

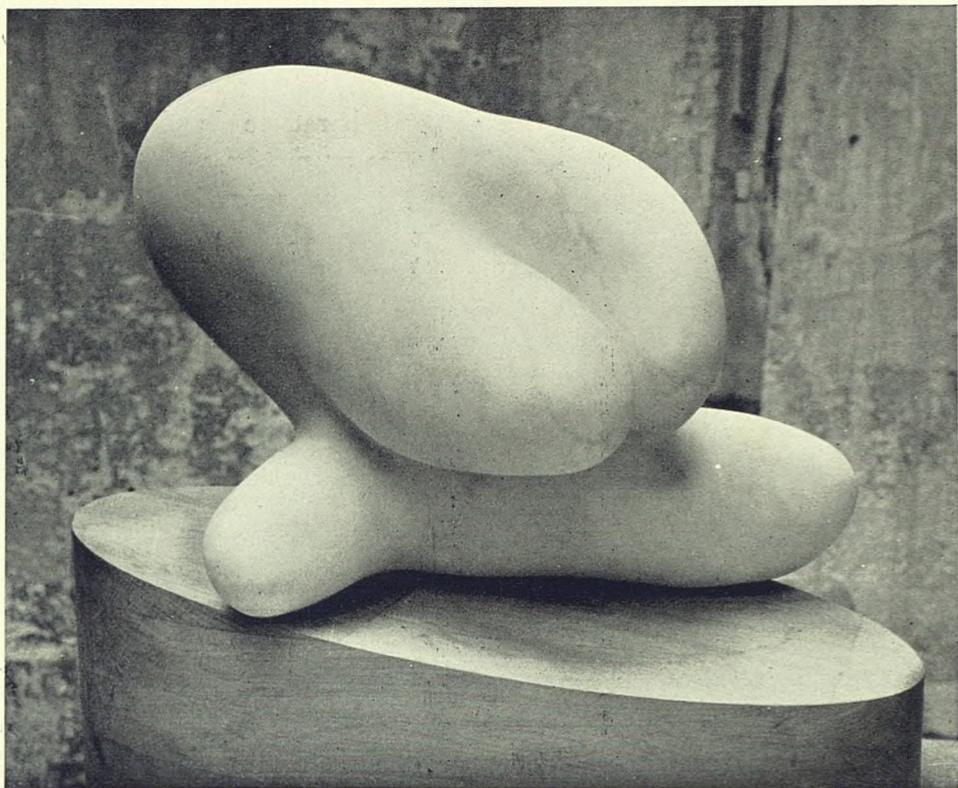
PLASTIQUE N° 2

Gabrielle Buffet: On demande: Pourquoi 391? Qu'est-ce que 391?

Hans Richter: Von der statischen zur dynamischen Form.

Charles Sirato: Dimensionisme.

Informations.



HANS ARP

CONCRETION HUMAINE 1935

W/A-213

ON DEMANDE: " POURQUOI 391? QU'EST-CE QUE 391? "

C'est une histoire à laquelle se rattachent quelques épisodes intermittents et internationaux qui oscillent et rebondissent de New-York à Barcelone, de Zurich à Paris: au delà des mers, des années, des événements et des chiffres. Car avant 391 il y eut 291.

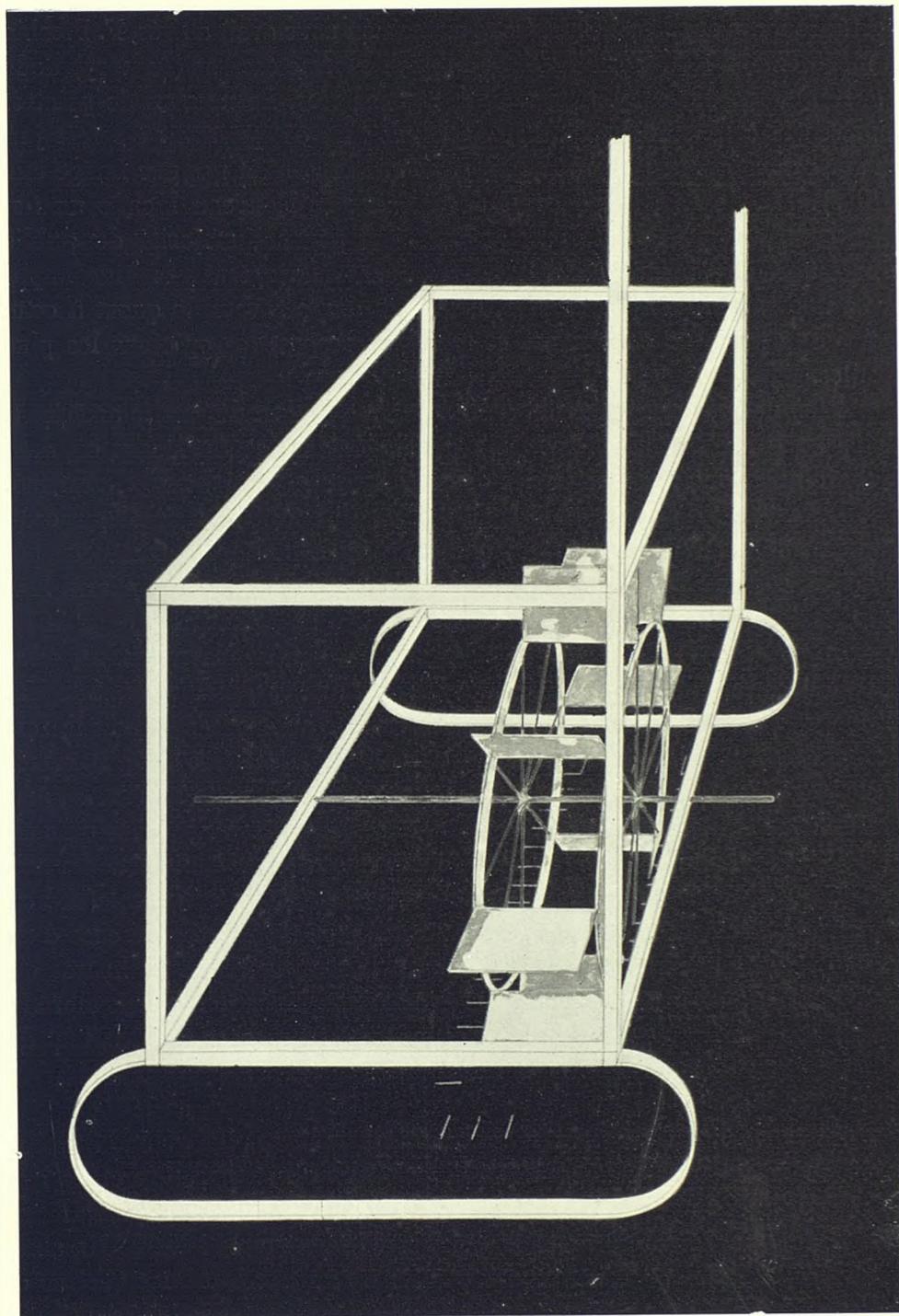
Tout d'abord, 291 fut une petite suite (suivant l'expression anglaise qui signifie appartement) de fort modeste allure, situées au 3^e étage, 5^e Avenue, à New-York.

Alfred Stieglitz y avait aménagé son laboratoire de photographie et plusieurs pièces où il montrait, à côté de ses propres œuvres, quelques tableaux de peintres modernes qu'il commentait pour ses amis, curieux autant que lui-même de toutes les manifestations de l'art et de la pensée. Ses photographies, remarquables spécimens (surtout si l'on tient compte de l'époque déjà lointaine — 1901) de ce que peut tirer d'un objectif un homme habile à en contrôler et à en diriger l'automatisme, mettaient l'art des peintres en face d'un problème nouveau et d'une concurrence mystérieuse.

