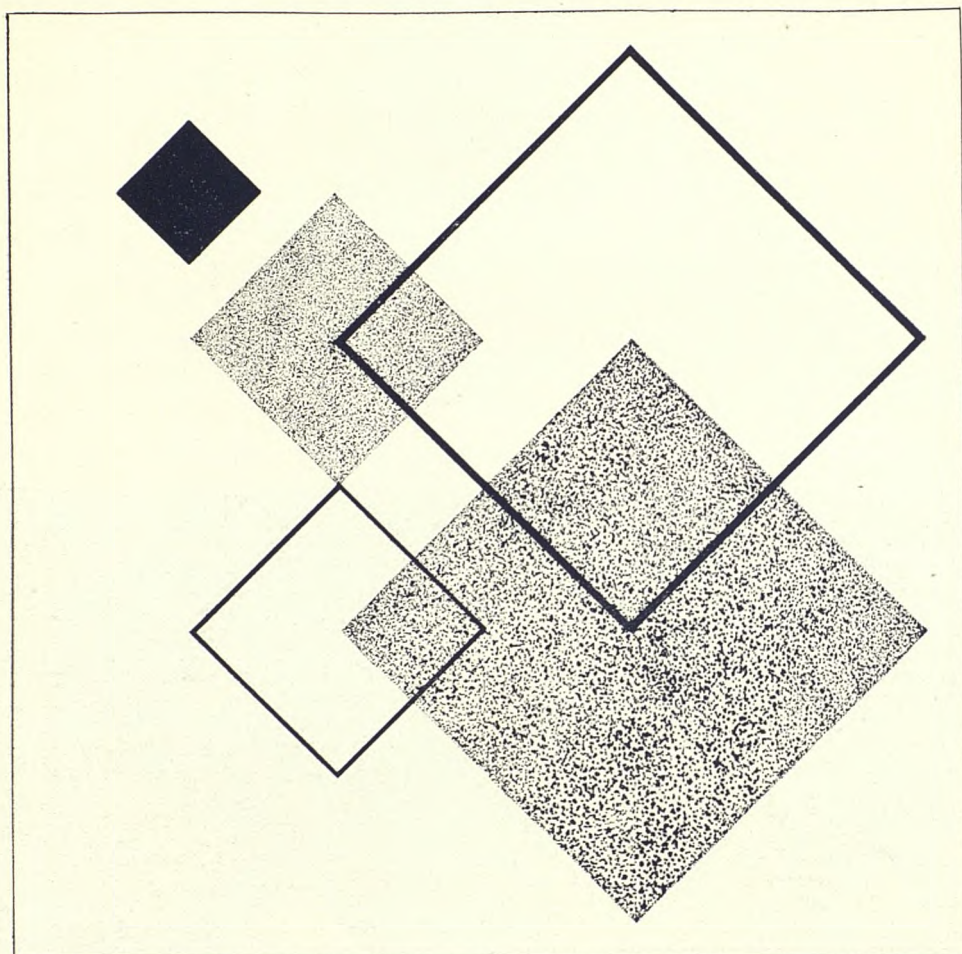
GEORGES L. K. MORRIS.





