arp . . . . . page 2
baumeister 3
beothy 4
buchheister 5
calder 6
delaunay r 7
delaunay s 8
dreier 9
einstein 10
foltyn 12
freundlich 13
gabo 14
gleizes 15
gorin 16
hélion 17
herbin 19
hone 20
jelinek 21
jellett 22
kupka 23
moholy-nagy 24
mondrian 25
moss 26
pevsner 27
power 28
prampolini 29
roubillotte 30
séligmann 31
schiess 32
schwitters 33
strazewski 34
strzeminski 35
taeuber-arp 36
tutundjian 37
valmier 38
van doesburg 39
vantongerloo 40
villon j 42
vordemberge 43
wadsworth 44
werner 45

abstraction création art non figuratif 1932

prix 15 francs

a.elzar./32

abstraction création

association fondée le 15 février 1931 pour l'organisation de manifestations d'art non figuratif

cahier N° 1-1932:48 pages 22×27. 84 reproductions 30 articles

de : **arp, baumeister, calder, beothy, buchheister, sonia delaunay, robert delaunay, dreier, einstein, foltyn, freundlich, gabo, garcin, gleizes, gorin, hélion, herbin, hone, jelinek, jellet, kupka, moholy-nagy, mondrian, moss, pevsner, power, prampolini, léonce rosenberg, roubillotte, séligmann, seuphor, schiess, schwitters, stazewski, strzeminski, taeuber-arp, tutundjian, valmier, van doesburg, vantongerloo, vienney, villon, vordemberge, wadsworth, werner.**

prix 15 frs, franco 17 frs, union postale 20 frs, autres pays 22 frs. adresser les mandats ou chèques et le bulletin de commande ci-joint au siège social : herbin, 26 boulevard masséna, paris 13e (couper suivant le pli)

le 1932

veuillez adresser à (nom, adresse)

exemp. du cahier n° 1. 1932.
mon règlement par mandat-poste,
par chèque

signature

monsieur a. herbin

abstraction-création

26 boulevard masséna

paris 13e

france

our désigner notre groupement
ous n'en avons pas trouvé de
contestables . l'ensemble des
ce cahier pourra leur servir de
s n'y tenons pas spécialement .
lture de la plastique pure , à
explicatif , anecdotique , litté-

artistes sont arrivés à la con-
l'abstraction progressive des

tistes ont atteint directement la
otion d ordre purement géomé-
f d'éléments communément ap-
plans , barres , lignes , etc . . .
comparons pas , nous ne sépa-
es selon l'évolution abstractive
nous nous efforçons de cons-
on figuratif .
ponsabilité du comité de l'asso-
st basée sur le fait de non-
invités à participer au grou-
considèrent comme définitive-
qui produisent à la fois des
d'êtres ou d'objets plus ou
es sans préoccupations de cet
r de ces dernières , ne sont pas

dans ce cahier d'œuvres très
l'idée commune de non-figu-
lic la conception des possibili-
purement plastique .
exprimer dans un article les
entiellement son attitude . ces
r lui-même ou par un écrivain
cés sous la responsabilité de
s n'engagent que lui .
rivains et différentes personna-
guratif de répondre à des ques-
cet art dans la société actuelle
ivants , considérés comme indi-
tion ont été également invités :
ndez , carlsund .
i , mallevitch , tatline .
n ; les reproductions des œu-
vres des autres n'étaient pas parvenues à la rédaction au moment de la mise sous presse .
l'association abstraction-création est absolument indépendante de tout groupement , de toute firme commerciale , et de toute combinaison publicitaire .

a.elzar. 32

abstraction
création
art non figuratif
nous avons choisi ces mots pour désigner notre groupement et notre activité parce que nous n'en avons pas trouvé de moins obscurs ou de moins contestables . l'ensemble des reproductions contenues dans ce cahier pourra leur servir de définition . par ailleurs , nous n'y tenons pas spécialement . non figuration , c'est-à-dire culture de la plastique pure , à l'exclusion de tout élément explicatif , anecdotique , littéraire , naturaliste , etc . . .
abstraction parce que certains artistes sont arrivés à la conception de non-figuration par l'abstraction progressive des formes de la nature .
création parce que d'autres artistes ont atteint directement la non-figuration par une conception d ordre purement géométrique ou par l'emploi exclusif d'éléments communément appelés abtraits tels que cercles , plans , barres , lignes , etc . . .
nous ne jugeons pas , nous ne comparons pas , nous ne séparons pas les œuvres construites selon l'évolution abstractive ou selon la création directe . nous nous efforçons de constituer un document de l'art non figuratif .
la sélection opérée sous la responsabilité du comité de l'asso- est basée sur le fait de non- nt invités à participer au grou- se considèrent comme définitive- x qui produisent à la fois des es d'êtres ou d'objets plus ou vres sans préoccupations de cet ur de ces dernières , ne sont pas

n dans ce cahier d'œuvres très ar l'idée commune de non-figu- blic la conception des possibili- purement plastique .
à exprimer dans un article les sentiellement son attitude . ces ar lui-même ou par un écrivain lacés sous la responsabilité de ls n'engagent que lui .
crivains et différentes personna- figuratif de répondre à des ques- le cet art dans la société actuelle uivants , considérés comme indi- iation ont été également invités : andez , carlsund .
ki , mallevitch , tatline .
certains ont décliné l'invitation ; les reproductions des œuvres des autres n'étaient pas parvenues à la rédaction au moment de la mise sous presse .
l'association abstraction-création est absolument indépendante de tout groupement , de toute firme commerciale , et de toute combinaison publicitaire .

le 1932

veuillez adresser à (nom, adresse)

piet. worm.
Langestraat. 42.
alkmaar.
hollande.

exemp. du cahier nº 1. 1932.
mon règlement par mandat-poste,
par chèque

signature

monsieur a. harbin

abstraction-création

26 boulevard masséna

paris 13e

france

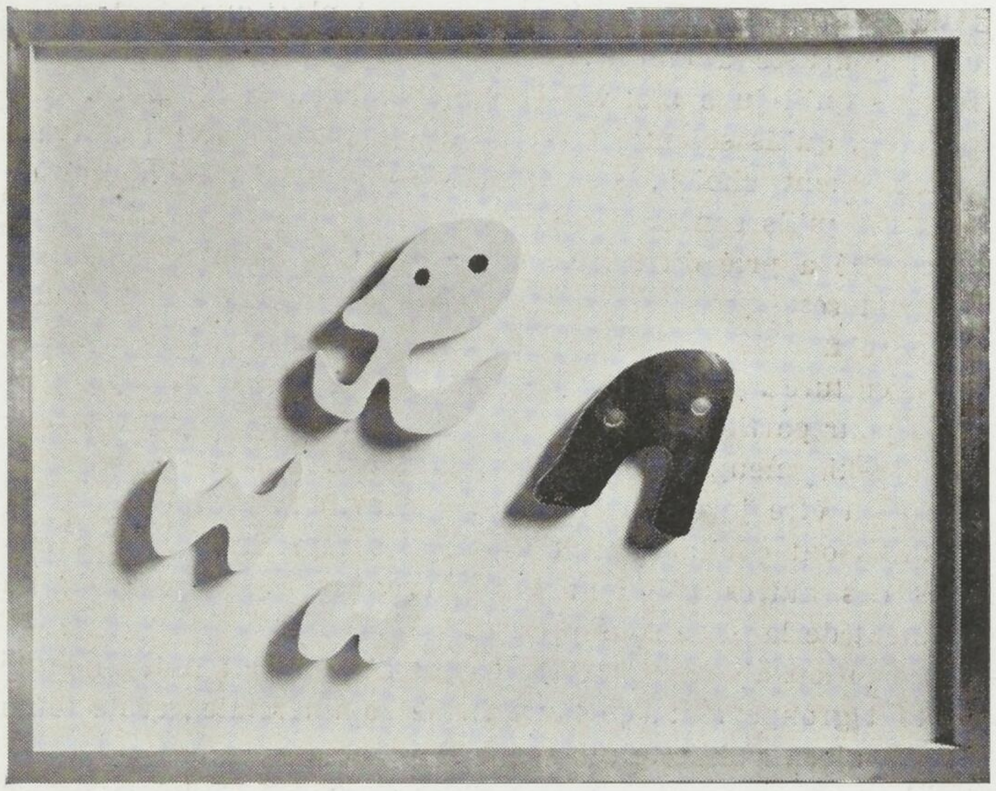
a.elza r. 32

abstraction
création
art non figuratif
nous avons choisi ces mots pour désigner notre groupement et notre activité parce que nous n'en avons pas trouvé de moins obscurs ou de moins contestables . l'ensemble des reproductions contenues dans ce cahier pourra leur servir de définition . par ailleurs , nous n'y tenons pas spécialement . non figuration , c'est-à-dire culture de la plastique pure , à l'exclusion de tout élément explicatif , anecdotique , littéraire , naturaliste , etc . . .
abstraction parce que certains artistes sont arrivés à la conception de non-figuration par l'abstraction progressive des formes de la nature .
création parce que d'autres artistes ont atteint directement la non-figuration par une conception d ordre purement géométrique ou par l'emploi exclusif d'éléments communément appelés abtraits tels que cercles , plans , barres , lignes , etc . . .
nous ne jugeons pas , nous ne comparons pas , nous ne séparons pas les œuvres construites selon l'évolution abstractive ou selon la création directe . nous nous efforçons de constituer un document de l'art non figuratif .
la sélection opérée sous la responsabilité du comité de l'association abstraction création est basée sur le fait de non-figuration ; toutefois ne sont invités à participer au groupement que les artistes qui se considèrent comme définitivement non-figurateurs . ceux qui produisent à la fois des œuvres contenant des formes d'êtres ou d'objets plus ou moins apparentes et des œuvres sans préoccupations de cet ordre , quelle que soit la valeur de ces dernières , ne sont pas invités .
nous pensons que la réunion dans ce cahier d'œuvres très différentes mais accordées par l'idée commune de non-figuration , facilitera pour le public la conception des possibilités et de l'envergure de l'art purement plastique .
chaque artiste a été invité à exprimer dans un article les raisons qu'il juge motiver essentiellement son attitude . ces articles , qu'ils soient écrits par lui-même ou par un écrivain spécialement choisi , sont placés sous la responsabilité de l'artiste qu'ils concernent : ils n'engagent que lui .
le comité a prié différents écrivains et différentes personnalités intéressés par l'art non figuratif de répondre à des questions relatives à la situation de cet art dans la société actuelle et la culture . les artistes suivants , considérés comme indiqués pour participer à l'association ont été également invités : kandinski , neugeboren , fernandez , carlsund .
n'ont pu être joints : lissitski , mallevitch , tatline .
certains ont décliné l'invitation ; les reproductions des œuvres des autres n'étaient pas parvenues à la rédaction au moment de la mise sous presse .
l'association abstraction-création est absolument indépendante de tout groupement , de toute firme commerciale , et de toute combinaison publicitaire .



arp h . 1927 .

arp h . 1928 .



hans arp , par hans schiess .

le relief de hans Arp est une peinture menée jusqu'en dernière instance . sur un plan plus ou moins concis se meuvent des objets plastiques composés au début, dans l'entité de l'arrière-plan .

délivrés de la surface plane, ils se centralisent et prennent une vie propre . placés l'un sur l'autre, ils se dégagent dans l'espace et deviennent une sorte de tableau-sculpture . s'identifiant avec ses créations, arp achève des corps, des objets tangibles, des surfaces qui prennent un volume . pour vaincre la cruelle illusion de notre monde, il veut un corps concret, une nature humanisée et adaptée à l'immuable .

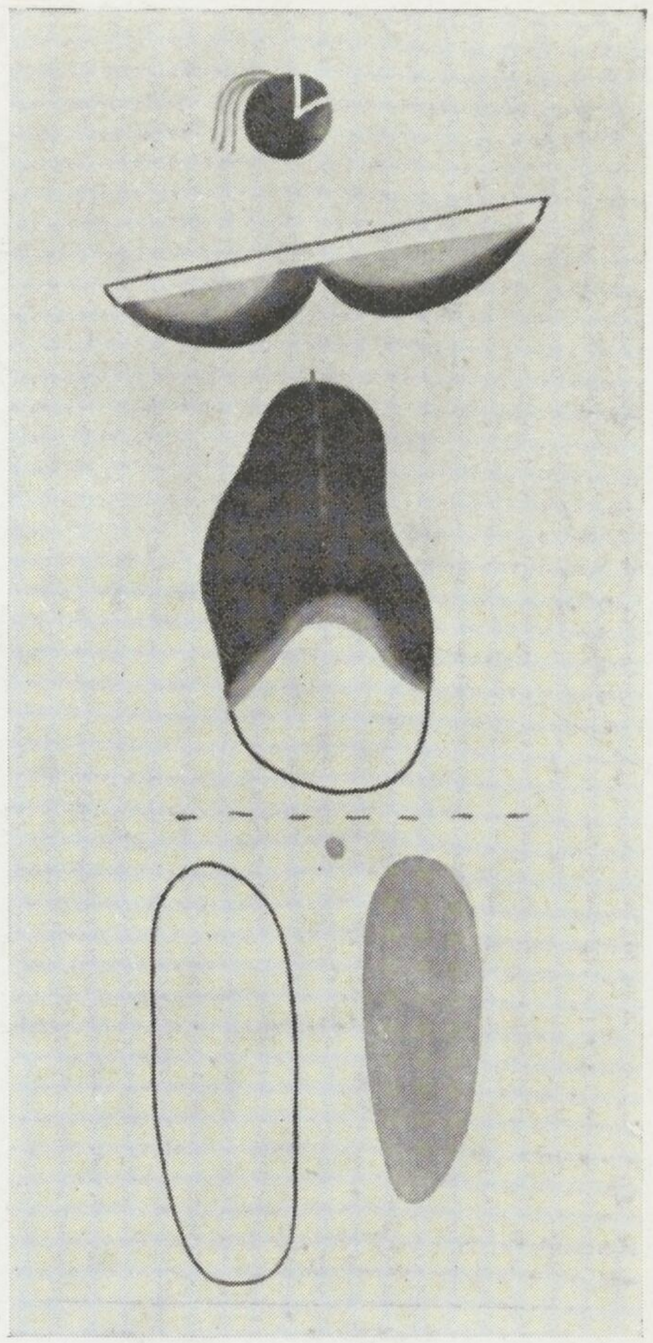
il veut une réalité aussi, qui lui survivra même matériellement . il en résulte des formes qui sont au-delà de nous, qui sont magiques et sans signification déterminée .
arp crèe sans demander au fonds commun et arrive à des formes qui ont été avant notre existence, avant les siècles de la terre, avant la perception de nos sentiments .
la courbe de ses reliefs est comme la courbe d'une feuille, une partie dans la totalité, en même temps que l'accomplissement de la nature même .
il ne cherche ni expression, ni transpositions sentimentales, aucun symbole spiritualisé, aucun sous-entendu . ce qu'il donne : un événement figé en bois, un événement inexplicable dont l'existence est entre la naissance et la mort .
il a passé dans cette autre et nouvelle réalité où nous découvrons des mots et des vues en nous, que pourtant nous n'avions jamais appris jusque là à connaître, et qui semblent perexister malgré l'étroitesse de nos limites, et en dépit de la décevance de nos recherches .

arp a même réalisé parfois, dans ses œuvres plus anciennes, ce sentiment : il y a sur la surface de ses tableaux, parmi les objets fixés dessus, des ouvertures dans lesquelles paraît sombrer la morne tristesse du rien .

le jeu de sa création s'accomplit dans l'immesurable et devient l'amplitude des possibilités humaines .
les couleurs prépondérantes des œuvres de arp sont le noir et le blanc . coloris local jamais descriptif . — ce noir et blanc, n'est-il autre, hélas, que le comble de l'interférence optique ? l'anéantissement de toute illustration ? — les deux pôles autour desquels nous tournons : le vide et le comble . appliqué sur une sculpture, c'est la négation du volume et son plus entier développement .
par la couleur encore, arp neutralise dans ses corps l'impassibilité du non-être, enclose dans notre existence .
dans les dernières de ses œuvres, enfin est accompli le mariage entre l'espace, autour de nous, métriquement ordonné, et l'existence presque végétale de ses objets .

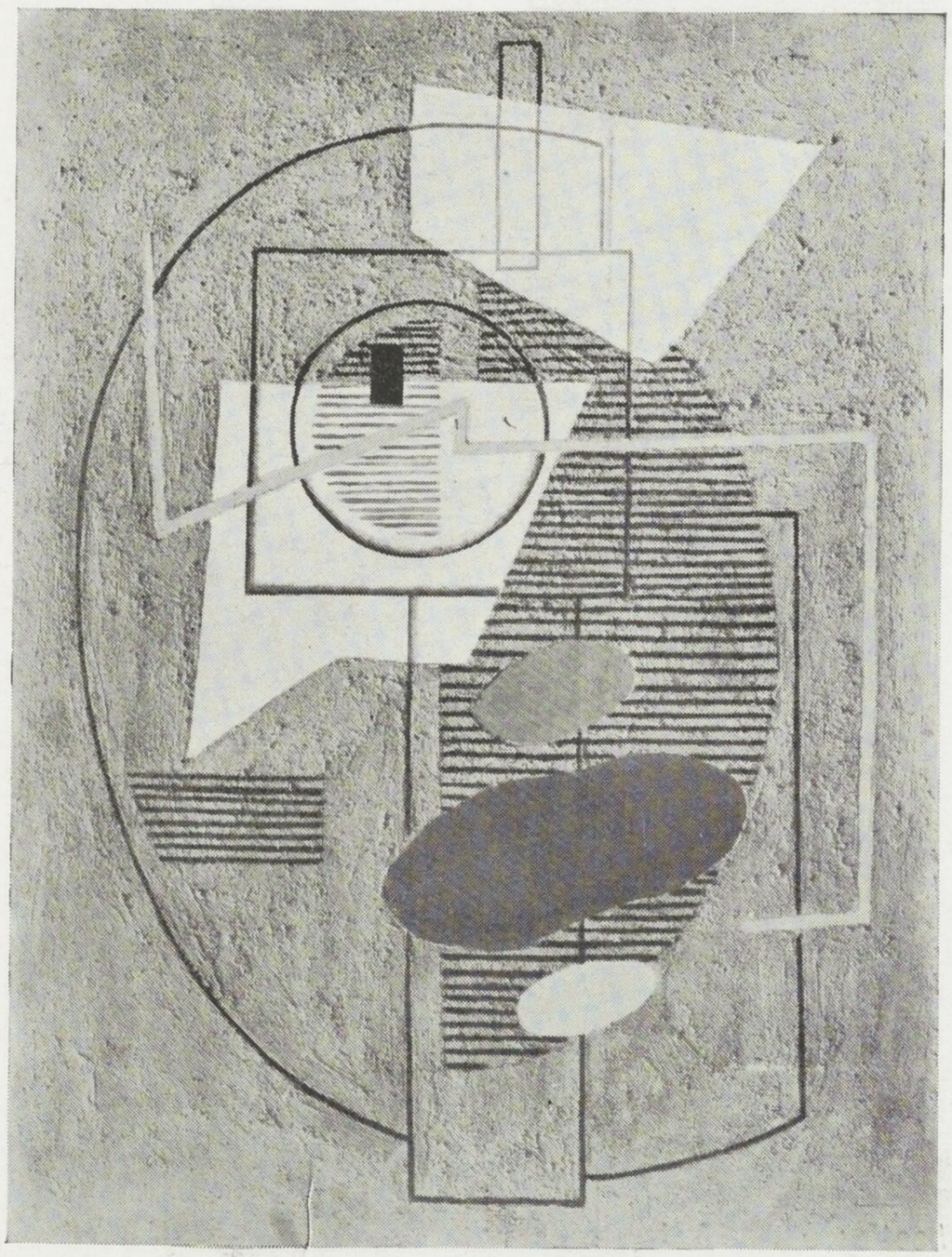
sur une demi-sphère portée par une colonne sont placées d'autres petites colonnes d'égale hauteur . le tout devient un édifice cosmique . les mesures arbitraires de notre géométrie, combinées à la perexistence de ses créations, donnent une généralisation concrète d'un jeu dans son sens le plus subtil . ici se trouve réunie une totalité qui tend à joindre toutes les racines des fictions de notre existence .
ici encore, dans cet événement sculpté, comme dans l'arbre, on trouve la singularité répétée de la nature .
cet univers créé par arp est sans allusion aucune, mais la nature ne répondrait à rien en nous, si nos expériences ne parlaient en elle .

les sculptures de arp sont des fétiches qu'il a su placer entre la création et la mort . ils sont des attributs magiques remplis d'une signification secrète et inexprimable , en face desquels nous sommes pris d'un malaise , comme sous l'influence d'un sortilège .
il n'y a plus rien dans cette œuvre d'une extase individuelle , ou d'un souci personnel . aucune parole ne pourrait recréer l'impression de l'œuvre . cette profonde ombre qui entoure son travail , est à peine effleurée par notre conscience et cependant on est tenté d'approcher ce mythe avec des mots , de fixer en paroles ce qu'il a transporté en bois dans des mystères dont il raconte un événement , — de lui seul connu et matérialisé .



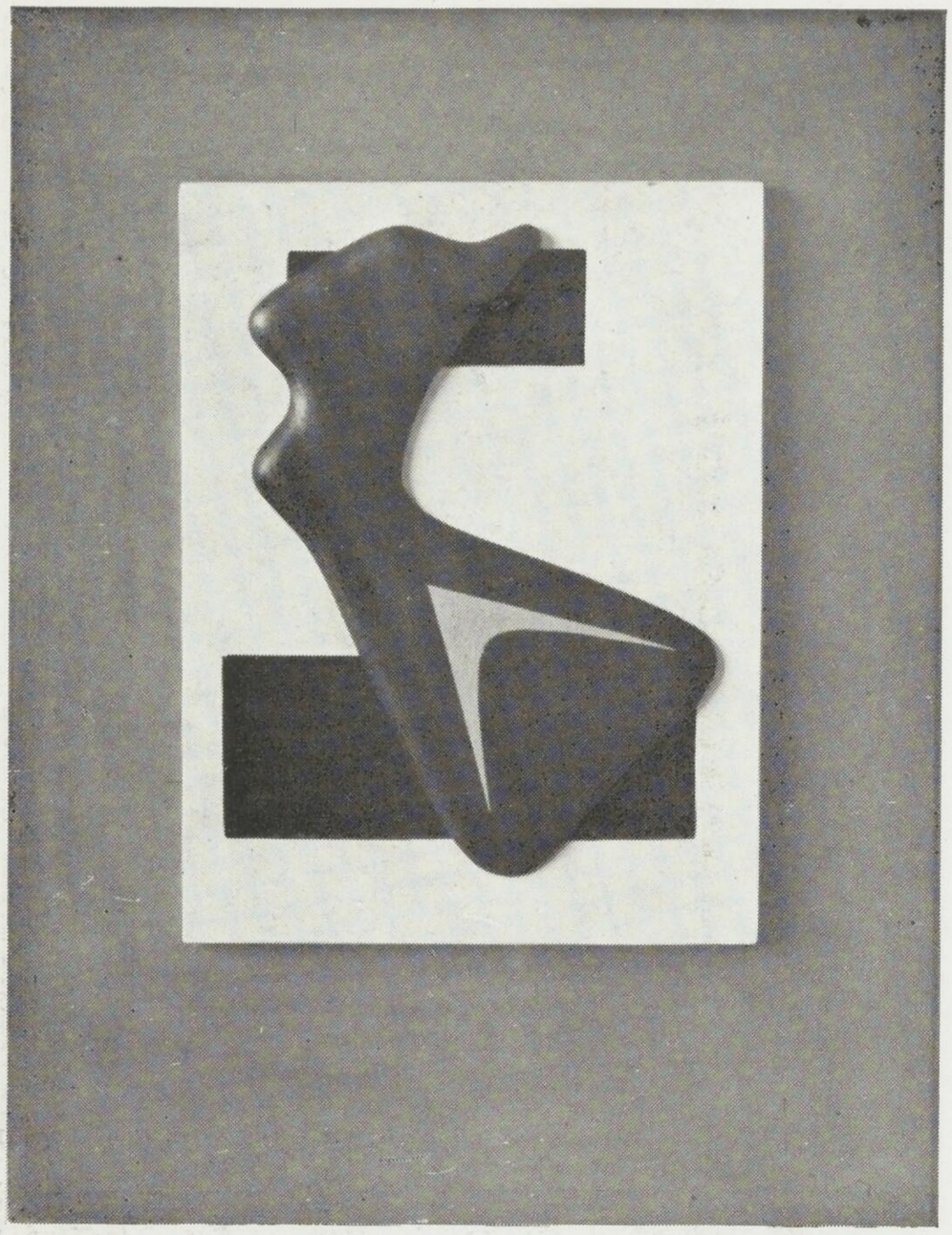
baumeister w . 1931 .

baumeister w . 1931 .



willi baumeister .

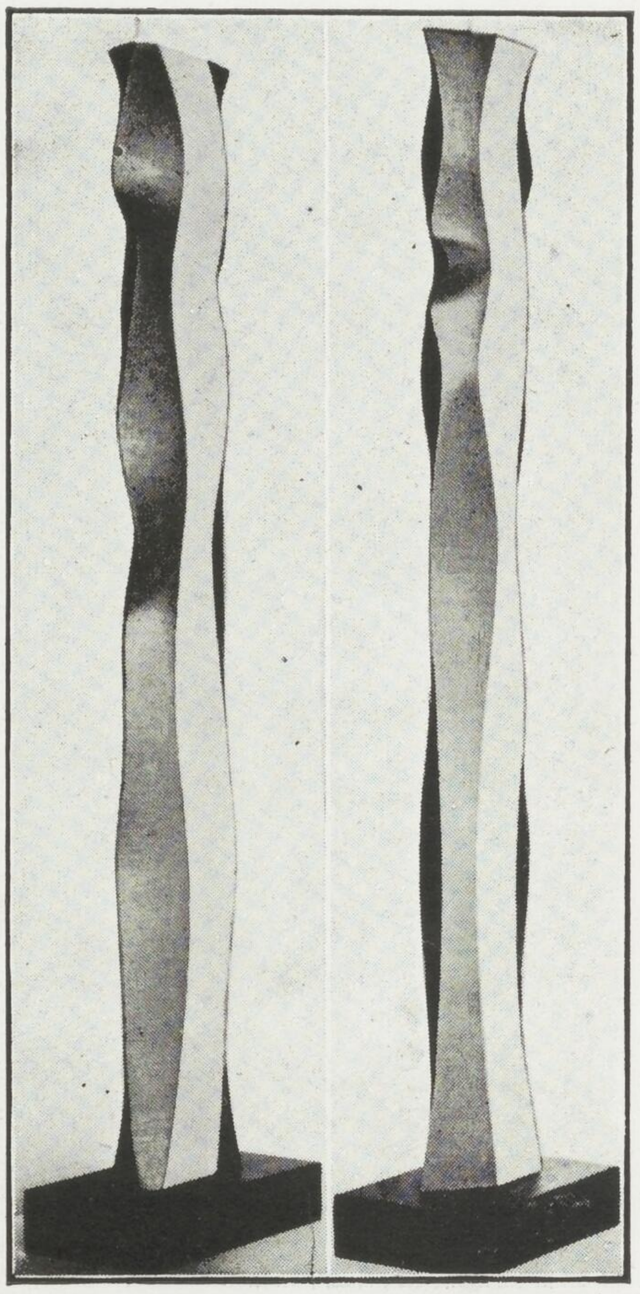
la compréhension de la valeur propre des couleurs, des formes, des contrastes, etc . donne une nouvelle et forte vitalité à la peinture . il s'agit de travailler en-dehors de tout effet décoratif, de tout ornement, de tout détour et de tout camouflage par les formes de la nature .