Un état-major dévoué, Mrs. E. Meyer Junior, Paul Haviland, Marius de Zayas, l'aidaient de leur finance et de leur compétence. Outre ses expositions audacieuses, Stieglitz publiait une revue sous le nom de " Camera-Work ", revue somptueuse où paraissaient ses œuvres et celles de ses disciples (Steichen et autres); les reproductions des œuvres exposées chez lui, des articles importants et sérieux sur les thèmes favoris que lui-même, cheveux blancs rejetés en arrière dans un beau désordre, l'œil sombre et intense derrière ou par-dessus ses lunettes, professait de vive voix dans sa petite galerie: thèmes fort anarchiques pour l'heure, contre le capitalisme, le succès facile, l'argent corrupteur de volontés. Entouré de ses disciples, il pouvait discourir pendant des heures, ne ménageait pas leurs vérités aux visiteurs incompréhensifs, renvoyait les simples curieux, séduisait les indécis.

Le 291, 5^e Avenue, acquit la réputation d'être un laboratoire d'idées autant et plus même qu'un laboratoire de photographies et se créa, comme tel, une notoriété qui fit que bientôt ce chiffre de 291 symbolisa un mouvement d'avant-garde avant de désigner l'adresse de ses militants. Cette appellation chiffrée fit fortune et s'étendit même au " Camera-Work ", qui parut dès 1912 sans autre titre que " 291 ". Tels sont la genèse et le mystère dévoilé de ce chiffre, qui a intrigué tant de lecteurs.

Je fis la connaissance de Stieglitz en 1913, lors de la I^{re} Exposition



MARCEL DUCHAMP

GLISSIERE CONTENANT UN MOULIN A EAU 1913

d'Art Moderne aux États-Unis. Cette exposition nous avait attirés, F. Picabia et moi-même, à New-York. Elle se fit dans l'énorme caserne (Armory) de la 67^e Rue, dans des conditions vraiment grandioses. Le nombre de peintres représentés et d'œuvres exposées dépassait tout ce qui avait été fait jusqu'alors dans le monde (terme qui, pour une fois, n'est pas une image amplifiée). La vieille Europe avait déversé sur le Nouveau Monde un flot d'œuvres foudroyantes et incompréhensibles pour la majorité du public compact qui se pressait à l'Armory. Mais leur nombre, tout au moins, impliquait une raison d'être puissante, créait un doute favorable quant à cette totale différence de conception, et tenait en respect les opinions les plus hostiles.

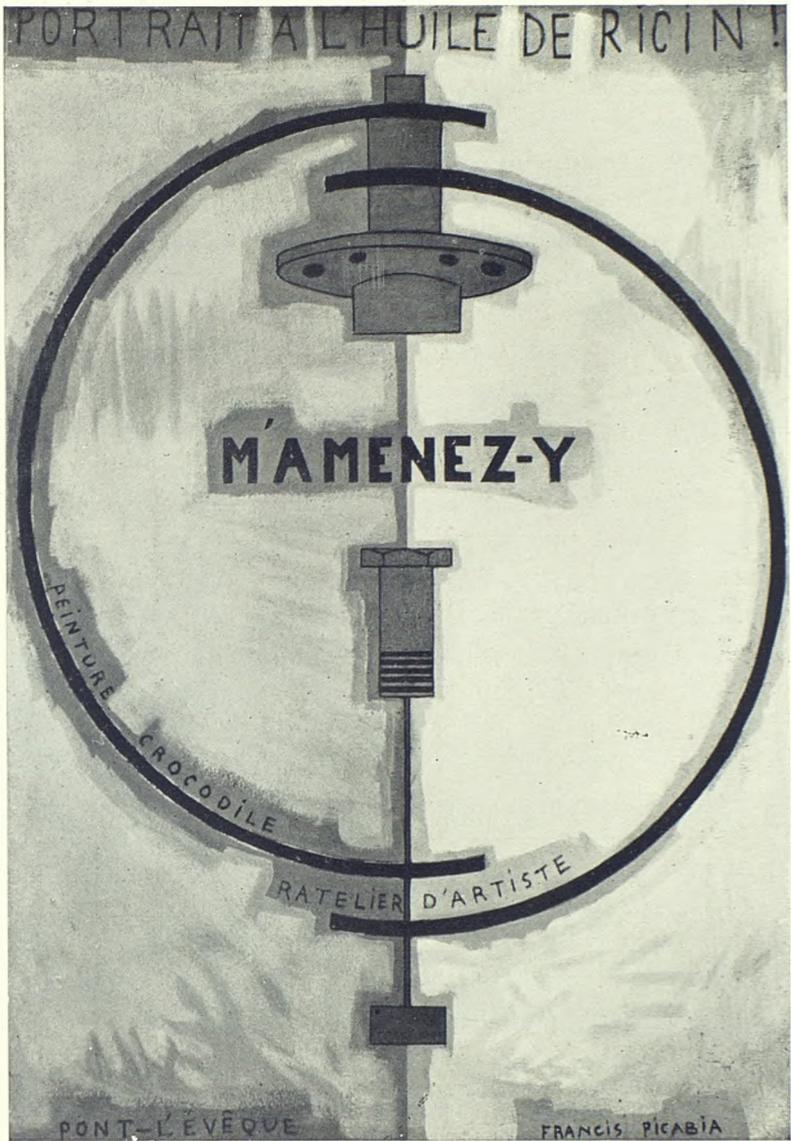
Rien de plus sympathique, d'ailleurs, que l'effort du public américain pour s'adapter à la vision nouvelle, au point de vue de l'Art Européen, dont il confondait toutes les tendances dans l'appellation unique de Futurisme.

Les remous d'intérêt, de révolte, d'émoi, de curiosité, suscités par cette extraordinaire manifestation (dont l'histoire mérite d'être racontée en détails), ne cessèrent point, même lorsque l'Armory eut fermé ses portes. 291 ne pouvait se désintéresser d'une telle aventure, et le numéro d'avril 1913 avait reproduit les tableaux les plus commentés, "Le Nu descendant un Escalier", de Marcel Duchamp, et "Les Danses à la Source", de Picabia. Stieglitz prolongea cet élan de curiosité et de controverse en exposant, après la fermeture de l'Exposition Internationale, une série d'aquarelles des plus extrémistes, de F. Picabia. Il publiait en même temps, dans sa belle revue, une conférence que je fis à la même époque, et sur le même sujet, dans un club anarchiste de femmes. J'ajoute, en passant, que ce club anarchiste dérouta fort la notion européenne que j'avais d'une réunion de ce genre. Au lieu des énergumènes militants que j'escomptais, je me trouvai en présence d'un nombre imposant de femmes qui, malgré l'heure matinale (9 heures du matin), croulaient sous les plumes d'autruche géantes (dont c'était alors la mode) et les bijoux. Jamais je n'avais vu tant d'élégances réunies, tant de belles automobiles (ô surprise du Nouveau Monde).

"391" naquit à Barcelone quelques années plus tard, en 1916.

Le souvenir de cette période d'activité heureuse, plus qu'une filiation logique, incita F. Picabia, qui fut l'instigateur de sa parution et de son titre, et la force motrice de sa course, à réclamer ce lointain parrainage.

