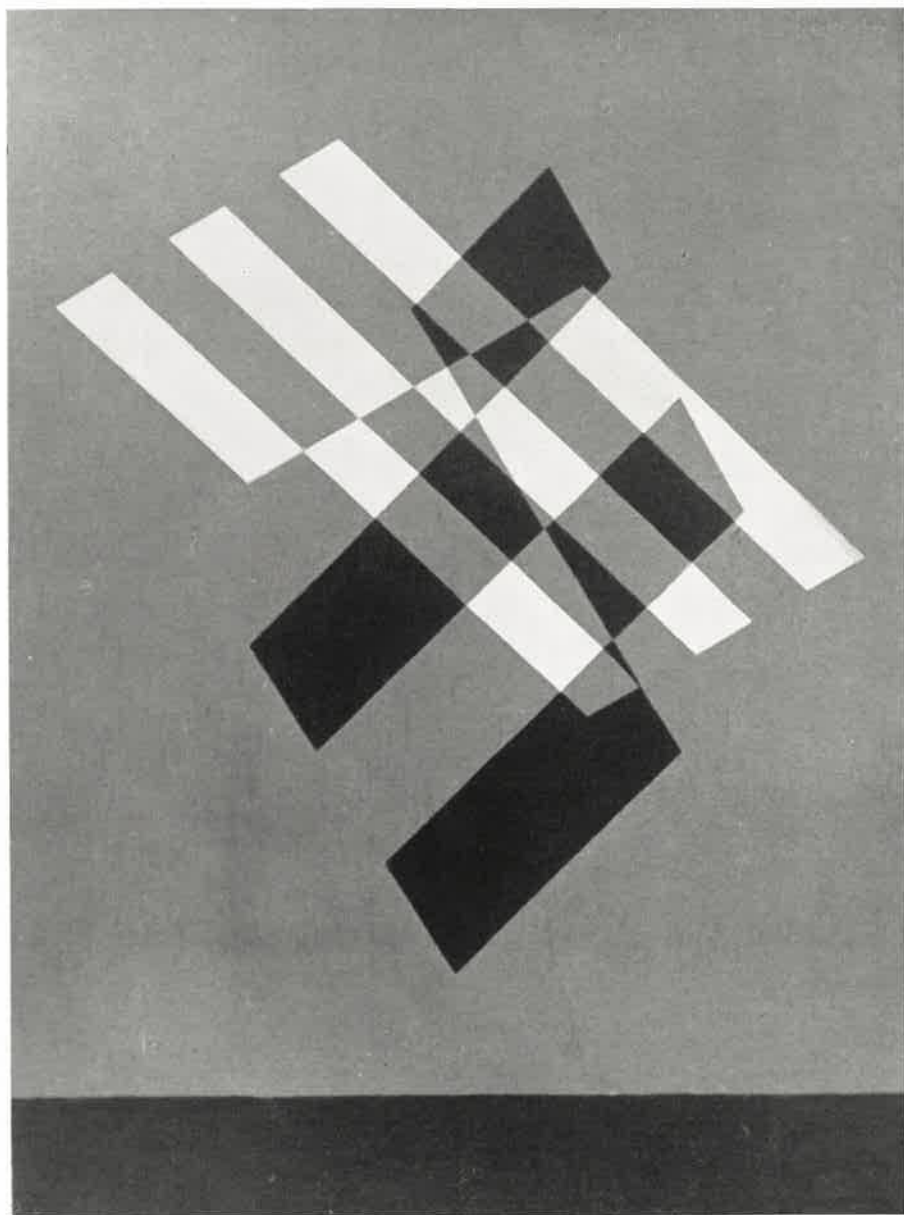


plastique

plastique

plastique

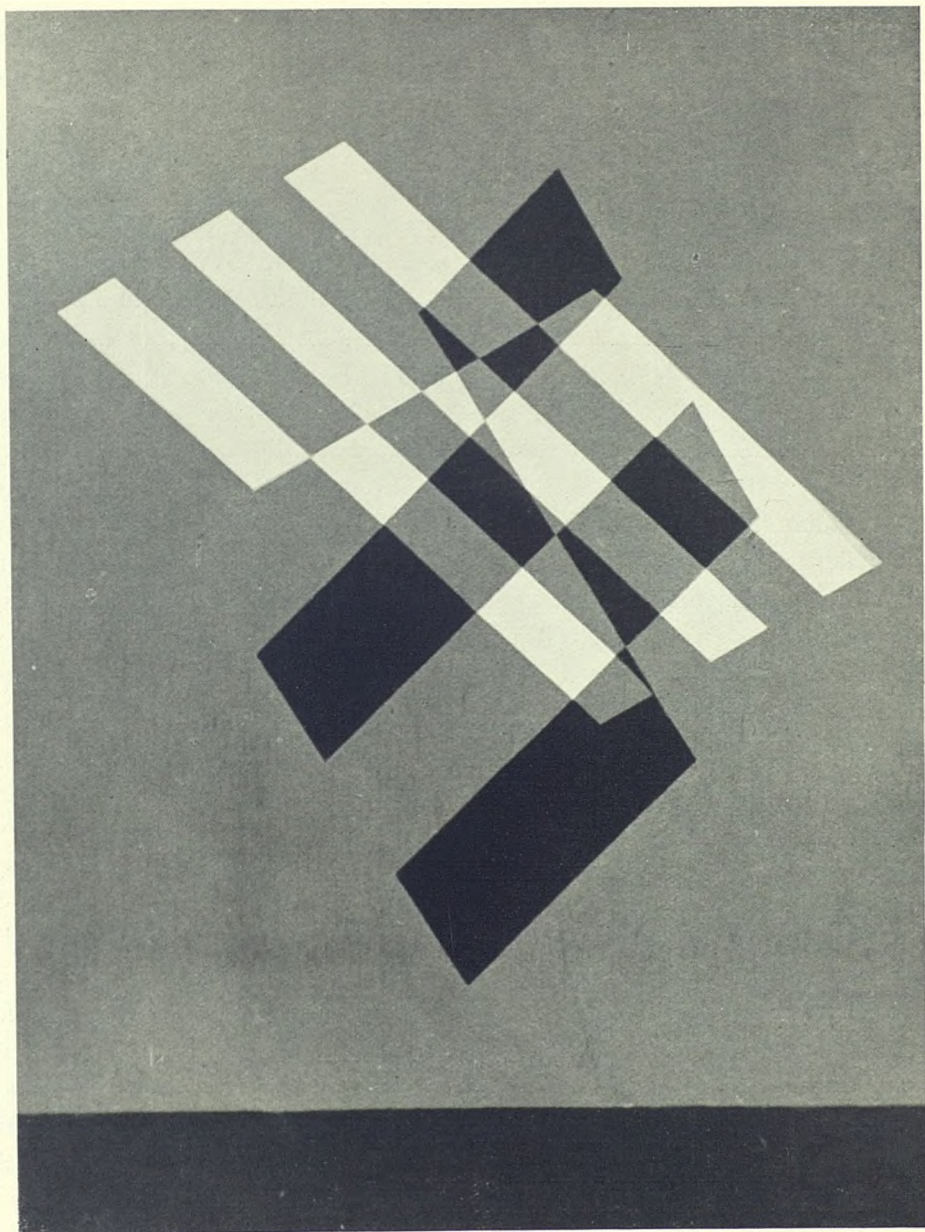
plastique



JOSEF ALBERS

FLIYNG

W 1-241



JOSEF ALBERS

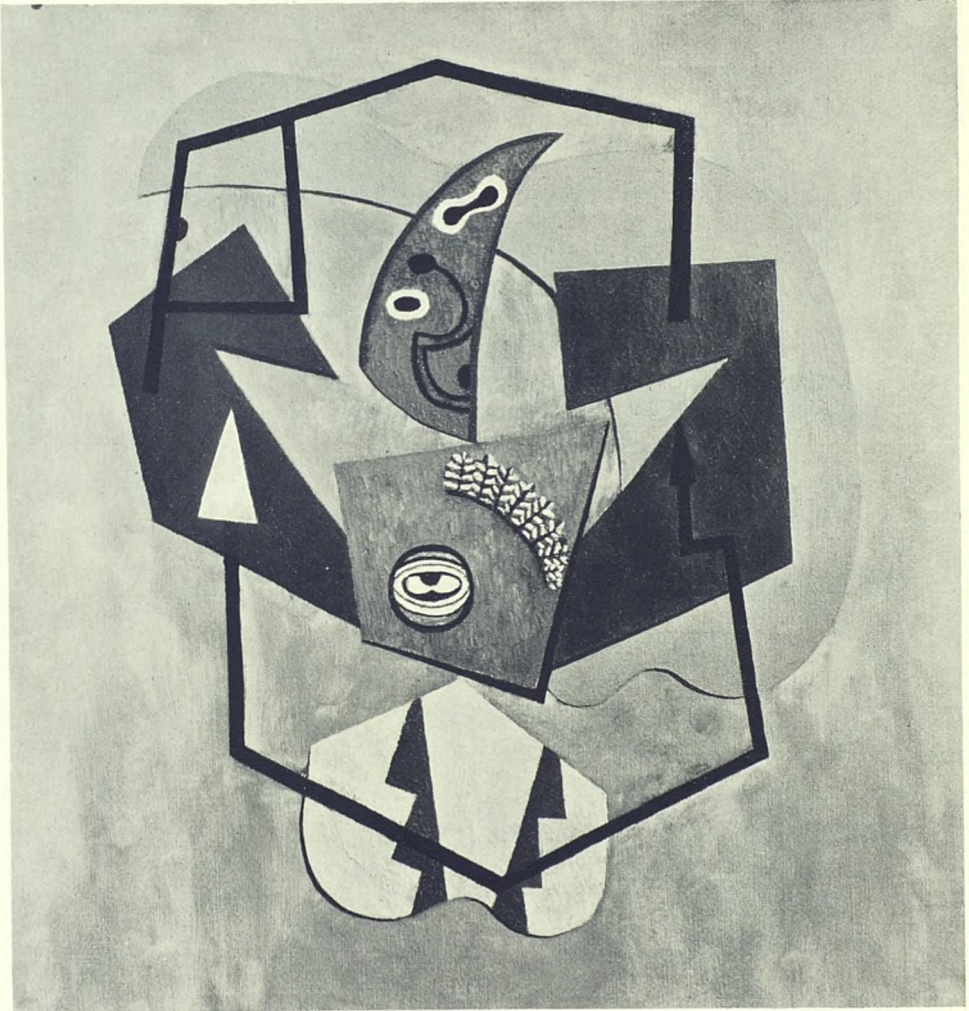
FLIYNG

W 1-241

A LA RECHERCHE D'UNE TRADITION DE L'ART ABSTRAIT.