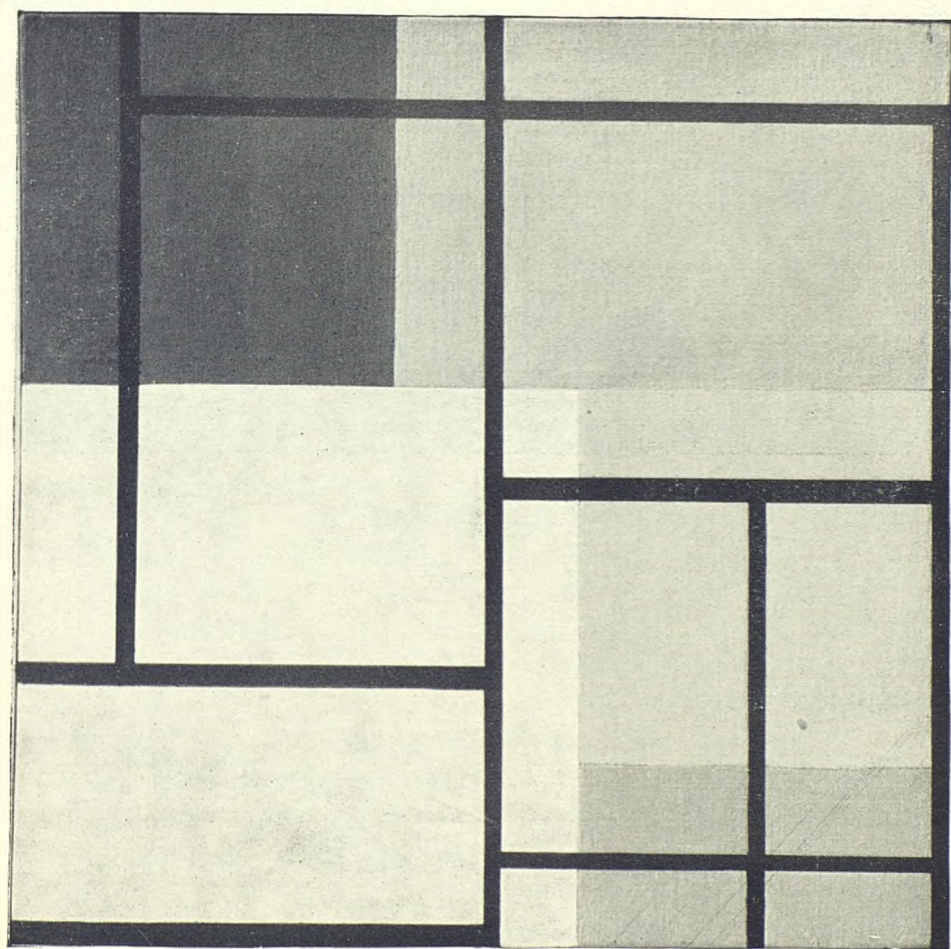
S. H. TAEUBER-ARP

1936



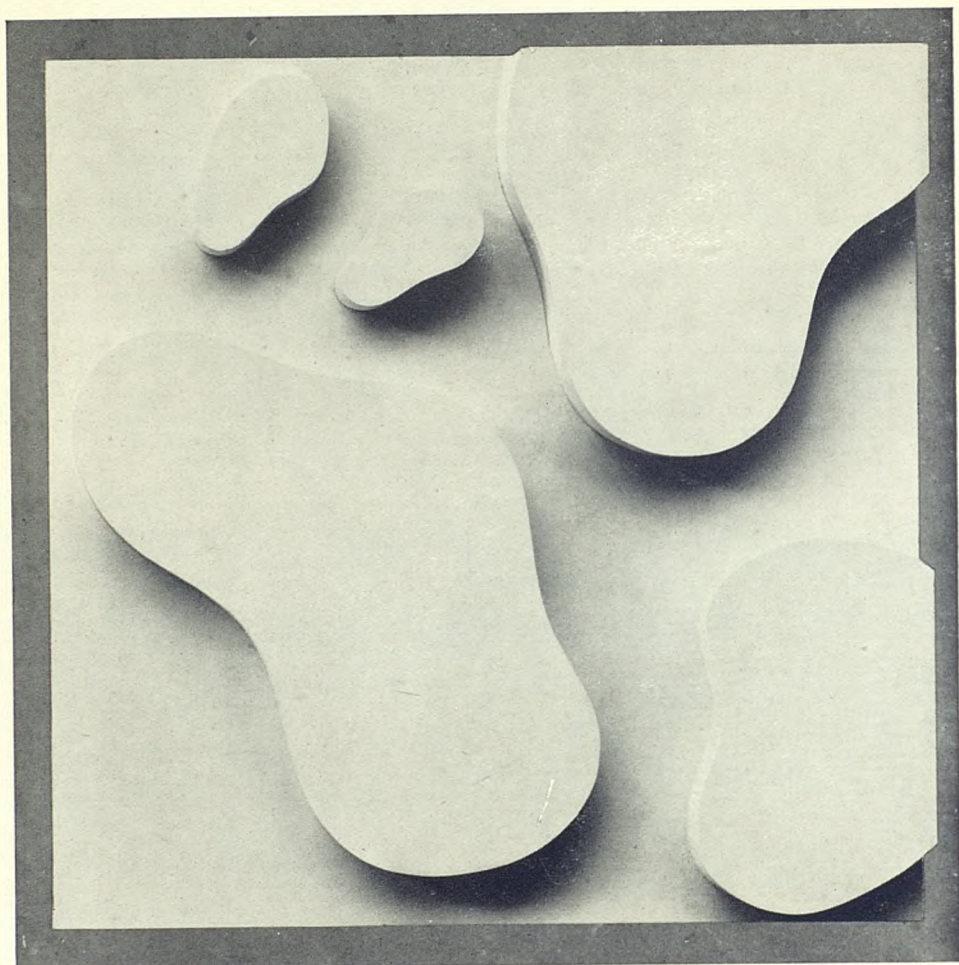
THEO VAN DOESBURG

DESSIN ARITHMETIQUE IV 1930



THEO VAN DOESBURG.

COMPOSITION SIMULTANEE 1929



HANS ARP

CONFIGURATION 1935

## BRAUCHEN WIR NOCH KUENSTLER ?

### EINE VERBREITETE AUFFASSUNG.

Das Leben ist so reich an Ausdrucksmöglichkeiten geworden, dass die Kunst mehr oder weniger ihren Sinn verloren hat und vom Leben absorbiert wird. Kino, Foto, Radio, Technik, moderne Civilisation treten an ihre Stelle. Wozu noch Künstler ?

Die Tatsachen stimmen mit dieser Auffassung überein..

Abgesehen von einigen Ausnahmen kann der ernsthafte Künstler von seiner Arbeit nicht mehr leben. Entweder er wird mit der linken Hand oder mit der rechten Hand Geschäftsmann oder er braucht einen grossen Mäzen. Der grosse Mäzen setzt sich aber heutzutage gewöhnlich aus einem halben Dutzend kleiner Mäzene zusammen. Es kann aber nicht geleugnet werden, dass die Künstler trotzdem ein Hundeleben führen und damit allerdings einer gleichfalls weit verbreiteten Auffassung nachkommen : der Künstler muss hungern, wenn er produzieren soll! (Dieses ethische Alibi stimmt nun ganz bestimmt nicht.)