Barcelone, refuge international pendant la tourmente 1914-1918, abritait alors, parmi bien d'autres exilés, Marie Laurencin, Albert Gleizes et Juliette Roche, Cravan, Picabia, etc. Ce dernier, dont l'activité inutilisée s'accrochait sans cesse à quelque tentative utopique de récréation d'un groupe ou d'un courant d'idées, avait imaginé l'élaboration d'une petite



FRANCIS PICABIA

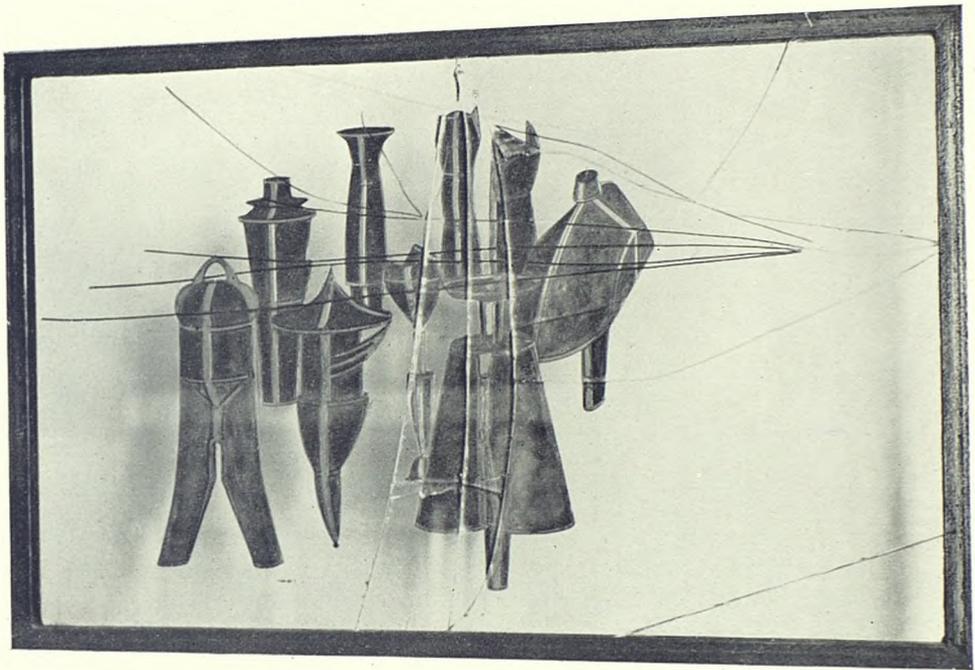
1918

feuille destinée à célébrer la réunion imprévue et fort hétéroclite dans une même atmosphère d'ennui et d'inaction de quelques spécimens égarés de la vie des Arts d'avant-guerre, que leur incompétence guerrière ou les circonstances tragiques de l'époque mettaient en marge du monde entier.

Ce premier numéro ne ressemble en rien à la somptueuse revue américaine : l'allure en est plus que modeste, mais pleine de fantaisie. Marie Laurencin y est représentée par un charmant portrait de Marie et Janine Picabia (mes filles) des plus objectifs et des plus ressemblants. Picabia y publie, comme la soupape de sûreté lâche sa vapeur, de nombreux dessins strictement mécaniques, agrémentés de devises souvent subversives, parfois poétiques; quelques textes assez médiocres complètent cette publication. Mais il y est inauguré une rubrique de fausses nouvelles sur les amis et ennemis du monde entier, qui fait alors simple figure de taquinerie humoristique. Elle dégénérera vite, dans d'autres numéros, en un système d'attaque des plus agressifs et précisera l'attitude combative que " 391 " va affirmer dès sa deuxième ou troisième publication. C'est à New-York que paraîtront les prochains numéros de " 391 ", en 1917. Nous y retrouverons la bande, considérablement grossie, de " 291 " et Marcel Duchamp, qui y séjourne depuis deux ans déjà dans le halo de popularité que lui valut l'étonnant succès de son " Nu descendant un Escalier " et dans une atmosphère de sympathie que ne dessert pas son attitude de démoralisateur souriant. Sa force occulte de destruction s'infiltré dans l'esprit du nouveau " 391 " et s'ajoute à l'agressivité plus cruelle de Picabia. Mais si ses intentions ne sont pas douces, la forme de " 391 " n'en est pas moins pleine d'attrait, parfois désopilante et irrésistible de verve et de bonne humeur, et reste pour cette époque un témoignage flagrant de la révolte de l'esprit, de la défense de ses droits, contre et malgré le triomphe inévitable de tous les lieux communs du monde.

Cette attitude voulue d'humour et de blague pour approcher des questions les plus vitales, procédés de défense isolant et ignifuge, nous la retrouverons presque identique, bien qu'aucune correspondance ni communication n'aient existé entre eux, à cette époque, dans les manifestations de Dada, dont les assises se tiennent alors bien loin de là, à Zurich, ce qui suggère l'existence d'une génération spontanée des phénomènes de la pensée et leur diffusion occulte dans l'espace et le temps, sans contact apparent des hommes entre eux.

Durant un séjour que Picabia fit à Lausanne, en 1918, la publication d'un volume de poésies avec les illustrations de " La Fille née sans Mère ", autrement dit : la machine, qui hante sous toutes ses formes son imagination, va signaler sa présence aux amis inconnus de Zurich, où s'opérera une



MARCEL DUCHAMP

NEUF MOULES MALIC 1914

jonction des deux courants, en février 1918. Les Dadaïstes y vivent dans une fièvre de manifestations, de publications, d'expositions: il y a là Tzara, Arp, Huelsenbeck, Hugo Ball, Jancu, Emmy Hennings et Sophie Taeuber; leur activité se rapproche en bien des points de celle du groupe 391. Elle exprime pourtant une attitude moins égoïste, plus mystique et naïve, le désir d'un recours aux forces primitives, automatiques, "communes", plutôt que l'exaspération individualiste.

La jonction "391" — Dada sera célébrée par une nouvelle publication de "391", et un nouveau numéro de la revue Dada. 391 paraîtra sur un papier rose vif. Arp, Tzara, Picabia et moi-même avons collaboré aux deux numéros, non seulement par un apport individuel, mais encore dans l'exécution de l'une des illustrations du Dada 3 et 4, exécution dont tous les détails me sont encore présents à l'esprit.

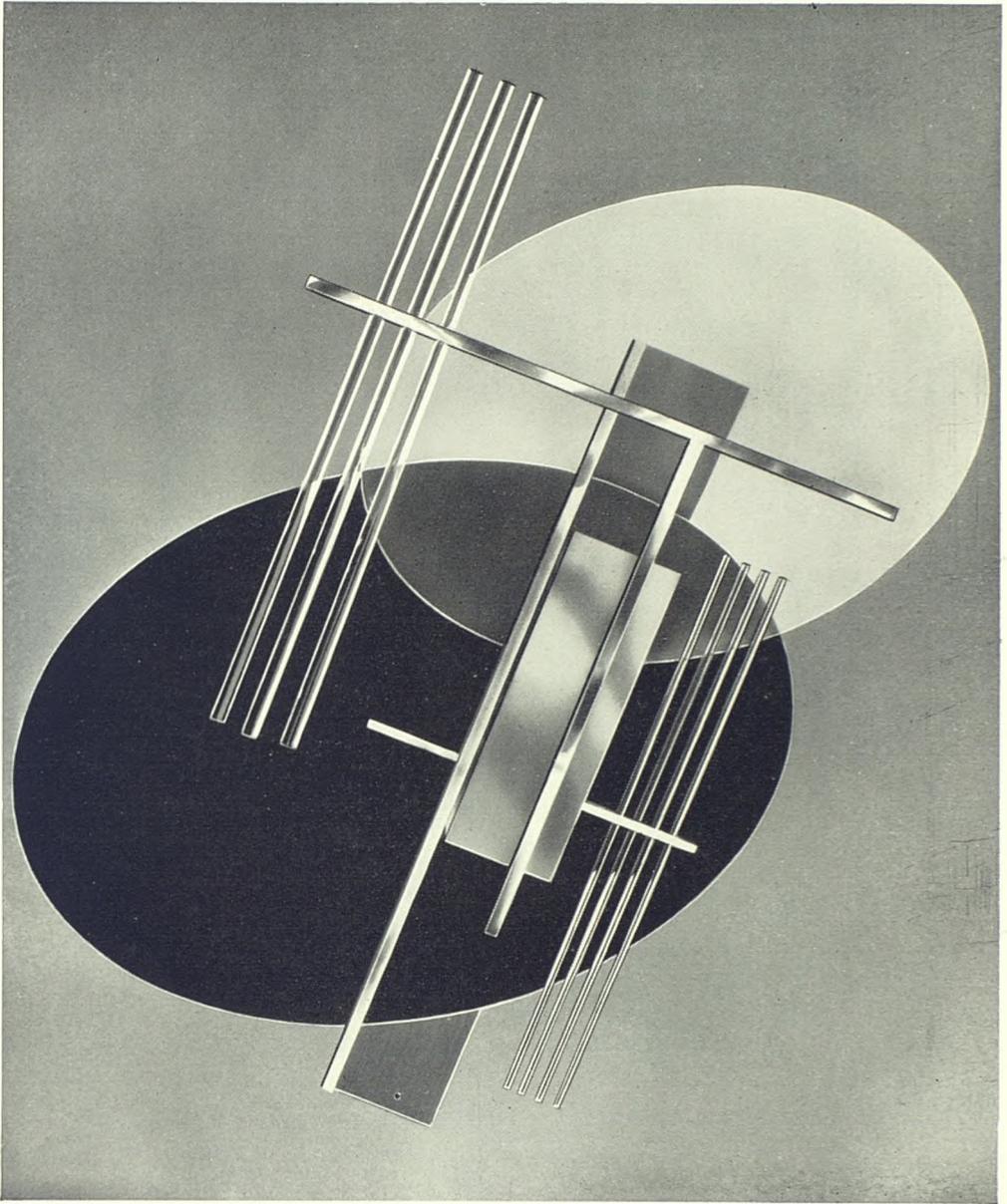
Un vieux réveil acheté quelques sous et démonté en fut l'objet. Les pièces détachées baignaient dans l'encre, puis étaient imprimées au hasard de leurs empreintes sur le papier. Chacun surveillait l'élaboration de ce chef-d'œuvre automatique. Les journaux furent tirés dans l'ancre inquiétant d'un imprimeur révolutionnaire suisse qui, par hasard, n'était point en prison et avec lequel je retrouvai enfin mes justes notions de l'"anarchistotype" qu'avait bouleversées mon expérience du club anarchiste de New-York.