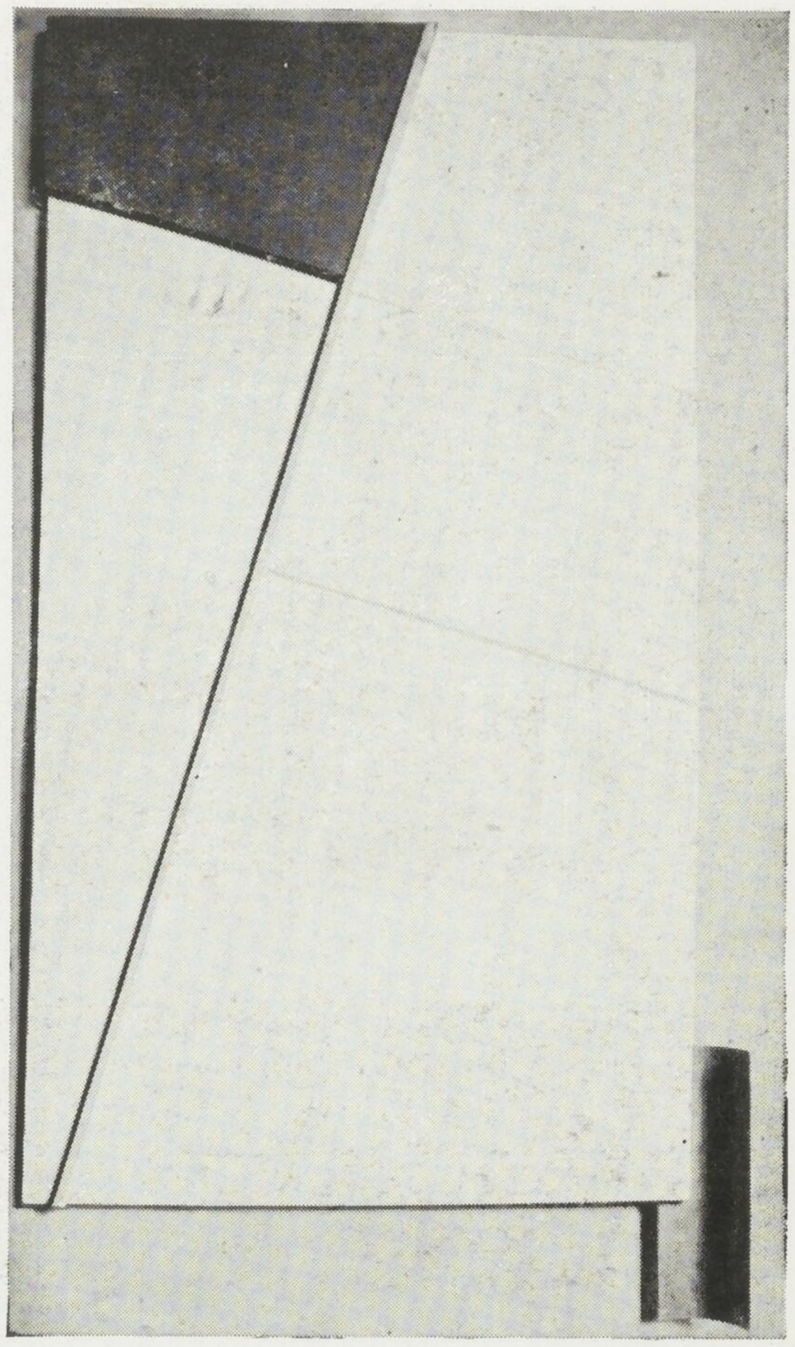
beothy é . 1931 .

étienne beothy

l'homme de la renaissance , qui vient de s'échapper de l'atmosphère mystique et étouffante du moyen-âge , devient un adepte fervent de la réalité .
il construit avec une précision inouie des milliers de systèmes de réalités et les confronte avec conscience . il échafaude des hypothèses et les abandonne en en concevant de meilleures , en foule .
une découverte fort caractéristique au commencement de cette poursuite effrénée est la perspective de l'espace et plus tard , des couleurs : la disposition des valeurs de distances et aussi de couleurs , dans un rapport relatif commandé par une contemplation .
la théorie due à cette découverte exerça pendant cinq cents ans , une influence prépondérante sur les beaux-arts . c'est elle qui contribua au développement et à l'appréciation des arts basés sur la surface : fresques , graphiques et enfin peintures à l'huile , et les fit préférer aux arts architecturaux et plastiques .
sous l'influence de la théorie de la perspective , une illusion de l'espace se créée et le but devient la reproduction fidèle de la réalité . les meilleurs peintres n'arrivent à s'en détacher qu'avec peine et dans une mesure discutable , en traitant leurs thèmes figuratifs avec une conception plus ou moins souveraine .
seule l'exploitation à satiété de toutes les possibilités et variations démontre péremptoirement que ce jeu amusant et brillant des illusions ne touche guère aux problèmes éternels et fondamentaux des beaux-arts ; que ces recherches n'en sont que des incidents épisodiques et qu'il existe des données de principe générales et impérieuses : l'examen , indépendamment de la contemplation , des valeurs absolues de distances et de couleurs , comme de facteurs directs de l'effet psychique et sans rapport avec un sujet à reproduire .
au point de vue des données de la distance , ce fait soulève le pur problème des proportions . quant à celui des couleurs , il pose le problème d'une harmonie analogue à celle propre de la musique .
dans l'histoire des beaux-arts , c'est le début du cubisme qui représente la plaque tournante des nouveaux buts à poursuivre . évidemment , au début , ces buts sont demeurés inconscients et instinctifs . mais , depuis cette époque , ces problèmes absolus deviennent le noyau de la peinture abstraite qui se libère de plus en plus de la conception figurative et perspective . et ils représentent l'aurore d'une nouvelle époque et d'un nouvel épanouissement de l'architecture et de la plastique , lesquelles redeviennent dominantes après avoir été „libérées de la désaffectation" qu'elles avaient subie pendant les époques d'appréciation erronée et excessive des points de vue secondaires .

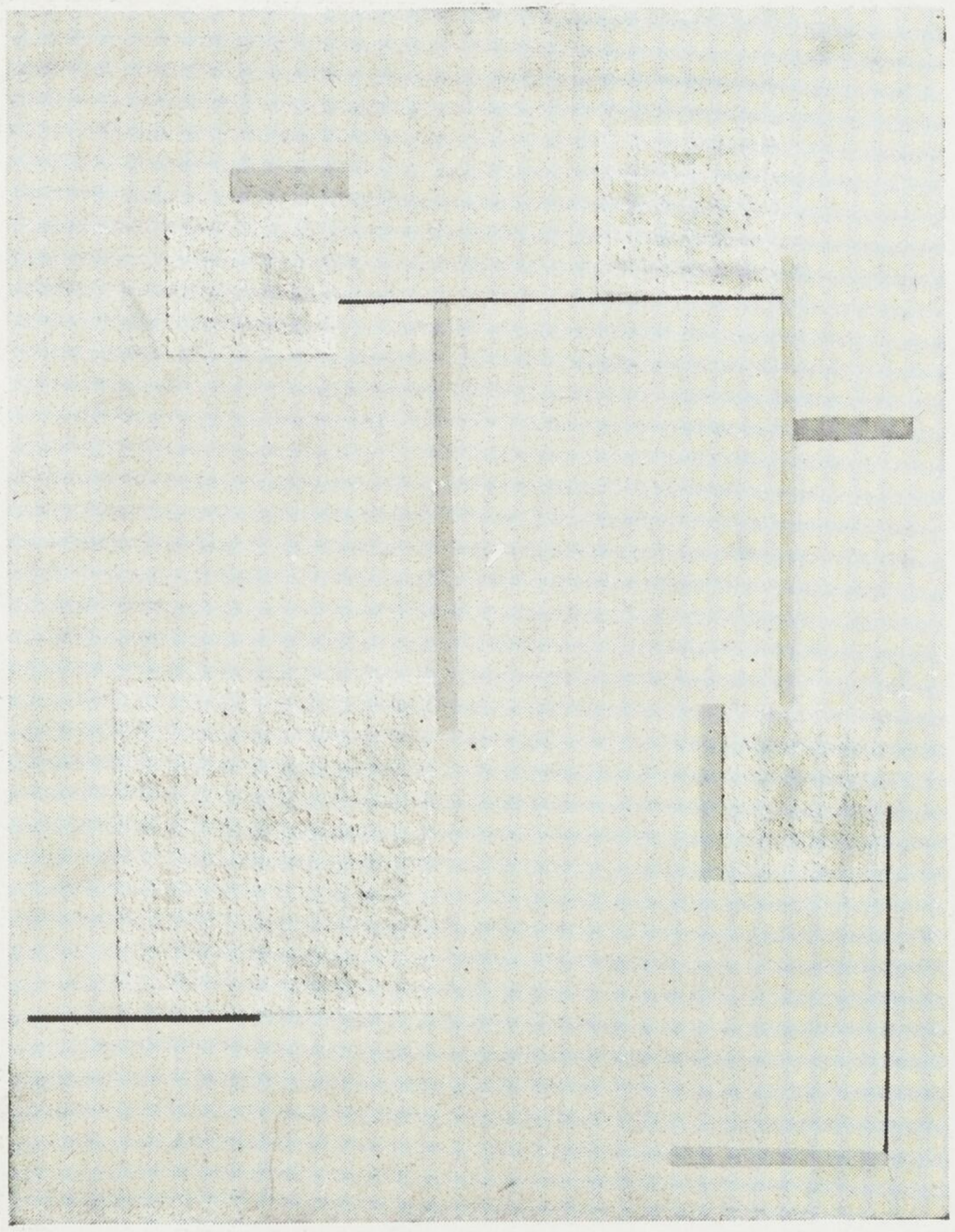


beothy é . 1931



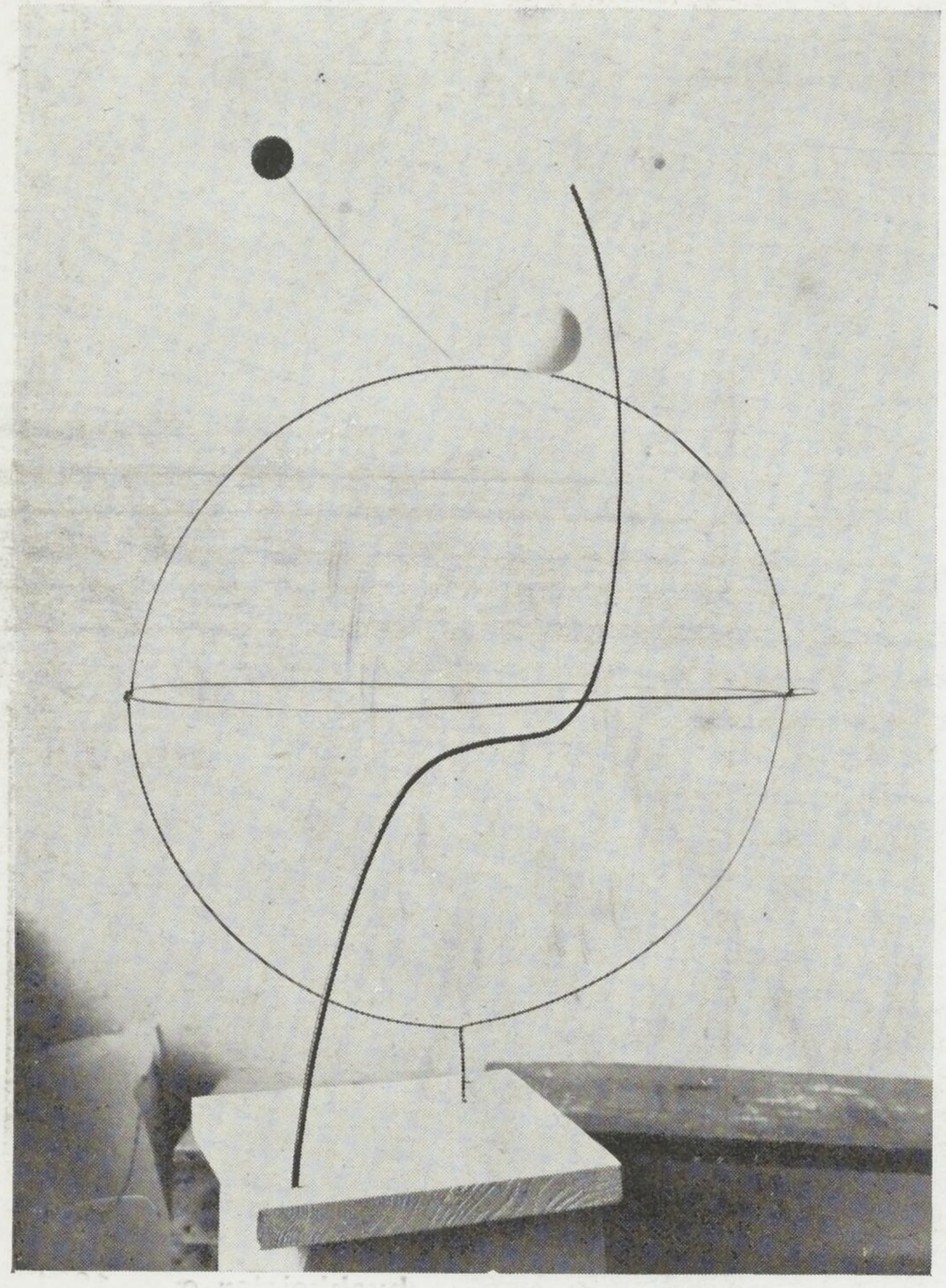
buchheister c . 1931 .

buchheister c . 1927 .



carl buchheister .

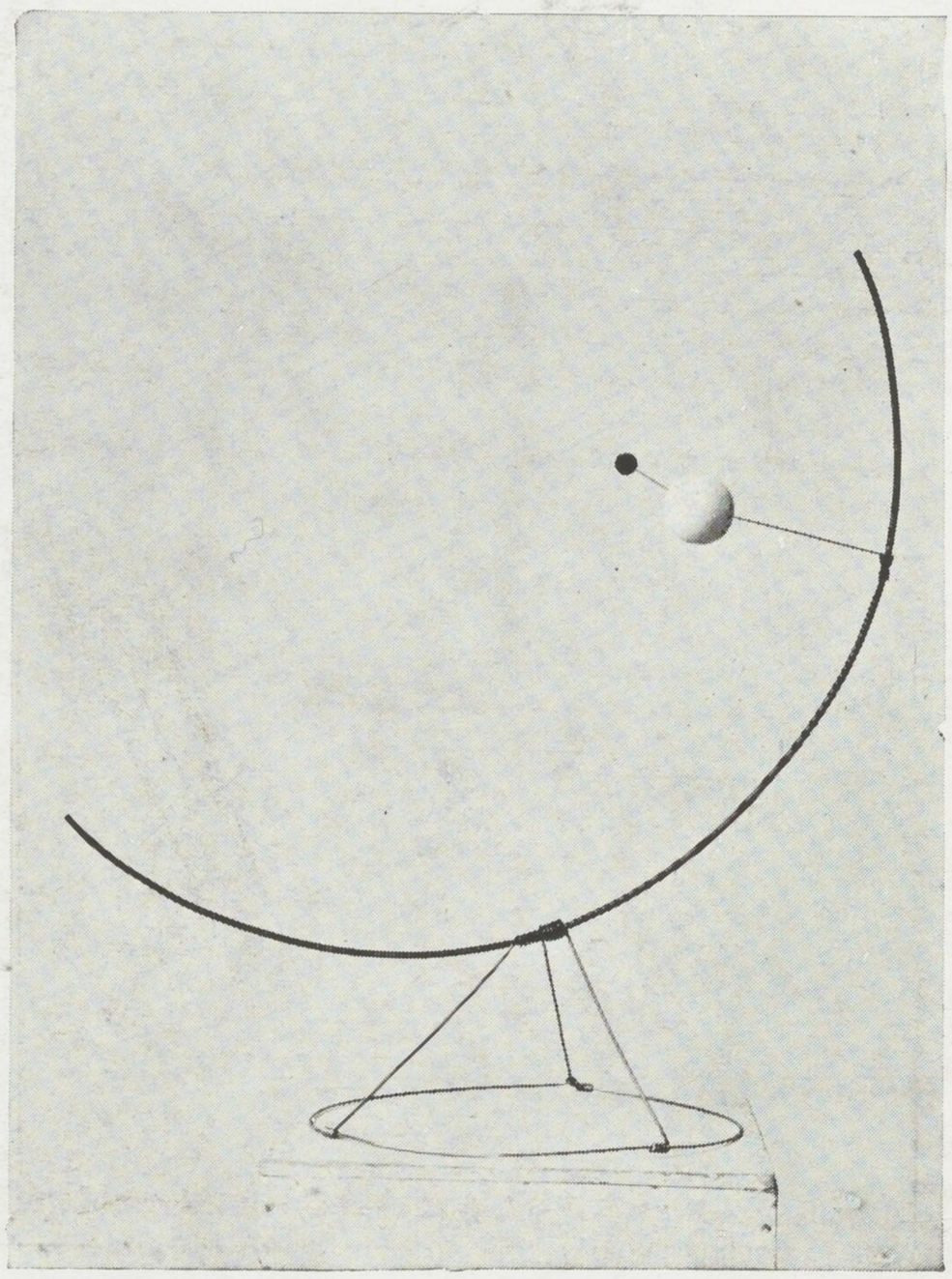
c'est en 1923 que j'ai reconnu qu'en divisant le plan du tableau par des rythmes de forme et de couleur, il s'améliorait . progressivement j'ai éliminé les complications de composition jusqu'à ce que je n'y trouve plus aucune possibilité de développement . alors je parvins à redonner aux plans une vie nouvelle en créant des surfaces en relief par rapport aux autres . puis j'employai différents matériaux, grâce auxquels l'expression plastique fut intensifiée . je travaille maintenant à des sculptures mobiles .



calder a . 1931 .

alexandre calder .

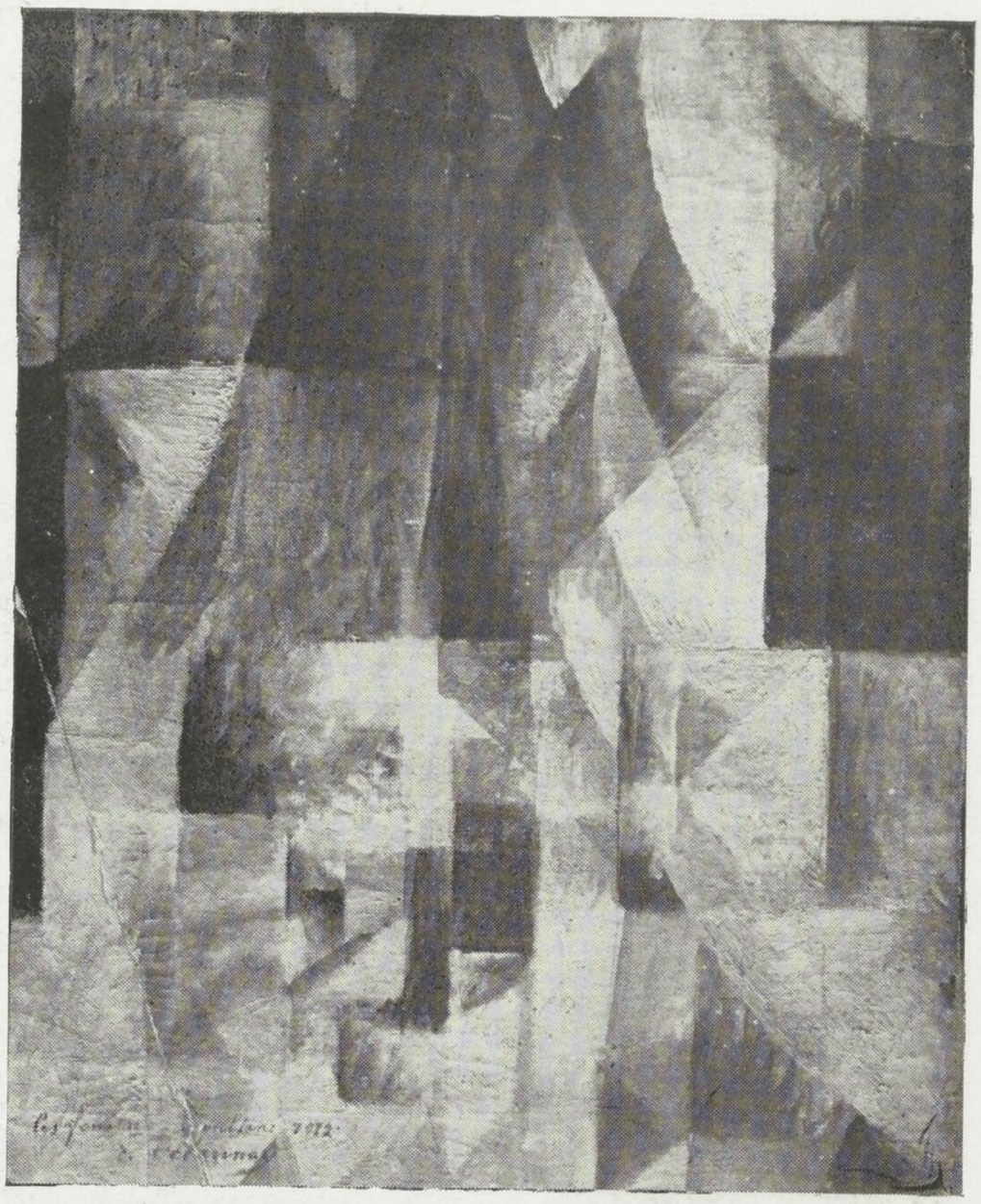
comment réaliser l'art ?
des masses , des directions , des espaces limités dans le grand espace , l'univers .
des masses différentes , légères , lourdes , moyennes , — indiquées par des variations de grandeur ou de couleur —
des directions — vecteurs représentant vitesses , vélocités , accélérations , forces , etc . . . — ces directions faisant entre elles des angles significatifs , et des sens , définissant ensemble une grande résultante ou plusieurs .
des espaces , des volumes , suggérés par les moindres moyens opposés à leur masse , ou même les contenant , juxtaposés , percés par des vecteurs , traversés par des vitesses .
rien de tout ça fixe .
chaque élément pouvant bouger , remuer , osciller , aller et venir dans ses relations avec les autres éléments de son univers .
que ce soit , non seulement un instant „momentané" , mais une loi physique de variation entre les événements de la vie .
pas d'extrations ,
des abstractions
des abstractions qui ne ressemblent à rien de la vie , sauf par leur manière de réagir .



calder a . 1931 .

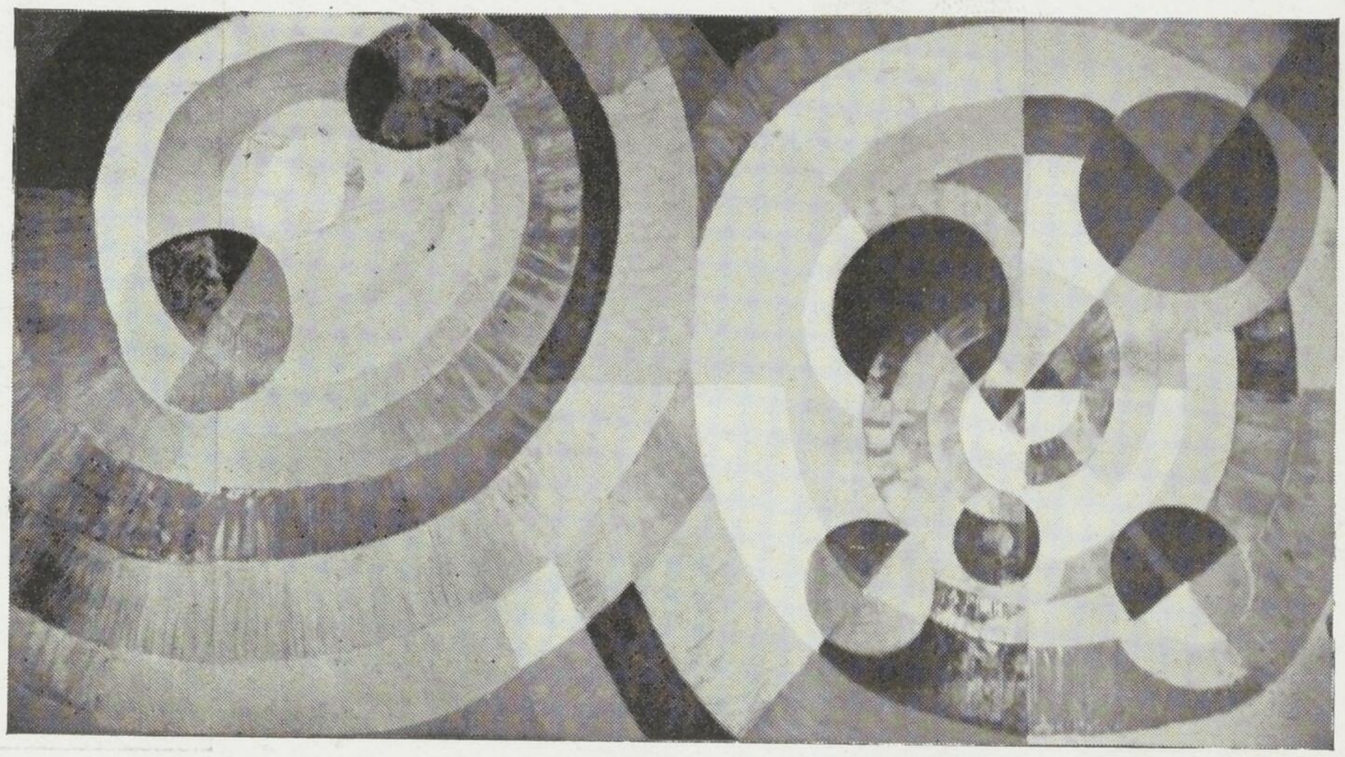
robert delaunay .

il s'agit d'un art pur, d'une peinture pure ayant ses lois picturales à soi, en dehors de tout le déjà prévu ou le déjà quelques peintres ont pressenti, vers les années 1908-9-10-11-12, etc., un changement d'époque, complet dans son esprit : je sépare bien, quand je parle, la peinture d'époque de la peinture de mode ou de mondanité .
la première phase destructive du cubisme annonçait cet état de transition, de passage vers cet esprit et, dans son état transitionnel et destructif, portait déjà les germes de naissance . (lire les biographies de cette époque) .
la vie dynamique non pas vue par le côté extérieur et mécanique, mais dans l'esprit même du dynamisme, annonçait déjà l'avènement de notre superbe époque, où la vie même de l'esprit va reprendre sa place impérieuse et fonctionnelle .
époque de grands mouvements humains et révolutionnaires .
la plastique avant-coureur, avant-garde, porte les germes de ces mouvements, de cet ordre nouveau dynamique, en opposition avec le statisme antérieur .
elle porte sa caractéristique dans la couleur fonction même de l'expression circulaire et mouvante .
„expression circulaire et mouvante" sont les termes les plus appropriés pour parler de dynamisme humainement .
la couleur seule étant génératrice de mouvement, plastiquement, il ne s'agit plus de géométrie de l'espace, qui est encore une représentation d'une figuration dite géométrique, mais d'une toute nouvelle fonction organique de l'esprit dépouillé, débarrassé de l'ancienne représentation objective que l'on peut classer avec les natures mortes et les vieilles lunes .
on ne peut atteindre cet ordre vivant circulaire que par un métier authentiquement adéquat, picturalement, à lui-même, et créatif, n'étant pas prisonnier des formules ou naturalistes, ou académiques, ou géométriques, mais portant en soi la nouvelle objectivité naissante . donc, ni néo-cubisme, ni fauvisme et, d'une manière catégorique, aucun „néo" aucun retour .
il ne s'agit ni de querelles d'écoles ni de représenter ou de ne pas représenter des objets, puisque une peinture dite sans objet peut être aussi morte qu'une peinture représentant une „nature morte" .

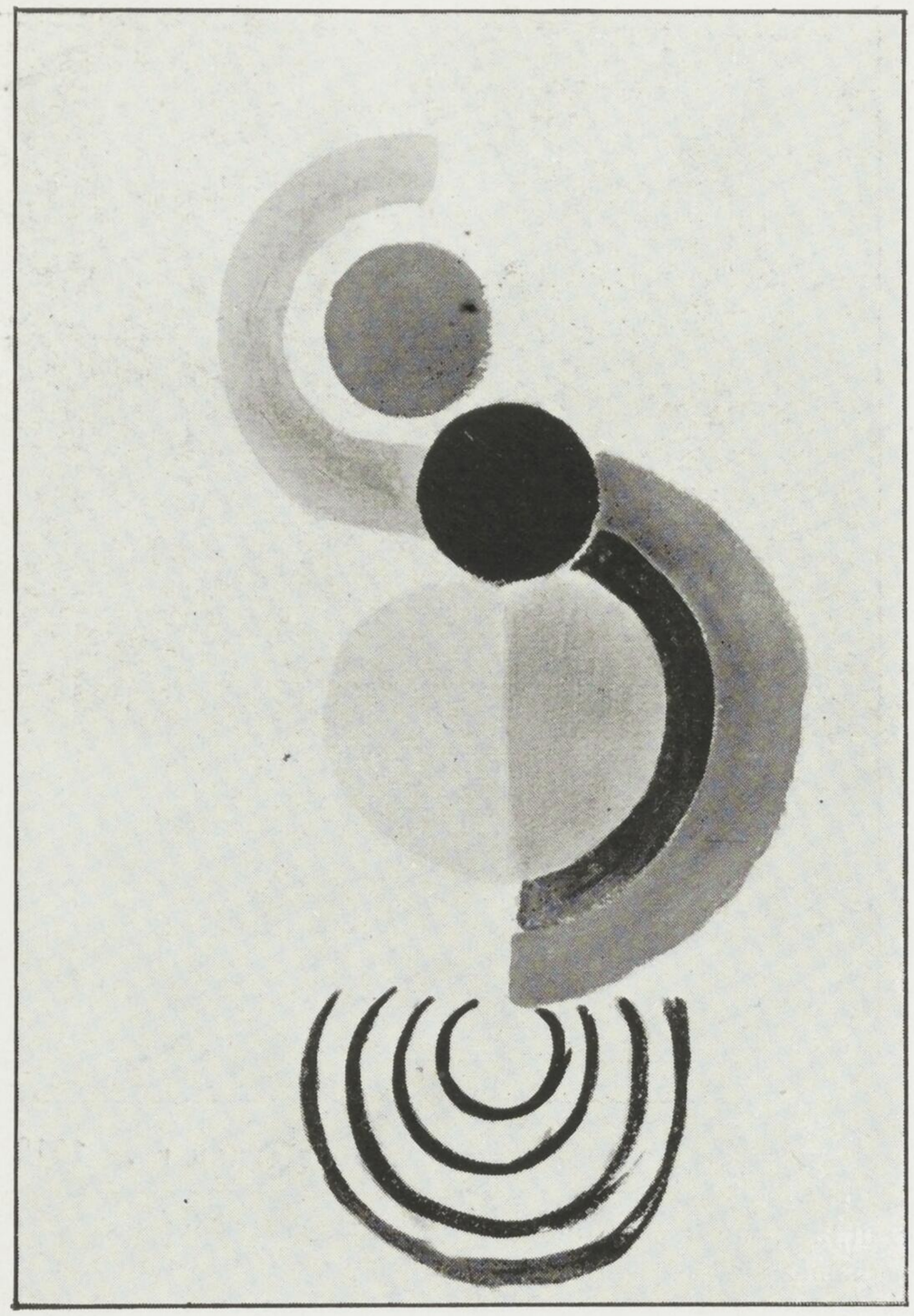


delaunay r . 1912 .

utilisé, un métier authentiquement neuf, dont les limites mêmes sont en dehors de toute comparaison historique de la peinture ; un art qui ne peut être que de la peinture ; fait matériellement, physiquement, par le truchement de la peinture, pour le moment présent, et dont on ne peut trouver de traces dans le passé, c'est-à-dire un art passionnément révolutionnaire .