### EINE ANDERE AUFFASSUNG.

Wir sind nicht für primitive Lebensformen, wir lieben die moderne Civilisation. Sie ist eine der wenigen, ehrlichen Aeusserungen unseres Wesens. Sie ist ein Teil von uns. Aber sie ist nicht alles.

Man hat das Wesen der Technik, des Verkehrs, der täglichen Dinge so lange nicht begreifen können, da der Schlüssel dazu fehlte. Das Gefühl erfasste sie nicht, da die Kunst, die offizielle Kunst, den Kontakt mit dem Leben, das diese Civilisation aus sich erzeugte, verloren hatte.

Es gibt keine Entwicklung, die ohne jene formende Oberstimme, die man Kunst nennt, leben könnte.

Kunst ? Gefühl ?

Es braucht Aeusserungen, die *s c h e i n b a r* keinem andern Zweck dienen, als ein Gefäss für das Gefühl zu sein. Jeder braucht ein Ventil für seine Gefühle. Dies Ventil für Lust- oder Unlust kann in einem blossen Stirnrunzeln, Seufzen oder in einem Wollustgrunzen bestehen.

Das Stirnrunzeln genügt nicht, denn die Gefühle verfliegen nicht sofort. Sie leben weiter. Sie akkumulieren sich. Daher verlangt jeder Mensch nach einer Umgebung, die Symbol oder Spiegel seines innern Zustandes ist. Jeder verlangt nach dieser erweiterten Befriedigung. Der eine stärker, der andere genügsamer. Es gibt kein politisches System und keine Gesellschafts-schicht, die ohne diese Symbole auskämen.