La jonction 391-Dada imprima au courant Dada un fort coup de barre et fut le point de départ de l'étonnante carrière de Tristan Tzara à Paris, où il vint se fixer en 1920.

391 continua aussi à Paris sa carrière de mystification et de blasphèmes... gratuits, car le public, bien entraîné sinon bien éduqué, acceptait tout en souriant; mais l'esprit qui avait soufflé si durement et ardemment dégénérait sous le climat parisien d'après guerre en polémique de clan, voire même d'individu. Picabia l'abandonna en 1923 pour de nouvelles publications ("Cannibal" entre autres) qui n'en furent que les pâles succédanés.

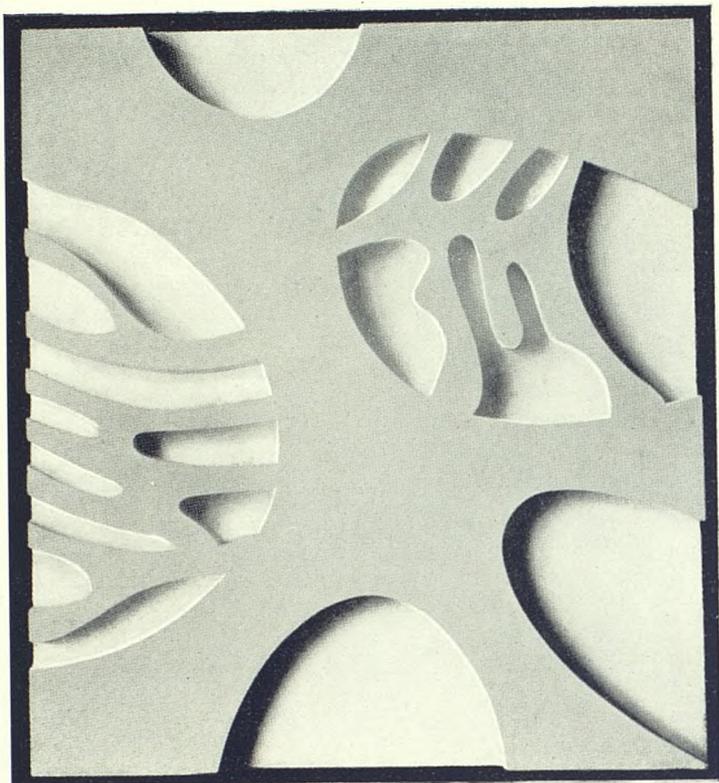
Cette collection, si les assauts actuels d'une autre révolution en laissent subsister les vertiges, ne manquera pas de créer aux historiens d'art et aux anthropologues des temps futurs quelques sujets de problèmes insolubles et d'étonnements sans fin.

GABRIELLE BUFFET.