Il est certain que les chemins qui s'ouvrent aujourd'hui devant l'artiste désireux d'exprimer les aspects caractéristiques de la vie contemporaine deviennent de plus en plus rares. L'art figuratif et descriptif surtout depuis le Quattrocento a été exploré dans toutes les directions. Pour ceux que ne satisfont pas la banalité, la répétition de procédés exploités depuis plusieurs siècles, il reste peu de choses à découvrir dans ce domaine, sinon peut-être un pittoresque géographique ou imaginaire dont l'intérêt ou plutôt la curiosité disparaît d'un jour à l'autre. (On doit reconnaître que l'exploitation de la couleur locale américaine est ce qu'il y a de plus mauvais dans ce genre.) De même les surréalistes dont la plupart se contentent de faire face au nouveau monde munis d'un langage plastique des plus restreint ont recours à des effets, à des juxtapositions imprévues dont le choc est destiné à froisser et séduire tour à tour les esprits bourgeois et que leur répétition rend fastidieux. Quant aux novateurs techniques tels Matisse et Rouault qui nous étaient venus plein d'originalité et d'esprit d'aventure, ils se répètent aujourd'hui d'une façon mécanique et monotone sans se renouveler. Pour qui connaît la corrélation étroite qui existe entre le développement de la civilisation et celui de l'art, il n'était pas difficile de prévoir cette faillite. Une tentative partielle et superficielle de renouvellement de l'expression artistique ne pouvait aboutir qu'à un échec. Le cas s'est déjà produit dans l'histoire. Les Romains en parodiant solennellement la langue plastique d'Athènes nous en fournissent l'exemple le plus saillant. Nous pouvons noter actuellement les mêmes symptômes : un monde profondément transformé dans sa structure sans qu'aucune modification ne se soit révélée dans le domaine esthétique. La plupart des artistes, comme le public auquel ils s'adressent, se contentent de recréer, autour d'eux, les accessoires de la Renaissance, et leurs réformes consistent tout au plus à les adapter à des techniques nouvelles (Impressionnistes ou Fauves). Il se manifeste de temps en temps, bien entendu, une personnalité pleine de verve originale, mais ce n'est jamais qu'un cas particulier qui ne peut être assimilé à une esthétique authentique et durable. Ces éclosions ont parfois atteint même à la popularité avant de s'épuiser.

Mais depuis cinquante ans les peintres se rendent compte par intuition ou par leur connaissance des cycles passés qu'une réorientation véritable de l'esthétique ne peut se faire que par une recherche intérieure et profonde de tous les problèmes fondamentaux de l'expression artistique. Certains d'entre eux, tels Seurat, Cézanne et leurs héritiers parmi les cubistes



GEORGES L. K. MORRIS

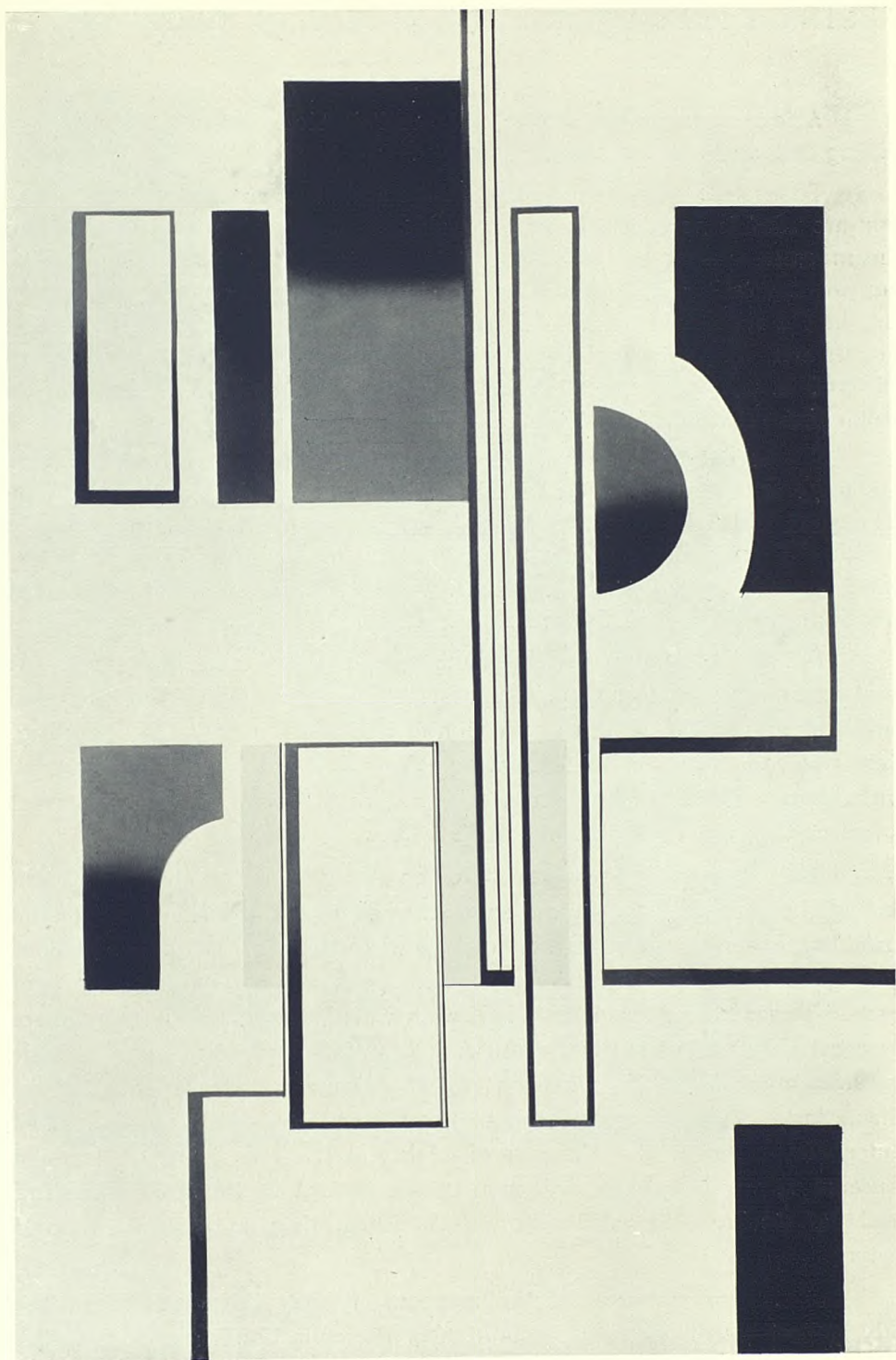
1937

ont marqué une avance importante, et loin d'aboutir à une impasse comme il fut dit souvent, leurs recherches ont été l'indication d'une voie nouvelle. Malheureusement cet art n'avait pas assez de racines pour établir une tradition florissante ni même pour fixer le concours des artistes eux-mêmes. Ce n'est pas le hasard qui fait que cette qualité exceptionnelle dont Picasso, Braque, Miro, ont été si prodigues devait par la suite faire défaut à leurs œuvres qui sont maintenant stagnantes. Néanmoins, ils ont frayé le chemin pour les artistes suivants, qui sont en train de découvrir à leur tour qu'il faut pénétrer jusqu'à la moelle de l'art là où toute culture doit prendre sa vie. Le terrain est défriché, il ne nous reste qu'à construire.

Les cultures anciennes qui nous semblent maintenant avoir été forgées avec tant de facilité présentent pourtant un même cycle. La progression est facile à suivre dans le passé. L'art de Phydias et de Miron par exemple, s'est formulé sur la tradition Indo-Européenne abstraite ou demi-abstraite des formes de vases ou d'objets funéraires. L'art de la Chine lui non plus ne fut pas une floraison spontanée sous les dynasties Han et Sung. Le germe profond remonte aux merveilleux objets de bronze de l'époque Chou et plus loin encore.

Puisque les vieux moyens de s'exprimer sont épuisés et que les efforts pour leur redonner quelque vigueur se sont égarés dans le labyrinthe du vulgaire et du grotesque, il est sûrement l'heure de tout reconstruire. La simple éloquenc des formes et de l'orientation des formes doit être méditée de nouveau, la valeur des lignes peut être encore étudiée jusqu'à ce qu'on y retrouve une fois de plus des éléments essentiels. De temps à autre en Amérique nous sommes parvenus à projeter notre qualité propre. Il faut tenir avant tout à la qualité. La qualité est ce qui ne peut jamais être ni contrefait ni remplacé. Il se peut que lorsque sera mieux défini le mode de cette expression nouvelle, l'artiste soit enfin à même de produire une œuvre durable et de laisser à la postérité une esthétique à l'image de notre vie et de notre être actuel.

GEORGES L. K. MORRIS.



JEAN XÉRON

1937

ABSTRACT PAINTING AND THE MUSEUM OF LIVING ART.

A few words on the origins, plan and development of the Museum of Living Art at New York University.