Es gibt auch Pseudo-Symbole. Sie entstehen immer, wenn das wirkliche Geschehen bequemlichkeitshalber mit einer falschen Fassade überkrustet wird.

Die Geschichte des 19. Jahrhunderts ist die Geschichte der Pseudo-Symbole.

Die Folgen davon liegen klar :

Für das, was aus der Tiefe einer Zeit Neues entsteht, was das tägliche Leben aus sich herausstellt, fehlt die innere Bestätigung, die leitende Oberstimme. Die Folgen : Die Maschinerie wird tobsüchtig und die Allgemeinheit verroht.

#### DER KÜNSTLER HAT DEN KONTAKT VERLOREN.

Dass der Kontakt des Künstlers mit dem breiten Publikum verloren ging, darüber braucht es keine Diskussion. Etwas anderes ist es, wer die Schuld trägt.

Dem Künstler wird vorgeworfen, dass seine Formensprache nicht mehr allgemein verständlich sei. Wer trägt die Schuld ? Künstler oder Publikum?

Es heisst, dieser Kontakt ging verloren seit man sich vom Naturalismus abwandte.

#### KLEINE HISTORISCHE KORREKTUR.

Ganz genau lässt sich feststellen, wann der Kontakt zwischen Publikum und Künstler aufhört. Wann? Mit der Auflösung der Zünfte, mit der proclamation de la liberté du travail vom 17. März 1791, wodurch Jeder, jeden Beruf ausüben konnte, der ihm beliebte. Zugleich mit der (scheinbar) völligen Schaffensfreiheit verlor der Künstler den natürlichen Kontakt mit der Gesellschaft.

Industriebildung und Kontaktverlust fallen zusammen.

Mitten durch die Kunst geht von nun ab der Riss.

Die Frage entsteht im Künstler: Wie garantiere ich mir den grösstmöglichen Absatz ?

Die Folgen: Eine Publikumskunst wird geboren von einer Schamlosigkeit, wie sie die Geschichte unseres Wissens noch nicht kannte.

Das ist die Kunst der Salons, der goldenen Medaillen, der prix de Rome, der Regierungen. Alles was breites Publikum heisst — ob reich oder arm — schluckt sie. Die Minderbemittelten haben für ihr besseres Gefühl die Stiche jener raffinierten Routiniers im Zimmer hängen; Adel, Industrie und Finanz die Originale, die sie bei ihren Lieblingen bis zu tausend Franken für den Quadratcentimeter aufwiegen.

Das ist die Kunst der vom Publikum bestellten Kritik, die nichts sah und nichts sehen wollte.

Dieser ungeheure Apparat, dieser Kunstbetrieb von industriellem Ausmass erwies sich in der Folge als eine einzige grosse Niete, als Vergiftung und Vernebelung auf lange hinaus.

Die Stimme der Mehrheit, die so laut war, dass sie alles andere über-tönte, erwies sich als ein einziger Trugschluss.

#### DAS PUBLIKUM HAT DEN KONTAKT VERLOREN.

Auf der einen Seite eine Publikumskunst von nicht übersehbaren Ausmassen, auf der andern Seite die Arbeit von einem Halbdutzend Malern, auf deren Schultern alle Forscher- und Entdeckerarbeit lag. Sie wussten — das ganze Jahrhundert hindurch — dass in allem was Erfolg und Bestätigung anbelangt, ihre Posten hoffnungslos verloren waren. Das Recht auf Anerkennung, das jedes gewöhnliche Individuum für seine Arbeit beanspruchen darf, wurde ihnen im vergangenen Jahrhundert und ebenso in unserer Zeit, fast immer verwehrt. Dass diese Erscheinungen nicht aussterben, dass sie auf Kosten des eigenen Lebens ihre Werte schaffen, gehört zur heroischen Haltung, die in jeder Zeit andere Form annimmt.

Aeusserlich lebten diese Leute in der schärfsten Isolierung. Für den Augenblick entfernten sich ihre Werke immer weiter von dem Geschmack des Publikums, der Kritik und der Sammlungen. Dafür wurde ein Künstler-typ geschaffen, dessen Arbeit sich immer mehr der des Erfinders, des Forschers und Entdeckers nähert.