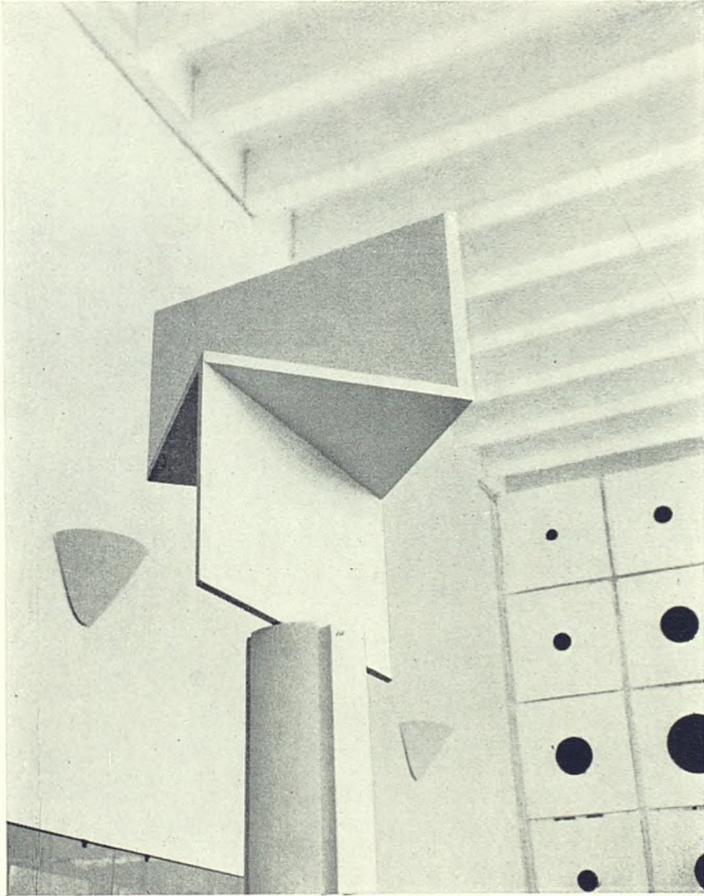
CESAR DOMELA

1936



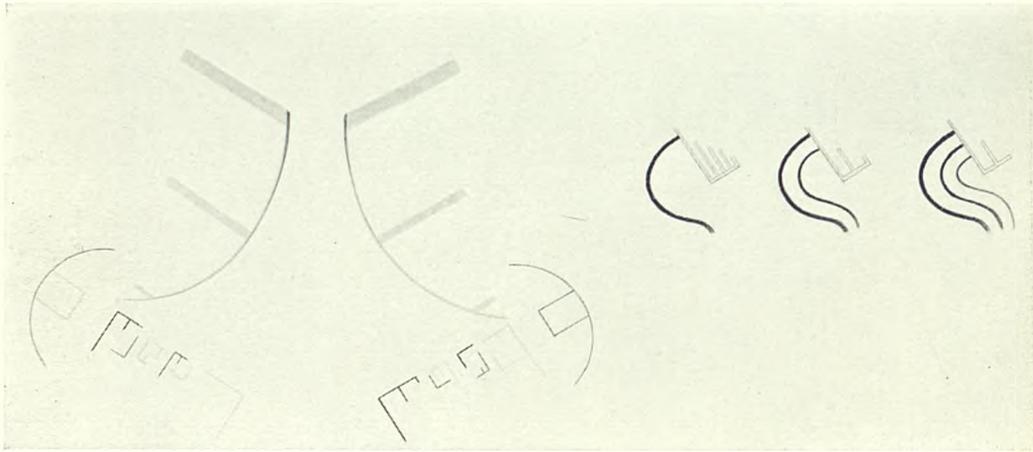
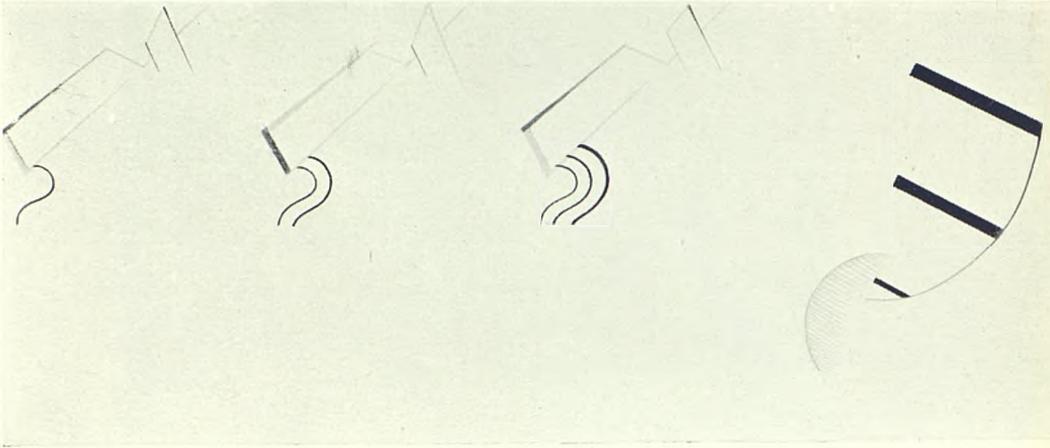
CLARA FRIEDRICH

1936



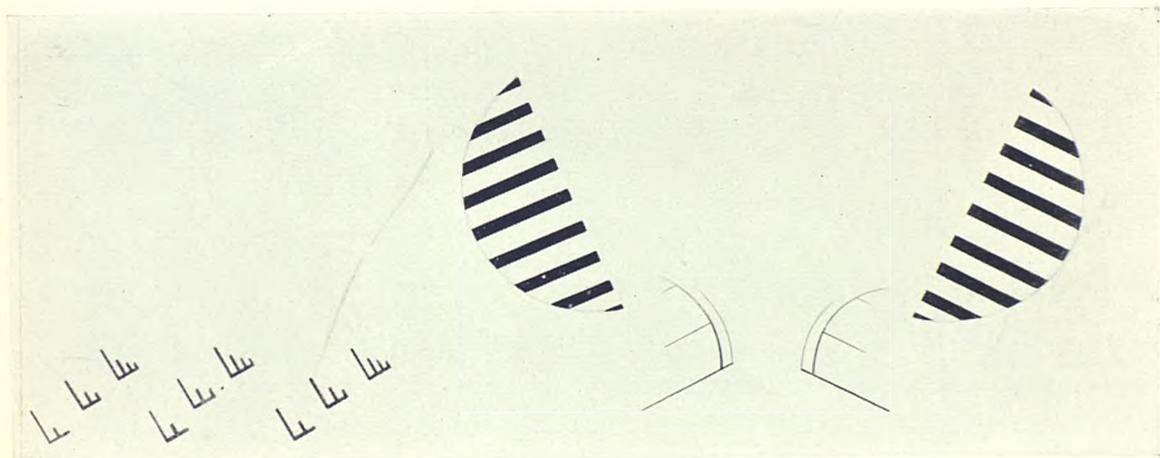
MAX BILL

1936



VIKING EGDELING

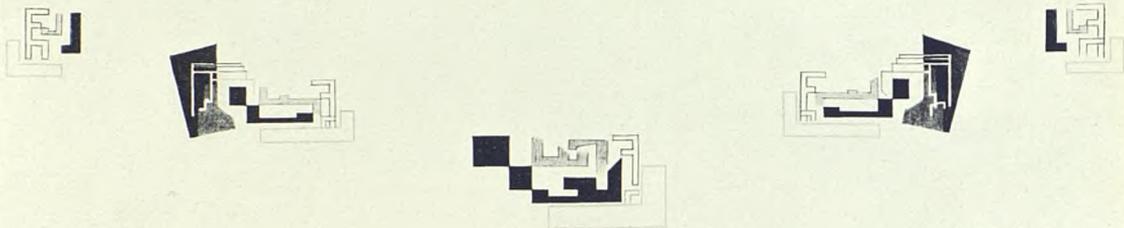
DIAGONAL-SYMPHONIE 1919-20



Nur noch der abgebildete Satz ist als Rolle vorhanden (im Film als Ganzes verwirklicht).

Ablösen der kleinen Spiele von dem Hauptinstrument — das durch sie gleichzeitig kontrapunktiert wird.

Gelockerter, symphonischer Aufbau gegenüber der feierlichen, pathetischen Vertikale-Horizontale „Messe“...



Vereinfachte Instrumentation infolge erster Auseinandersetzung mit der kinematographischen Technik.

Gleiches Grundthema wie in dem „Präludium 1919“ - Bewegung der Fläche in sich, durch Verlegung der Akzente.

1. Die ersten 5 Zeichnungen ein Satz.

Entwicklung in horizontaler Ausdehnung.

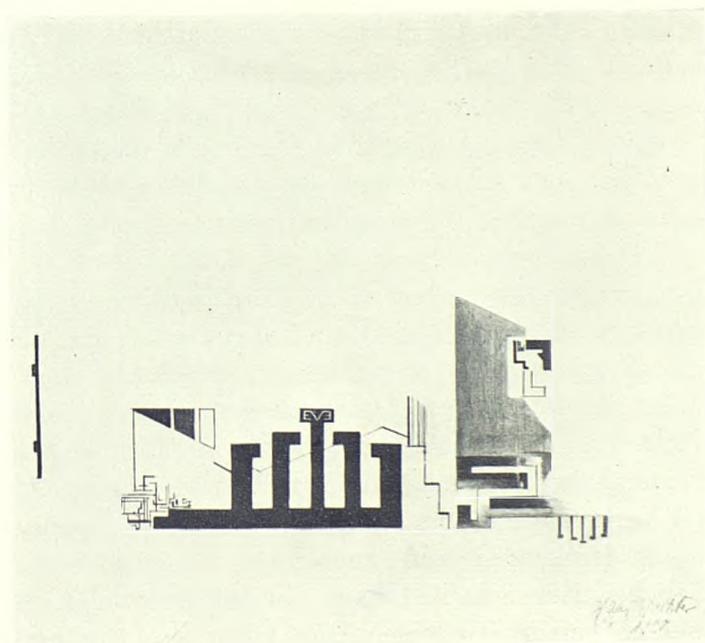
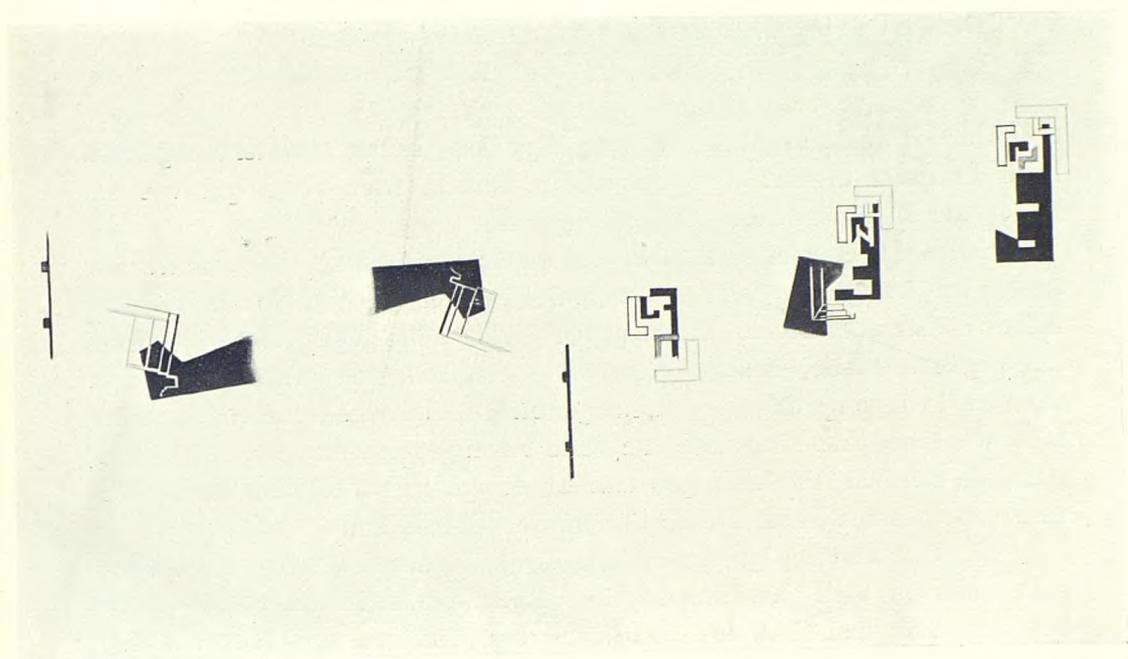
Variation des Form-Wachstums.