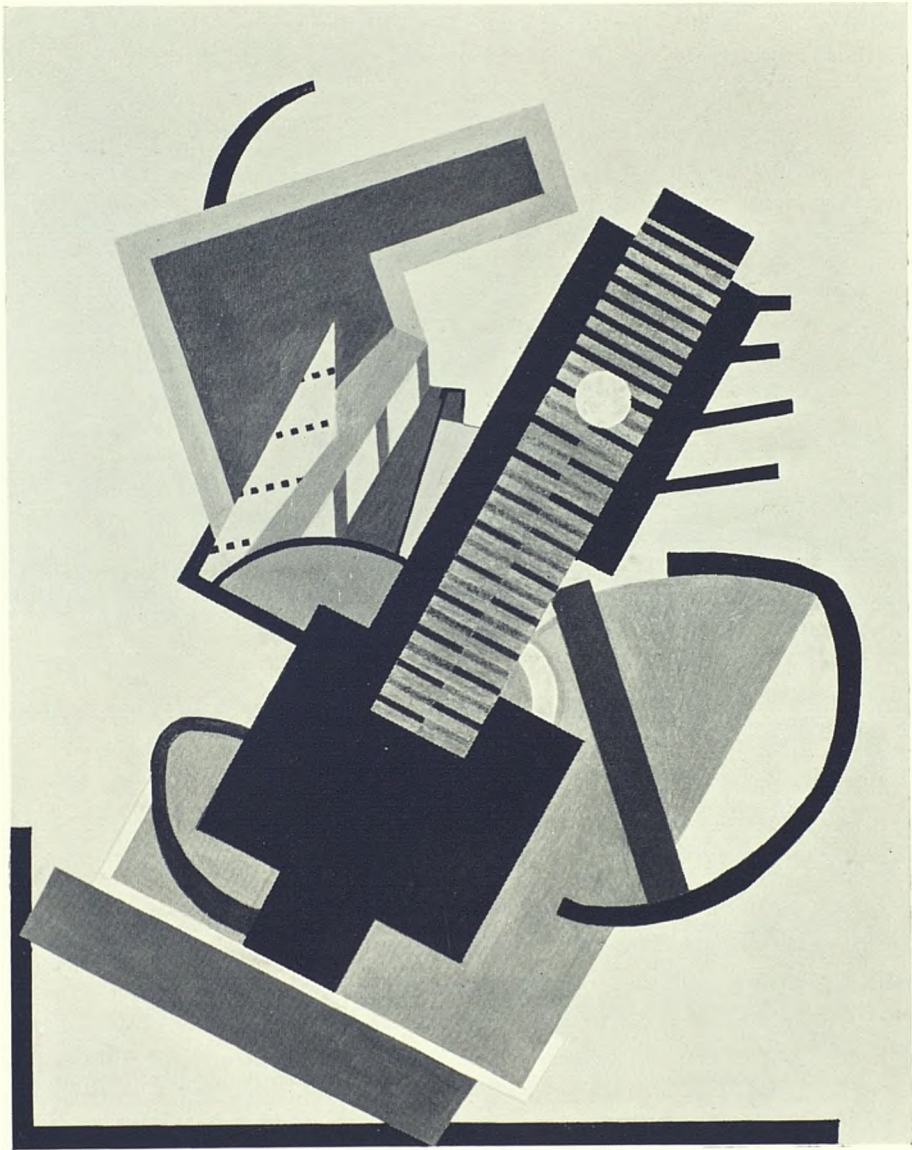
Today the majority of the paintings and other elements of the collection are what is popularly known as «abstract», but this was not true when the museum was opened in 1927. It is well to note that this definition of non-representative art, «abstract», was invented by the enemies of modern art, in the same manner that reactionary critics, seeking to insult Monet, Renoir and Degas termed them «impressionists». Le Corbusier and Arp tell us that actually «concrete» is the correct word and Jean Héliou insists that «abstract is the falsest term».

The seventy or more paintings and water-colors which were hung on the walls for the opening, and which are listed in the first of the four catalogues which have been published, was a very modest offering. Nearly a fifth of them had been loaned by collectors, nine coming from Mr Ferdinand Howald, an enlightened amateur, whose beautiful collection of modern paintings now hangs in the museum at Columbus, Ohio.

But at least a start had been made, which was most important. At least an attempt had been made to provide a museum where the interested public could at all times see a collection of significant avant-guard painting. Here was something to build upon and develop, a foundation upon which enthusiasm, which we have been told will move mountains, could erect a few castles, not in Spain, but in New York.

It is proposed to relate here how the museum has developed during the past ten years, to say something about its evolution and gradual unfolding. For through augmentations and through frequent clarifications the character of the collection has undergone very decided changes of form. To call these spacious galleries separated from Washington Square by great sheets of plate glass a museum is rather misleading, for no walls could be more alive. Exploration and experimenting constantly goes on. Miro, Arp, Héliou, Masson and many others were introduced to the American public at the Museum of Living Art. This is in no sense a museum of we accept the definition of the Oxford Dictionary: «Building used for storing and exhibiting objects illustrating antiquities, natural history...»

At the inauguration of the museum, it may be noted, about the only indications of the future evolution of the collection were to be found in the cubist canvas by Braque, a Gris, a Léger, five Picassos, a Roux and



A. E. GALLATIN

1937

a Man Ray which hung upon the walls. The Dufy and the de Chirico were also there, but a Friesz, a Marquet and a Pascin, among others, have been withdrawn, not being considered important elements of the collection or spiritually related to it. But if this demonstration of abstract art at the opening of the museum was not overpowering, at least it marked the debut of Braque, Gris, Léger and Picasso in an American museum. Ten years later they were able to enter a museum in Paris. This was really surprising, for even Seurat and the douanier Rousseau in French official circles are still regarded as imposters. In his *Journal* Delacroix comments upon this attitude of the French as follows: «The French are good only for the things that are spoken or that are read. They have never had taste in music nor in pantings.» In mitigation of this charge, it is only fair to remember that Goethe stated that «No nation is a good judge of what goes on within its own frontiers» (quoted by Thomas Mann in an essay on Goethe).

This collection had begun to take form about six years before the museum was established: the acquisition of the Cézanne water-colors, the Dufy, one of the Picassos, and water-colors by the Americans Marin, Demuth and Sheeler date from that period. The catalogue issued in 1930 shows that two more Braques, two drawings by Gris, a Klee, three water-colors by La Fresnaye, a Laurencin, two more Légers, three Miro, a Masson and nine Picassos had been added to the collection. Three years later another catalogue listed works which had since been acquired by Arp, Braque, Delaunay, Gris, Héliou, Klee, Matisse, Mondrian, more Picassos, Torres-Garcia. The collection as now beginning to assume its present aspect.

The present catalogue (1937), shows that the collection experienced great growth during the intervening period. Also that it had been very drastically edited, this through purification adding immensely to the interest of the works which remained. In this catalogue one finds that additional works by Arp, Braque, Léger, Miro, Mondrian, Héliou and Picasso had been added, while new names in the collection included Duchamp, Gleizes, Kandinsky, Metzinger, Pevsner and Schwitters, besides several Americans, including Biederman, Ferren, Morris and Shaw. Even more recently the Americans Turnbull, G. Greene and Xeron have been added. During the past few years the museum has also built up a very interesting collection of sculpture, constructions and objets. Here one finds a beautiful marble by Brancusi, the figure in painted plaster by Gris, most important of all cubist sculpture, also Braque's sole effort in this direction, an object by Miro, a construction in space by Gabo, constructions by Calder, Schwitters and



R. D. TURNBULL

(A. E. GALLATIN Coll.) 1937

Torres-Garcia, reliefs by Arp and sculpture by Picasso, Gonzales, Giacometti and Lipchitz.

In assembling this collection the director has not been hampered by a committee. Like the artist, the director of an art museum should have a free hand. André Gide tells us that «In the U.S.S.R., however fine a work may be, if it is not in line, it scandalizes. However great a genius an artist may be, if he does not work in line, attention will turn away—will *be* turned away—from him».

The cornerstone of the collection is the group of paintings by Picasso, Gris, Léger and Braque. Already they are nearly Old Masters. These artists have endeavored to revive the great traditions of design and form as exemplified by Giotto, Piero della Francesca, Uccello, El Greco; traditions which were in some danger of being lost in the Nineteenth Cen-

ture. Here one finds the chef-d'œuvre of Picasso, «Les Trois Musiciens», among a large and representative group of this master's paintings, numerous excellent Braques, a very adequate exposition of Léger, the fourteen examples including his principal work, «La Ville». Here also are some very carefully selected works by Gris. These honest and profound paintings, so free from all pretension, take on more and more weight year by year. It is quite possible that posterity will judge certain of them, especially those painted about 1913-1916, to be the greatest of all cubist pictures.

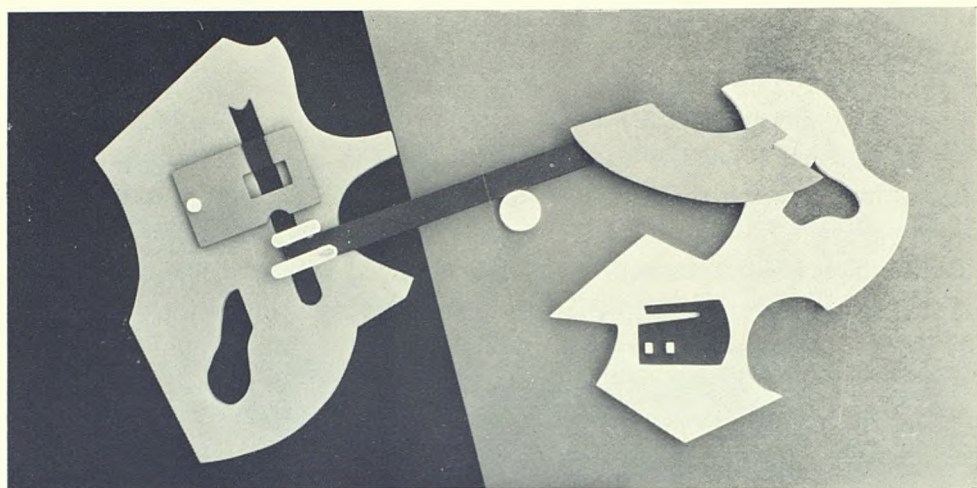
The Constructivists form another significant group. Mondrian, vastly important both aesthetically and historically, displays his tense lines and his rectangles of pure color. Another Dutchman, the younger Domela, is represented by one of his creations and the young Frenchman Héliou by several displaying his development under the influence of Doesburg and Mondrian, on through forms possibly inspired by early Légers to a freer form painted with singing colors. A selection from the now large group of American abstract painters, several of them concerned largely with problems of construction, has been made for the museum and it is pleasant to be able to state that a number of them are gifted and apparently on the point of producing mature work.