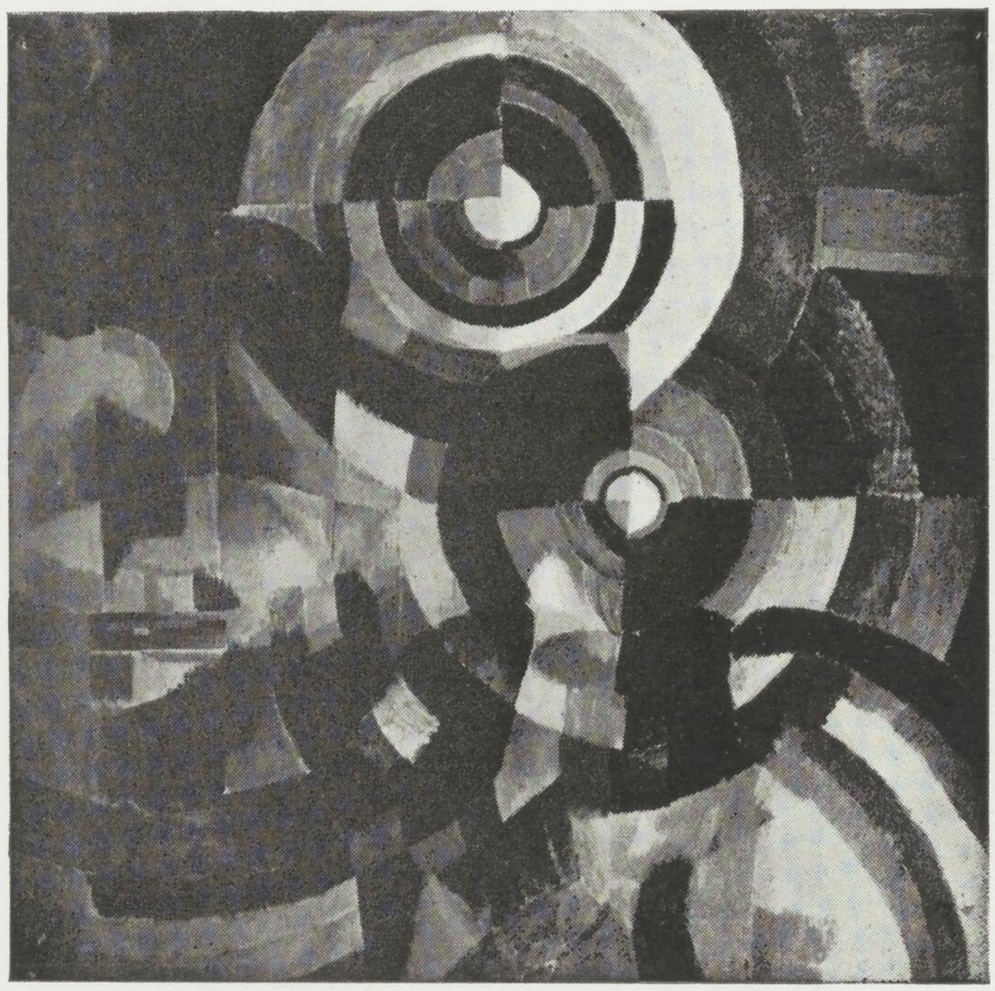
delaunay r . 1931 .



delaunay s . 1923 .

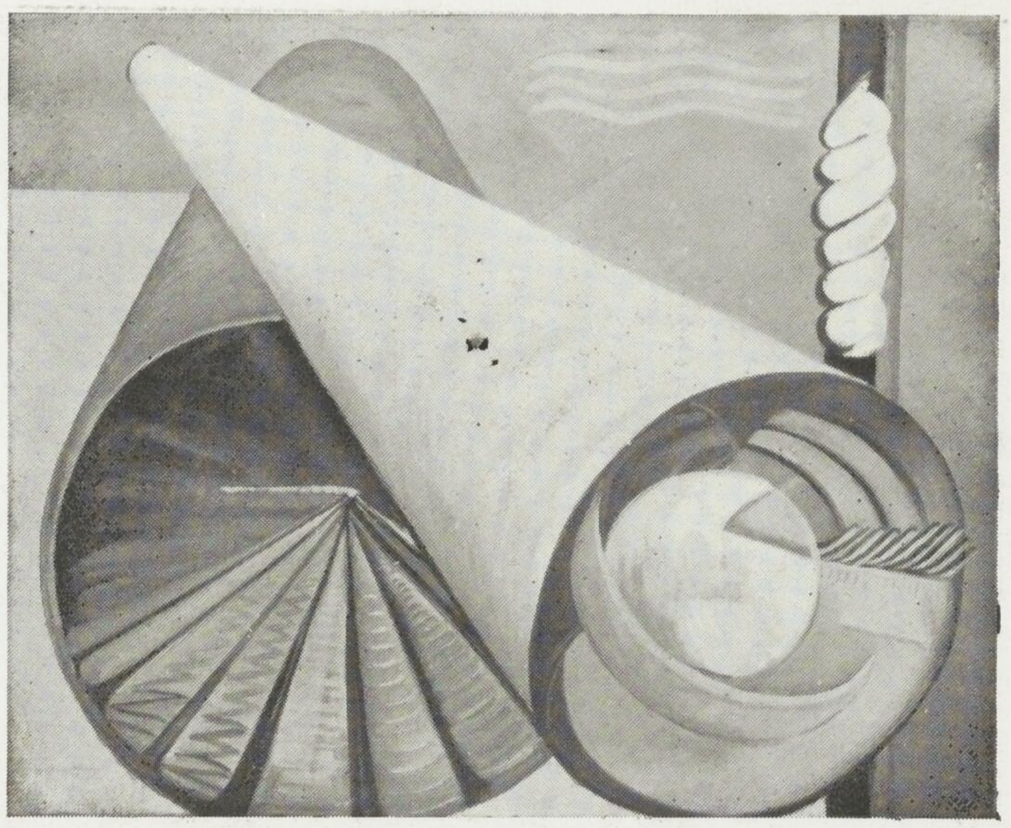
sonia delaunay .

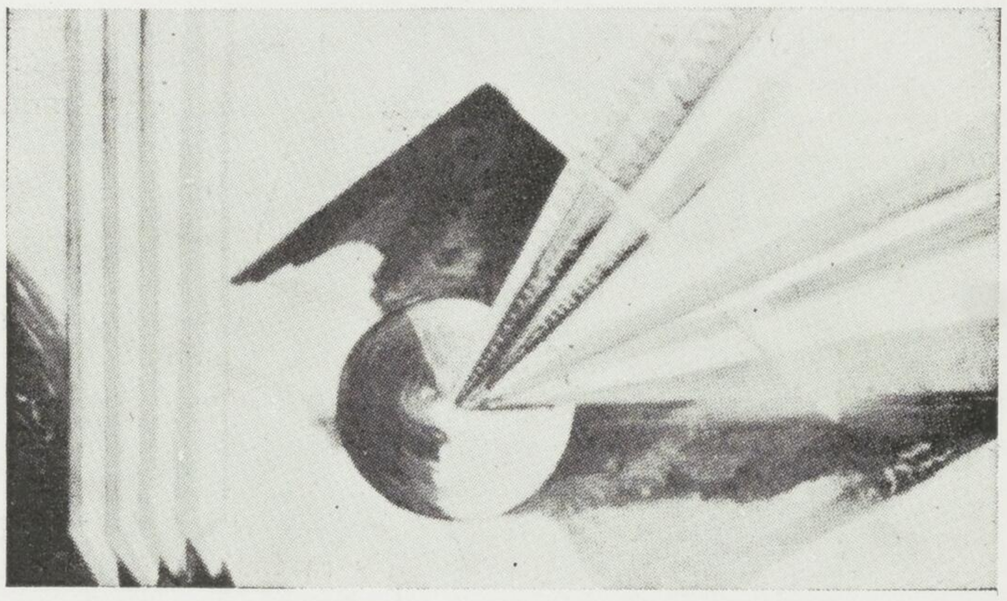
les grandes tendances révolutionnaires actuelles de l'art sont les tendances vers l'ordre .
un ordre dans le mouvement , l'action .
cet ordre est une construction sur des bases de rapports nouveaux .
pour la peinture : synthèse visuelle , rapports plastiques de contrastes et vibrations .
après la destruction (le cubisme) , nous avons le bonheur d'assister et de participer à la reconstruction d'un monde nouveau : ordonné , clair , sain , génereux optimiste et dynamique .
ceci est dit pour la peinture .
mais est-ce que la peinture n'est pas une expression spirituelle de la vie avec un peu d'avance sur elle ?



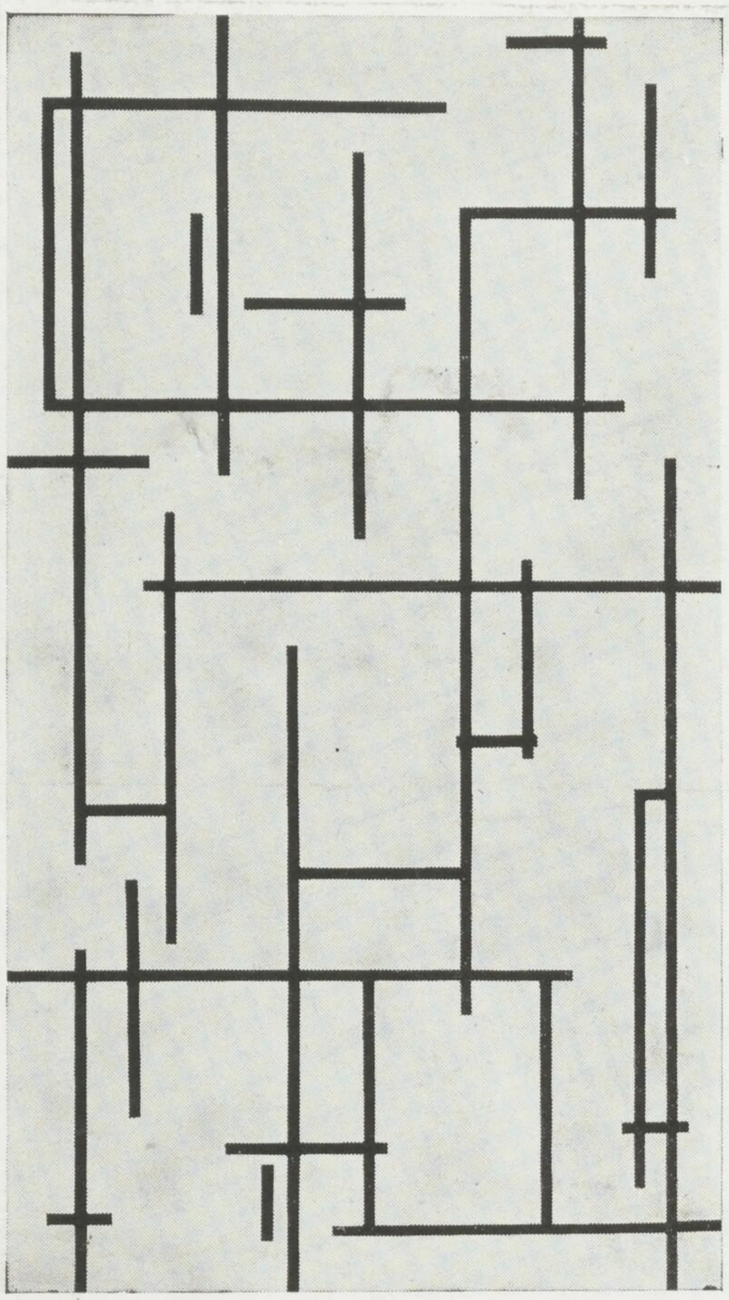
delaunay s . 1914 .

dreier k . 1930 .





dreier k .

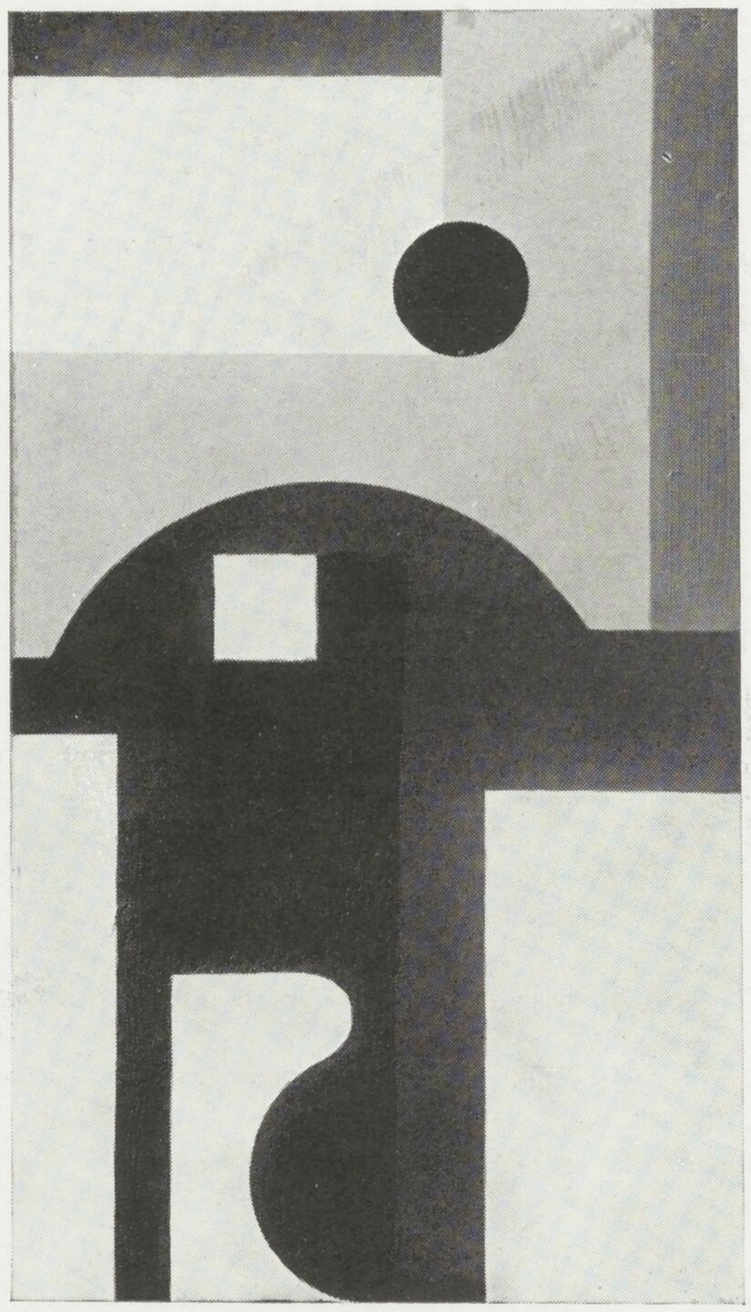


einstein w . 1931 .

william einstein .

l'effet de la crise actuelle est assez intéressant, seulement l'artiste est pauvre et c'est sa faute . quand on est dans la période de la vie où l'on commence à être „différent" on peut être poussé à nier toute pensée ou action vers le bonheur matériel . c'est aussi la période de fierté spirituelle ; seulement on ne produit que des œuvres de sensibilité, souvent très fines mais d'une conception limitée .
plus tard vient la „grande" conception, basée sur la „grande" raison de l'existence de l'art ; pour laquelle si une impulsion vient de la nature elle vient de la „plus grande" considération de la nature qui est possible . il faut à ce moment se rendre compte où l'on est . il ne faut pas agir bêtement . s'il se trouve une jeune génération à ce point, (il me semble qu'elle n'existe pas), les membres de cette génération doivent essayer d'organiser leur vie de la meilleure manière possible pour pouvoir arriver à une liberté de pensée et à une compréhension de ce qui est vraiment contemporain . certains sont souvent accusés de vivre hors de la vie . dans un sens c'est vrai, mais il faut aussi se rappeler que de vivre dans la vie c'est d'être grossier ou chic . il y a un certain plaisir à être chic et aussi sans doute à être grossier, mais il ne faut pas les confondre avec l'art .
en réalité la vie suit de force l'art comme elle suit de force la science . probablement qu'il en sera toujours ainsi .

einstein w . 1931 .



m . seuphor .

l'art nouveau
et le surréalisme . — il se peut qu'il ne soit pas très exact de dire que la force et la valeur d'une action (d'une création) se mesurent à la réaction agressive qu'elle rencontre et à la force d'inertie plus ou moins dense qui s'oppose à elle . on peut toutefois affirmer avec mille exemples à l'appui qu'une action franche et audacieuse, qu'une idée nouvelle positive et volontaire se forment et se définissent à la lutte contre la réaction et que sans cette dernière elles ne connaîtraient jamais l'ardeur d'une foi, indispensable à la lente et dure besogne de construire . c'est d'ailleurs l'histoire de toutes les religions et de toutes les grandes doctrines qui, au cours des siècles, se partagèrent le cerveau de l'humanité, sans la réaction du monde juif la figure de jésus ne serait jamais parvenu au magnifique symbole de la croix ; et sans l'opposition du monde romain les disciples de jésus n'auraient jamais acquis la souplesse spirituelle et l'endurance nécessaires pour convertir le monde barbare. quoi de plus noble et de plus séduisant que l'humble attitude du martyre, que cette simplicité attendrissante au milieu de la force brutale et de la dépravation .

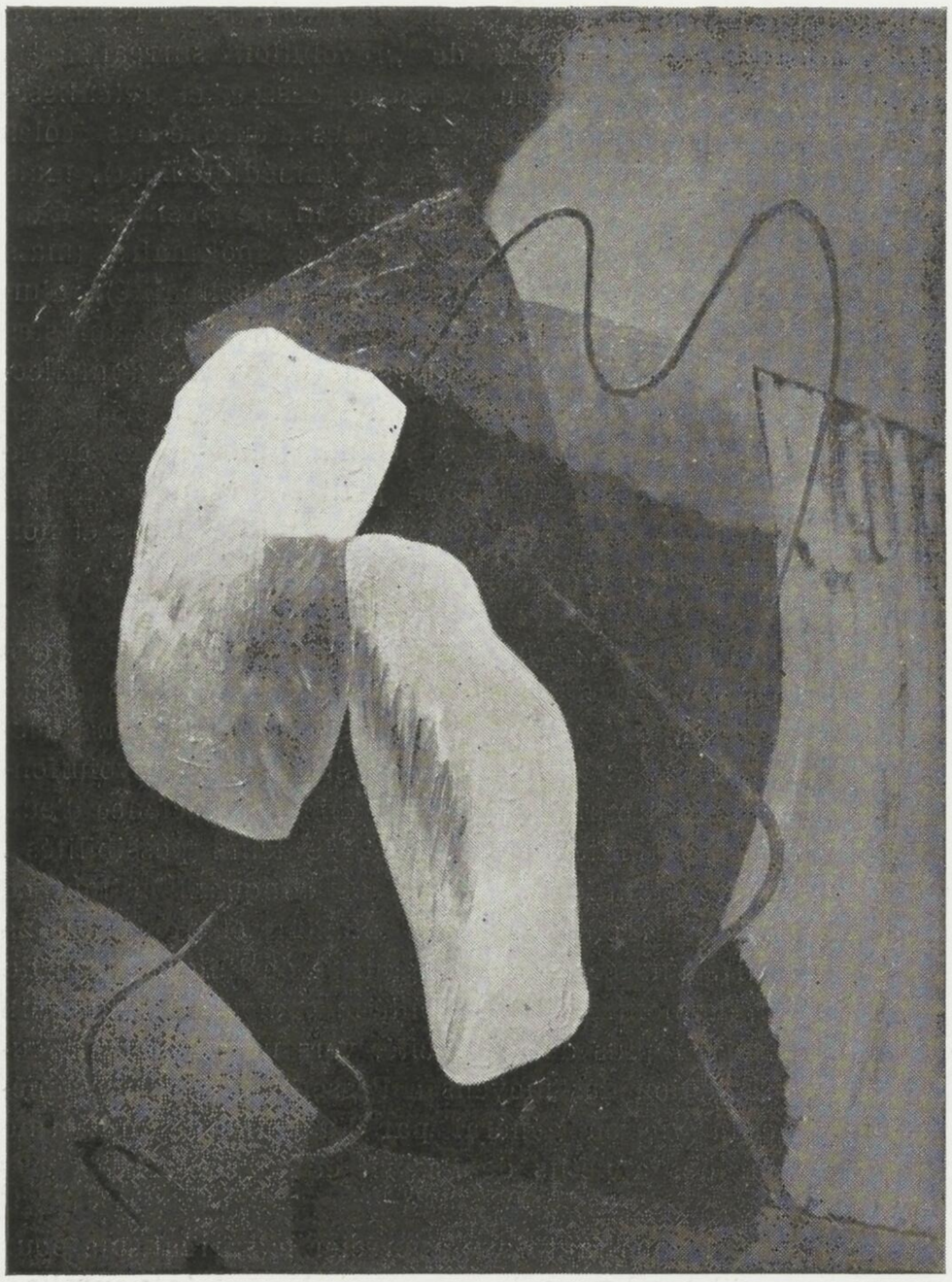
ainsi quand une maladie nous attaque la santé prend conscience de sa valeur et, dans la lutte pour sa sauvegarde, se découvre des qualités et des aptitudes dont la connaissance organique lui sera d'une précieuse utilité une fois la stabilité (physique, morale, intellectuelle) rétablie .
j'estime donc que ce serait pour le plus grand bien de l'art nouveau et de la pensée nouvelle si leur expression pouvait rester encore quelque temps le privilège d'un petit noyau d'artistes et de penseurs . petit noyau s'entend en face de 36 000 peintres de la région parisienne et leur énorme production qui s'entasse dans les salons „modernes" .
j'estime aussi que cet art qui est jeune encore ne saurait que gagner en conscience et en richesse s'il se heurte à des mouvements en réaction tels que le „mouvement surréaliste", s'il rencontre l'ironie et le mépris des critiques sacrés, si enfin le public snob, seul acheteur, s'écarte défininitivement de ses voies pour suivre ceux qui crient plus fort ou ceux qui mieux se gobent . car tout ce qui devient trop facilement monnayable se galvaude fatalement . et tout ce qui est persécuté dans le monde est refoulé vers le soi et dans la retraite forcée, s'augmente, se hausse à une attitude plus noble et plus convaincante car plus sûrement désintéressée .

on ne transforme le monde que par la lente action d'une conscience clairement mûrie . les révolutions violentes et brusques sombrent vite dans leur opposé contraire que leur passion irraisonnée et sans mesure engendre d'elle-même . les grandes et durables transformations de l'histoire sont des évolutions lentes et par cela sans retour . une idée forte née et cristallisée dans le cerveau d'un seul homme est plus puissante que des hordes innombrables de révoltés enflammés et inconscients . car l'idée bien pesée arrive à son but et stabilise sa conquête, tandis que la révolte pour la révolte ou pour un but physique immédiat se neutralise d'elle-même une fois le feu consumé — elle n'est qu'une expression rythmique (donc belle en ce sens) de la nature comme une tempête ou un ras de marée .

j'entends par „surréalisme" ce vaste mouvement littéraire, qui a si tristement influencé les peintres et qui devait naître en 1924 sur les ruines éparses du dadaïsme négatif sous le titre ridicule et empanaché de „révolution surréaliste" . beaucoup de bruit, quelque vaisselle cassée et retentissement mondial (dans les principales villes d'europe des écoles sous-surréalistes se fondèrent presque immédiatement), mais à la première analyse rien de stable ni de positif : d'un côté un vaste parasitage sur guillaume apollinaire (mais sans sa puissance et son indiscutable personnalité), d'un autre côté mise à profit de toutes les facilités opportunistes du moment afin de faire "public„ sous un vernis d'intellectualité : freud et communisme . en somme leur principale préoccupation consiste à adorer comme une idole en le grandissant à l'homme entier "ce petit morceau de merde que chacun a dans son cœur", pour citer un des leurs et non le moins bourgeois .

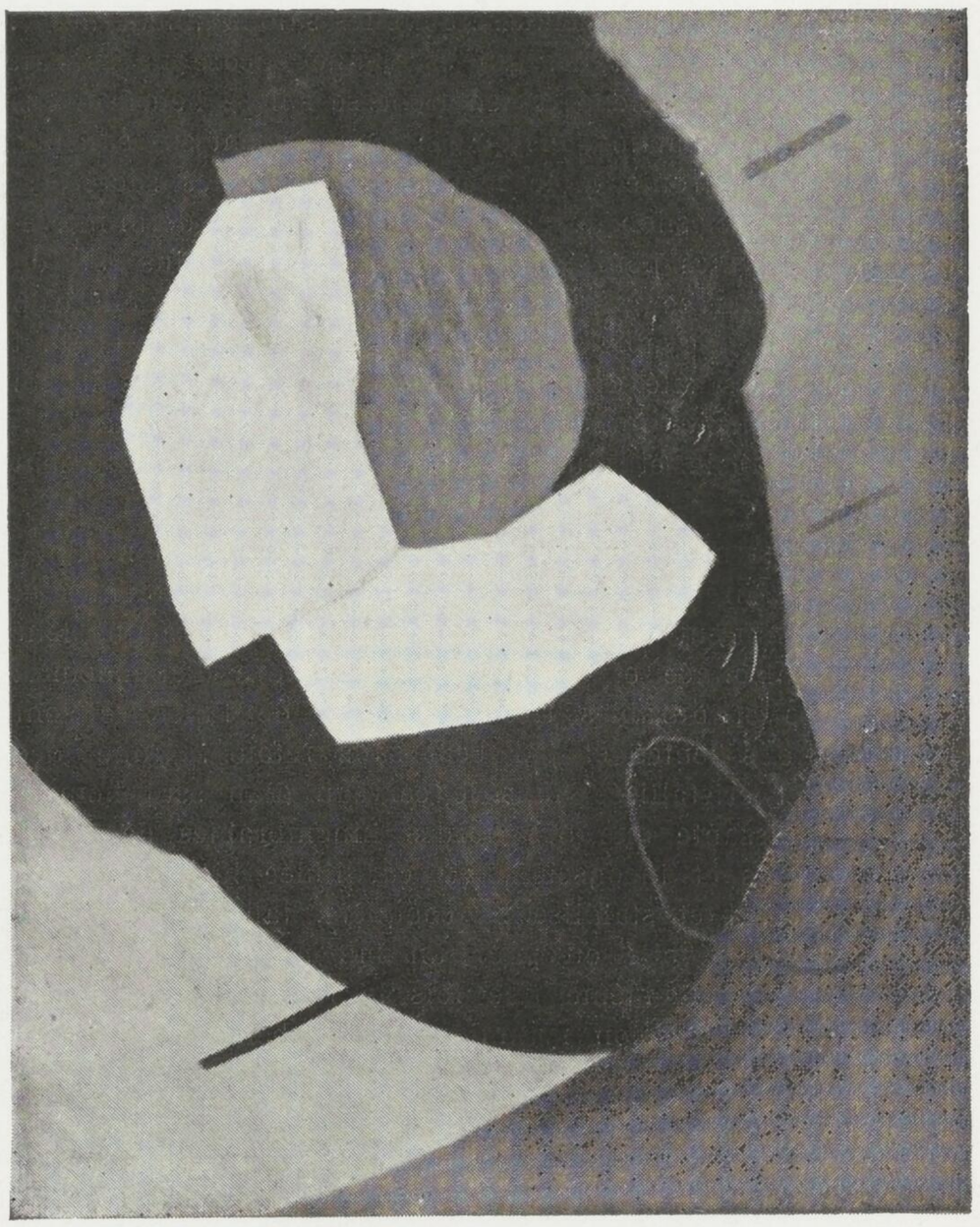
l'art nouveau et la pensée nouvelle logiquement issus des apports nouveaux du siècle et des nouvelles valeurs culturelles et sociales, se développant et se précisant parallèlement à ces valeurs, avaient besoin du surréalisme révolutionnaire et réactionnaire afin de prendre mieux conscience d'eux mêmes, de leurs limites logiques et de leurs possibilités . face à face avec tout ce qui brille de clinquant et tout ce qui déjette avec orgueil les déchets humains et trop humains (bestiaux) qui s'amassent dans le gouffre de l'incertain et du subconscient, ils montrent une volonté mûrement réfléchie vers plus de clarté par plus de simplicité, vers une sagesse mesurée par la réduction des moyens à l'essentiel, vers une amélioration de la vie en général par l'adoption d'un norme régularisateur des appétits de l'esprit et du corps .