Kontrapunktiert durch eine wenig bestimmte Form „Bass“, und eine sehr bestimmte Linienform.

2. Zwischenspiel „Bass“ - „plumpes“ Instrument. Im Ausdruck stark gespannt zu dem Filigran des Linieninstruments.

3. Entwicklung des Grundthemas in die Vertikale (5 Zeichnungen).

Schlussakkord: Entwicklungen der Instrumente vorweg-nehmend, - die in der Rolle selbst noch nicht enthalten sind, (andere Fugensätze).



HANS RICHTER

« FUGE 1920 »

VON DER STATISCHEN ZUR DYNAMISCHEN FORM

Der schwedische Maler Vicking Eggeling, seiner Entwicklung nach mehr Franzose als Schwede, arbeitet in seinem Atelier weniger wie ein Maler, als vielmehr wie ein Maler-Organist.

Seit 1916 malt er nicht mehr im eigentlichen Sinne, oder doch nur selten: er „komponiert“. Er musiziert mit Formen (sie sind der Einfachheit halber meistens Vierecke), kleine gegen grosse, helle gegen dunkle, horizontale gegen vertikale, einzelne gegen viele, er macht sich „Tafeln“. In jeder wird ein Prinzip der Komposition abgewandelt, entwickelt und rhythmisiert, z. B. wie eine, grobe schwarze, liegende Form gegen viele, zartere, hellere, stehende Formen Ausdruck gewinnt. Er dringt, halb Forscher, halb Seher in das Gebiet der Form als artikulierbare Sprache ein.

In dieser Zeit begegneten wir uns. Ich kam seinen Versuchen entgegen; gleichfalls mit den Geheimnissen des Kontrapunkts in der Malerei beschäftigt. Das war im Jahre 1918. Seitdem arbeiteten und lebten wir zusammen bis drei Jahre vor seinem Tode: 1925.

Sein Atelier war bis unter die Decke voll von „Tafeln“, auf denen die „Bewegungen“ (gesetzmässige Variationen) irgend eines einfachen Grundthemas aufgezeichnet waren. Wir glaubten, Johann Sebastian Bach zu hören. Die Selbstverständlichkeit seiner Lösungen war hinreissend. An das gemalte statische Bild dachten wir kaum noch, mehr an eine Art kinetische Malerei. Wir hofften, in einer „Bildreihe“ etwas zu verwirklichen, was weder im Einzelbild, noch in zwanzig aufeinander Bezug habenden Bildern zu verwirklichen gewesen wäre. Nämlich den inneren Sinn, (Sprachsinn) der Form, der von der Statik des Tafelbildes befreit werden musste, um in der Dynamik, dem Prozess der Aufeinanderfolge begreifbar zu werden.

Die statische Malerei war gesprengt.

In der chinesischen Schrift, die ja ihrem Ursprung nach eine Bilderschrift ist, entdeckten wir Beziehungen zu unseren Versuchen, Hinweise auf eine Formsprache, wie sie uns vorschwebte: Form, die etwas „bedeutet“. Wenn sie im Chinesischen noch von Natur-Objekten abgeleitet war, so dachten wir daran sie von „Prozessen“ abzuleiten (wie bei Eggeling der Prozess der „Dehnung“ oder bei mir das Mosaik der „Kristallisation“). Im Verlauf dieses Studiums lernten wir die japanischen und chinesischen Rollbilder kennen, auf denen lange Geschichten erzählt werden: wie der Geliebte Sehnsucht hat, dann ein Schiff besteigt, Abenteuer erlebt und endlich bei der Geliebten empfangen wird. Bild und Schrift wechselten einander ab, aber die Schrift blieb doch Bild.

Eines Vormittags stürzte Eggeling zu mir mit einem „Heureka“ in das Atelier: „Wir werden die Zeichnungen auf Rollen bringen. Keine Versuchstafeln mehr, sondern Rollen als die Form unserer neuen Kunst. Wir werden ihnen Dichtungen der Form erzählen, wir werden die Form singen lassen“.

Im Rausch gingen wir an die Arbeit. Die ersten Rollbilder entstanden 1919. Als sie vor uns lagen begriffen wir erst, dass der Weg zum Film führen müsse, dass im Film noch ganz neue Perspektiven für den von uns angebahnten Weg lagen.

Ein kleiner Bankdirektor, aus Forst in der Lausitz, lieh uns eine mässige Summe, mit der wir unsere ersten Filmversuche machten.

Eggeling bezeichnete unsere Rollen oft als Partitur „für den Film“, aber das entsprach nicht vollkommen den Tatsachen. Wir liebten die Rollen, mit Recht, als selbständige, künstlerische Form. Ausserdem stellte sich bald heraus, dass die technischen Bedingungen des Films, der solche Aufgaben nie zu lösen bekam, in seiner vorhandenen Form unsere komplizierten Themen nicht, oder nur unvollkommen lösen konnte.

So ausserordentlich das Erlebnis war, so ausserordentlich waren die technischen Schwierigkeiten.