It is not to be supposed that the collection is entirely confined to cubist, abstract and constructivist painting. It serves no special cliques, although it does not aim to present a wide panorama. If Derain, aside from a Fauvre portrait of Matisse, Segonzac, Modigliani and others are not included—and all omissions have been calculated—on the other hand one finds a Vlaminck (1904), an Utrillo, a beautiful Matisse and a pre-war Laurencin.

While it seems unnecessary to defend the patron of art against the patron of the art dealer, for really neither Lorenzo dei Medici nor Shtoukine need defenders, I must beg the indulgence of my readers if I bring these few notes to a conclusion with a quotation from the recently published Autobiography of Stravinsky:—

« Frankly, I have but little confidence in those who pose as refined connoisseurs and passionate admirers of the great pontiffs of art... but who know nothing of the art of their own times. Should any consideration at all be given to those who go into raptures over great names but whose attitude, when confronted with contemporary works, is one of bored indifference, or the display of a marked preference for the mediocre and the commonplace ? »

A. E. GALLATIN.



GERTRUDE GREEN

(A. E. GALLATIN Coll) 1937



ELSA THORESEN

1938

AMERICAN PERSPECTIVE.

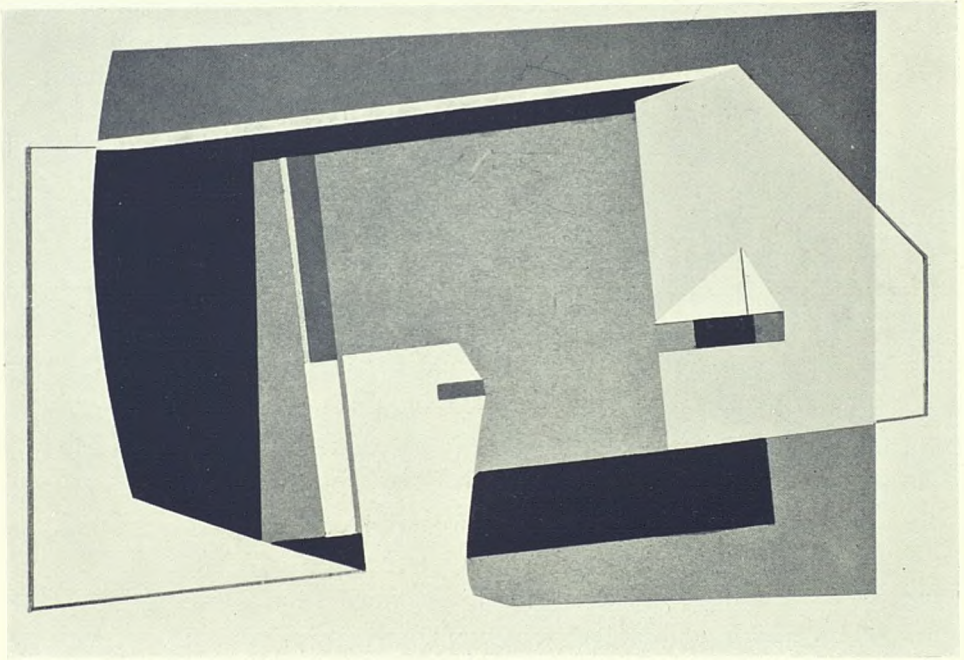
The opinion is often heard that Europe is too unstable politically for a virile art to subsist there—much less this new art of abstraction which must, ironically, discipline and restrain itself before a public which is neurasthenic. It is hoped America is the acreage not under fire, the plot in which plastic properties may be cultivated within the limitations of the canvas—a country attractive to Nierendorf and the collector Reber, but also pleasing to men less free in their mobility such as Gropius, Moholy-Nagy and Héliou. If non-objectivity is a functionalism of the fine arts, suitable to a practical people who build efficient business and industrial machines, one may well ask what forces confront the new tradition in the United States.

The ablest detractor of any artist's integrity is probably the one on best terms with the artist's ego—a form of self interest, the desire to make a name quickly and sell pictures. For this achievement one must make pictures which are easily understood. Avoiding this, the inclination is to make paintings easier for oneself to understand, which exact less work from one, basically are formulas, automatic and decorative. Our first concern should be for this opposition which does its damage 'internally'.

The stricture falls today upon the ambitious abstractionist that he cannot longer provoke or scandalize by being non-objective. His amorphous and geometric forms cannot sing the tunes of home-soil nationalism or of proletarian discontent—much less combine them as present American «social realists» seem to. Therefore, perhaps in a new sense, our elimination of the subject offers a survival value.

The American abstractionist seems usually to understand that capitalist society hampers the development of his art. But he resents the professional revolutionist's demand for an art immediately comprehensible to the masses which will bolster up sales for a society which in turn is allowed a generation of dictators for its realization. The result in this country is a wary fraternalizing of artist which revolutionist. The «line» followed today by the Marxist is to end his Plekhanovistic attack on abstractionism by commending Héliou and Léger on their balance and their brushwork. Picasso, currently honored for his sadistic venture into Guernica, is honored not for his balance, his brushwork or his content, but for what is viewed as a lapse from individualism.

It is in this world of shaded pragmatisms that the artist as idealist must seek his values. He can hardly avoid visualizing himself laying corner-



BALCOMB GREEN

1937

stones for the city of the future while other men—assisted by his alter ego—train their artillery on an enemy city now flying the fascist flag. The argument as to how much construction should be suspended while destruction goes on is a tough one. And academic.

The central difficulty for the advanced artist may now be clear. Granted he has the tenacity to turn out his number of canvases, what besides his remote ideal has he to keep his work from becoming a mere brush service to his independence, automatic therefore, often imitative and always decorative? What stimulation?

In the United States he may lack the first essential, a certain public integrity however unenlightened. For a European it is difficult to imagine what adroit agencies for publicity we have developed here, difficult to imagine with what gusto the sensationalist magazines may inflate the vulgar homosexual today, a living primitive tomorrow, a slick master of the stream-lined woodblock the next day. The artist witnessing this may well be a cynic.

Certain facts complicate the picture. Largely it is the younger men and women who turn to our tradition. The teachers out of all proportion support and understand our effort. In an unspectacular way the mural division of the Federal Art Project is able to place many abstract murals, and without the expected indignation. And yet the general run of art magazines has fallen to a new low in selling the artist personality and neglecting his work. That most influential New York museum of « modern art », by name and in its origin progressive, exhibits a craving for popularity which makes impossible any leadership. What abstract work is able to exhibit itself draws encouraging crowds, but seems to have built a following which makes its judgements privately. One might say the validity of the new tradition is established, but that the manipulators see no profit in assisting it.

Opposed by the chaotic temper of the world, and not assisted by the machinery which makes successes easy, the strength of the new tradition and its persistence may be attributed at last to the substance of the paintings and constructions themselves.

BALCOMB GREENE.



B. G. BENNO

1936

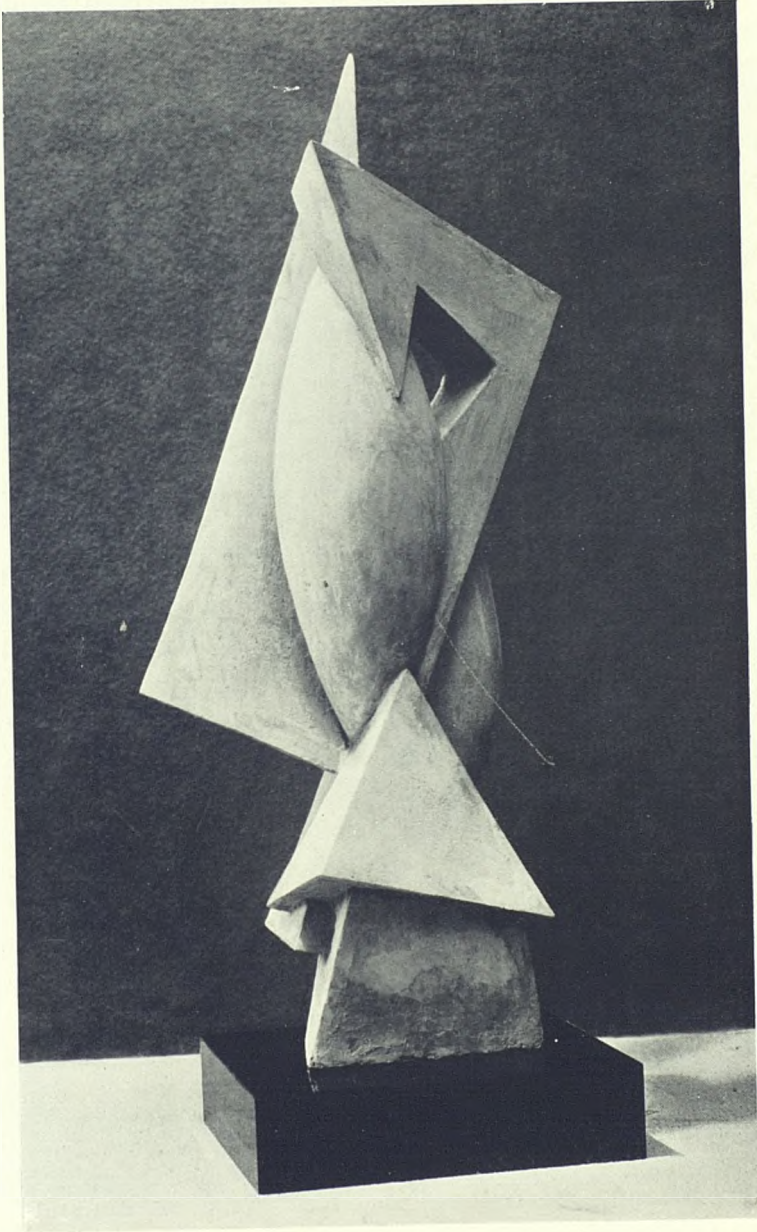
DIE ENTWICKLUNG DER ABSTRAKTEN KUNST IN AMERIKA.