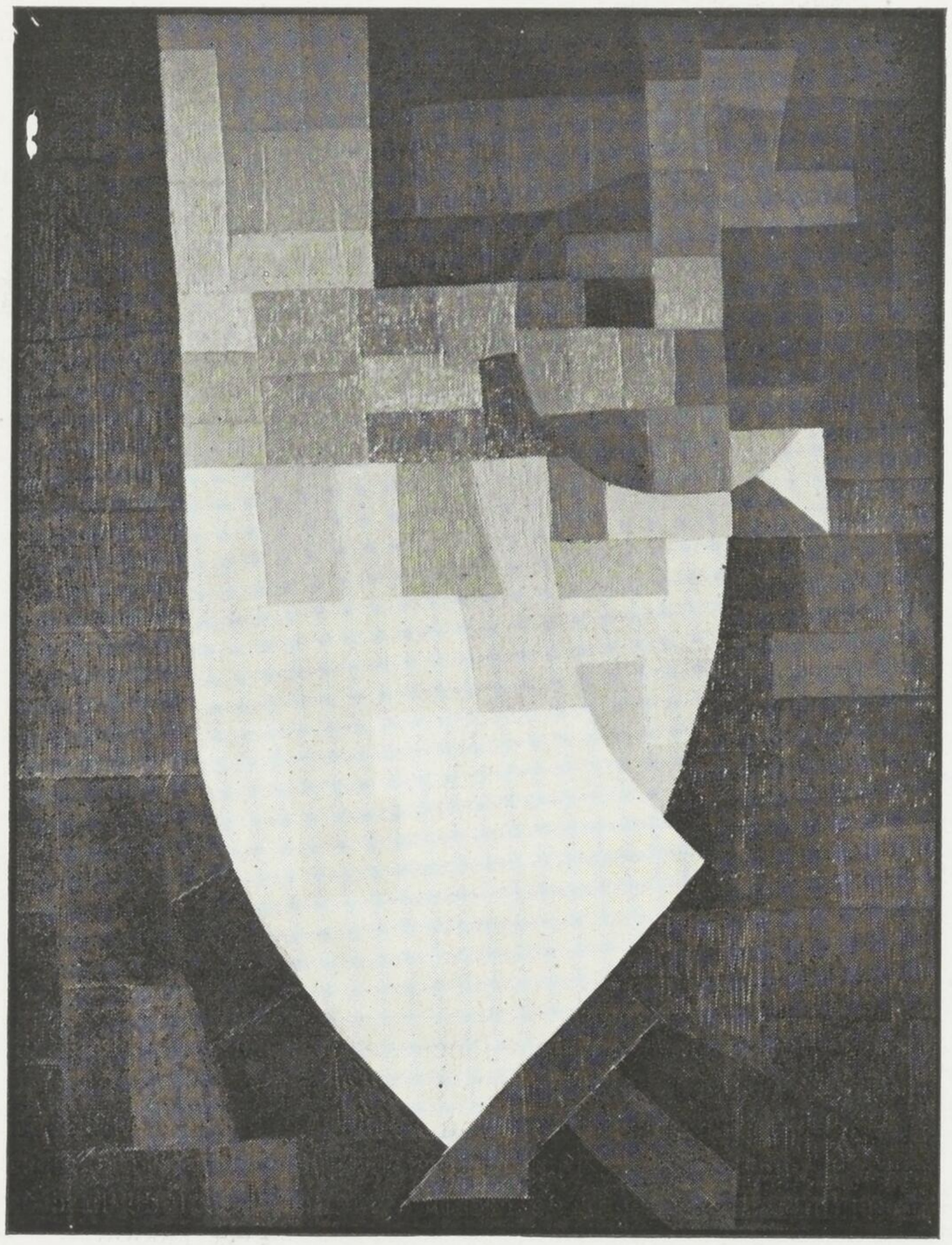
en conclusion il nous faut donc apprécier le surréalisme pour le service qu'il rend sans le vouloir à la pensée nouvelle . il nous faut aimer sincèrement nos ennemis et veiller à ce qu'il ne nous en manque jamais, car la vie serait bien pauvre sans la lutte constante de l'être dans son effort vers le bien . le mal est nécessaire au bien comme la nuit est nécessaire au jour et la souffrance à la joie . et le vrai ne serait plus le vrai s'il n'était entouré de tout ce que l'esprit confus peut inventer de bizarre, de maladif et de fou . or toute la valeur du vrai consiste précisément en l'effort qu'il faut faire pour l'atteindre en brisant cette ceinture de l'impureté et du non-sens , effort qui porte en soi la sagesse et la foi .



foltyn f . 1930 .

foltyn f . 1929 .

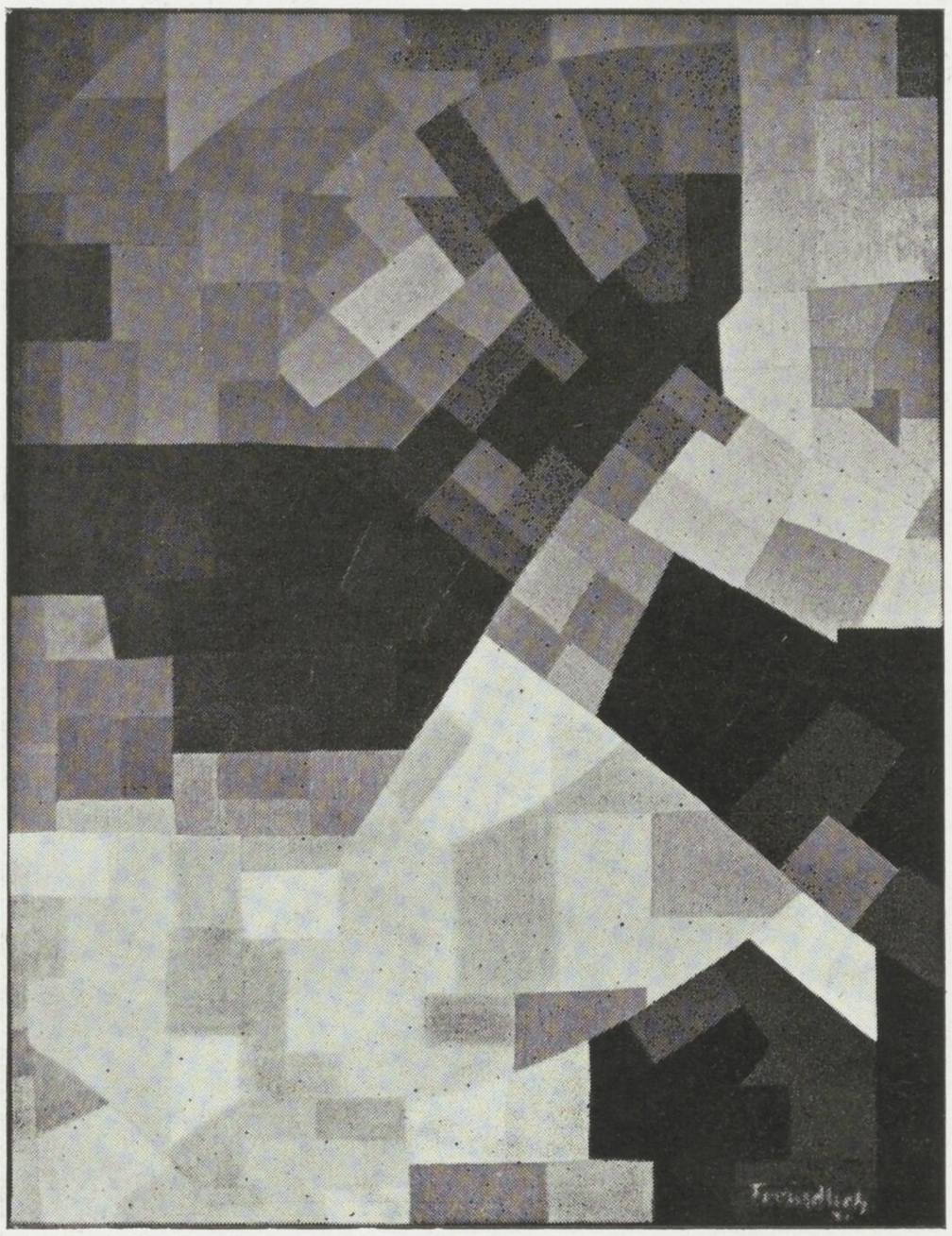




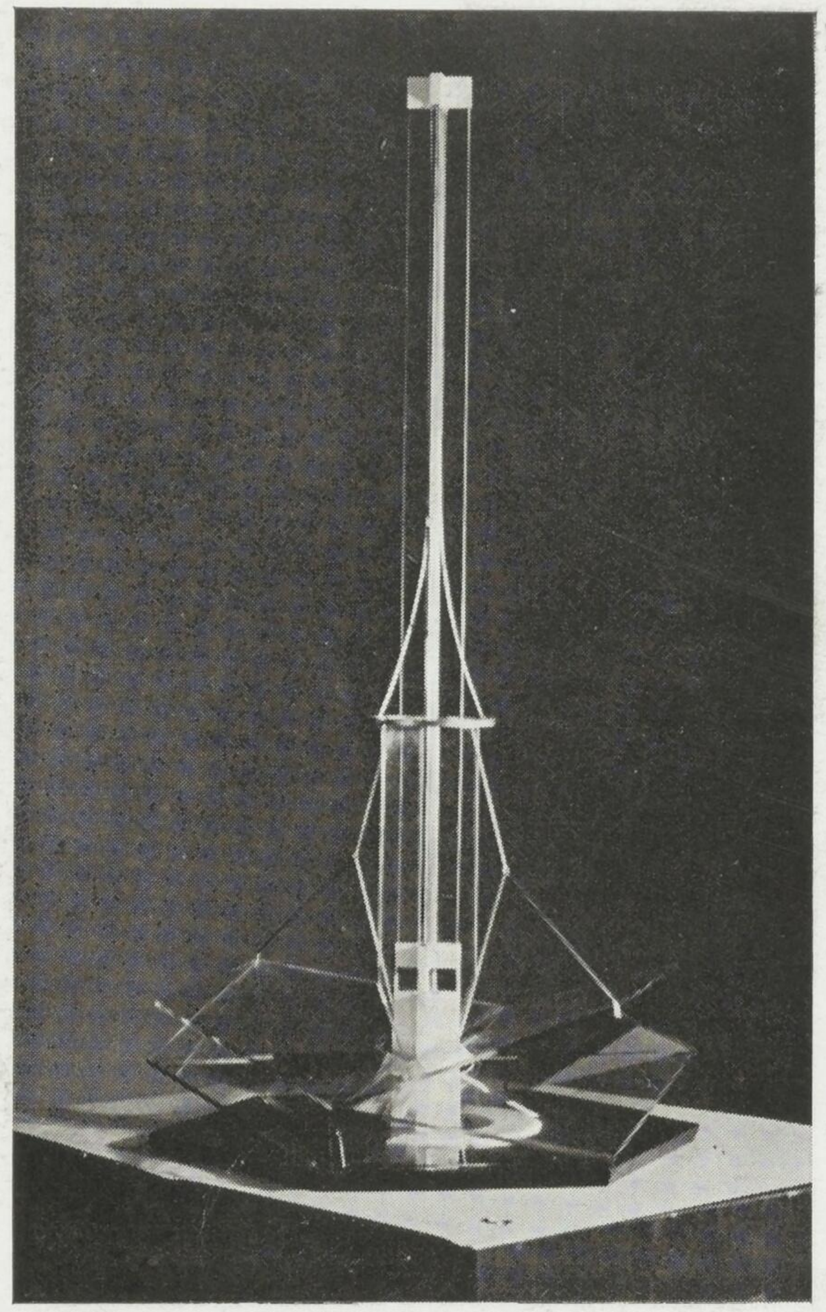
freundlich o . 1931 .

otto freundlich .

le clair et l'obscur sont des besoins et des qualités du point de vue de la création de la forme .
c'est le fond, l'essentiel de la nature mais ce n'est pas naturalisme .
le clair et l'obscur s'expriment par des plans élémentaires en dehors et sans aucun besoin de formes figuratives ou déjà créées .

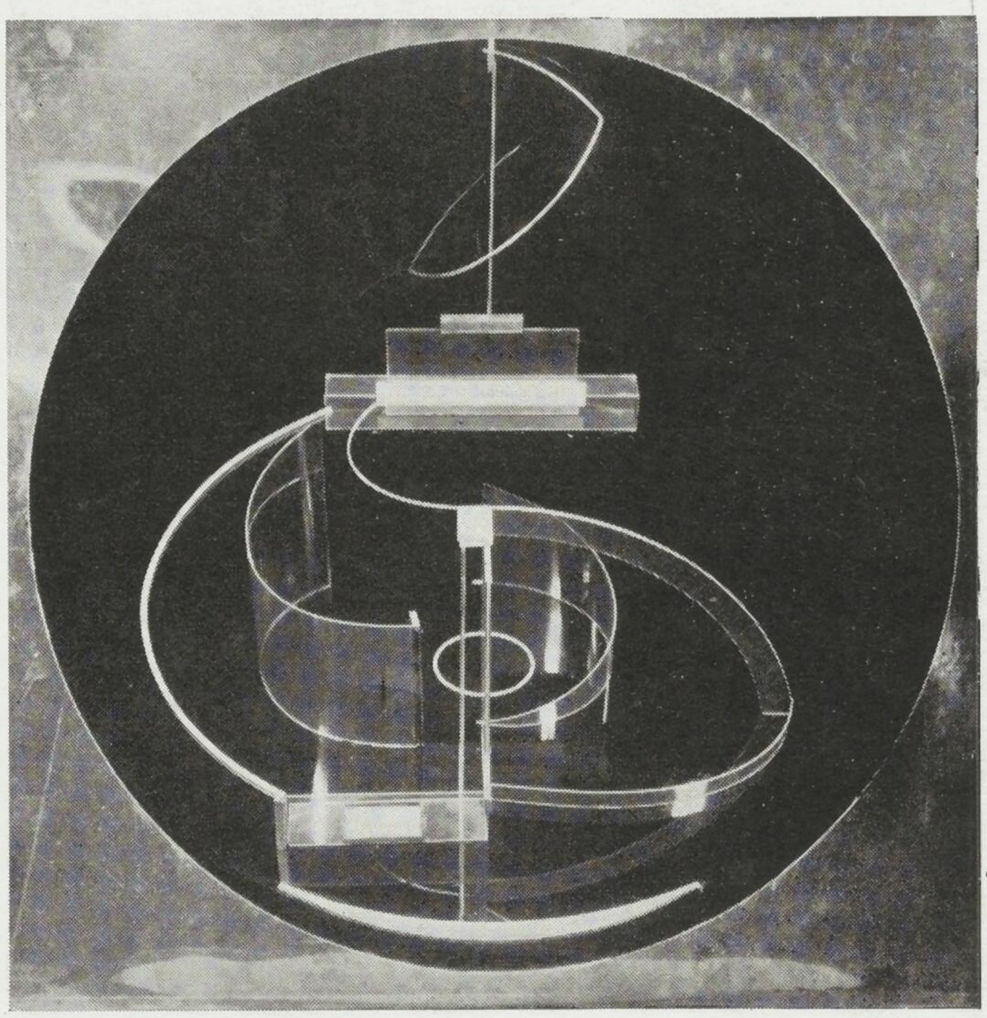


freundlich o . 1931 .



gabo n . 1923 .

gabo n . 1927 .



gabo .

nous nous appellons constructivistes parce que nos tableaux ne sont plus ,,peints'' ni nos sculptures ,,modelées'', mais au contraire construits dans l'espace et à l'aide de l'espace . ainsi nous détruisons ce qui auparavant séparait la peinture de la sculpture .

le principe constructiviste conduit les arts plastiques au domaine de l'architecture . l'art jadis reproductif est devenu créateur . il est maintenant une source spirituelle où puiseront les architectes futurs .

loin de nier à l'art ses fonctions nous cherchons à les développer et à les réaliser d'une manière plus large et plus riche .

au moyen de la technique constructiviste nous sommes capables, aujourd'hui, de mettre à jour les forces cachées de la nature et de réaliser des événements psychiques .

une œuvre d'art constructiviste n'est en aucun cas une abstraction .

nous ne nous détournons pas de la nature mais, au contraire, nous la pénétrons plus profondément que l'art naturaliste ne fut jamais capable de le faire .

albert gleizes .

une société meurt par impotence généralisée . le trait caractéristique de l'impotence c'est de compenser la vitalité qui manque par l'orthopédie ; d'où le machinisme envahissant . mais à quelque chose malheur est bon . le machinisme est un simulacre extérieur de création , un adjuvant de la création pour des fins utilitaires et matérielles ; néanmoins il déplace le problème de l'auto-admiration et démontre la précarité des apparences , fondements de l'état d'esprit de toute société adulte ; il redonne une valeur authentique à la volonté et à l'action par simple jeu du contraste . — changez donc ses directives . au lieu des satisfactions matérielles et utilitaires songez à satisfaire des besoins plus nobles , ceux qui correspondraient à ce qu'on appelle „l'esprit'' et , d'un mal , vous aurez fait un bien . il ne s'agira plus de courir le globe à la vitesse d'un bolide , non plus de posséder un univers agrandi , il s'agira de se regagner soi-même , de reprendre possession de sa puissance , de sa volonté , de son action en tant qu'homme responsable d'un univers de qualité .

c'est vers ce changement que les arts et les sciences , dans ce qu'ils ont de plus désintéressé et de plus clairvoyant , tendent depuis déjà un bon nombre d'années . avant que la pourriture sociale ne s'avère aussi avancée , dans les régions gratuites de l'intellect , un mode de pensée , complètement opposé à celui encore officiel aujourd'hui , posait ses principes essentiels et donnait ses premières expressions .

dans les arts et dans les sciences , l'analyse sensible a abouti , par les abus auxquels elle donna lieu , à la destruction du spectacle et du milieu qui paraissaient indiscutables et prouvés par l'expérience . — qu'on m'excuse d'être bref en raison de la place dont je dispose ; je condense pour conclure vite . le support des sensations ayant disparu , l'homme est demeuré la seule réalité concevable dans cette irréalité alentour . l'extérieur ne correspondant plus à rien , c'est en lui que l'homme retrouva tout et , au lieu d'attendre du dehors sa justification il la découvrit à l'intérieur de lui seul . l'action remplaçait la sensation ; le milieu se réédifiait sur la

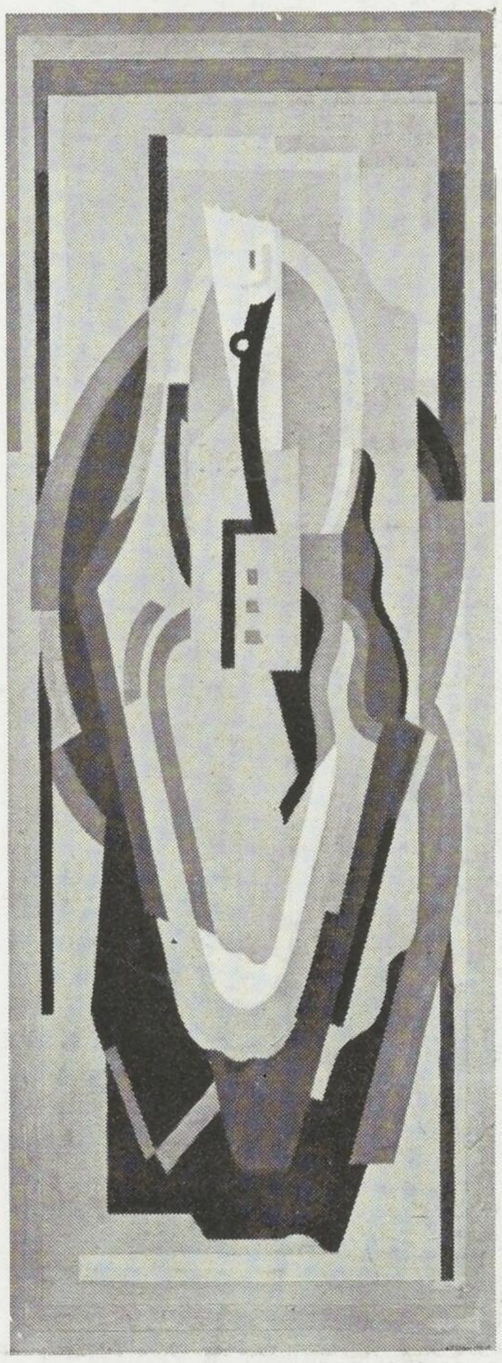
mesure de l'homme et la création humaine tirait, du néant des matières brutes, un ordre intelligible dans ses constructions et sensible dans ses aspects
c'est le fond de l'aboutissement de ces manifestations qui se sont produites sur le terrain des arts et des sciences, qui ont passé à vrai dire inaperçues dans leur signification profonde au début du dix-neuxième siècle, — les romantiques dans les arts, hugo, delacroix, et dans les sciences, lobatchewsky et riemann, — et qui ont paru si surprenantes depuis vingt-cinq ans.
la machinerie orthopédique extérieure, jouant, jusqu'à rendre toute vie impossible, sur des quantités désaccordées avec l'ordre de grandeurs de l'homme est remplacée par une création vivante intérieure, respectant les limites de l'ordre de grandeurs de l'homme et cependant, permettant à l'esprit de se situer dans sa nature illimitée.
créer humainement, — et je sais bien ce que ce verbe, ici, comporte de restrictif si on lui oppose son sens absolu. — implique donc un renoncement total à la sensation extérieure. c'est ce qui le distingue d' „abstraire." il oblige à connaître le principe de l'ordre vivant, qui simultanément relie les organes dans l'organisme. ce principe est ce qui change la puissance en acte, ce qui de l'immobile fait du mobile. quand on a compris ce que c'est que le mouvement on a le moyen de créer humainement.

le mouvement est bien ce qui a le plus besoin d'être précisé aujourd'hui. sous les mirages de la vitesse on pense en discerner les caractères ; erreur ; il n'est là qu'une agitation sensible sans rapport avec le mouvement qui est le continu de l'esprit. constatons aussi que la perte du sens de mouvement est liée à d'autres pertes insoupçonnées, dont les mots, demeurés dans le vocabulaire courant, sont improprement entendus : un exemple, „la forme" définie de la même manière que „la figure". cette confusion a amené les pires résultats et l'un des plus curieux est, sans contredit, cette déconvenue du physicien officiel devant ce qu'il appelle les contradictions de l'électron.

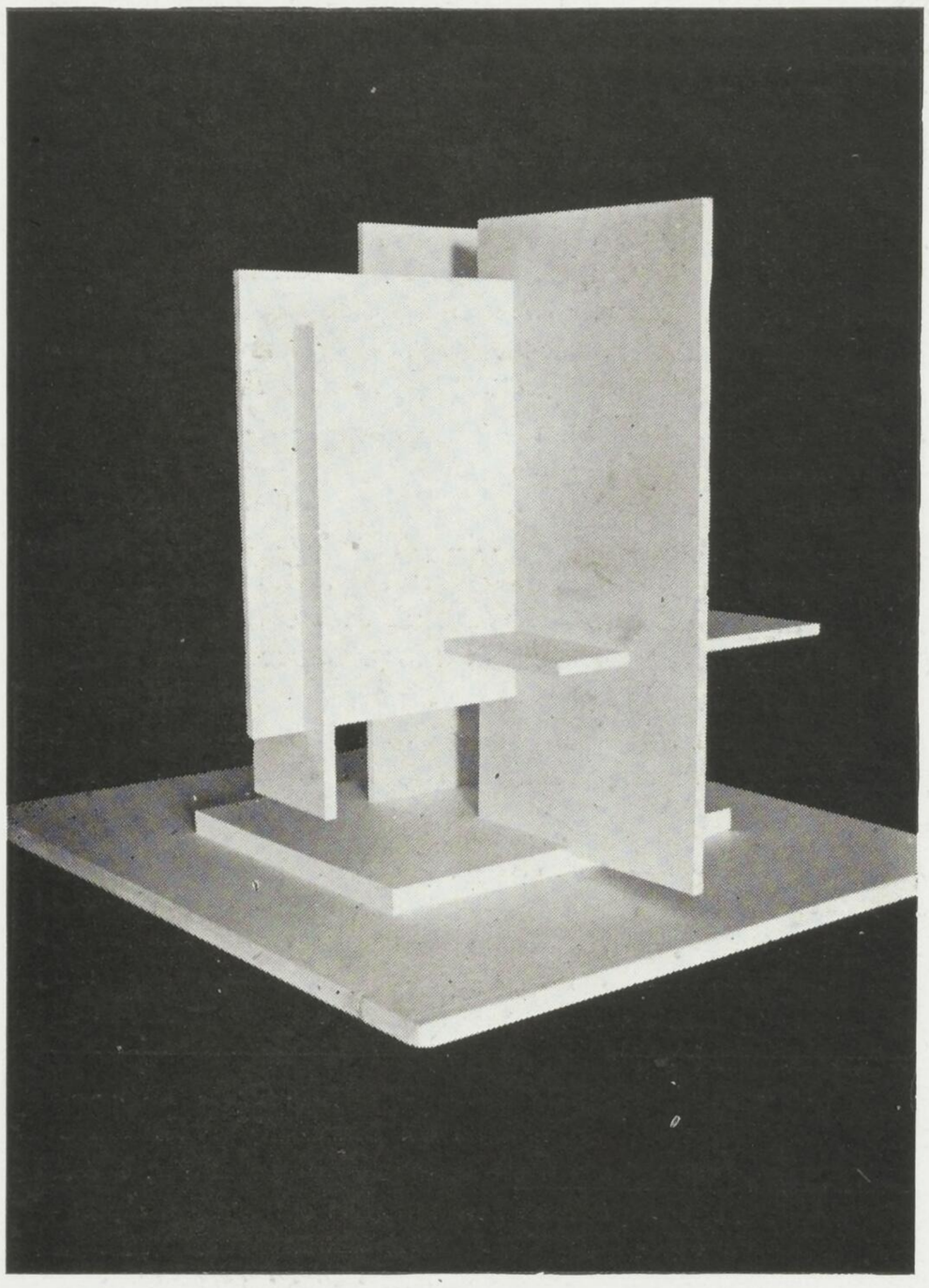
ces pertes de valeur et ces impropriétés de termes suffiraient à faire pressentir que leurs redécouvertes et leurs mises au point rapporteraient un ordre qui a existé jadis, qui est dans la tradition de la vie faite de principe et de nuancements, et qui concevait la création humaine comme nous sommes quelques-uns à la concevoir aujourd'hui.
les esthéticiens de profession, qui promènent leur ennui et leur paresse dans les musées et les galeries, qui ne conçoivent l'œuvre d'art qu'autant qu'elle est transposition littéraire, peuvent nous reprocher la simplicité de nos œuvres ; cette simplicité est justement ce qui les humanise le plus largement et qui, si elle les éloigne de ces aréopages faisandés d'une époque finie, les rapproche complètement de l'humain dans ce qu'il a de plus permanent et de plus catégorique. dans ce qu'on appelle „les époques religieuses", avant que l'affabulation ne vienne perturber l'acte formel et compromettre son unité, ces expressions créatives non-figuratives avaient seules le droit de cité ; elles répondaient à la notion de l'homme fait à l'image de dieu et obéissant à l'ordre : tu ne te feras point d'idole par tes mains, ni aucune image de ce qui est dans les étonnantes eaux supérieures, ni sur la terre au-dessous, ni dans les eaux sous la terre . . .
c'est vraisemblablement une époque de ce genre qu'ont annoncé, longtemps avant la débâcle matérielle aujourd'hui survenue, ces dépouillements vers la pureté dans les arts et dans les sciences.



gleizes a. 1931.