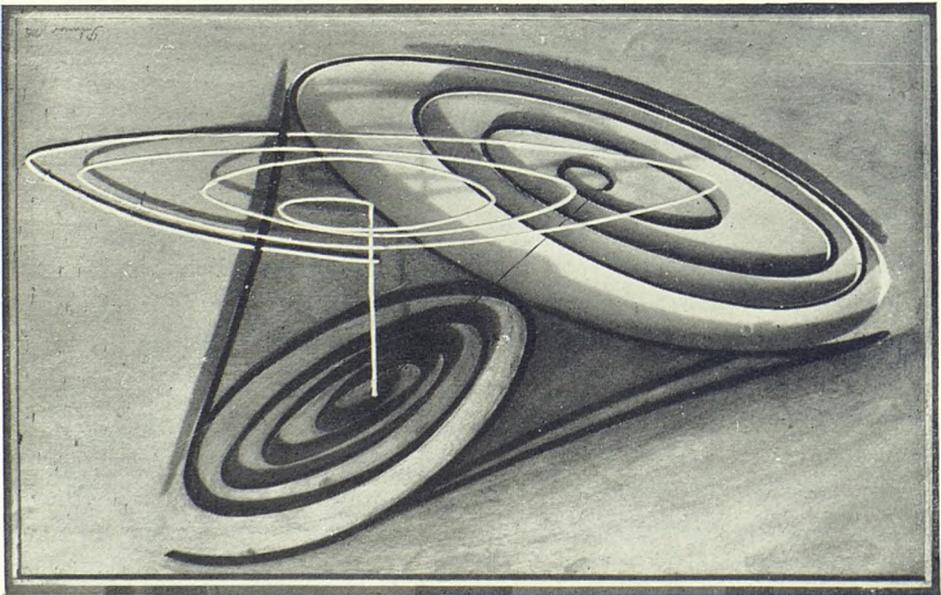
Eggeling zwang, in zweijähriger Arbeit, unterstützt durch eine Mitarbeiterin, die ihm an Fanatismus nicht nachstand, die, beiden unbekannte Technik in die Form seiner „Diagonal-Symphonie.“ Ich gab den Versuch meine erste „Rolle“ zu verfilmen, nach der Verfilmung eines „Satzes“ auf, und versuchte aus der kinematographischen Technik selbst solche Formen zu finden, mit denen man unsere Prinzipien: die der „Formmusik“ praktisch im Film realisieren könnte. Durch Reduktion aller komplizierenden Details, die in Wirklichkeit eben noch Mittel der Malerei waren — (solange der Film noch nicht so differenzierbar geworden ist, wie die Malerei) kam ich auf das „Musizieren“ mit grösseren und kleineren, helleren und dunkleren, vertikalen und horizontalen, etc. etc... Lichtflecken: ich engte die ganze Fläche mehr — oder weniger ein: und fing im Film genau das Gleiche wider an, was Eggeling 1916 in der Malerei begonnen hatte: ich musizierte auf primitivste Weise mit Vierecken. Aber diese Vierecke: das war die viereckige Projektionsfläche. Sie hatten nichts zu tun mit dem programmatischen Quadrat Malewitsch's oder Mondrian-Doesburg. Es blieb mir bewusst, dass diese Formlosigkeit nur der erste, allerprimitivste Versuch war, die von uns gewonnenen Gesetze des Formaustdrucks, der rhythmischen — Verbindung der Formen — im Film anzuwenden, ihrer Herr zu werden.

Was bei den Suprematisten und Stijl-Leuten ein Ende (und Dogma)

war, das konsequente Ende dieses Tafelbildes, war bei mir der primitivste Anfang. Was bei ihnen ein „Glaubenszeichen“ war, (Doesburg verglich das Quadrat oft mit dem Kreuz der ersten Christen) war bei mir technische Bedingtheit. Die Parallele, die sich aus solchen Tatsachen ergibt, ist viel ergiebiger als die oberflächliche Parallele der Form: „dass das eine Viereck aus dem andern entstand“. Dazu ist sie falsch. Weder Eggeling noch ich haben je zu einer Gruppe gehört, weder zu „Dada“ noch zu „Stijl“, noch zu einer andern.

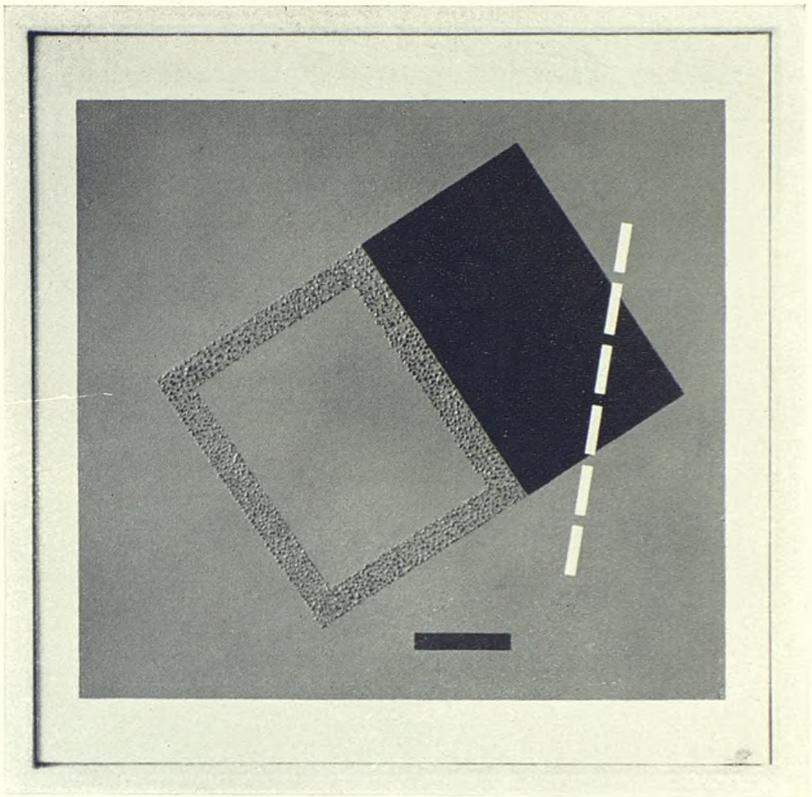
Im Mai 1925 starb, 46 jährig Eggeling, der die Malerei in seiner Zeit „zu Ende“ gedacht hatte. Es war ihm materiell nicht möglich noch einen weiteren Film zu verwirklichen, der die Unvollkommenheiten des ersten überwunden, hätte.

HANS RICHTER.