Je weniger der Künstler nach dem Publikum schielt, umso eher besteht die Möglichkeit, dass er mit den unterirdischen Quellen in Kontakt kommt, aus denen jede Zeit gespeist wird.

Brauchen wir Künstler ?

In einer Zeit, in der der Typ des Künstlers jede Berechtigung verloren zu haben scheint, möchten wir dennoch sagen:

Der Künstler, kann eher ohne das breite Publikum auskommen, als das breite Publikum ohne den Künstler! Warum? Weil die Maschinerie toll wird, wenn die Oberstimme fehlt und die Gefühle ihr richtiges Gefäss nicht mehr finden.

Diese Wechselbeziehungen zwischen der Realität und ihren Gefühls-symbolen sind ebenso schwebend wie das Funktionieren des Bewusstseins und sein Einfluss auf unsere Handlungen. Im Augenblick aber, wo sie gestört werden, erlischt die Zurechnungsfähigkeit.

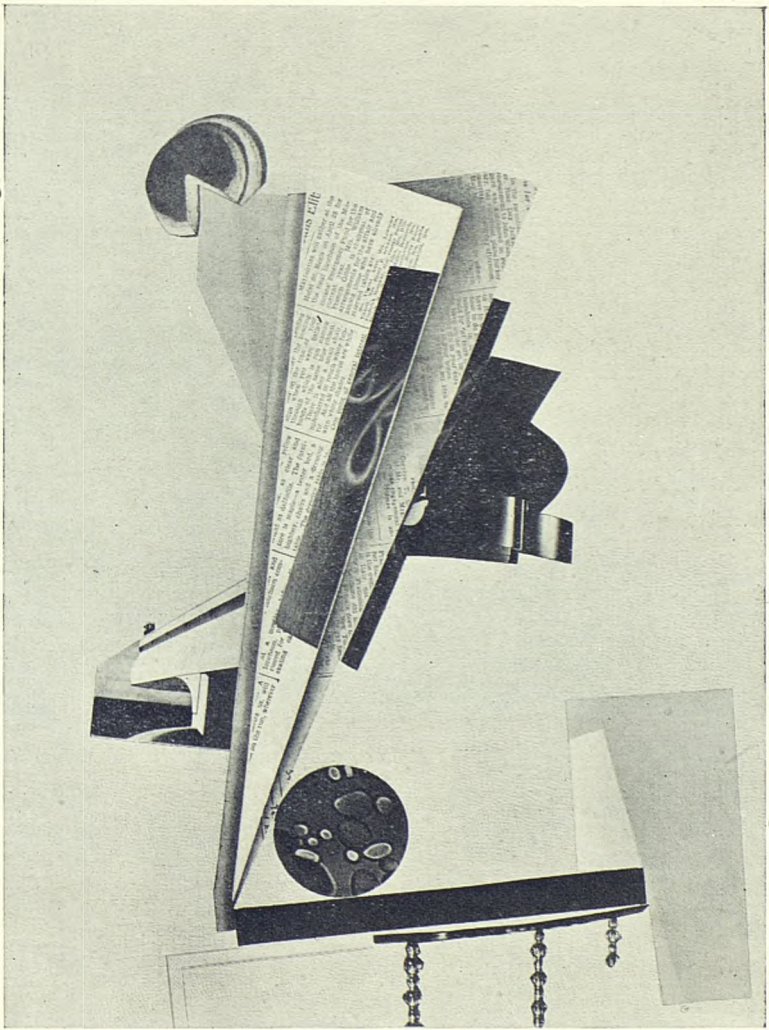
S. GIEDION.