Zweifellos wäre die abstrakte Kunst Nord-Amerikas zu hoher Blüte gediehen, wäre sie nicht durch die Einwanderung der Europäer zerstört worden. Die amerikanischen Museen sind voll von Beispielen grosser nicht-figürlicher Werke aus fast allen Teilen Nord-Amerikas. Auch jetzt noch finden wir bei den am wenigsten verdorbenen Stämmen des Südostens und in Alaska ähnliche Arbeiten.

Eines Tages werden wir vielleicht solche Fragmente unserm eigenen ästhetischen Bewusstsein einverleiben, falls Spengler recht haben sollte, wenn er sagt: «Nicht Engländer und Deutsche sind nach Amerika ausgewandert, sondern die Menschen sind als Engländer und Deutsche ausgewandert; als Yankees sind ihre Urenkel jetzt dort, und es ist seit langem kein Geheimnis mehr, dass der Indianerboden seine Macht an ihnen erwiesen hat: sie werden von Generation zu Generation der ausgerotteten Bevölkerung ähnlicher.» (Der Untergang des Abendlandes, Band II).

Die Ankunft der Europäer aber machte, wo immer sich diese niederliessen, dem schöpferischen Impuls — abstrakt, illustrativ oder literarisch — ein Ende, bis im 18. Jahrhundert die vorrevolutionäre Periode in den ländlichen Distrikten Neuenglands das erste Erscheinen einer strengen und naiven Porträtkunst zeigte, welche oft grosse abstrakte Qualitäten aufwies. Gegenstandslose Zeichnungen jetzt unbekannter Autoren tauchten auf, die ganz unbewusst den Ton und den Charakter ihrer Zeit übermittelten. Die Parallele dazu in der Plastik kann in der Grabsteinskulptur des Südens gefunden werden. Die meisten Strömungen der folgenden Perioden begnügten sich damit, die zeitgenössische europäische Produktion in ihrem Niedergang nachzuäffen. Jede neue ästhetische Bestrebung wurde hierauf von der realistischen Flut fortgespült.

Erst im jetzigen Jahrhundert, als die «Armory Show» von 1913 dem empörten New Yorker Bürgertum die neuen plastischen Werte eines Cézanne, der Fauvisten und der Kubisten zeigte, kam auch bei uns eine bewusste Wendung zur Abstraktion hin. Zuerst blieb die Bewegung allerdings nur an der Oberfläche. Davies, Demuth, Man Ray, Marin, Max Weber und andere dämpften die ursprünglich impressionistische Einstellung durch die neuen plastischen Experimente, mit denen sie im Ausland in Berührung gekommen waren. Dieser frühen Bewegung erneuter Vitalität folgten jedoch magere Jahre da nur wenige ihre Bedeutung erkannten und schliesslich wurde sie von den Kritikern, totgesagt. Man informierte sich einzig bei den Händlern und ignorierte die Künstler, die auszustellen sich die Museums-



GEORGES L. K. MORRIS

1936

direktore im Hinblick auf die Ausichten der Verwaltungsräte scheuten. Nur wenige Privatsammlungen zeigten beharrlich halb abstrakte Bilder aus Paris und Miss Dreier brachte Arbeiten der Konstruktivisten herüber. Der erste wichtige Fortschritt kam 1927 mit der Gründung des «Museum of Living Art» der Universität von New York. Zum erstenmal wurden die Kubisten und später Arp, Domela, Hélon, Miro, Mondrian dem New Yorker Publikum zugänglich gemacht. Von den amerikanischen Malern, obwohl schon einige sich an derartig neuen Auseinandersetzungen beteiligten, hatten sich nur wenige bis zur Ausstellungsreife entwickelt. Erst seit 1933 sind in der neuen Bewegung amerikanische Elemente deutlich zu erkennen. Morris und Shaw stellten schon in ihrer Entwicklungszeit in der «Valentine Gallery» aus und Pierre Matisse zeigte die in Europa bereits bekannten «Mobiles» von Calder. Das «Museum of Modern Art» begünstigte vorübergehend die Pariser Schulen, während das neue «Whitney Museum of American Art», mit einer verspäteten Geste gegen die «Linke», eine Ausstellung «Toward Abstraction» veranstaltete, in der aber die meisten wirklich abstrakten Künstler fehlten.

Der Winter 1935/36 war für die Entwicklung der modernen Kunst in New-York der kritische Moment. Das «Museum of Modern Art» eröffnete eine grosse, rückblickende Ausstellung, welche durch ihre schönen Kataloge besonders geeignet war, das allgemeine Verständnis auch an andern Orten zu heben, es wurden vor allem schon vor dem Kriege bekannte Künstler gezeigt, während die seitherige Entwicklung fast nur durch wenige Beispiele belegt wurde. Diese Bevorzugung des Historischen gab dem Ganzen einen Anschein von Endgültigkeit. Durch das Fehlen der amerikanischen Künstler mit Ausnahme von Calder wurde das Fremde und das Vergangene stark betont.

Während dieser ganzen Zeit vergrössert Direktor Gallatin vom «Museum of Living Art» in aller Stille seine der Kritik und dem Publikum unbekanntes Sammlung, welche die reichhaltigste Schau der bildenden Kunst von heute ist. Er kaufte amerikanische Arbeiten und hängte sie neben seine sehr guten Kubisten und Nach-Kubisten. Kurz nach der Eröffnung von «Toward Abstraction» stellte er in der Reinhardt Gallery amerikanische Abstrakte aus: Biedermann, Calder, Ferren, Morris und Shaw erschienen unter der Bezeichnung Konkretionisten, da sie mehr das Konkret-Formale zum Ausdruck brachten als die Abstraktion. Die meisten Kritiker fanden, dass die Amerikaner mit dem architektonischen Element in der Malerei nichts zu schaffen hätten und stellten sich feindlich dazu, aber es zeigte sich ein unerwartetes Interesse von Seiten des Publikums. Ein Teil der Ausstellung, durch zwei Werke von Gallatin bereichert, wurde später in



FERREN

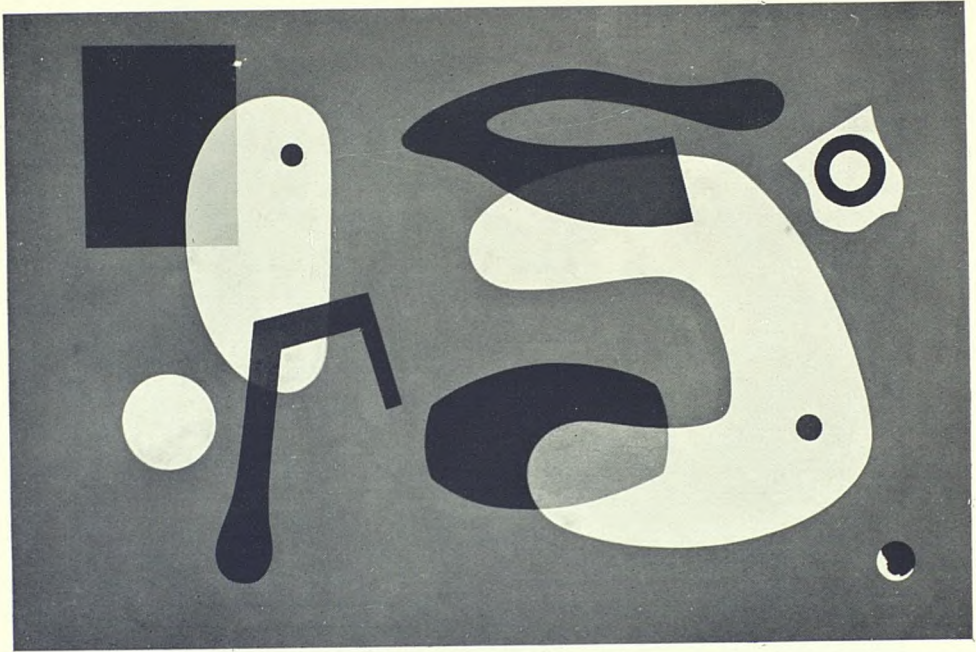
1937

Paris und London gezeigt. Unterdessen konnte man in New-York die abstrakte Kunst in Werken von Dove, Houmère, Xceron, Gorky und den Mexikaner Mérida sehn.

1937 wurde die « Association of American Abstract Artists » gegründet, welcher mehr als 40 Künstler beitraten. Im April fand die erste, umfassende Schau der modernen Bewegung in den Squibb Galleries statt. Sie war so mannigfaltig wie das amerikanische Volk selbst. Der Einfluss der französischen nach-kubistischen Tradition war der dominierende, da waren Konstruktivisten, Neo-Plastiker, Anhänger von Hans Hofmann, dessen Schüler schon durch eigene Ausstellungen interessiert hatten, sogar Surrealisten wurden eingesandt, jedoch rasch wieder zurückgezogen. Es war ein Reichtum an Farbe und Vitalität, welcher vielversprechend für die Zukunft der Amerikanischen Kunst war. Mehrere tausend Besucher gingen durch die Ausstellung und viele begannen zu verstehn. In derselben Woche war eine ergänzende Ausstellung in den « Reinhardt Galleries » von Frelinghuisen, Gallatin, Morris und Shaw, nachdem schon zu Anfang des Jahres eine Ausstellung von Albers, Dreier, Kelpé, Drewes und solche von Ferren und Calder der neuen Bewegung Gewicht gegeben hatten.