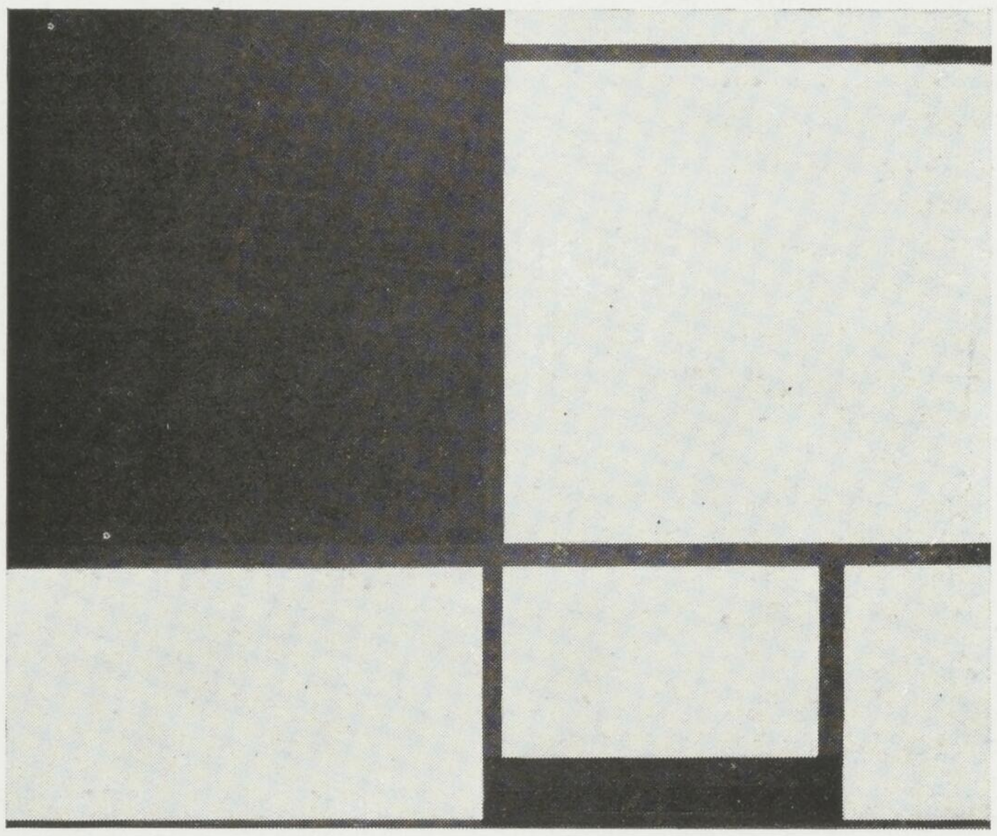


gleizes a. 1931.



gorin 1931 .

gorin 1930 .



j . a . gorin .

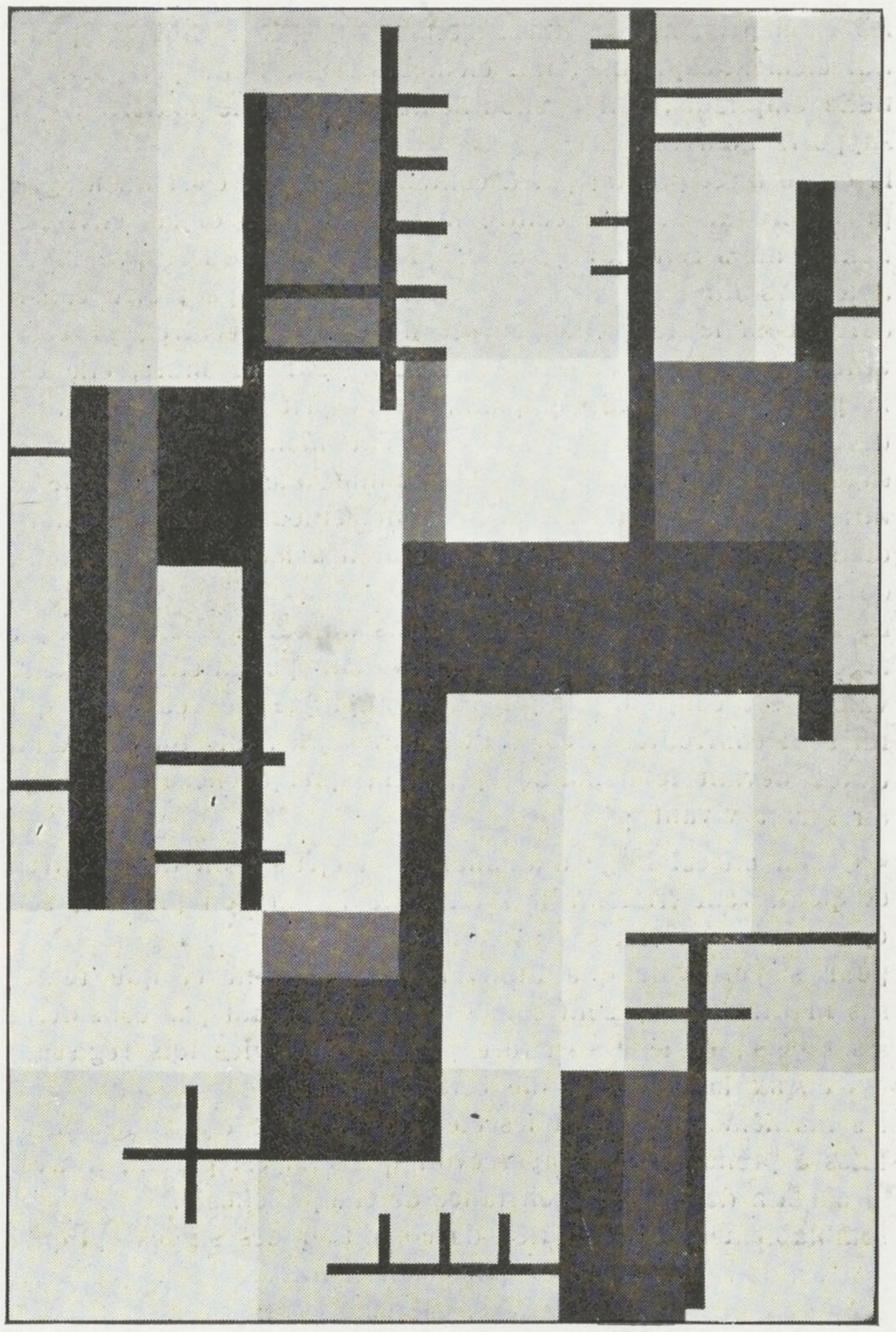
l'art des temps nouveaux . — malgré le tragique de la vie actuelle , on reconnaît à des signes certains que l'évolution décisive de l'humanité va commencer .

tout se transforme , tout évolue !
le docteur jaworsky, comparant la vie de l'humanité à celle de l'homme dit que celle-ci entre actuellement dans sa dix-huitième année . nous nous éloignons donc de la période trouble de l'adolescence , les temps nouveaux nous conduisent vers l'âge adulte , depuis un demi-siècle , on ne peut le nier , l'évolution est prodigieuse . l'invention de la machine , les progrès techniques , les découvertes constantes des sciences donnent aux hommes , aujourd'hui , des pouvoirs gigantesques ; on peut prévoir pour l'avenir des temps uniques . notre époque déjà , ne peut se comparer à aucune autre de l'histoire . avec le vingtième siècle s'ouvre une ère nouvelle de la civilisation .
les crises économiques et sociales que traverse le monde actuel sont bien le signe de la fin d'un cycle , de la fin d'un monde où a triomphé l'anarchie individualiste , dans tous les domaines .
les temps nouveaux machinistes qui constituent le nouveau cycle s'annoncent enfin rationnels et collectivistes . les jeunes élites , saines , pleines de vitalité et d'optimisme , se constituent en groupes compacts et s'acheminent vaillamment vers la clarté radieuse de l'avenir .
l'homme se dégage enfin de tout sentimentalisme , de tout particularisme , depuis l'auto et l'avion tout lui apparaît sous un jour nouveau . le machinisme va bouleverser totalement notre vie : son développement intense , son utilisation rationnelle , vont créer en nous une nouvelle mentalité . la standardisation , l'industrialisation , s'étendant à tous les domaines de la vie , celle-ci devient de plus en plus abstraite , une nouvelle optique en résulte , précise , claire , mathématique .
l'homme nouveau a un besoin intense de contemplation plastique , la vie nouvelle lui fait exiger des moments de calme et de repos ou la contemplation de l'art joue un grand rôle , s'il veut conserver son équilibre vital . seule correspondra à ce besoin , une plastique claire , pure , synthétique , débarrassée des moindres scories passéistes .
les différents „ismes" qui se sont succédés , ces cinquante dernières années , ont permis de mettre au point un art absolument adéquat aux exigences des temps nouveaux , la plastique est désormais complètement libérée de l'emprise morphologique où elle s'enlisait depuis des siècles .
un art pur , collectif , universel et scientifique est né : l'art purement abstrait , absolument non-figuratif .
le mouvement collectif de la nouvelle plastique (néoplasticisme) emploi des moyens d'expressions absolument universels , mathématiques et scientifiques . c'est l'art impersonnel par excellence . la ligne droite et le plan rectangulaire de couleur pure ou de non-couleur sont les seuls éléments pour tous , l'orthogonal est la position constante . par la création et la perfection qualitative des rapports plastiques purs , l'œuvre peut atteindre l'unité cosmique .
c'est l'art complet , permettant l'expression de tout notre être , matériel-spirituel , individuel-universel , en équilibre constant .
c'est l'art rationnel et collectif des temps nouveaux machinistes .

jean hélion .

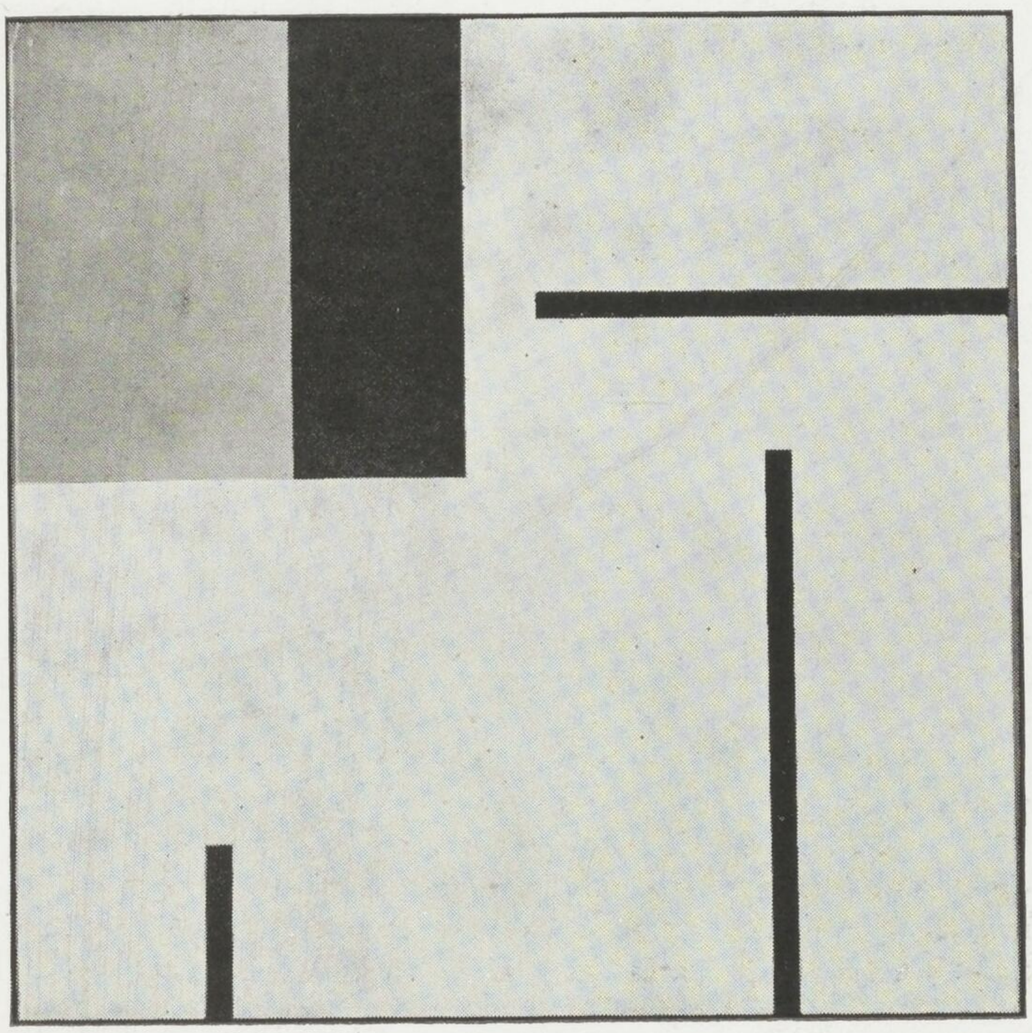
à solder . — toute idée de capitaine, de centre fixe au-attirail de peintre
quel tout se ramène, de point brillant dans la nuit, de visage dont le corps fait l'auréole, d'adjudant qui distribue le modèle du garde-à-vous, de cri perçant dans le silence, de dimanche pour lequel sont esclavagis tous les jours de la semaine ;
l'idée de soleil dont les rayons vont s'usant jusqu'au bord de toute chose avec un reflet sur le contour, l'idée de sombre et de clair, de sucre et d'amer, de vieux et de nouveau, de proche et de lointain .
la perspective est une maladie des yeux, le passé et l'avenir deux maladies des pendules, la vieillesse une maladie de l'homme et la terre un bobo de l'espace .
à solder :
l'idée de bouquets, de corde autour qui réunit de force, l'idée de nouer, l'idée de nœud, l'idée de console qui supporte l'encorbellement . l'idée d'arc-boutant et de tout ce qui cale, de tout ce qui arrange, de tout ce qui empêche de choir ce qui est en route pour choir .
tout cet outillage date du temps des constructions en bois, de même que l'oblique très aplatie date du temps des encorbellements par poutres en ciment armé . mentalité expérimentale à la hauteur des maladresses et des impuissances techniques . l'idée de bouquet vient de l'idée de main serrée autour d'une main, de bras mis à l'entour d'une taille . choses de tact individuel, de sexes à la conquête d'une apothéose personnelle, choses animales .
à solder par paires :
l'idée de rassemblement autour d'un orateur et l'idée d'enfermer dans un cadre, c'est-à-dire l'idée de soumission à un point intérieur et l'idée de soumission à une ligne extérieure ; l'idée de personnage principal et de décor ; l'idée de vase et de perchoir ; de pied sous les verres et de chapeau en haut des colonnes ; l'idée de costume et de bienséance, l'idée de naissance et l'idée de mort, de salaire et de profit, l'idée de misère et l'idée de richesse, celle de médaille et celle de punition, de gémir et de gueuler, de plaire et de déplaire ; l'idée de monsieur-dieu-le-père étrillant ses âmes-créatures ou leur accrochant des ailes .
à solder aussi bien l'idée de formation anarchique par promenade de points, d'unités, d'individus, les uns autour des autres, dans un parc déterminé, se faisant des politesses, se laissant la place ou se tournant autour .
les sentiments sont des élans à épuiser sur les lèvres de la bien-aimée ou des chansons à confier à ses oreilles .

étant mises à leur place toutes ces choses, quel est le champ de la peinture, si l'on n'a pas soldé l'idée de peindre ?
du bleu, du noir, du rouge, du blanc, du jaune, du gris, des couleurs, des énergies optiques susceptibles d'être tendues, organisées comme les termes d'une fonction pour que cette fonction définisse une progression aussi infinie que possible . des éléments, jamais des formes ; ces rapports d'énergie, des nombres, des forces, non des objets .



hélion j . 1929 .

hélion j . 1930 .



les éléments sont organisés et non groupés : nul bouquet, nul élément-capitaine, nul élément-décor, nulle perspective, nulle empilade, nul agenouillement devant le matériau qui supporte l'œuvre.
le cadre n'est pas un pot à contenir l'image, c'est un moyen provisoire de défense contre le désordre des objets environnants, mais cette image ainsi qu'une onde doit se prolonger à travers lui dans tout l'espace. l'œuvre peut être considérée comme le prolongement d'une architecture, la cristallisation de son „signe". inscrite sur les murs, elle est la prolongation dans le plan, de l'esprit que l'architecture développe dans l'espace. on peut momentanément envisager le tableau-transportable comme une cellule-modèle à introduire dans tous les milieux défectueux de la vie quotidienne, pour servir de premier étalon à leur reconstruction, de repère, de formulaire.
de simples barres disséminées dans un carré selon un ordre algébrique, chacune ayant une valeur potentielle, laquelle valeur est conjuguée à la valeur optique des couleurs qui lui sont confrontées, constituent un signe, une formule d'attitude devant le domaine spirituel, quelquechose à l'image du secret vivant :

« quand on est large d'un mètre, et épais d'un demi-mètre, et qu'on veut franchir une fente de 75 cm, on présente son épaisseur. de l'autre côté, on ne passe pas. »

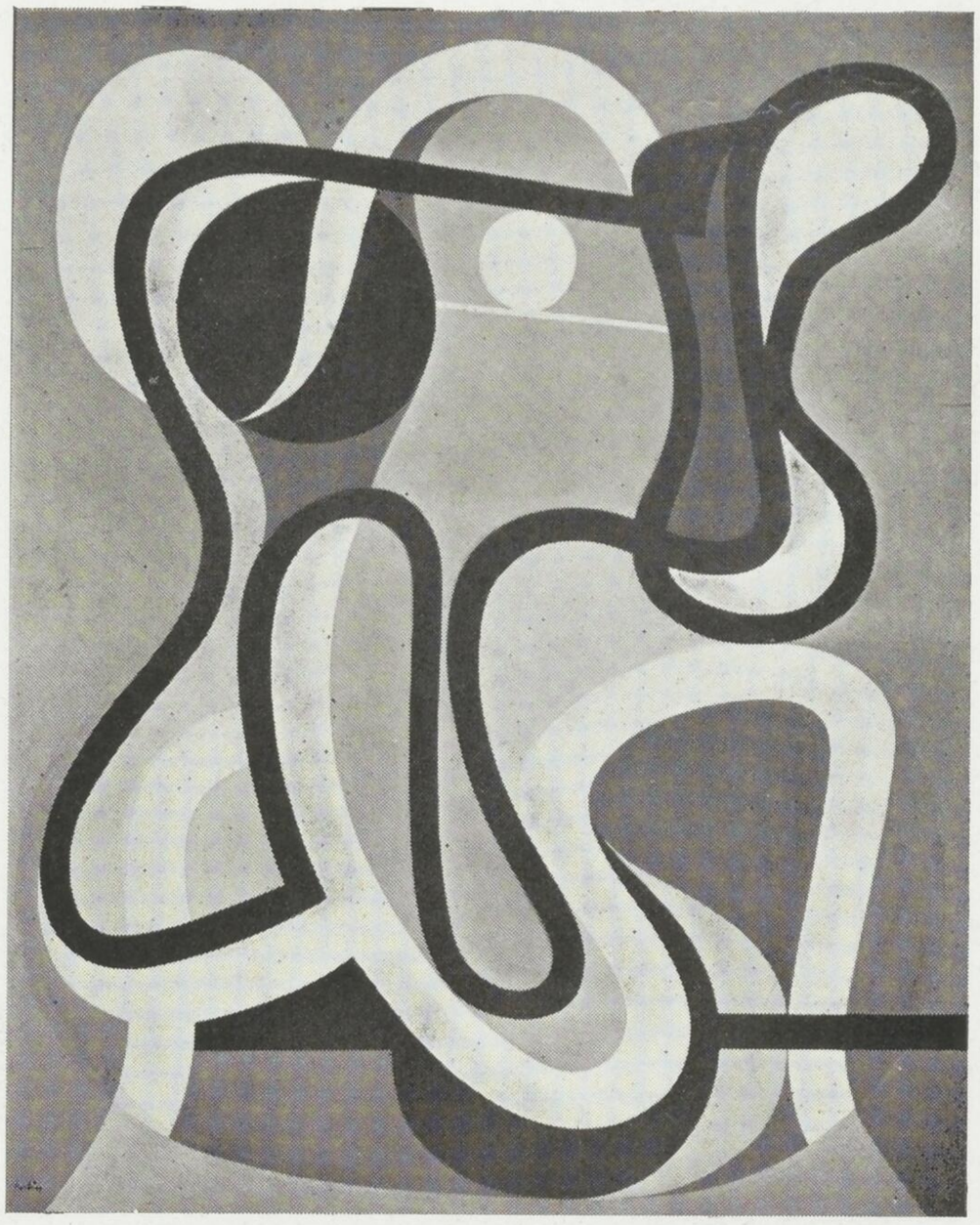
pour s'apercevoir que l'univers est cohérent et que toutes ses manifestations sont compatibles, il ne faut pas considérer les objets, ni leur structure propre, mais les lois régissant entre eux les éléments de cette structure.
les mathématiques sont les clefs d'une série d'attitudes mentales à prendre pour s'apercevoir que tout est pareil, trouver le chemin de tout, la constance de chaque chose.
semblablement, il y a lieu de constituer des signes optiques qui conduisent l'esprit — par l'action directe de la plastique optique — à des attitudes compréhensives.
c'est essentiel.

il faut prendre conscience que c'est spéculer à la fois sur un absolu et sur une variable. l'image créée en accord avec les lois d'un système géométrique et construite avec un matériau déterminé en dimension et qualités, peut-être considérée comme absolue en soi, dans le domaine de ce matériau et de cette géométrie. la variable est la valeur „signe" de cette œuvre. la formule pour franchir une fente de 75 cm. n'est valable que pour les individus de „plus de 75 cm" sur „moins de 75 cm". pour des individus de 50 cm sur 50 cm, elle n'a aucun intérêt. Cette innocente image doit suffire à montrer qu'on peut envisager un état de culture du cerveau tel que les mathématiques deviennent inutiles et que l'on soit capable de percevoir directement les relations les plus complexes ; et, de même, que la notion d'ordre harmonique définie par mon tableau ne fasse pas plus d'effet qu'une pancarte, au bord de la seine, avertissant les promeneurs que l'eau est mouillée. en ce temps, ce pauvre tableau sera relégué au rang d'objet pour musée historique ou de matériau curieux pour le marché aux puces. d'ici là, il demeure un facteur de devenir et, au moins, un élément révolutionnaire.
on peut contester toute espèce d'intérêt positif aux trois barres du tableau reproduit ici, mais on ne peut contester que rien, dans la république, ne ressemble à cela ; ni la politique, ni la place de l'opéra, ni la barbe du président, ni le texte des journaux quotidiens : la différence optique illustre la différence d'esprit. ceux qui défendent ces éléments de la civilisation actuellement en exploitation s'aperçoivent même qu'elles les contredisent et, devant ces modestes barres, hurlent comme putois la queue prise.
on ne peut donc dénier à ces tableaux un pouvoir d'action sociale.
si je parle d'eux par négations au lieu d'affirmations, c'est que je suis sûr de ce que j'ai refusé d'y mettre et que, culturellement, les abstentions volontaires sont essentielles. je me suis préoccupé, par ailleurs, d'y inscrire différentes choses que je tais. si elles y sont, elles apparaîtront en leur temps ; si j'ai échoué, rien à dire.

à force de suivre le contour des balcons de fer forgé, le chemin des chiens à la quête d'un flair, le mouvement des robes de femmes, les lignes des affiches et celle du bord du haut des toits, crevée de tuyaux, de dômes et de cheminées, et tout ce qu'il voit chaque jour, chaque homme a les yeux comme des chevelures où tous les regards sont embrouillés, emmêlés. et quel fouillis de leurs racines dans le cerveau !
tout ce que je tâche tient dans ceci :
faire une machine à peigner les regards et, s'il y en a au bout, les idées.

auguste herbin .

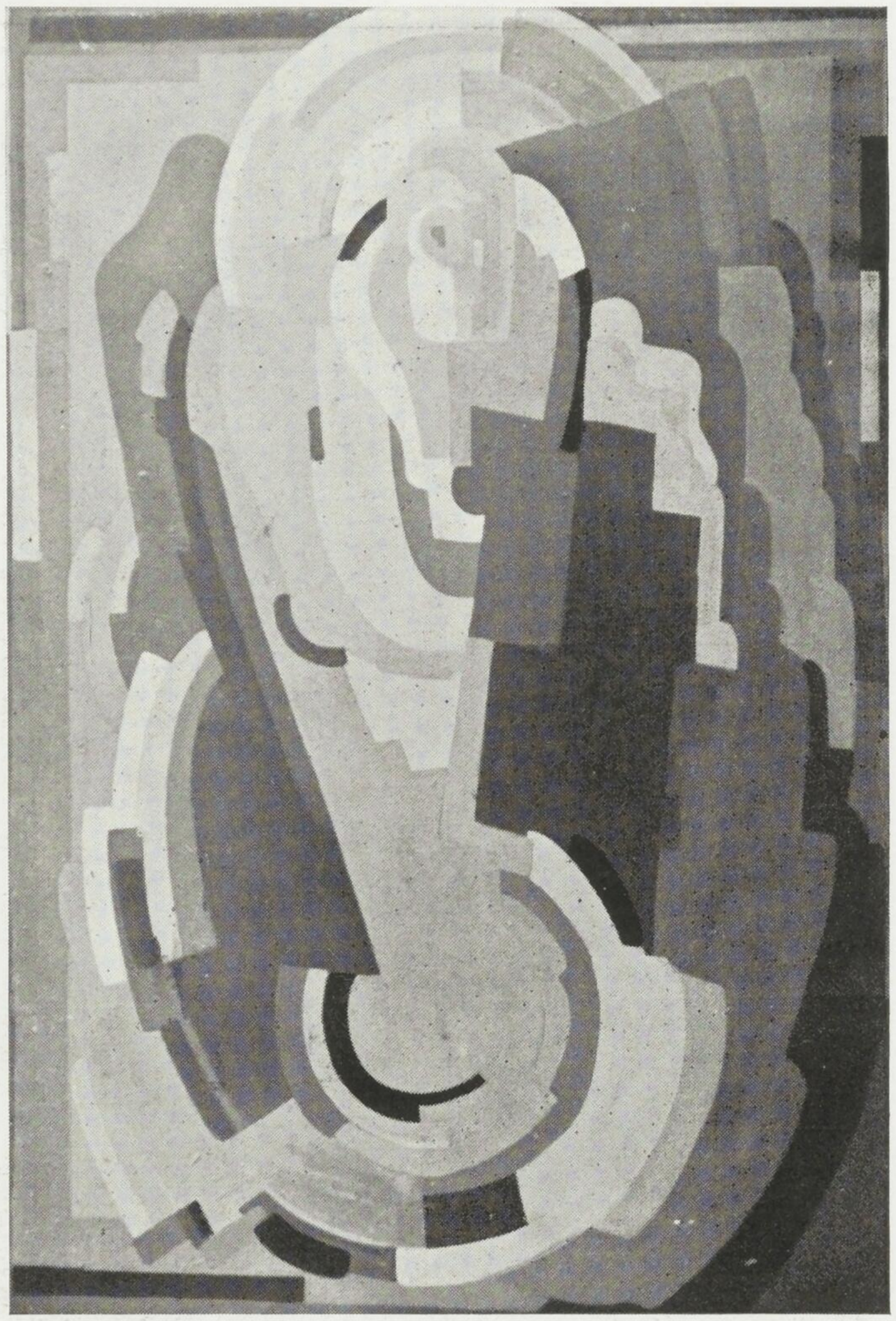
tableau — objet concret — abstraction — moyen — création — but . — la crise, qui fait de terribles abstractions, avait amené l'un de nous, un soir, à poser la question : „quelles raisons avons nous encore de faire un art abstrait ." la réponse jaillit, sans pitié : plus d'art ! ne parlons même plus d'art !
vérité, ici, où tout s'écroule . vérité, là, où tout se construit .
le même point du cercle de l'évolution . fin et commencement .
abstraction faite d'hier et d'aujourd'hui, de vous et de moi, la vie continue .
l'art renaîtra plus puissant que jamais, ici et là . si, une fois, quelque part, il y a une raison d'art abstrait, nul n'y peut rien, la raison se multiplie et les raisons d'un art abstrait sont, aujourd'hui, éblouissantes, demain, multitude .
l'abstraction crée les sciences .
l'abstraction crée les arts .
l'abstraction crée les réalités .
l'abstraction renouvelle les réalités .
on pourrait compter les œuvres d'art qui ne procèdent pas, absolument, de l'abstraction .
plus l'art est abstrait, plus il exprime la personnalité . plus l'art est abstrait, plus il s'identifie à mille et mille personnalités .
il y a un abstrait individuel . il y a un abstrait de masse . il y a un abstrait de race . il y a un abstrait de classe .
il y a, il y aura un abstrait universel .
la ligne tracée par le fil à plomb n'est que le rayon du cercle, de la sphère . cette ligne ne peut être prolongée indéfiniment, le mouvement la ramène inexorablement au cercle, l'identifie au cercle . l'angle droit microscopique, expression de l'individu microscopique, est la loi essentielle de l'architecture à l'échelle de l'individu .
le tableau ne peut être que mouvement, expression à l'échelle universelle . mon nez ne vous intéresse pas, le vôtre ne m'intéresse pas davantage et la terre tourne sans aucune considération de mon nez ni du vôtre . la valeur d'expression attachée à la ligne droite est individuelle, statique, architecturale .
dans le cube construit par l'architecte, à l'abri du chaud et du froid, du bruit et du mouvement, je contemple, attendri, mon nez dans la glace rectangulaire .
la valeur d'expression attachée à la ligne courbe est collective, universelle .
dans la rue je suis absorbé par le tourbillon vertigineux, par un bruit formidable, par le choc d'un bolide contre un lampadaire qui, sans façon, est ramené au cercle . il s'en est fallu de peu que, dans sa chute, la verticale entraîne et écrase mon nez, l'identifiant au cercle .
rien n'est immobile .
l'infini n'existe pas .
le temps et l'espace sont limités par le mouvement .
tout est fini . tout sera fini . l'électricité, les microbes existaient avant leur découverte, la terre tournait avant qu'on le comprenne . les réalités de demain sont contenues dans les réalités d'aujourd'hui .
le mouvement embrasse tout, enveloppe tout, domine tout, pénètre tout .
rien n'est isolé de tout, rien n'est indépendant de tout, en volume, en ligne, en plan, en couleur .



herbin a . 1931 .

herbin a . 1931 .