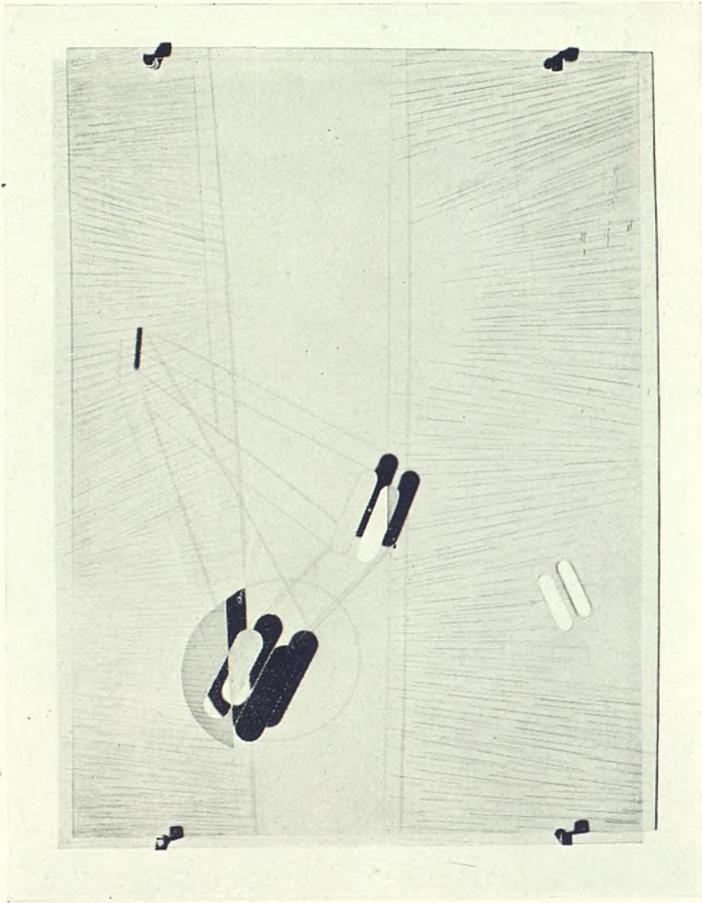
PRINNER

1936



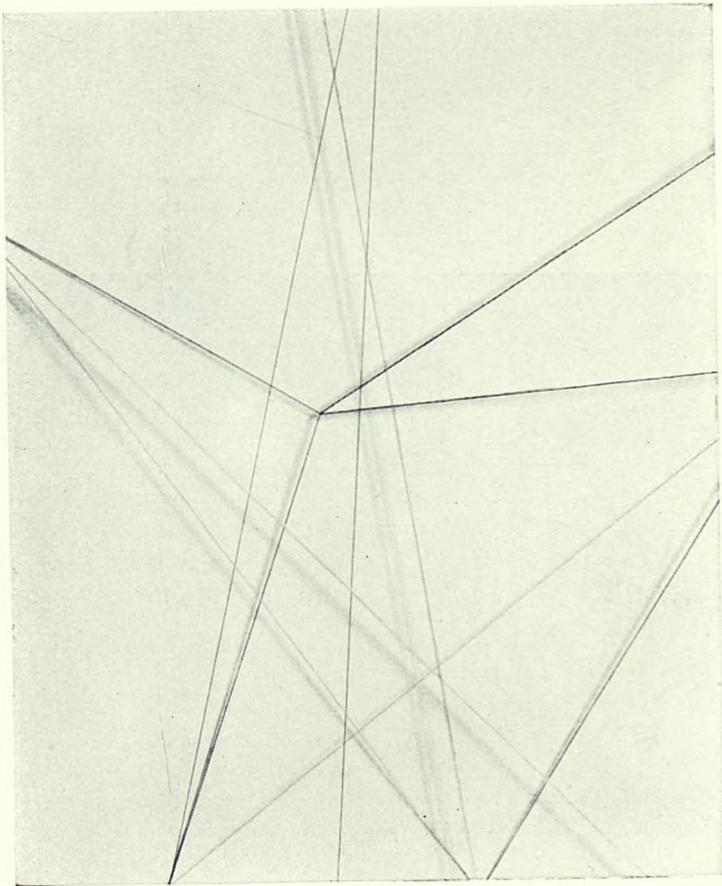
VORDEMBERGE-GILDEWART

1935



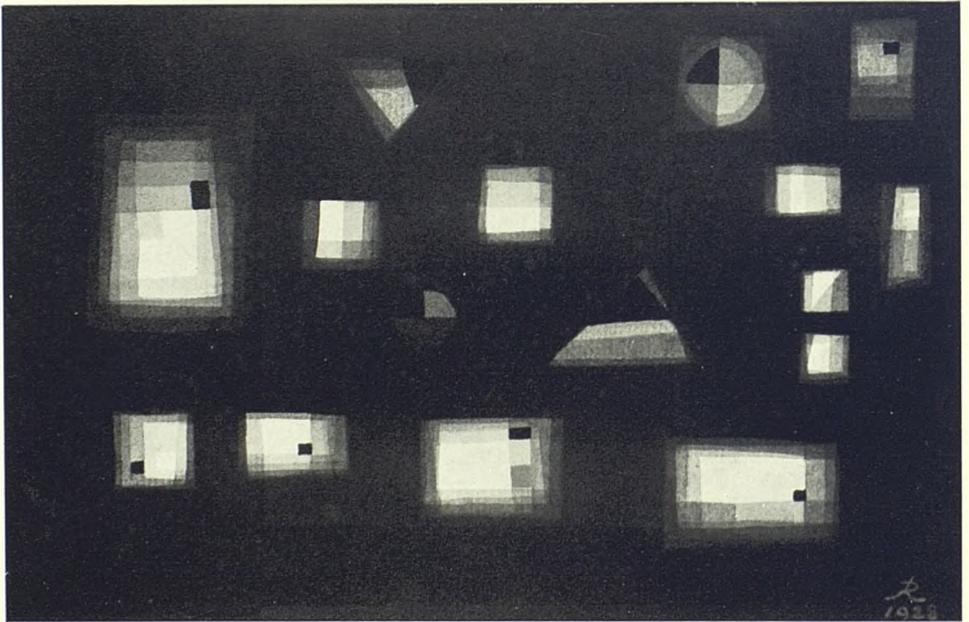
LADISLAS MOHOLY-NAGY

1935



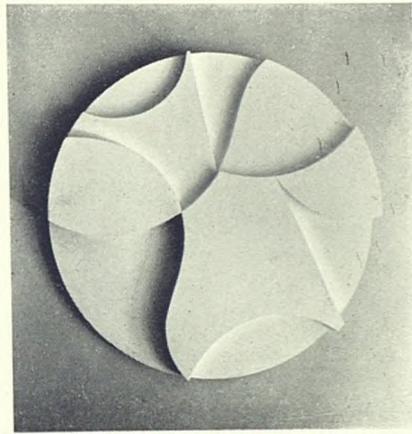
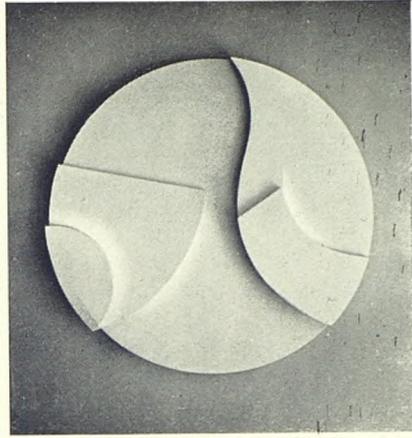
PAULE VEZELAY

1936



HANS REICHEL

1928



S.H. TAEUBER-ARP

1937

INFORMATIONS

"AMERICAN ABSTRACT ARTISTS"

Founded in 1937.

40 exhibiting members. First exhibition: Squibb galleries New York, April 1937. Second exhibition to be in Novembre 1937.

The reason for founding, — no museum or gallery would exhibit American abstract work.

Plan — later to include architects.

Hopes to send exhibitions throughout the country.

"COOPER UNION".

Large art school in New York (free to pupils) has classes in abstract art, taught by Turnbill and Mr. and Mrs. Harrison. Pupils exhibition each year attract wide attention.

"ALLIANZ".

As a direct result of the exposition: "Zeitprobleme in der schweizerischen Malerei und Plastik" Kunsthaus Zürich, Juni 1937, the Advance Guard artists have founded the Allianz. The Allianz group will present yearly exhibitions (open for all types of experimental art) in the various Swiss cities. In addition, the Allianz has demanded of the national Swiss government as well as the various governing bodies of the cantons, that they have proportional representation on the art committees awarding public projects and expositions.

President: Leo Leuppi, Gemeindestrasse 10, Zürich, Switzerland.

Jan Tschichold: "TYPOGRAPHISCHE GESTALTUNG". Verlag Benno Schwabe & Co, Basel Schweiz.

Jan Tschichold, formerly chief instructor at the Technical Institute for German Typographers, and now living in Switzerland, has had great influence on modern typography. The examples he presents in his volume indicate the major problems and solutions of modern typography. Of prime importance are his illustrations, which lucidly convey the similarity of thought streams and consequently the influences photography and painting have on present typography.

Translations have been published: "Funktionel Typographi" (Berlingske Bogtrykkeri, Kopenhagen). "Typografisk gestaltning" (Skolan för Boghantverk, Stockholm).

Hans Arp: "DES TACHES DANS LE VIDE", Editions Sagesse, Librairie Tschann, 84, boulevard Montparnasse, Paris.

The third number of PLASTIQUE, will be devoted to American Abstract Art. The issue will contain articles on the subject by American painters and critics who are prominent in this field, and in addition there will be photographs of recent works by Albers, Calder, Ferren, Greene, Gallatin, Holty, Morris, Shaw, Turnbull, Vytlačil and others.

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

Les articles paraissent sous la responsabilité de leurs auteurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT:

France. 25 frs

U. S. A. \$ 1.50

Pays étrangers 35 frs

PRIX DU NUMÉRO:

France. 10 frs

U. S. A. 50 cents

Pays étrangers 12,50 frs

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^e).

Le Gérant : S. H. Taeuber.

Imprimerie des 2 Artisans, 20, rue Montbrun, Paris-XIV^e

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. Planisme
(préplanisme) 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.

ch. sirato