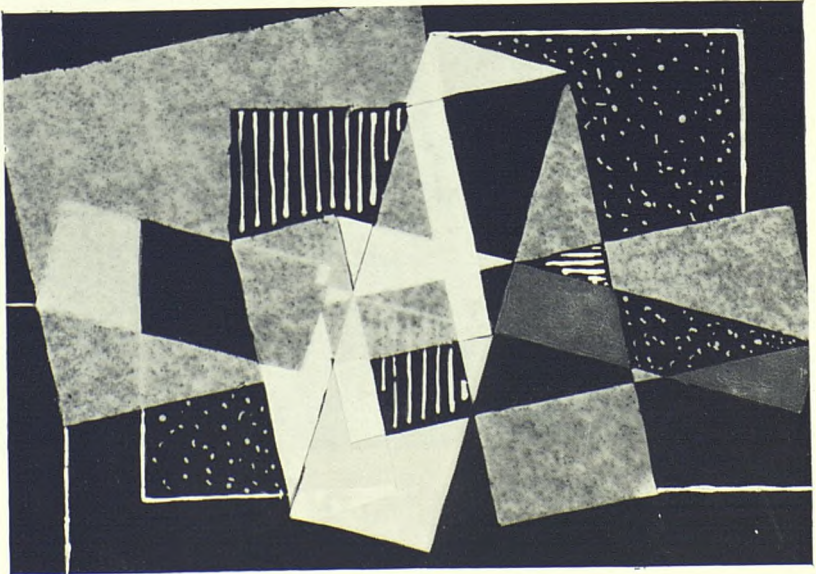
1938 beginnt verheissungsvoll. Die « American Abstract Artists » werden wiederum als Gruppe mit vielen neuen Mitgliedern ausstellen. Ein Jahrbuch ist erschienen während die Ausstellung in Chicago, Denver, San Francisco, Seattle und an anderen Orten, wo die abstrakte Kunst bisher unbekannt geblieben ist gezeigt werden wird. Offizielle Anerkennung fehlt indessen noch, obwohl die Kritik mit zunehmender Vertrautheit mehr Sympathie zeigt, so bleiben doch die Erziehungszentren und die Hochschulen noch unberührt. Das « Museum of Modern Art », ohne Zweifel durch die Notwendigkeit der Geldbeschaffung für ein neues Gebäude behindert, hat bisher kein erwähnenswertes Interesse für die amerikanischen Abstrakten von heute bewiesen. Auch hört man noch wenig von der neuen Guggenheim Stiftung, welche zur Förderung der abstrakten Kunst gegründet wurde. Die Sammlung zeigt vorwiegend die Entwicklung der deutschen Abstrakten. Mit Spannung wird die Eröffnung des neuen Williamsburg Housing Project erwartet, mit abstrakten Wandbildern von Green, Diller, Swinden, Mac Neil und anderen. Während individuelle Ausstellungen die Entwicklung und Reifung der Werke zeigen, ermutigt vor allem, der zunehmende Kontakt des Publikums mit den neuen Formen der Kunst.

L. K.

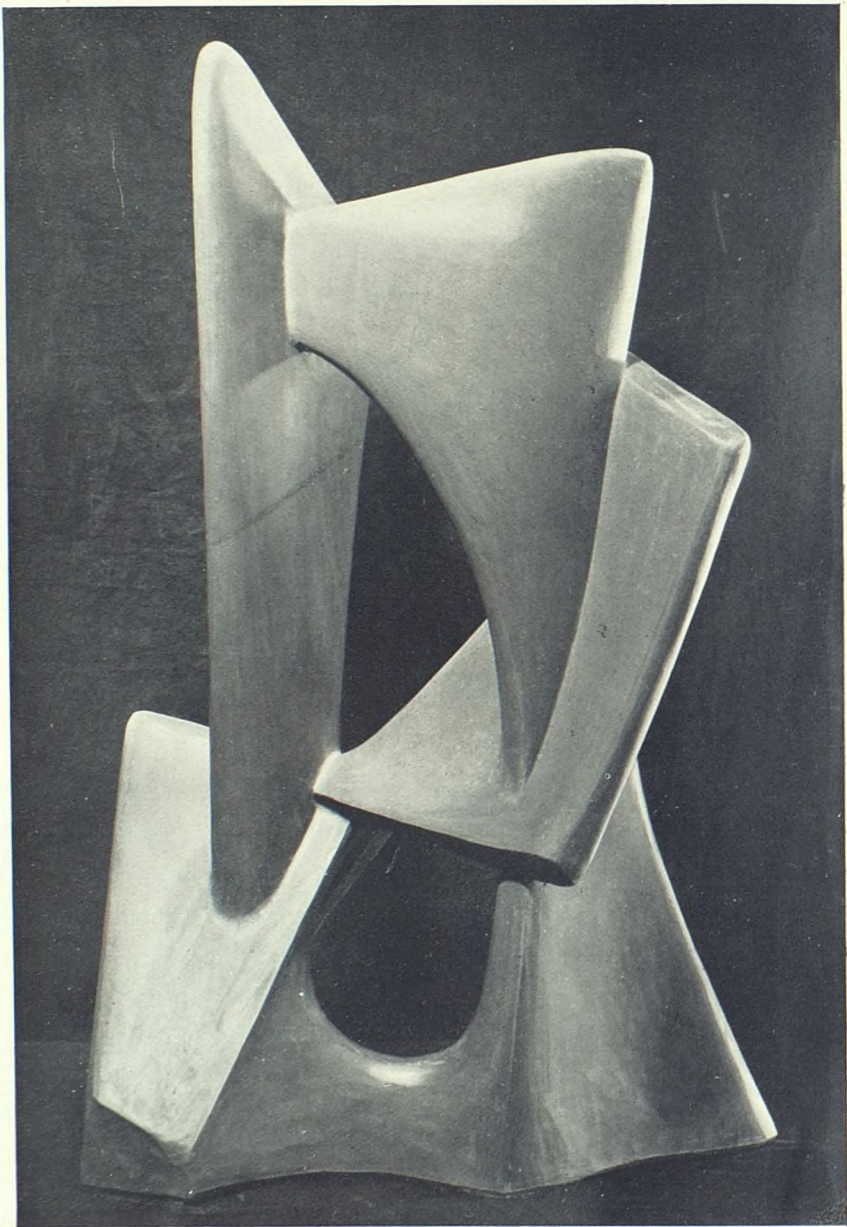


CARL HOLTY

1937



ALEX CORAZZO



SANDRO GIAMPIETRO

TEN YEARS TRANSITION.

It is now more than ten years since I launched *Transition* as a Eur-American review for «creative experiment». Its birth occurred in the explosive ambience of the post-war period, when the atmosphere of Paris was tinctured with a kind of romantic revolt in the arts. This *pan-romanticism* has remained the principal line followed by *Transition* during its decade of activity.

It is hardly possible for me to establish an objective *bilan* of this effort. But I welcome the opportunity of summarizing in this brief space certain ideas the magazine has disseminated, both as a documentary and an ideological medium.

Transition began its existence as a more or less eclectic organ. It had the ambition of becoming a bridge between creative Europe and America, with the principal objective of combating the naturalism then prevalent in the Anglo-Saxon world and postulating the primacy of the imagination and the *night-mind*. It aimed at an expansion of the frontiers of language, as well as of other forms of expression.

As time went on, it crystallized its ideological aims, although it also continued to publish purely documentary material, for objective reasons of communication.

Transition stressed the work of those writers whose tendency showed a definite parallelism with the great line of the romanticist spirit, by putting side by side certain poets, narrators and essayists of *left-wing expressionism*, *dadaism* and *surrealism*, and such *romantics* as Justinus Kerner, Novalis, Schelling, Franz Von Baader, Jean Paul, etc. It also introduced original creations by radical writers of the British Isles and the United States, whose tendency was analogous to that of their continental contemporaries.

Among the earliest texts produced in the original, or in translations, I should like to cite the work of: Hans Arp, Hugo Ball, Antonin Artaud, André Breton, René Crevel, Robert Desnos, Paul Eluard, Benjamin Péret, Philippe Soupault, Georges Pelorson, Raymond Roussel, Tristan Tzara, Kurt Schwitters and numerous others.

Many interpretative essays dealing with *Transition's* tendency towards the creative integration of the *mythological*, *archaic*, *primitive* elements of the personality were published in translation, from the very beginning. We were the first to present fragments from the *pre-historic*

explorations of Leo Frobenius, as well as from the *irrationalist* philosophies of Ludwig Klages, Heidegger and others. This was accompanied by a growing interest in contemporary folk-lore, both in America and Europe.

Beginning with its first number, *Transition* has given prominent space to the work of the non-representational plastic creators : painters, sculptors, photographers. Essays expatiating on the new tendencies in these arts have been published in translation or in the original languages.

Between 1927 and 1937 almost 300 reproductions of contemporary artists have appeared, including work by : Arp, Taauber-Arp, Ernst, de Chirico, Picasso, Miro, Léger, Brancusi, Schwitters, Picabia, Calder, Lisitzky, Tihanyi, Giacometti, Braque, Gris, Kandinsky. In addition, numerous primitive documents have been reproduced.

Transition published important interpretative essays on plastic subjects by : Alfred H. Barr, Elliot Paul, Hans Arp, Kurt Schwitters, L. Moholy-Nagy, James Johnson Sweeney, Theo Van Doesburg, Fernand Léger, Carola Giedion-Welcker, S. Giedion, Robert Desnos, Vordemberge-Gildewart, Harry L. Potemkin, André Lhote.