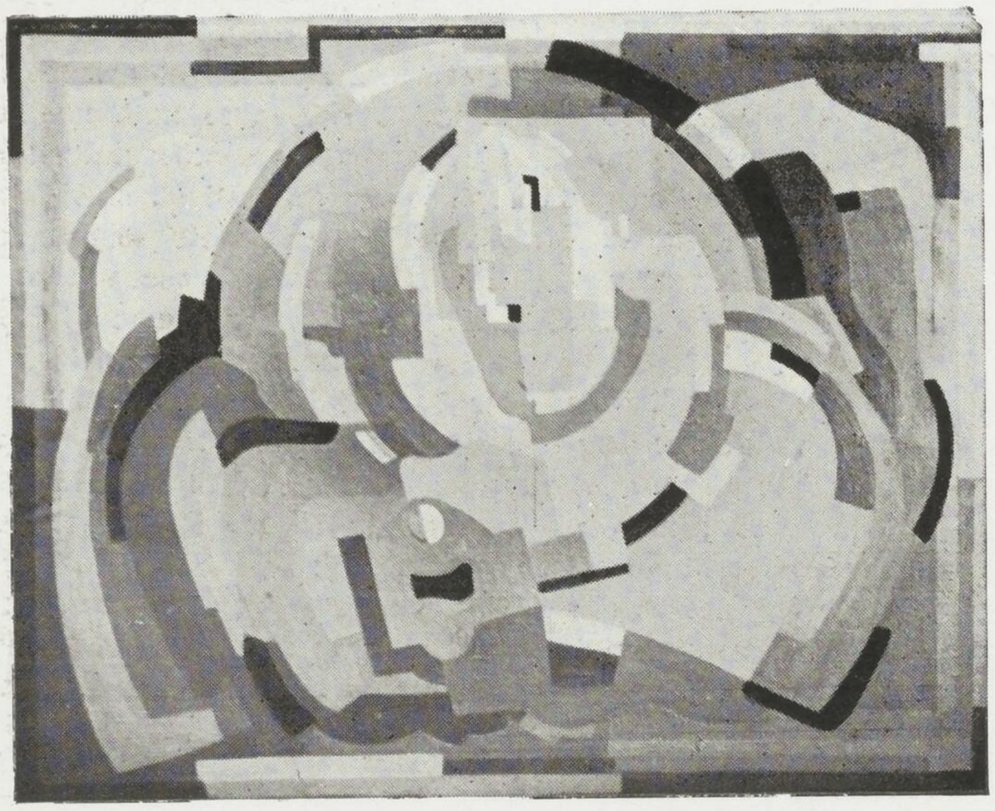
hone e . 1931 .

evie hone .

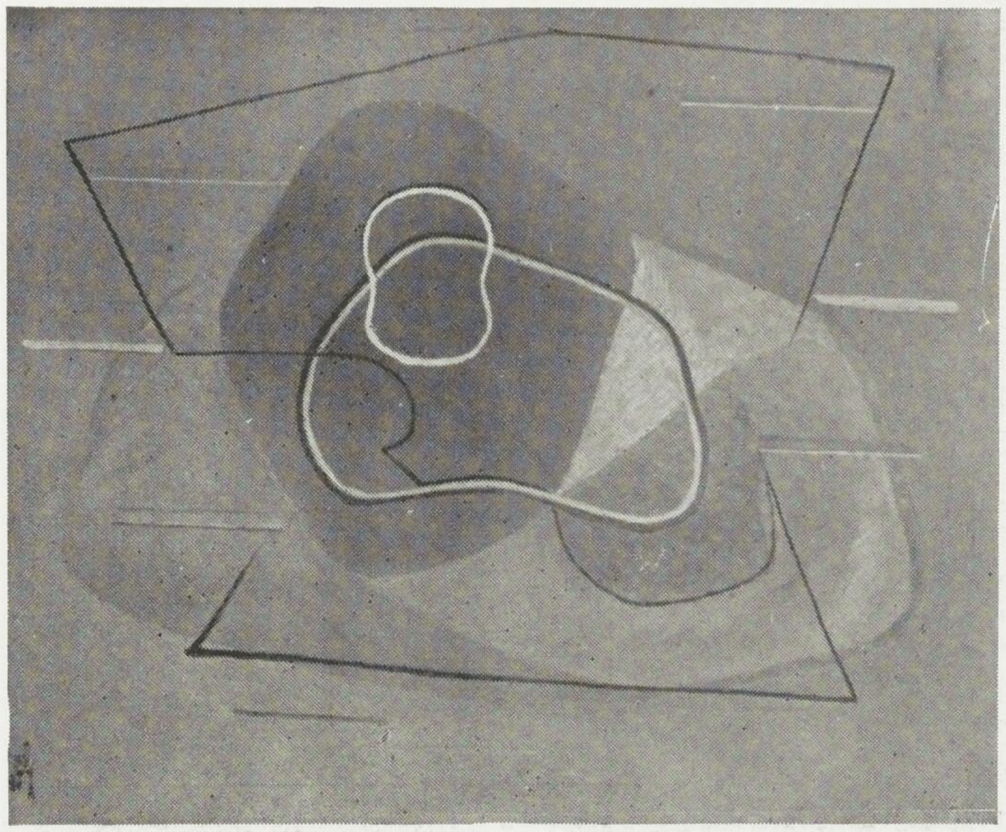
1) le but que tous les artistes poursuivent en creant une œuvre d'art est nécessairement le même : satisfaire leur sens de beauté avec des formes et des couleurs tirées de la surface sur laquelle ils travaillent ; et créer une harmonie ayant une vie et un rythme propre . qu'il veuille interpréter des formes naturelles ou qu'il ne le veuille pas , l'œuvre d'un artiste n'est durable qu'à la condition de posséder ces éléments essentiels de rythme et de forme qui apparaissent dans toutes les grandes œuvres d'art de toutes les époques .

2) justification d'une peinture non réaliste , créatrice : ce genre de peinture contient tous les éléments durables qui correspondent aux besoins de l'homme en art , et qui satisfont sa nature spirituelle . par un compromis évident et le désir de faire appel aux sens , la peinture „semi-réaliste", autre produit de notre époque , me semble se tromper d'issue ; elle conduit aux interprétations littéraires .
la valeur du mouvement non-réaliste , tient dans le fait qu'elle exige de l'artiste une nouvelle justification de l'art , et une compréhension plus profonde du rythme , de la forme et de la couleur .

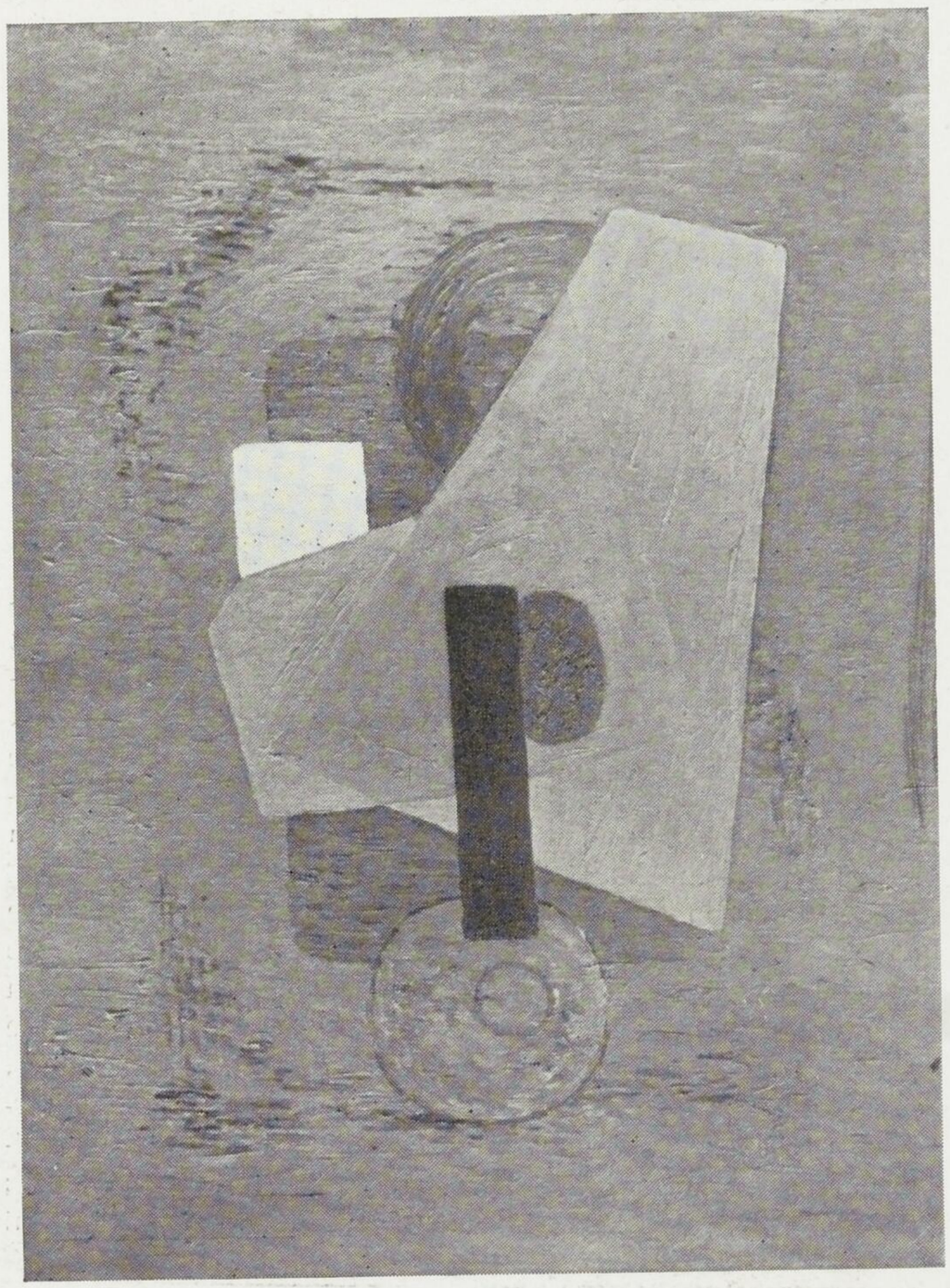
3) ma raison de pratiquer cet art est qu'il satisfait mes désirs parcequ'il me permet de me concentrer sur les pures réalités de la forme et de la couleur . il me permet d'approcher de la vérité davantage que le ferait une soumission partielle à la forme des objets naturels .
en france , la peinture „créative-non-réaliste" est la conséquence logique du mouvement cubiste . en irlande existe une tradition venant des artistes celtiques du cinquième siècle , que les artistes d'aujourd'hui rejoignent , non parcequ'ils copient l'art celtique , mais parce que les bases et le but de leur art sont les mêmes . les artistes celtiques trouvaient une liberté et une satisfaction complètes dans les seules réalités de forme et de couleur . elles étaient , pour eux , beaucoup plus réelles et beaucoup plus vraies que les réalités enregistrées par leurs sens . en rejetant l'apparence extérieure des objets , le peintre non-réaliste d'aujourd'hui exprime sa foi dans la même vérité .



hone e . 1931 .



jelinek 1931 .



jelinek 1931 .

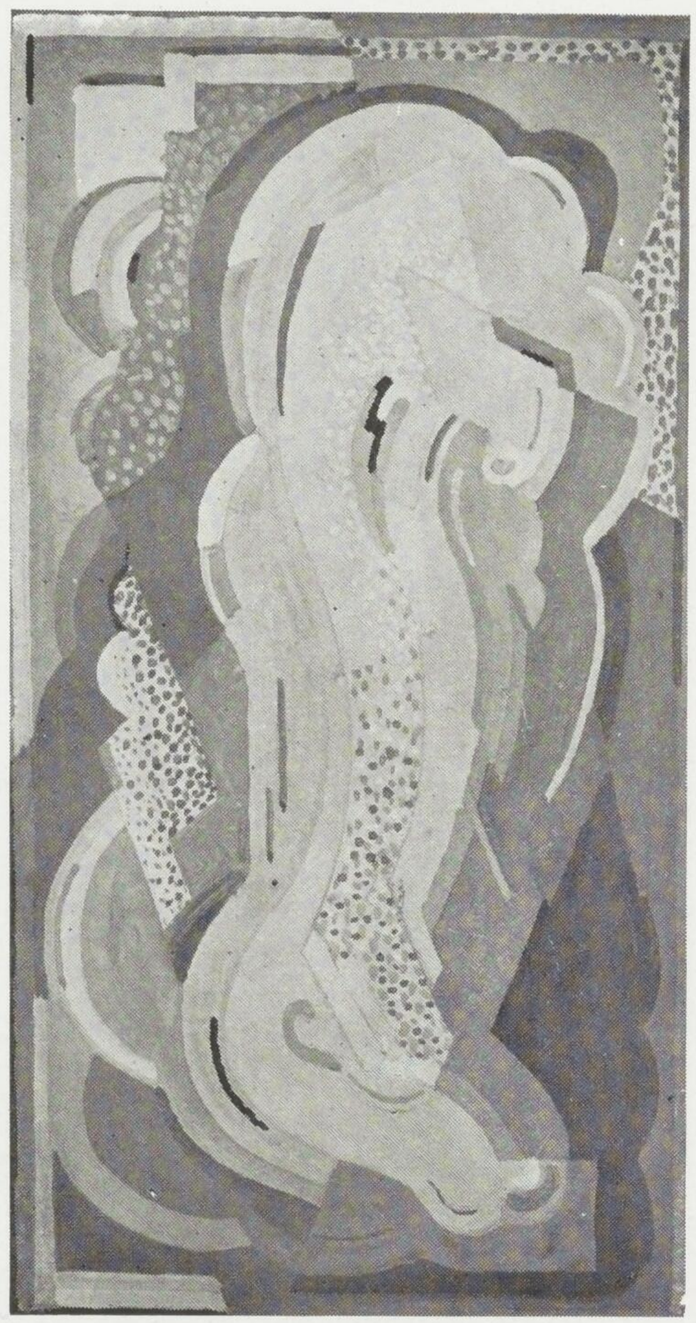


jellet m . 1931 .

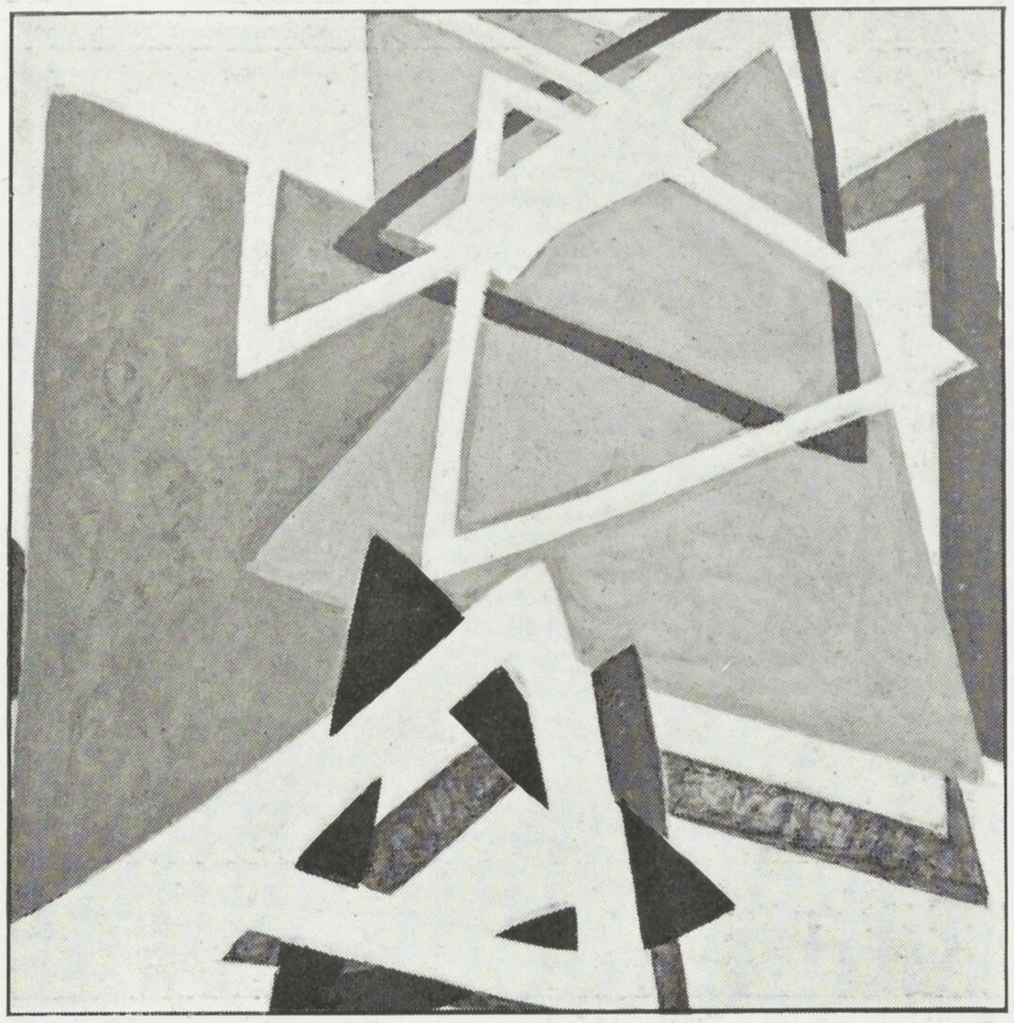
jellet .

ma conception de la peinture est d'abord le remplissage harmonieux d'un espace avec des formes rythmiques , le sujet étant d'importance secondaire . ceci étant pour moi , la racine idéale de l'art ancien celtique et oriental ; et de l'art européen depuis les enlumineurs chrétiens jusqu'au début de la renaissance . avec la renaissance vint l'idéal matérialiste et , peu à peu , par degrés , l'attitude artistique passa du „spirituel" au „matériel" .
la surface est mon point de départ ; mon but est de la faire vivre . la surface sur laquelle un peintre travaille peut être aussi bien un mur , un panneau , une toile ou du papier ; sa première vérité est sa platitude . je veux préserver cette qualité , en opposition à la perspective de la renaissance .
je reconnais une perspective naturelle des couleurs et des formes , par exemple le pouvoir de certaines couleurs de dominer certaines autres et d'approcher de l'œil du spectateur ; et des formes , par leur placement dans une composition qui provoque le même effet , mais je considère ceci comme une perspective naturelle qui peut être organisée dans la composition générale , ou dont les effets peuvent être annulés par un arrangement attentif des couleurs et des formes .
une peinture , pour moi , est un objet vivant mobile , avec une organisation contrôlée par un rythme déterminé , et , comme tout organisme naturel tel que la fleur , l'arbre , l'homme , qui est complète en soi . je ne nie pas la nature , je ne le puis , mais je m'efforce de copier la nature dans son organisation interne et non dans son apparence extérieure ; afin de „créer" aussi profondément que mon pouvoir humain me le permet , de la même façon que la nature elle-même est créée .
mes peintures sont d'abord conçues dans mon esprit puis réalisées en accord avec les lois de la couleur , de la composition des formes et du rythme , particulières à la surface et à la forme que je remplis . l'organisation d'une peinture de cette sorte est quelquechose de semblable à l'orchestration d'une composition musicale qui fut d'abord conçue par l'esprit , puis réalisée au moyen de sons organisés selon les lois de l'harmonie et du contrepoint . conçues dans l'esprit , mes peintures deviennent des faits concrets par le moyen des formes et des couleurs contrôlés par les lois de la composition picturale .
une peinture , selon moi , doit être capable de produire une émotion chez le spectateur , seulement par l'action de son organisation colorée et formelle , sans la moindre allusion , la moindre illusion , la moindre insinuation objective .

jellet m . 1931 .



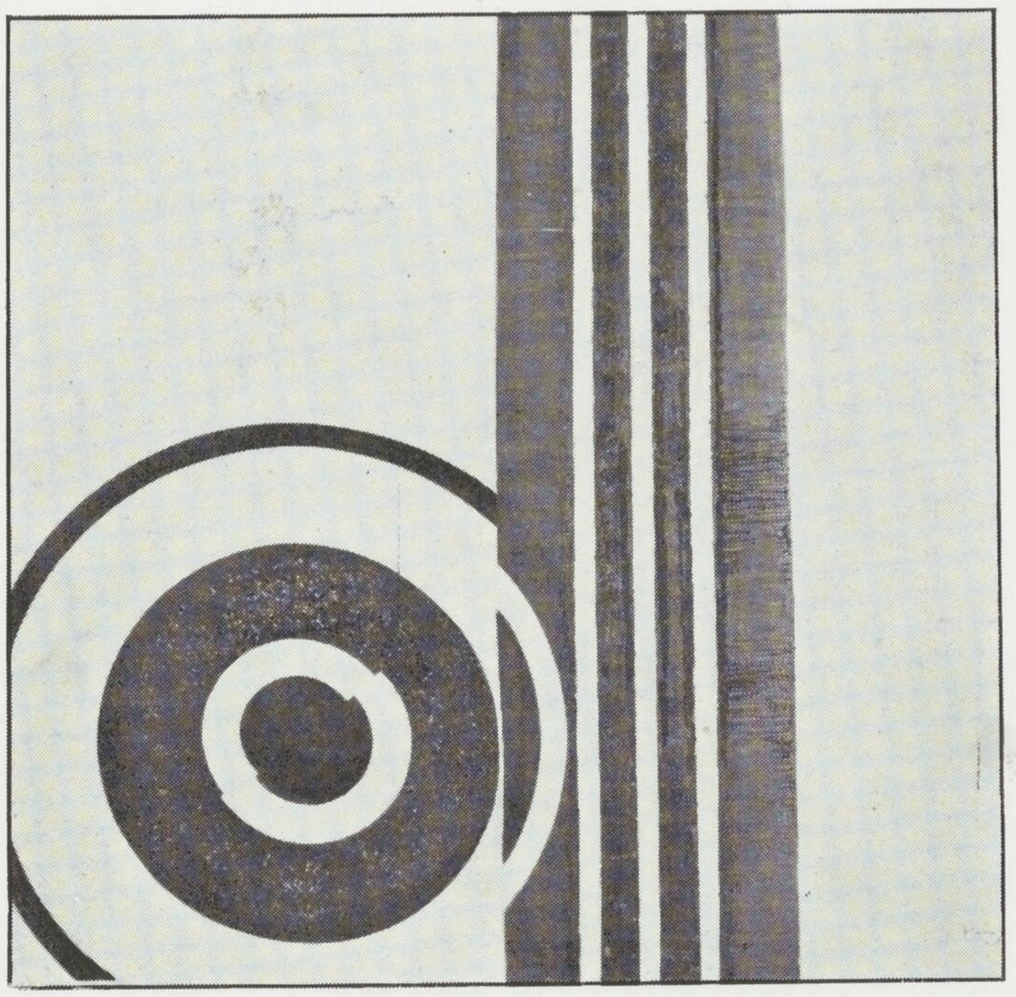
kupka 1931 .

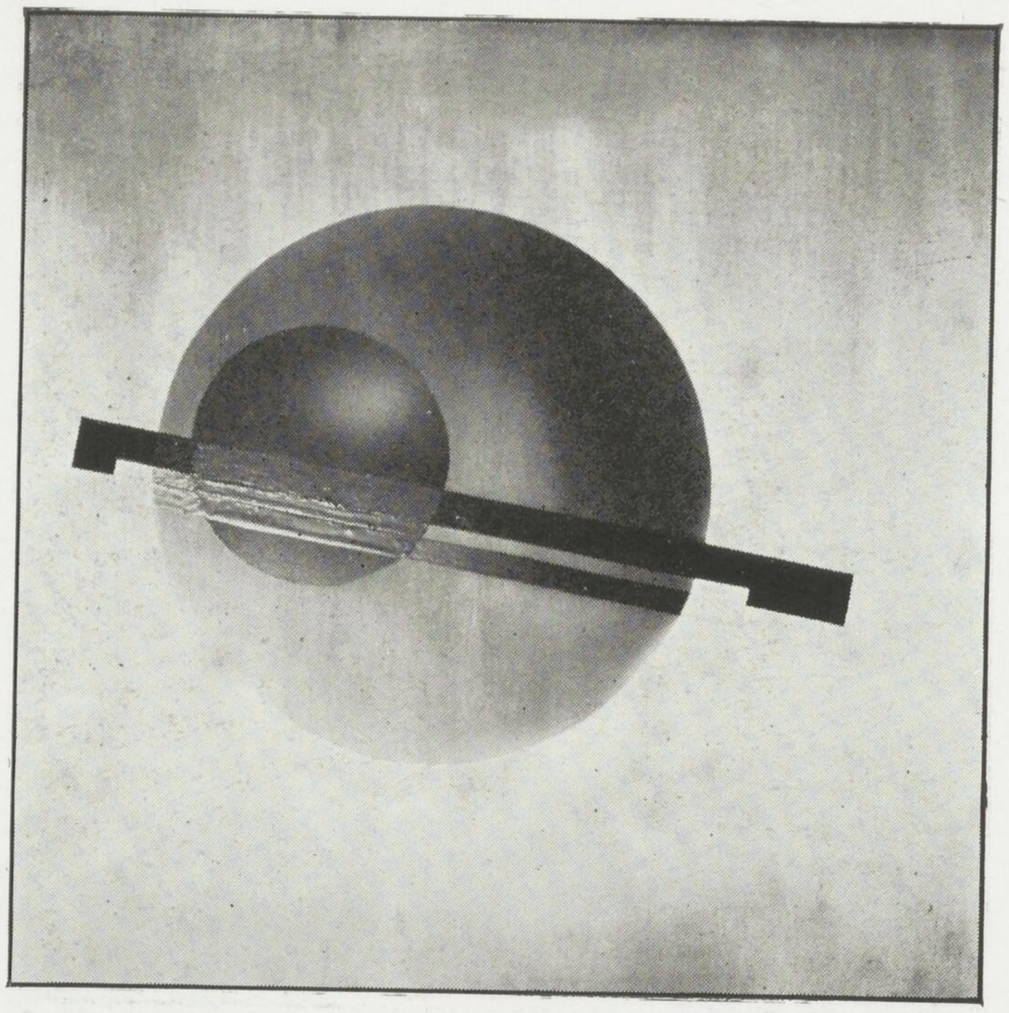


frank kupka .