RAOUL HAUSMANN

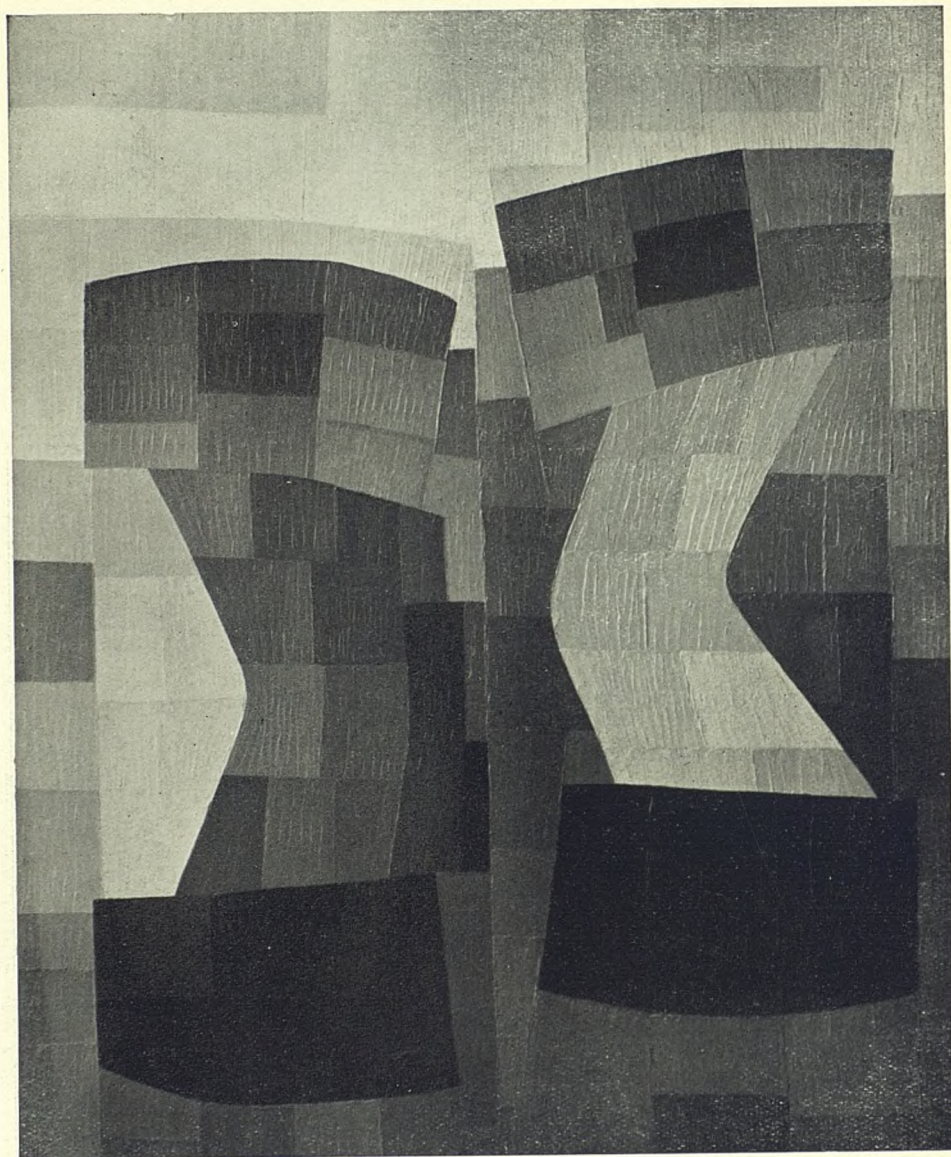
1919-1921





A. E. GALLATIN

1936



OTTO FREUNDLICH

1935

PLASTIC is a magazine devoted to the study and appreciation of Abstract Art; its editors are themselves painters and sculptors identified with the modern movement in Europe and America. Articles will appear in English, French or German.

PLASTIQUE paraît trois fois par an.

Ce numéro est composé par C. Domela et S.H. Taeuber-Arp avec la collaboration de H. Arp, A. E. Gallatin et L. K. Morris.

Les articles paraissent sous la responsabilité de leurs auteurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT:

France. . . . .	25 frcs
U. S. A. . . . .	\$ 1.50
Pays étrangers . . . . .	30 frcs

PRIX DU NUMÉRO:

France. . . . .	10 frcs
U. S. A. . . . .	50 cents
Pays étrangers . . . . .	12,50 frcs

Les abonnements doivent être envoyés à Mme S. H. ARP, 21, rue des Châtaigniers, Meudon S.-et-O. France.