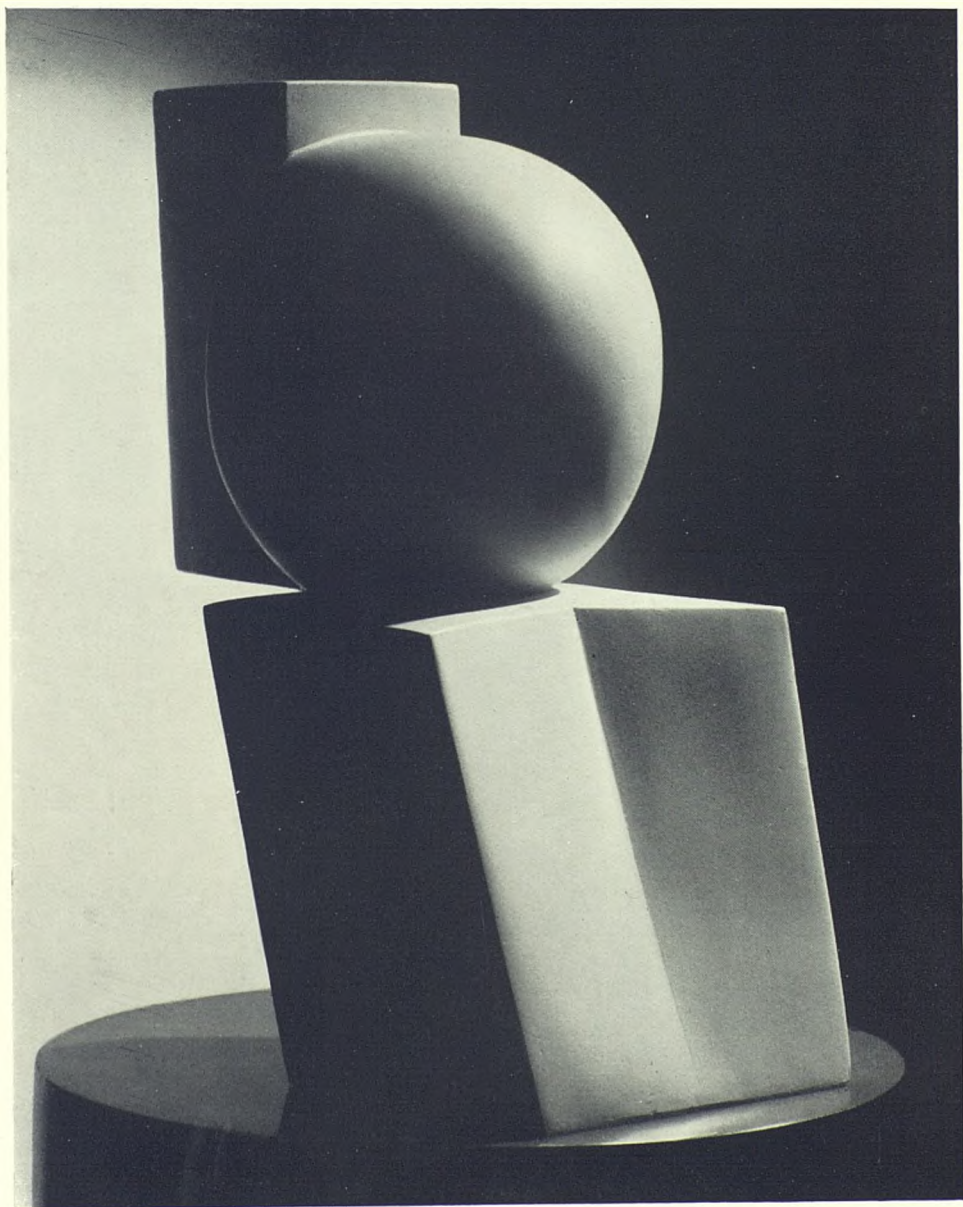
With the publication of the manifesto « Revolution of the Word », *Transition* became definitely a work-shop for linguistic expansion. « The dust and rumour », said Stuart Gilbert, « the polemics to which this manifesto gave rise, tended to divert attention from its true content. It was an attempt to forge a new weapon out of common discursive speech, to beat utilitarian ploughshares into visionary swords. »

The publication of eighteen fragments from James Joyce's word-revolutionary « Work in Progress » during these ten years has constituted a mile-stone in this creative-linguistic reformation.

Dada and later experiments in a new word-lore by Arp, Ball, Schwitters and Tzara have been either translated or given in the original.

Neo-American or Eur-American efforts in inter-linguistic writing have also been a part of our experimental efforts.

It is with satisfaction that I note the influence these laboratory experiences are having on the development of style and thinking throughout the western world, and especially in America, where such efforts as James Laughlin's « New Directions », Stuart Chase's « The Tyranny of Words », etc. constitute a continuation of ideas that have been expressed in *Transition*. (See « Revolution of the Word », 1929 ; my own « Language of Night », 1932, which resumed certain concepts that had appeared in *Transition* and in which I analysed « the crisis of the communicative and symbolical functions



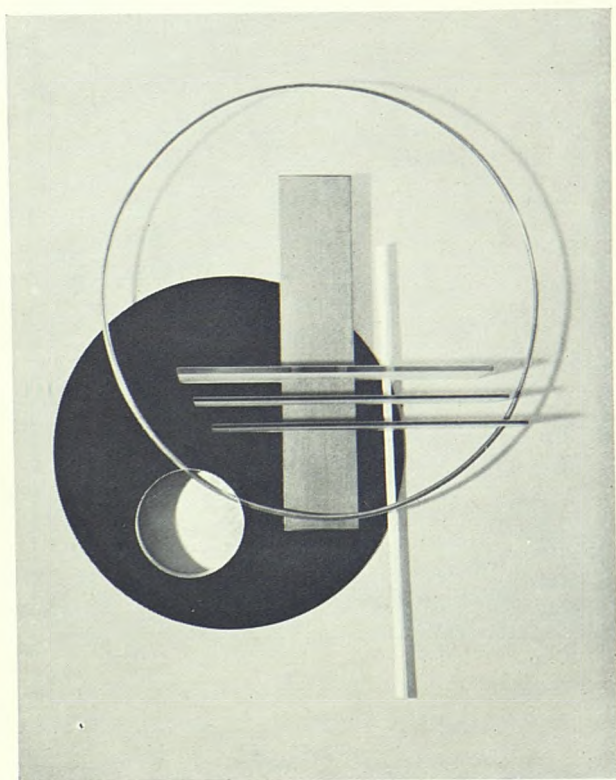
ROBERT FOSTER

1937

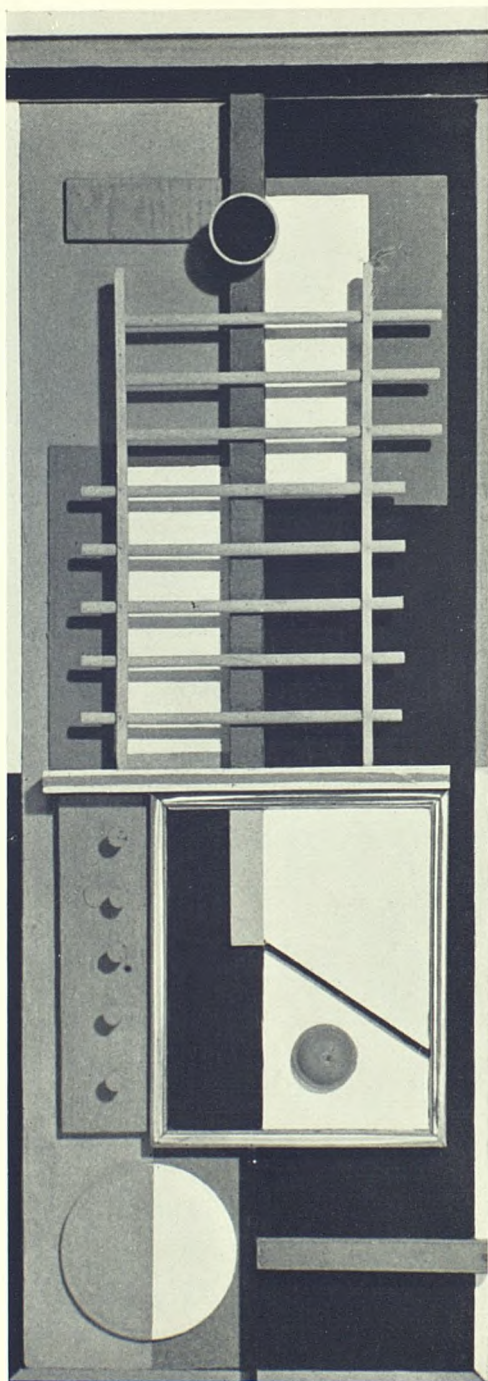
of language ». See also, my demand for a «semantic revolution», *Transition* n°. 23, 1935.)

In 1932 *Transition* announced a metaphysical direction of its effort. This verticalist, or «vertigralist» direction is the one it will continue to follow.

EUGENE JOLAS.



FREDERICK KANN.



VACLAL VYTLACIL

THE PLASTIC POLYGON.