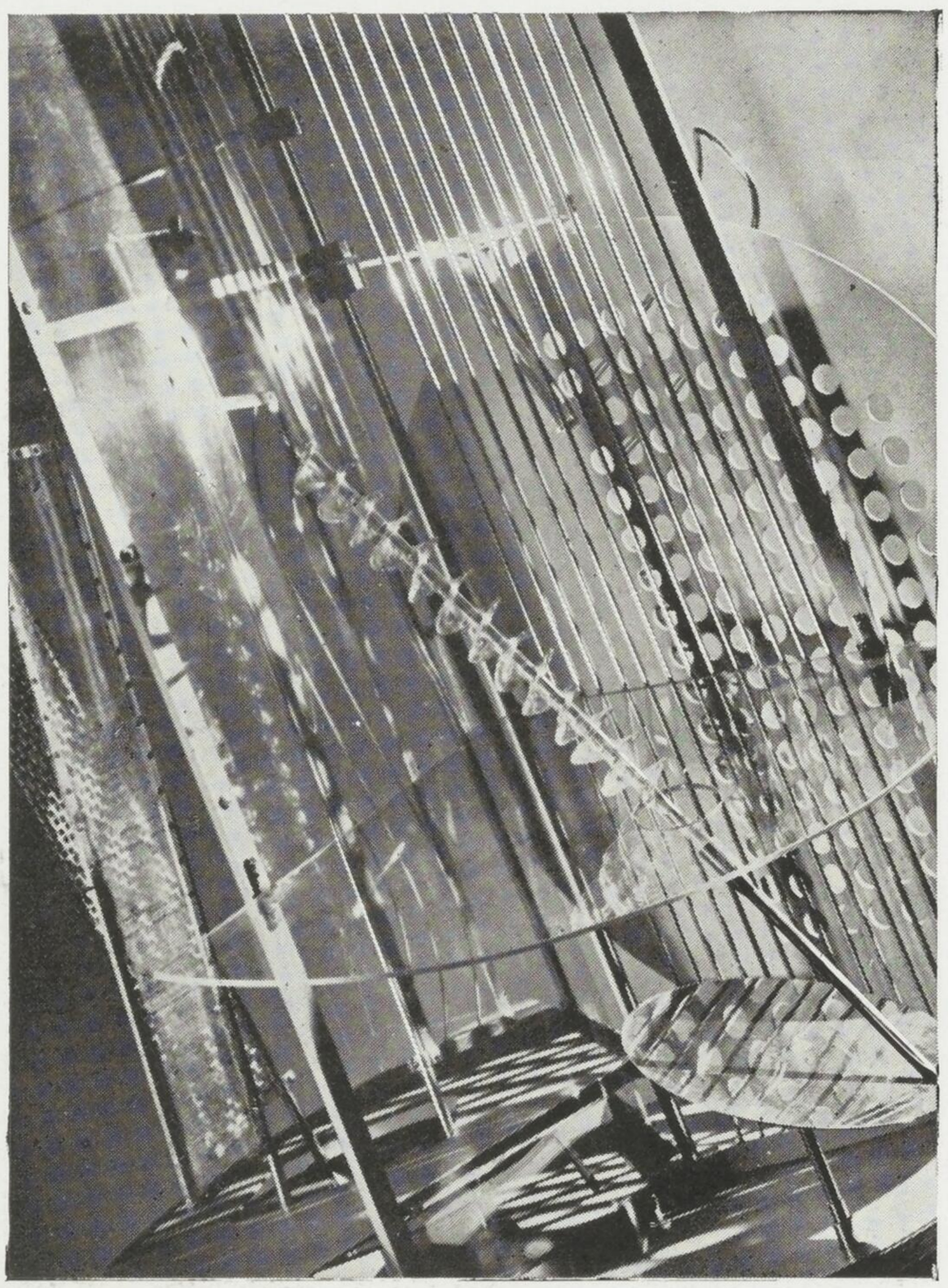
l'essentiel dans mon attitude ? c'est de rester sur le chemin que j'ai pris après mon évasion de la peinture traditonnelle , basée sur l'emploi des formes de la nature . ensuite , je ne veux pas croire que dire la vérité n'est pas „art" et en conclure que l'art doit être nécessairement un mensonge .
définir l'œuvre de peintre , c'est la prendre comme proposition à la lecture des formes plastiques . elle atteint son but quand ses formes sont présentées comme identités bien organiques , voire même logiques . par là , l'effort de saisir la nature le plus près possible , pouvait se soutenir . „la beauté dans la vérité" . en plus , le tableau devait se composer de formes organiques en elles-mêmes . mais en saisir le vrai caractère , dans toute la complexité des variations avec les moyens du peintre ? j'en ai assez souffert pour le reconnaître impossible . tricher ? „on est artiste , l'art est dans le comment et non pas dans le quoi" ? tempérament ! intuition , le subconscient et même l'inconscient ! variété d'arbitraires interventions . résultats fous . mais rompons , et loin de toutes ces croyances .
un concert de jean sébastien , la musique art abstrait , les constructions des machinistes , la colonne dorique . et je ne suis bon qu'à faire de la peinture ! tentative d'en faire sans la nature . chaos . recours aux éliminations . abstraire aussi le trompe-l'œil , l'atmosphère et tout mensonge de la troisième dimension . depuis , j'ai passé mon temps à prouver la possibilité de créer librement . plans géométriques , soin des seules limites . possibilités dans le sens peinture-peinture décomposées , donnaient des formes et des situations nouvelles . leçons du machinisme et j'ai repris où j'en étais en 1912 . esprit nouveau , technique nouvelle .

kupka 1931 .





moholy-nagy 1926 .

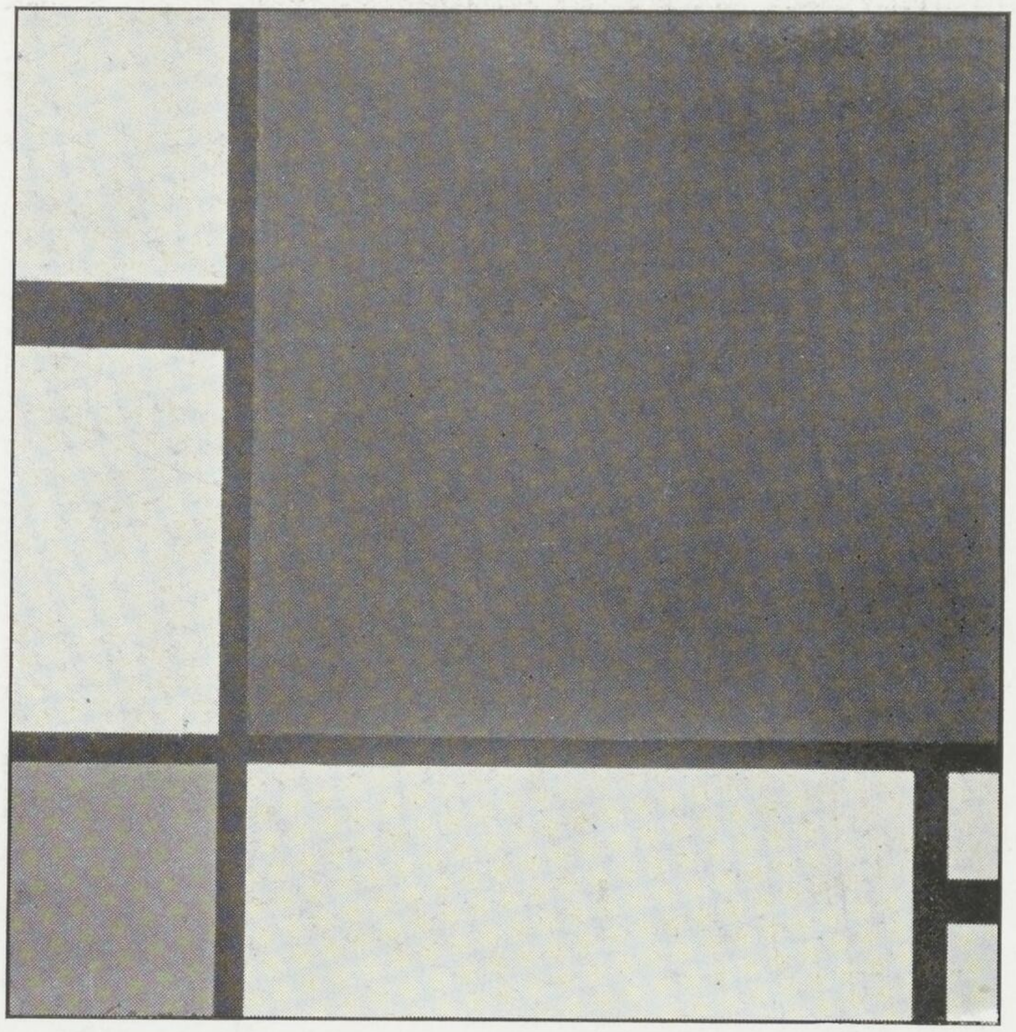


moholy-nagy 1930 .

moholy-nagy .

on croit que le processus de création d'une œuvre d'art et l'exécution manuelle de cette œuvre sont, obligatoirement, essentiellement inséparables .
en vérité, pour le processus spirituel de création de l'œuvre, il est seulement important que l'exécution de cette œuvre soit connue, comprise, voulue, dirigée par l'artiste jusqu'au bout .
la façon, qu'elle soit personnelle ou commandée à un tiers, à la main ou à la machine, est indifférente .
il est surprenant que le peintre „génial" d'aujourd'hui, par rapport aux techniciens rationnels, ait très peu de connaissances scientifiques . les techniciens travaillent depuis longtemps avec elles : par exemple ils emploient l'optique, l'interférence et la polarisation, les mélanges soustractifs ou additifs de lumière . mais que ces moyens soient intelligibles directement dans la composition coloriée, cela semble pour l'instant encore être une utopie ; bien qu'il n'y ait à objecter contre leur emploi qu'une mauvaise estimation du processus artistique .

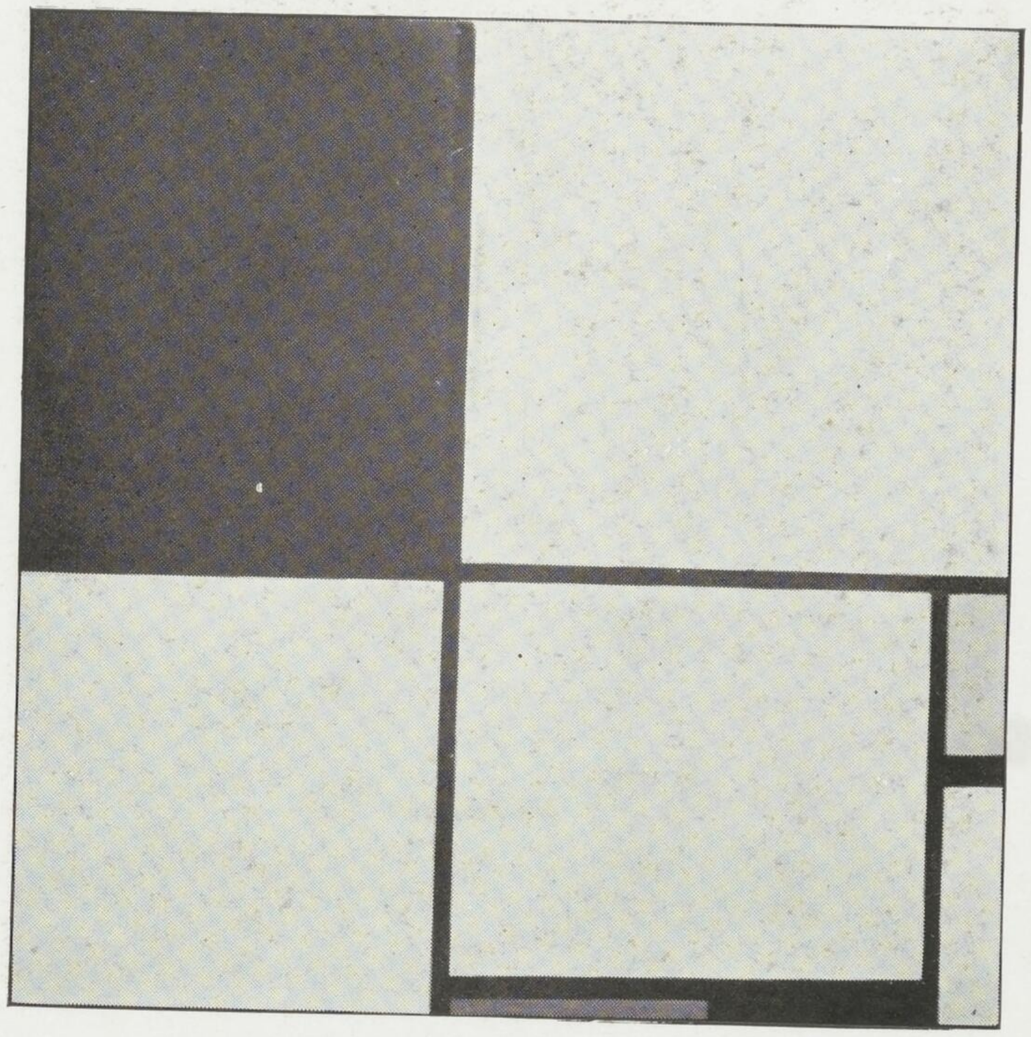
mondrian p . 1930 .

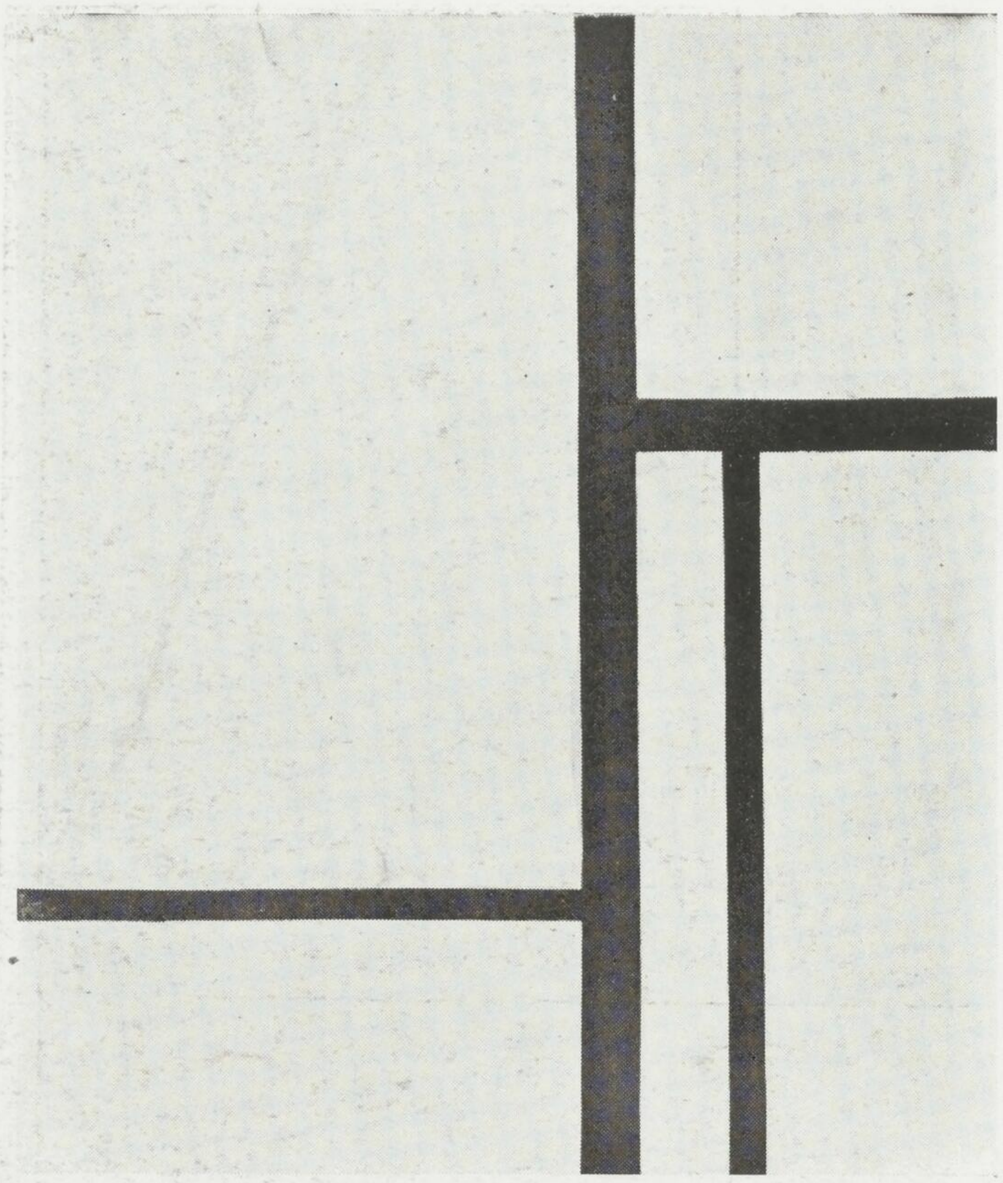


piet mondrian .

la néo-
plastique . — toute peinture — la peinture du passé comme la nouvelle — nous montre que ses moyens plastiques essentiels ne sont que la ligne et la couleur .
bien que ces moyens , en composition , produisent inévitablement des formes , celles-ci ne sont point les moyens plastiques essentiels de l'art . pour l'art , ces formes n'existent que comme moyen d'expression secondaire ou auxiliaire et non comme moyen de parvenir à une forme particulière .
quoique l'art du passé se soit exprimé par la forme particulière il a transformé son aspect de „réalité visuelle" en la représentant d'une façon plus universelle .
il a augmenté la tension de la ligne , la pureté de la couleur , et cherché à transformer en surface plane , la plastique naturelle . vers sa fin , il a déjà tenté d'affranchir de l'apparition naturelle la ligne et la couleur .
l'art nouveau a continué et terminé la culture de l'art du passé de sorte que la peinture nouvelle — en employant des formes „neutres" ou universelles , ne s'exprime que par les rapports de la ligne et de la couleur .
tandis que , dans l'art du passé , ces rapports sont voilés par la forme particulière ; dans l'art nouveau , par les formes neutres ou universelles , ils se montrent clairement .
parceque les formes sont de plus en plus neutres à mesure qu'elles s'approchent de l'état universel, la néo-plastique n'emploie qu'une forme neutre unique : le plan rectangulaire en dimensions variées .
puisque cette forme , en composition , s'annihile tout-à-fait par défaut de formes variées , la ligne et la couleur y sont totalement affranchies .
par l'emploi exclusif de la ligne droite en opposition rectangulaire , la néo-plastique peut aboutir à la création des rapports exacts et les „entr'opposer" d'une façon équivalente : établir un rythme équilibré et , par celui-ci , atteindre un équilibre réel .

mondrian p . 1929 .

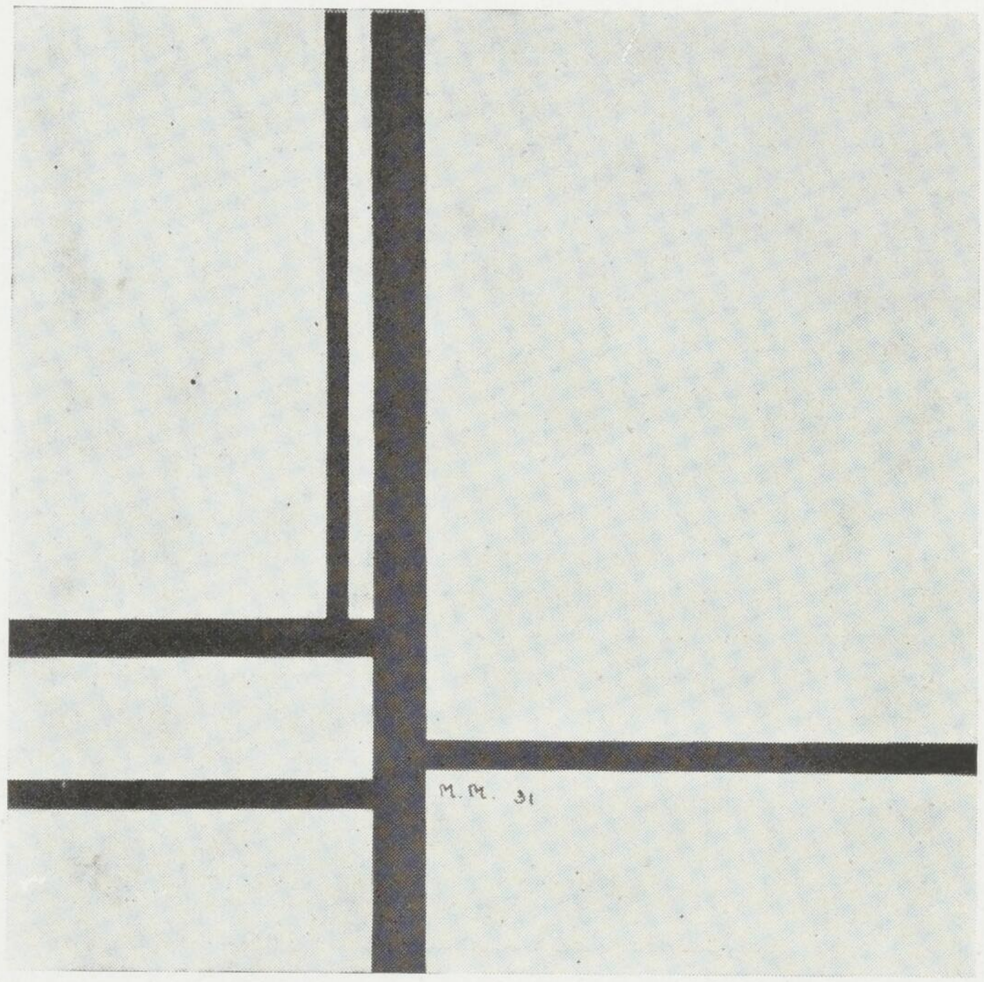




moss m . 1931 .

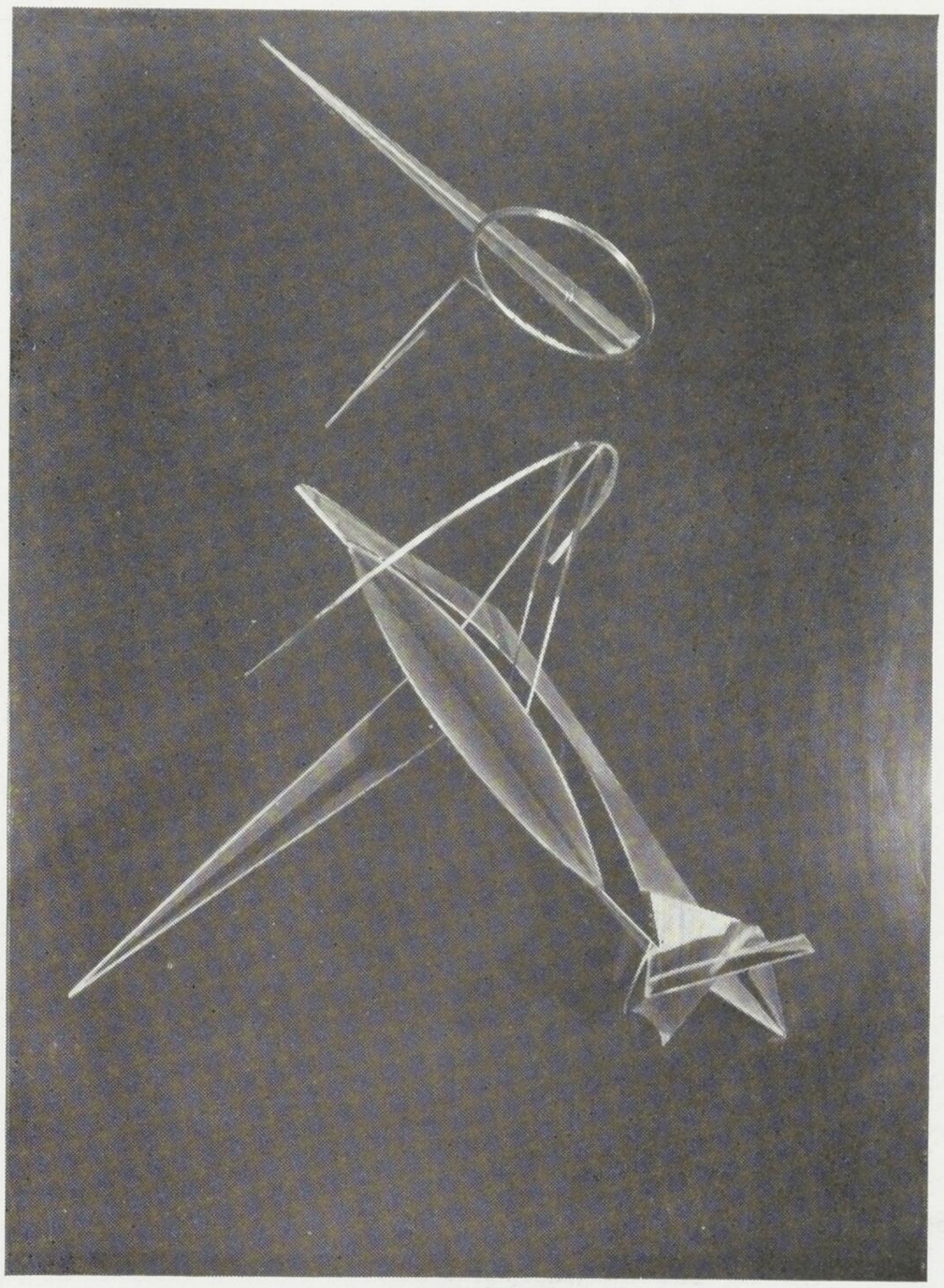
majorie moss .

puisque c'est le but de cet almanach d'introduire le public dans le domaine de l'art non-figuratif , je veux me limiter ici a une brève explication des raisonnements qui m'ont poussée vers cette nouvelle plastique .
jusqu'aujourd'hui la peinture a employé comme moyen d'expression les formes déjà faites par la nature . pourtant le but de l'artiste n'a jamais été de donner simplement une représentation de ces formes . l'artiste se sentait attiré vers les formes naturelles , parce que malgré l'évidente muabilité de leurs formes limitées , elles semblaient lui communiquer une vérité immuable et universelle . sans éprouver pourtant le besoin d'approfondir cette vérité , il l'acceptait comme un mystère .
mais le peintre moderne ne se contente plus de ce sentiment de mystère . il suit ce raisonnement : si en effet les formes naturelles contiennent un élément d'une vérité universelle et immuable , cela veut dire alors que ces formes sont composées de deux éléments , c'est-à-dire d'un élément changeable en tant qu'elles sont formes visibles , et d'un élément inchangeable en tant qu'elles appartiennent à cette vérité universelle , et qui n'est pas visible . leur vraie valeur ne se trouve donc pas dans leur forme visible mais dans la relation qui existe entre cette forme et l'univers . la tâche de l'homme est donc d'approfondir sa conscience de l'univers afin de pouvoir établir l'équilibre de rapports qui doit exister mutuellement entre ces formes visibles et l'invisible . ayant formé une fois une conception mentale de l'univers il ne pourra plus se servir des formes naturelles pour exprimer cette conception , parce que ces formes naturelles et limitées , n'ayant qu'une valeur relative témoignent de cette vérité sans l'exprimer en sa totalité .
le peintre a donc été obligé de se créer une nouvelle plastique . voilà ce que l'art non-figuratif cherche à accomplir . il veut construire la plastique pure qui pourra exprimer en totalité la conscience de l'artiste envers l'univers .



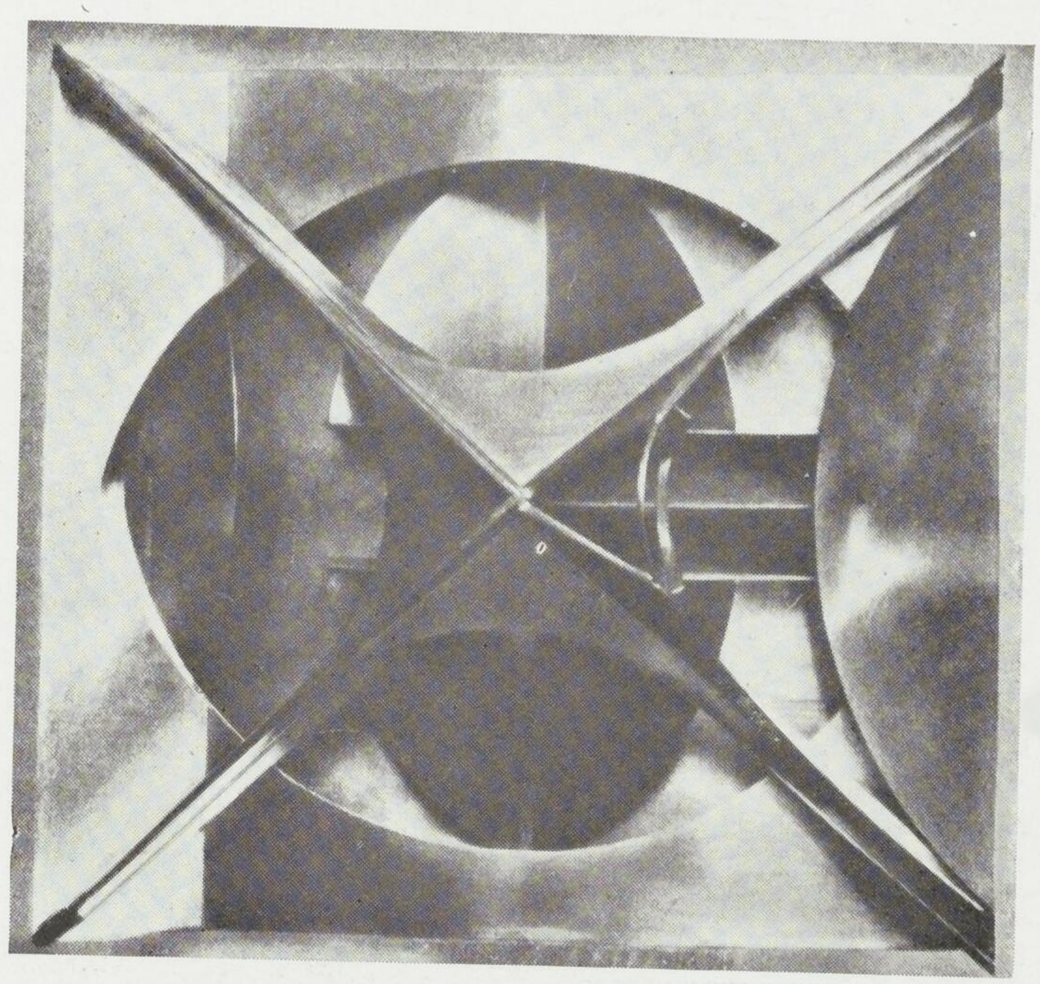
moss m . 1931 .

pevsner a . 1930 .