Toute correspondance doit être adressée à Mme ARP, 21, rue des Châtaigniers, Meudon S.-et-O. France, ou DOMELA, 65, boulevard Arago, Paris (13<sup>e</sup>).

**10** Fcs.

PAYS ETRANGERS **12.50** Fcs.

Le changement fondamental de notre conception du monde, transmutation profonde, d'où résulte la grande révolution formelle des arts, réside dans l'absolue négation du matérialisme et du spiritualisme pur. Le résultat de ce changement est l'avènement de l'idée synthétique dans laquelle esprit et matière forment un seul processus.

En art l'esprit est la source la matière (forme) est l'expression.

**Kandinsky.**

Les pas traînants du piéton : les lettres = la littérature linéaire. Les voitures sur les routes, les trains rapides : les lignes précipitées = la littérature à deux dimensions.

Pourquoi je fais de la superposition dans la peinture ? Parce qu'on n'en a jamais fait jusqu'ici.

**Picabia.**

Compositions Poly-matérielles — la joie contemporaine de la création du monde.

**Pamprolini.**

Le fait qu'il existe un nouveau mode d'expression de l'art plastique, qui diffère du mode traditionnel, est à mon avis la preuve suffisante pour le justifier. La Vie évolue sans cesse, n'obéissant qu'à sa propre loi fondamentale, mystérieuse, d'après laquelle elle se renouvelle perpétuellement.

**Kann.**

La Peinture Occidentale a conquis symboliquement l'espace (la profondeur par la perspective) depuis la Renaissance. Le Cubisme a rejeté cette conquête. Il a réoccupé la surface. La Peinture Abstraite a rigoureusement gardé ce résultat du Cubisme, en se simplifiant toujours.

Quand les peintres abstraits voient qu'il n'y a plus rien à faire dans une surface à deux dimensions, la Peinture doit accepter la seule possibilité vivante, c'est-à-dire prendre la troisième dimension : évoluer dans l'espace. Conquérir réellement l'espace à trois dimensions.

**Kotchar-Nissim.**

Une Nouvelle Réalité s'impose en dehors de tous les Réalismes connus ; ni perspective, ni euclidienne, ni claire-obscur. Matériaux nouveaux. Couleurs dans le sens de non-imitation. La lumière électrique comme rythme. Le rythme comme sujet.

L'architecture étant dimensionnelle, cette nouvelle expression y trouve sa place en faisant vivre les surfaces et les vides. Seule une architecture polychrome et non-décorative peut devenir dynamique et plastique en rapport avec cet art actuel.

**Delaunay.**

Rotation, forme de vie des Univers. Forme de vie inconnue de l'art. Utilisation des mouvements dans le plan, pour la création des formes dans l'espace : Rotoreliefs.

**Duchamp.**

Dans le vide universel la création poétique invente les nouvelles dimensions du plaisir. Je voudrais comme poème inventer un animal vivant d'un règne inconnu.

**Bryen.**

L'homme « unité et entité biologiques » le seul fondement qui nous reste pour un art entièrement nouveau. Fusion de la musique et de la sculpture : l'art cosmique. Qu'on le veuille ou non, cette revalorisation de l'homme comme centre de création s'imposera.

**Sirato.**

Le manifeste dimensionniste a groupé les signataires suivants :

**Antonio Pedro. Camille Bryen. Cesar Domela. Charles Sirato. Enrico Prampolini. Ervand Kotchar. Francis Picabia. Frederick Kann. Hans Arp. Kakabadze. Ladislav Moholy-Nagy. Marcel Duchamp. Mario Nissim. Nina Negri. Pierre Albert-Birot. Prinner. Robert Delaunay. Siri Rathman. Sonia Delaunay. Taeuber-Arp. Vincent Huidobro. Wassily Kandinsky.**

# N + 1

pour LES ARTS NON - EUCLIDIENS

Ce qui est donné comme mouvement, comme événement dans un espace d'un nombre quelconque de dimension ( $n$ ), peut être représenté comme forme dans un espace ayant une dimension de plus ( $n+1$ ).