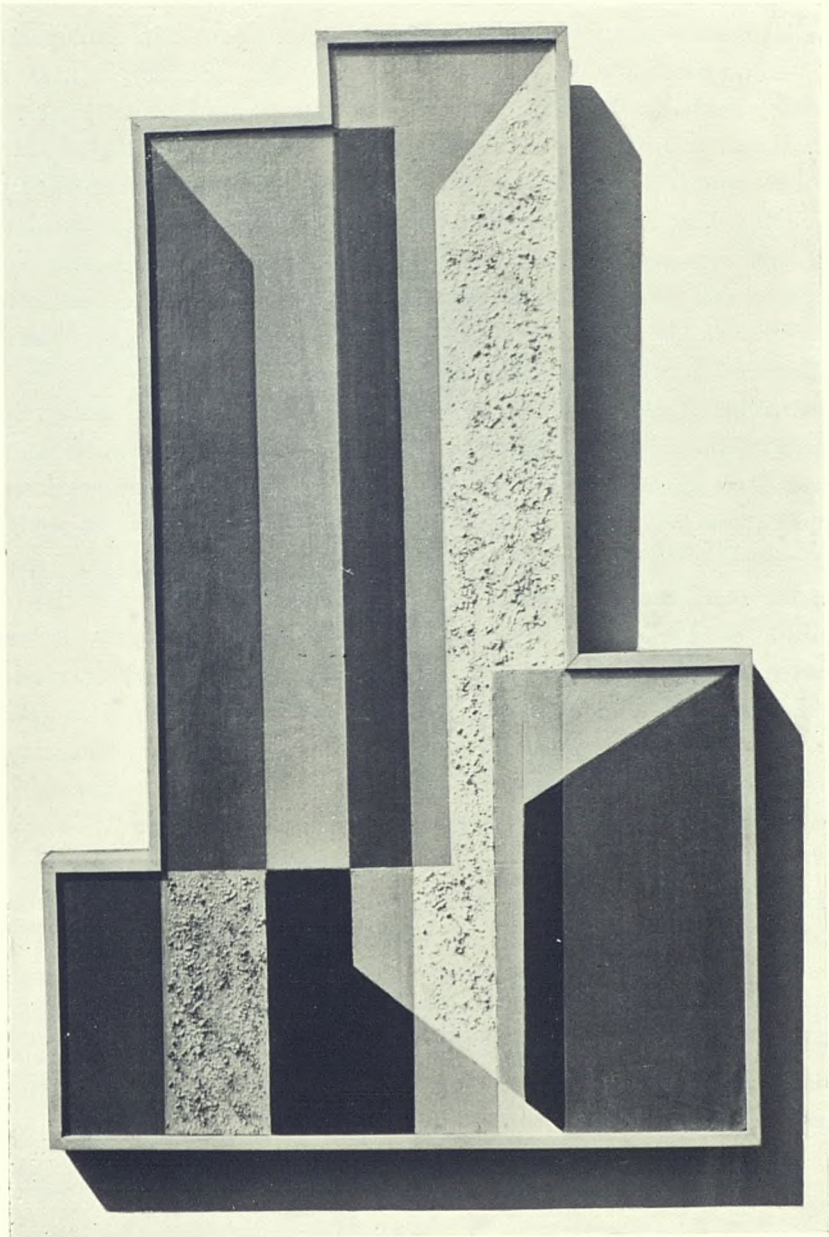
What I have termed the plastic polygon—a several-sided figure divided into a broken pattern of rectangles—developed in the course of years from certain experiments made by myself in 1933. In the main these experiments were founded upon the New York scene—or rather the Manhattan skyline—treated semi-cubistically. Quite naturally the vertical line predominated.

By a gradual trend of simplification and removal of all superfluous detail, my initial polygon in due course eventually evolved. Strangely enough, in its embryonic stage all semblance to the original germ had almost vanished; rather than a form composing a series of varying planes, it had taken on the rigid tranquility of a sidewalk pattern viewed from above. Distance had yielded to design; depth had surrendered to a wall of equal planes. For what it had acquired in purity, it had wholly lost in three-dimensional value.

The evolution thenceforward to its present state has been, slow and gradual. Applied forms of varying shapes and contours have been employed on occasions, but always whatever the changes, the effort has been to preserve the condensation of structure. Since these—and subsequent experimentations—renewed from time to time, I have striven, by stressing the special organization—i. e. accenting the prevailing values—to develop further those fundamental problems undertaken in the first-conceived arrangements. By a broader elimination I have sought to arrive at a greater purity; by the gradation of tonal effect to combat the severity of the vertical, by a shifting of the right angle to promote an added depth, by a subtler diffusion of the background to emphasize the nearest planes. My intention in abandoning the orthodox four-stripped frame has been to give the figure wider freedom—a freedom especially required, I believe, because of the large number of straight lines used.

The polygon, sprouting, so to speak, from the steel and concrete of New York City, I feel to be essentially American in its roots. That in its growth and development it no longer embraces those somewhat realistic features found in its progenitor is of no moment. Structurally and functionally it is solely of America.

CHARLES G. SHAW.



CHARLES G. SHAW

CONSTRUCTION

INFORMATIONS.

HUNGARY.

An exhibition of Hungarian Abstract Art opened in Budapest at the end of January and includes works of Moholy-Nagy, Beöthy, Szenes, Mistrik de Monda, Ferbath, Weiniger, Prinner, Gadanji, and others. It is to be regretted that examples of Tihanji's work were not included.

The appearance of this exhibition makes possible a few fundamental statements. There are a considerable number of Abstract painters and sculptors of Hungarian origin living outside of Hungary, mostly in Paris, whose work shows the influence of the spirit of the adopted land. In Hungary itself, at present, there are only a few scattered and vague indications of a leaning towards the Abstract form, but there is no clear demonstration of it. There is a special reason. The southeastern part of the country has always tended towards a natural vegetative felicity, and has been only gradually influenced by the new waves of western style development. In Hungary an intellectualization of the form itself, even in the sense of the beginning of Cubism and Expressionism came only during the last years of the war. After the fall of the Communist government these art tendencies were disturbed and estranged by the «Christian-National» political reaction, and valuable talent emigrated or died early. The following years of so-called «Neobarock feudal-capitalistic consolidation» may be designated by the slogan: Peace, Order and Soft-soap. To serve the purposes of the church-state art became quietly contemplative and there was a light Post-Impressionism and a Roman-school Academy style. It is true that lately a new wave of social excitement, this time prevailing among the rural peasants, is growing. And at the same time a new activation of the artistic form appears, a new will towards concentration, towards constructive, rhythmical and impressive severity. Hungarian art today develops out of the early Expressionism, exactly at the point where it was broken off in 1919. And therefore it will be forced from inner reasons towards Abstraction, unless the reaction of a dictatorship à la Hitler comes in between.

ERNST KALLAI

AMERIKA.

NEW YORK. — Die «American Abstract Artists» haben ihr erstes Jahrbuch herausgegeben. Es ist zu beziehen bei Paul Kelpé 149 W. 11 Street New York, U. S. A. Preis 50 cents, Porto 10 cents.

SCHWEIZ.

BASEL. — Die «Kunsthalle Basel» veranstaltete vom 9. Januar bis zum 2. Februar 1938 eine Ausstellung schweizer konstruktiver und surrealistischer Malerei und Plastik. Die meisten der Aussteller gehören der schweizer Vereinigung «Allianz» an. Diese Vereinigung lässt dieses Jahr ein Jahrbuch erscheinen. Die Herausgeber sind Leo Leuppi und Richard Lohse. Wir führen hier einige Sätze der Besprechung dieser Ausstellung in der «Basler Nationalzeitung» von Dr. Georg Schmidt an, die zu den besten Formulierungen dieser Kunst gehören: «Bei aller bildenden Kunst ist für den Betrachter das Erste, dass er sich dem optisch-sinnlichen Tatbestand rein hingibt, denn alle bildende Kunst spricht durch das Mittel des Optisch-Sinnlichen. Allein von der Basis einer vollkommenen Erfassung des sinnlichen Tatbestandes aus kann der geistige Wille einer bestimmten künstlerischen Richtung und kann die künstlerische Kraft des einzelnen Künstlers und des einzelnen Werkes erfasst werden. ... Die geometrisch Abstrakten gehen auf die Grundformen zurück, aus denen alles gebildet ist, was menschliche Hand und menschlicher Geist erschaffen. Und dies sind zugleich auch die Formkräfte, die in der gesamten Natur wirksam sind. Dem gegenüber sind die Grundformen der organisch Abstrakten nicht die aktiv wirkenden Formkräfte selber, sondern deren passives Produkt, die bewirkte Formerscheinung. Während die geometrisch Abstrakten gern ein einzelnes Formgesetz sichtbar machen, zeigen die organisch abstrakten Gebilde, an denen viele Kräfte gearbeitet haben. Das Kristall ist das Symbol der geometrisch-abstrakten Kunst, der Kieselstein das Symbol der organisch-abstrakten.»

ITALIEN.

MAILAND. — Die «Galleria del Milione» veranstaltete im März 1938 eine Ausstellung von Aquarellen, Klebebildern und Radierungen von Arp, Domela, Kandinsky, Magnelli, Seligmann, Taeuber-Arp und Vezelay.

HOLLAND.

AMSTERDAM. — Das «Gemeendemuseum Amsterdam» zeigt vom 3. April bis zum 3. Mai 1938 eine Ausstellung der wichtigsten nachkubistischen abstrakten Kunst. Die Ausstellung ist von Herrn Direktor Roëll, Herrn Sandberg und Frau van Doesburg veranstaltet worden.

ENGLAND.

LONDON. — In London ist eine neue Galerie, die Galerie «Guggenheim jeune» eröffnet worden. Sie wird sich besonders für die Kunst unserer Zeit einsetzen, die in England noch wenig bekannt ist; so zeigte sie zum erstenmal in London eine Ausstellung von Werken Kandinsky's, der im übrigen Europa schon über 80 Ausstellungen veranstaltet hat. Im April wird sie Plastiken und Reliefe ausstellen, die einen Ueberblick über die letzten Probleme der plastischen Kunst zeigen.

Die zollfreie Einfuhr nach England wurde von dem Direktor der Tate Gallery, Mr. J. B. Manson, für die Werke von Arp, Brancusi, Duchamp-Villon, Laurens, Pevsner, und Taeuber nicht gestattet. Mr. Manson ist selbst Maler und wie die englische Presse sagt: «he is a startling life like bird mimic». Er begründete seine Ablehnung mit den Worten: «They are all the sort off stuff I should like to keep out.» Die Presse wollte aber nicht glauben, dass er berufen sei, vorzuschreiben, was ausgestellt werden dürfe. Eine Anzahl der bekanntesten Kritiker unterzeichnete einen Protest und nach einer Interpellation im house of commons wurden die Plastiken freigegeben.

FRANKREICH.

PARIS. — PLASTIQUE 4 wird Dichtungen und Zeichnungen von Malern und Bildhauern veröffentlichen.

PLASTIC is a magazine devoted to the study and appreciation of Concret 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 A. E. Gallatin, G. L. K. Morris, S. H. Tauber-Arp, avec la collaboration de H. Arp et C. Domela.

Les articles paraissent sous la responsabilité de leurs auteurs.

CONDITIONS D'ABONNEMENT :

France. 25 frcs

U. S. A. \$ 1.50

Pays étrangers \$ 1.50

PRIX DU NUMÉRO :

France. 12,50 frcs

U. S. A. 50 cents

Pays étrangers 15 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°).

12.50 Fcs.

PAYS ETRANGERS 15 Fcs.