**Minkovski.**

Le dimensionisme est un mouvement général des arts, commencé inconsciemment par le cubisme et le futurisme, — élaboré et développé depuis continuellement par tous les peuples de la civilisation occidentale.

Aujourd'hui l'essence et la théorie de ce grand mouvement éclatent avec une évidence absolue.

A l'origine du dimensionisme se situent également les nouvelles idées d'espace-temps de l'esprit européen (répandues plus particulièrement par les théories d'Einstein) — ainsi que les récentes données techniques de notre époque.

Le besoin absolu d'évoluer — instinct irréductible — qui fait que les formes mortes et les essences expirées sont devenues la proie des seuls dilettantes, oblige les avant-gardes à marcher vers l'inconnu.

Nous sommes obligés d'admettre — contrairement à la thèse classique — que l'Espace et le Temps ne sont plus des catégories différentes, mais suivant la conception non-euclidienne : des dimensions cohérentes, et ainsi toutes les anciennes limites et frontières des arts disparaissent.

Cette nouvelle idéologie a provoqué un véritable séisme et ensuite un glissement de terrain dans le système conventionnel des arts. L'ensemble de ces phénomènes, nous le désignons par le terme : « DIMENSIONISME ». /Tendance ou Principe du Dimensionisme. Formule : « N + 1 ». (Formule découverte dans la théorie du Planisme et généralisée ensuite, en réduisant sur une loi commune les manifestations apparemment les plus chaotiques et inexplicables de notre époque d'art.) /

ANIMES PAR UNE NOUVELLE CONCEPTION DU MONDE, LES ARTS, DANS UNE FERMENTATION COLLECTIVE (Interpénétration des Arts)

SE SONT MIS EN MOUVEMENT

ET CHACUN D'EUX A EVOLUE AVEC UNE DIMENSION NOUVELLE.

CHACUN D'EUX A TROUVE UNE FORME D'EXPRESSION INHERENTE

A LA DIMENSION SUPPLEMENTAIRE, OBJECTIVANT LES LOURDES CONSEQUENCES SPIRITUELLES DE CE CHANGEMENT FONDAMENTAL.

Ainsi la tendance dimensioniste a contraint :

I. .... la Littérature à sortir de la ligne et à passer dans le plan.

Calligrammes. Typogrammes.

(préplanisme)

Planisme

Poèmes Electriques.

II. .... la Peinture à quitter le plan et à occuper l'espace.

Peinture dans l'Espace.

« Konstruktivisme »

Constructions Spatiales.

Compositions Poly-Matérielles.

III. .... la Sculpture à abandonner l'espace fermé, immobile et mort, c'est-à-dire l'espace à trois dimensions d'Euclide, pour asservir à l'expression artistique l'espace à quatre dimensions de Minkovsky.

D'abord la sculpture « pleine » (sculpture classique) s'éventra et en introduisant en elle-même le « manque » sculpté et calculé de l'espace intérieur — et puis le mouvement — se transforme en :

Sculpture Creuse.

Sculpture Ouverte.

Sculpture Mobile.

Objets Motorisés.

Ensuite doit venir la création d'un art absolument nouveau : L'Art Cosmique

Vaporisation de la Sculpture

Théâtre Synos-Sens, dénominations provisoires . La conquête totale par l'art de l'espace à quatre dimensions /un « Vacuum Artis » jusqu'ici/. La matière rigide est abolie et remplacée par les matériaux gazéifiés. L'homme au lieu de regarder des objets d'art, devient lui-même le centre et le sujet de la création et la création consiste en des effets sensoriels dirigés dans un espace cosmique fermé.

Voilà dans son texte le plus restreint le principe du dimensionisme. Déductif vers le passé. Inductif vers le futur. Vivant pour le présent.

DDDD  
DIMM  
EENN  
ZZZZ  
SSSS  
IIII  
OOOO  
NNNN  
IIII  
SSSS  
MMMM  
EEEE