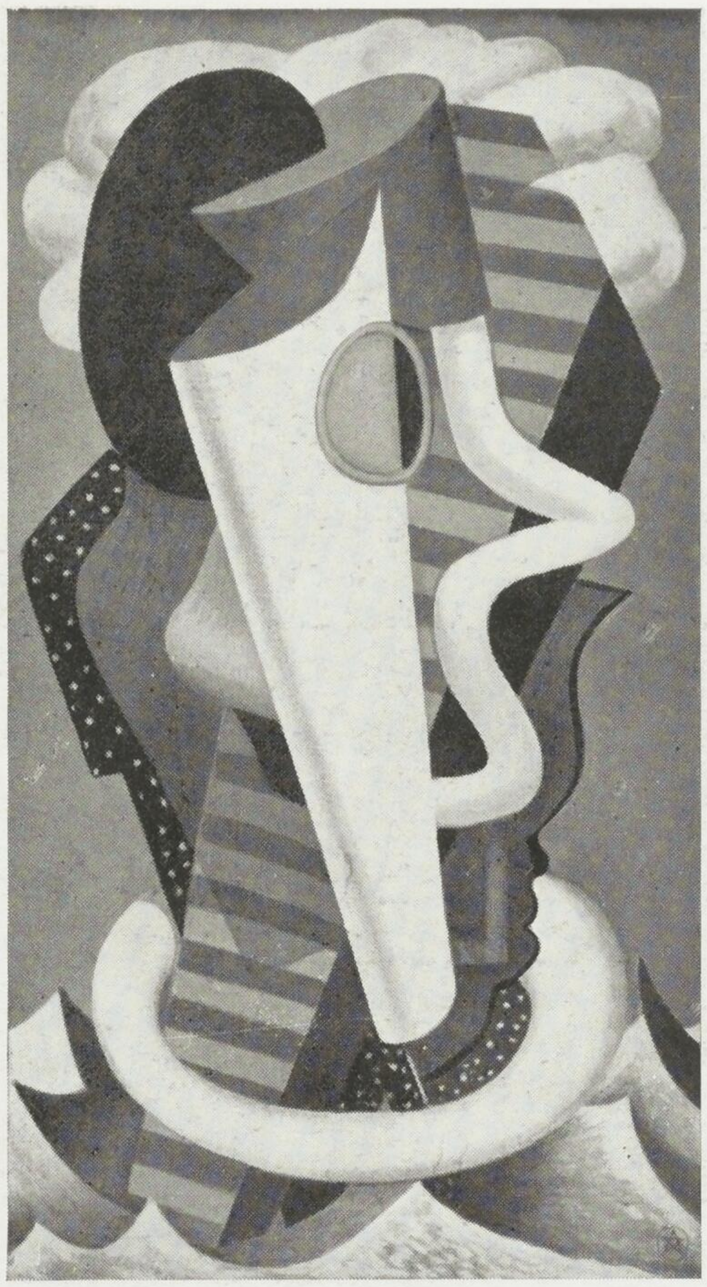


gabo et pevsner . 1920 .

les „bases fondamentales de l'art" doivent reposer sur un terrain résistant : la vie réelle .
en fait , l'espace et le temps sont les deux éléments exclusifs du „remplissage" de la vie réelle (réalité) .
donc, si l'art veut comprendre la vie réelle , il doit se baser , également , sur ces deux éléments fondamentaux .
réaliser ce que nous vivons dans des formes d'espace et de temps , tel est l'unique but de notre art créateur .
nous tenons notre sonde en main , nos yeux regardent droit devant eux , notre esprit se tend comme un arc et nous formons notre œuvre comme le monde sa création , l'ingénieur un pont , le mathématicien les formules d'une voie planétaire . . .
nous savons que chaque objet possède sa propre individualité . table , chaise , lampe , livre , téléphone , maison , chacun d'eux constitue un monde en soi , un monde possédant son propre rythme et sa propre voie planétaire . . .
nous nions le volume comme expression spaciale . l'espace peut autant être mesuré par un volume qu'un liquide pourrait l'être par un mètre linéaire . que pourrait être l'espace sinon une profondeur impénétrable ? la profondeur est l'unique forme d'expression de l'espace . nous rejetons la masse (physique) comme élément de la plastique . tout ingénieur sait que la force de résistance et la statique d'un objet ne dépendent pas de sa masse . un exemple suffit : celui des rails de chemin de fer .
néanmoins les plasticiens conservent le préjugé suivant lequel la masse et le volume sont inséparables .
nous nous libérons des erreurs millénaires des égyptiens qui prétendirent que l'élément de l'art ne pouvait être qu'une rythmique statique .
nous annonçons que les éléments de l'art ont leur base dans le rythme dynamique .



pevsner a . 1927 .

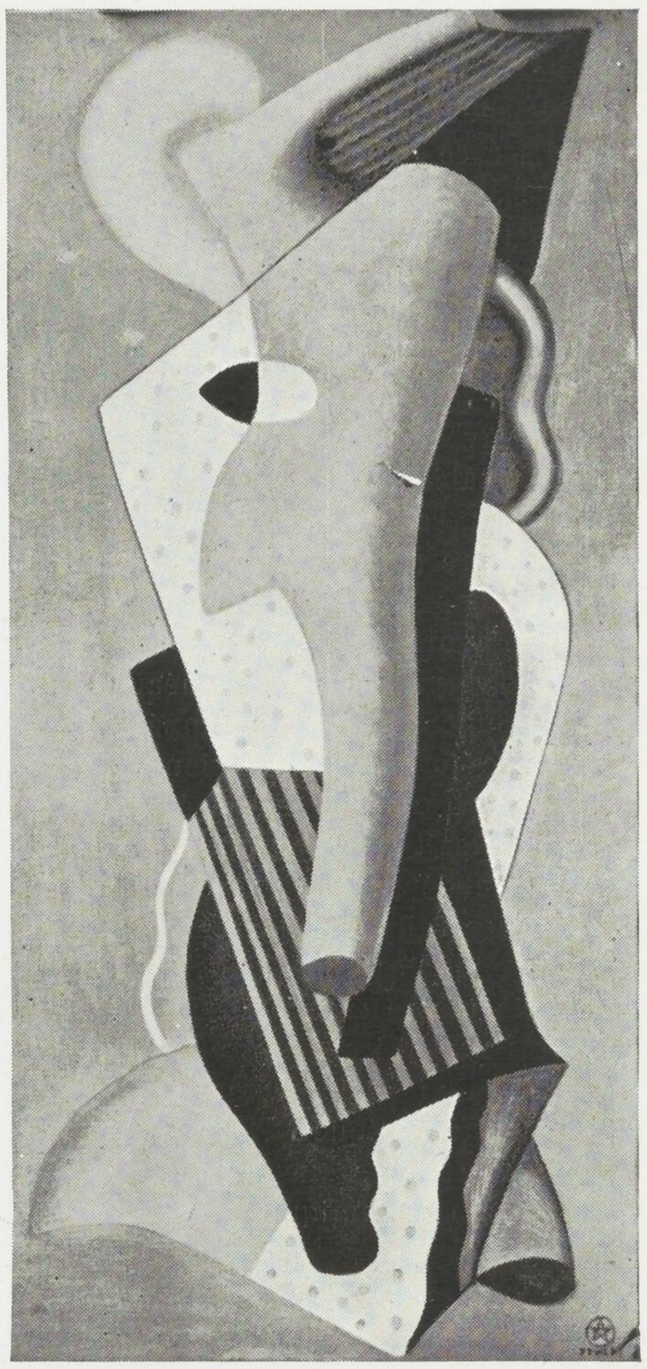


power j . 1931 .

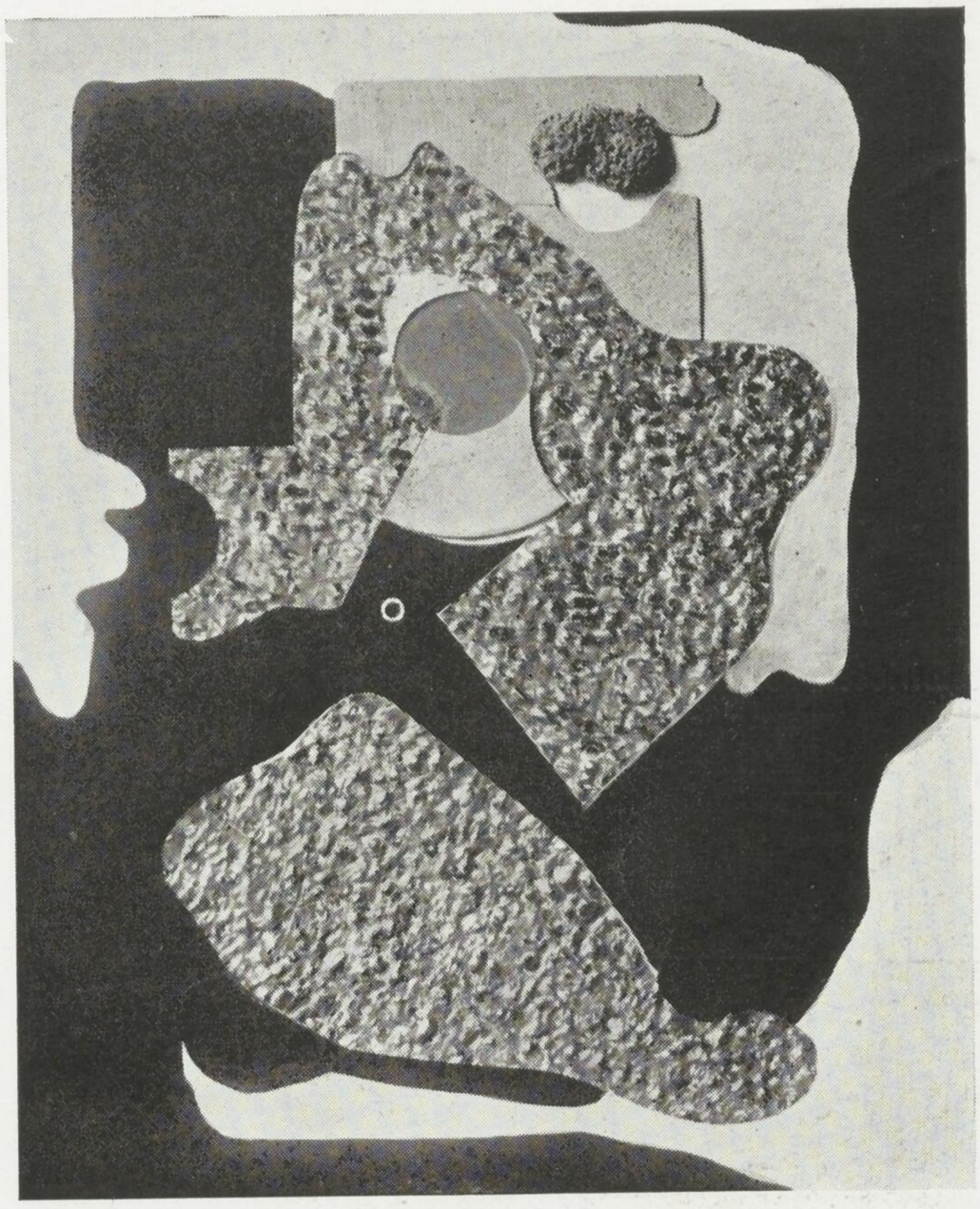
john w . power .

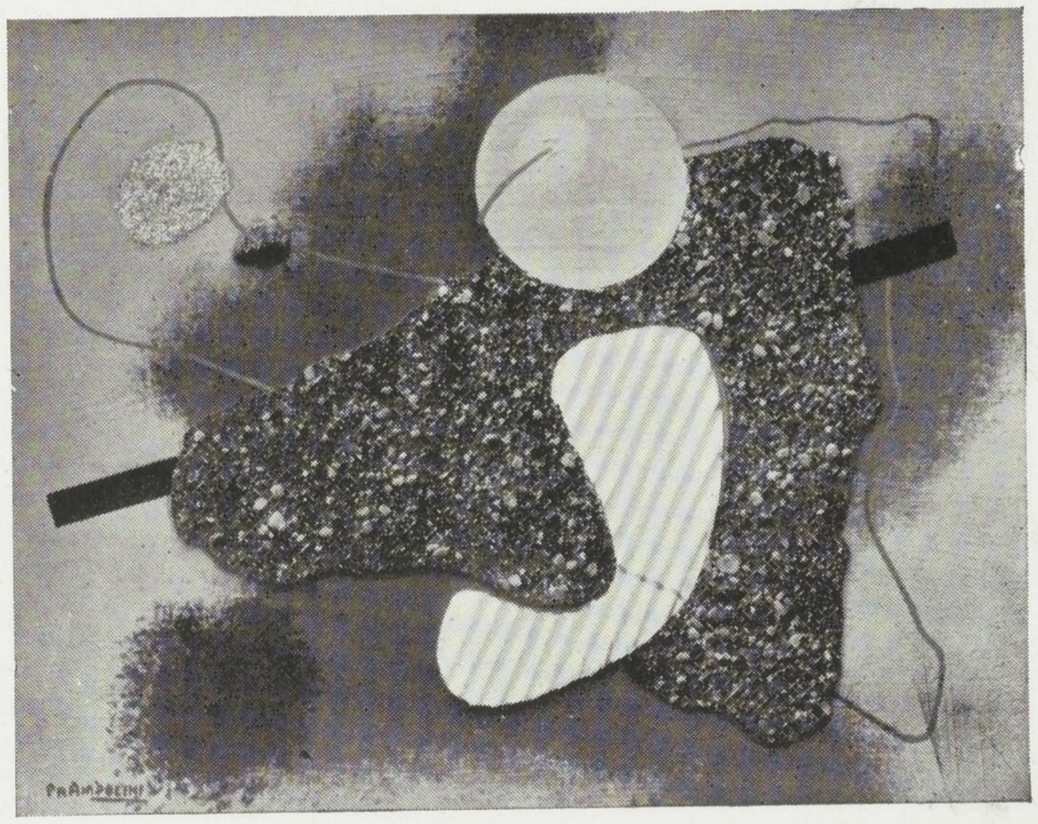
les possibilités de l'abstraction . — nous voici arrivés à une période très importante de l'évolution de la peinture . pendant les 25 dernières années , l'art a bénéficié de recherches et de réalisations sans pareilles . les conquêtes du cubisme , de l'expressionnisme , du constructivisme , du surréalisme et de l'abstraction pure , sont maintenant à la portée de chacun . tandis que le monde matériel se débat et gémit sous le fardeau de la crise financière et politique , nous , les créateurs dans le monde spirituel , artistes-peintres , sculpteurs , écrivains en prose et vers , musiciens , sommes plus que jamais riches de moyens d'expression . même , on pourrait presque dire que nous souffrons d'un encombrement de richesses . non seulement en est-il ainsi , mais le fait de l'existence d'un art abstrait est admis et discuté dans tous les pays civilisés . maintenant se posent les questions . qu'allons-nous faire de nos conquêtes ? qu'allons-nous exprimer par ces moyens nouveaux ?
il est entendu que les conditions d'un problème doivent être bien délimitées pour que sa solution soit possible , mais , en ce qui concerne du moins le problème qui nous occupe , je maintiendrai que ces limites doivent constamment se déplacer en rapport avec le développement de l'artiste . il serait à craindre , par exemple , que ses progrès comme celui de l'art en général , ne s'arrêtent s'il devenait esclave d'une théorie quelconque , comme la nécessité de lignes droites , d'angles droits , de couleurs pures .
au contraire , je suis favorable à l'absence de restrictions dans les moyens d'expression . nous devons les perfectionner , les multiplier , de façon à pouvoir réaliser plastiquement toutes les suggestions de nos esprits et de nos cœurs , toutes nos sensations , toutes nos pensées et leurs multiples réactions . même les réactions surhumaines de l'artiste sont légitimes et du ressort de l'art .
mais cherchons à entrevoir clairement le but que nous poursuivons et purifions nos aspirations tout en restant dans le domaine strict de l'art de notre choix , celui de la forme et de la couleur , pour exprimer les émotions qui ne peuvent être exprimées avec la même intensité par aucun autre moyen .
au point de vue pratique , il est impérieux que nous prenions entièrement conscience de notre position afin de pouvoir lutter victorieusement contre la nouvelle offensive du fauvisme de certains jeunes peintres actuels , soutenus par l'active propagande des critiques et des écrivains d'art , à paris et ailleurs .
mais ne nous faisons pas trop de souci , l' „omelette baveuse" ne fut jamais un idéal dans aucune des grandes périodes de l'art .

power j . 1931

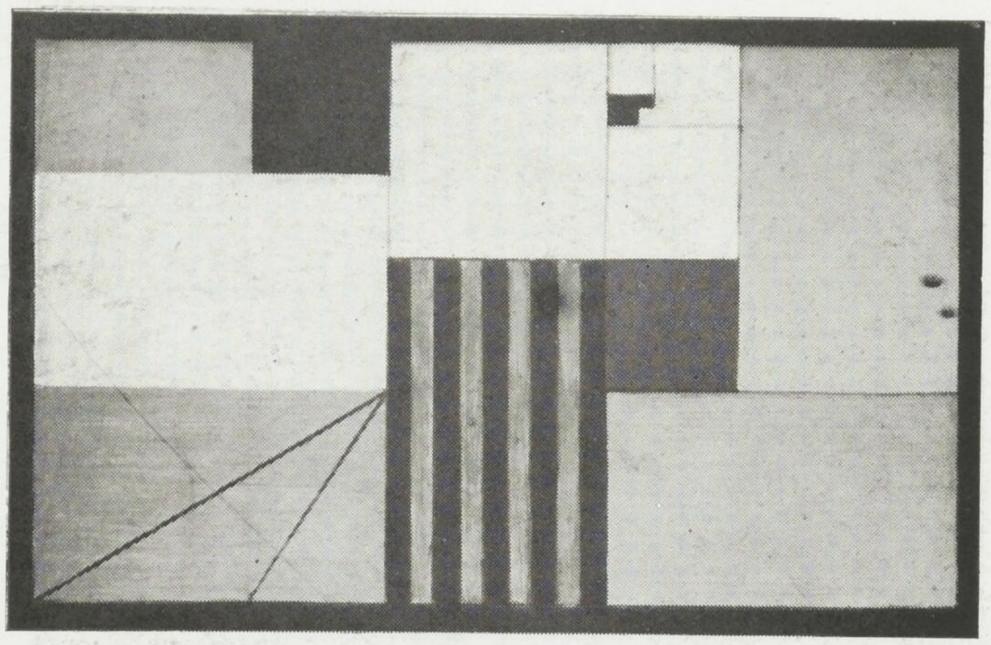


prampolini e . 1931 .

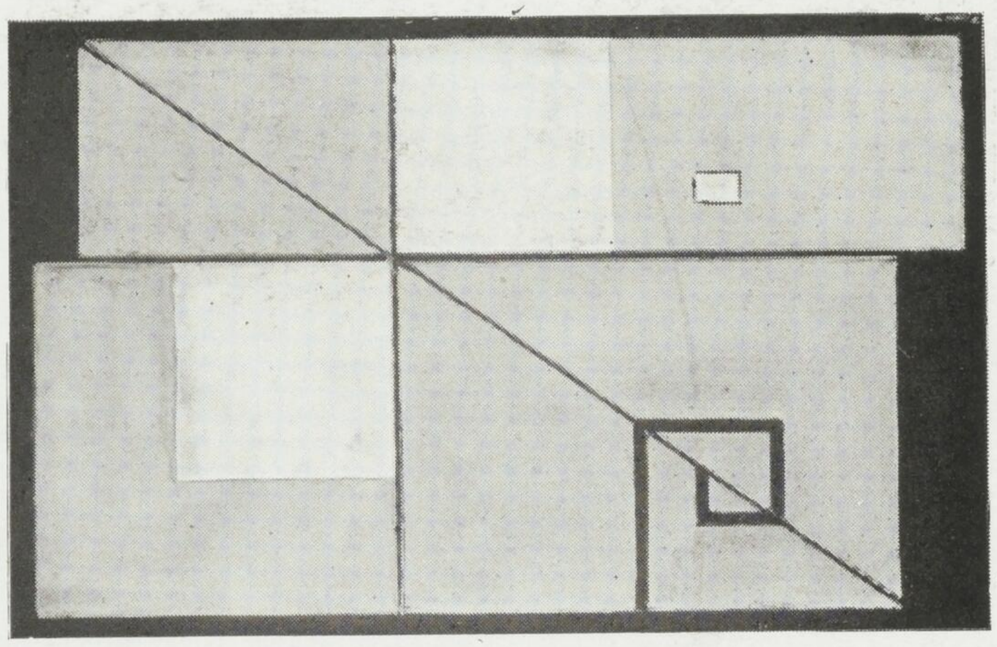




prampolini e . 1931 .



roubillotte 1931 .

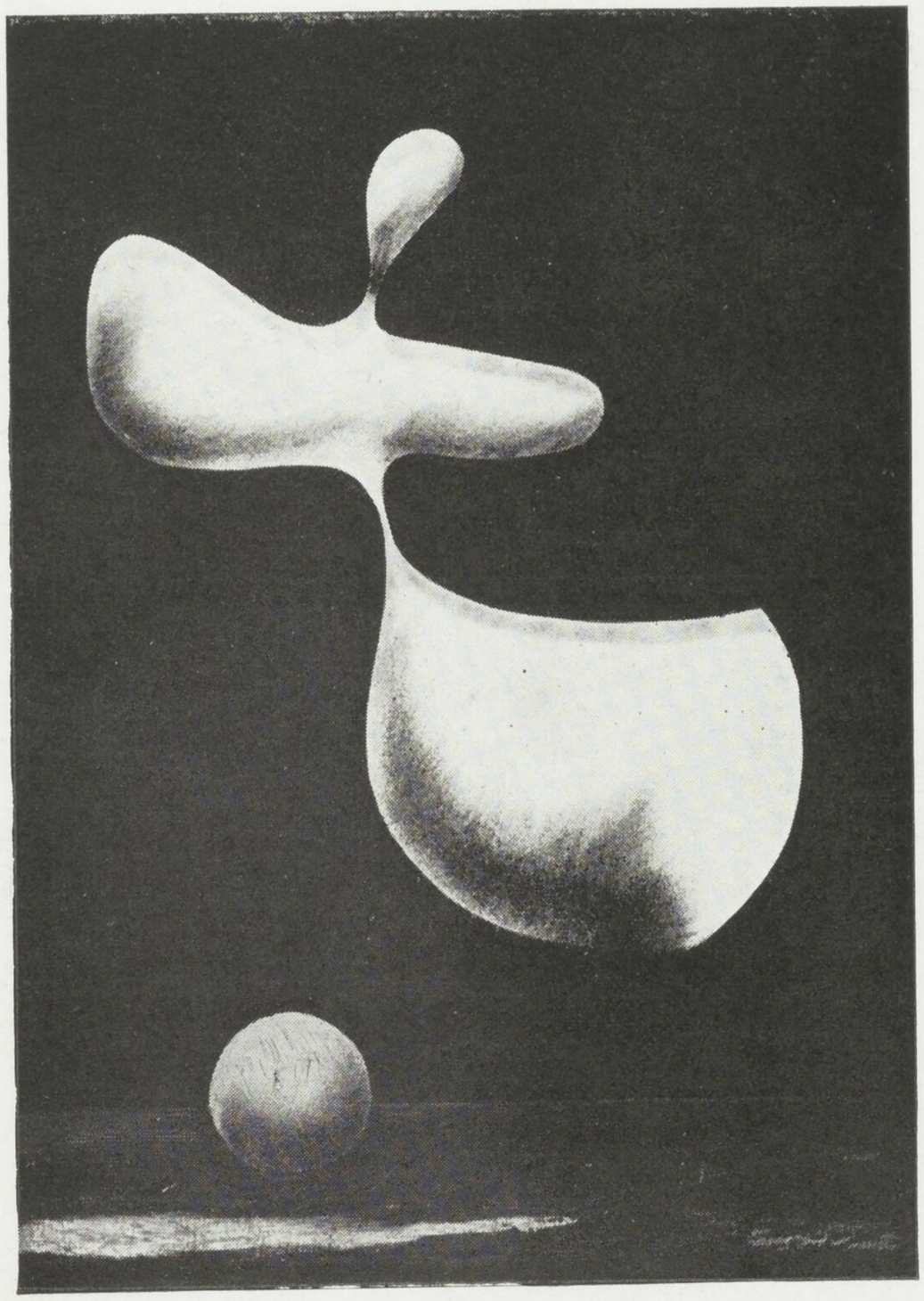


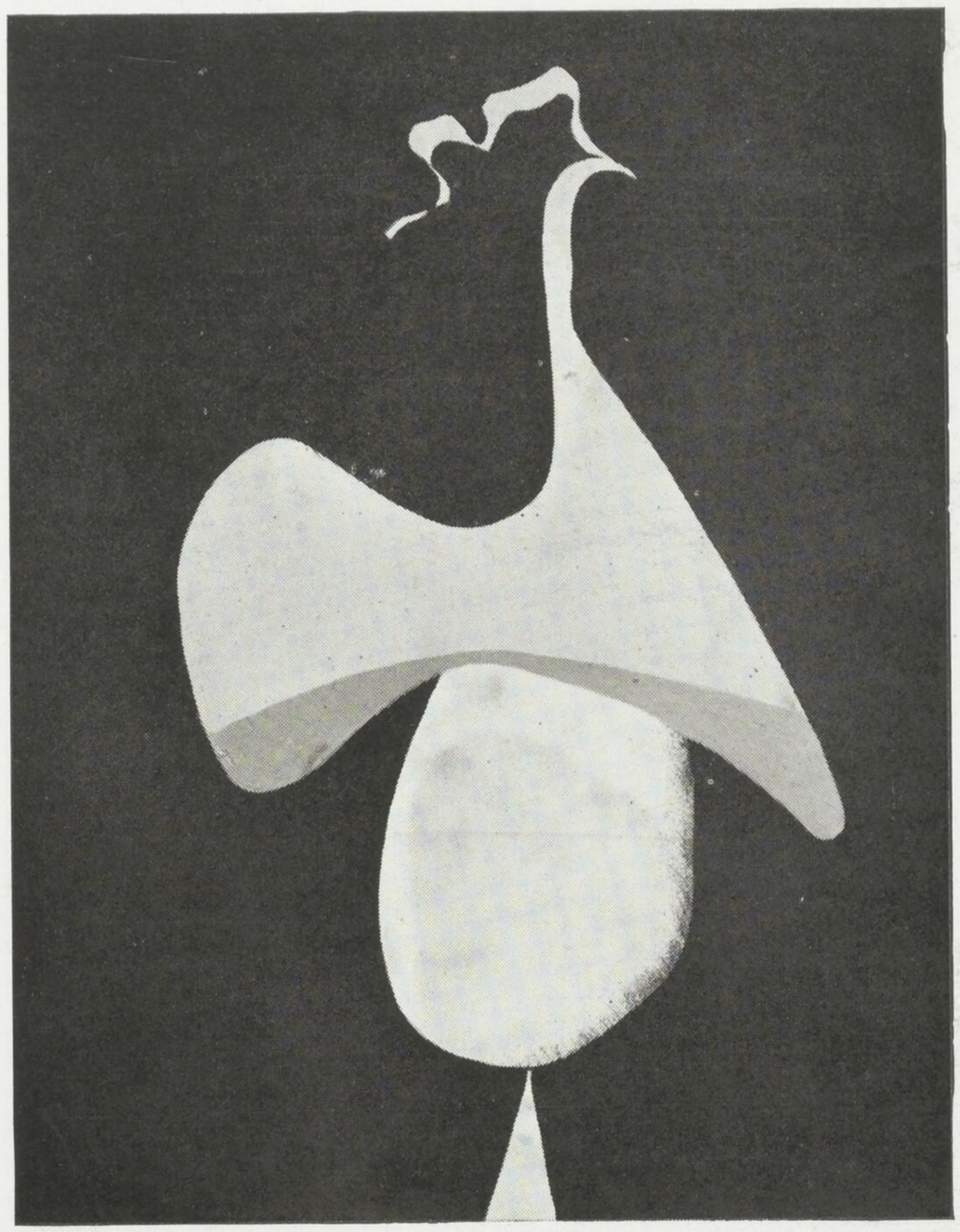
roubillotte 1931 .

séligmann .

les accoucheurs de hantises bercent leurs idées somnolantes entre deux programmes . . .
tout en stipulant , formant et se basant , ces héros se transforment en martyrs-bébés et cherchent avec leurs petites mains ridées le grain de la vérité sur les grands chemins .
et la foule , couchée sur le sol aride , les regarde ; hérissée et fixe .
trébuchants , comme une escarpolette qu'on abandonne , surmenés comme le directeur des grands magasins , pauvres et mal nourris , en révolte devant rien et blasphémant tout .
que faire ? . . . cracher ses propres boyaux pour montrer qu'on est pur ? se coucher confortablement dans sa propre

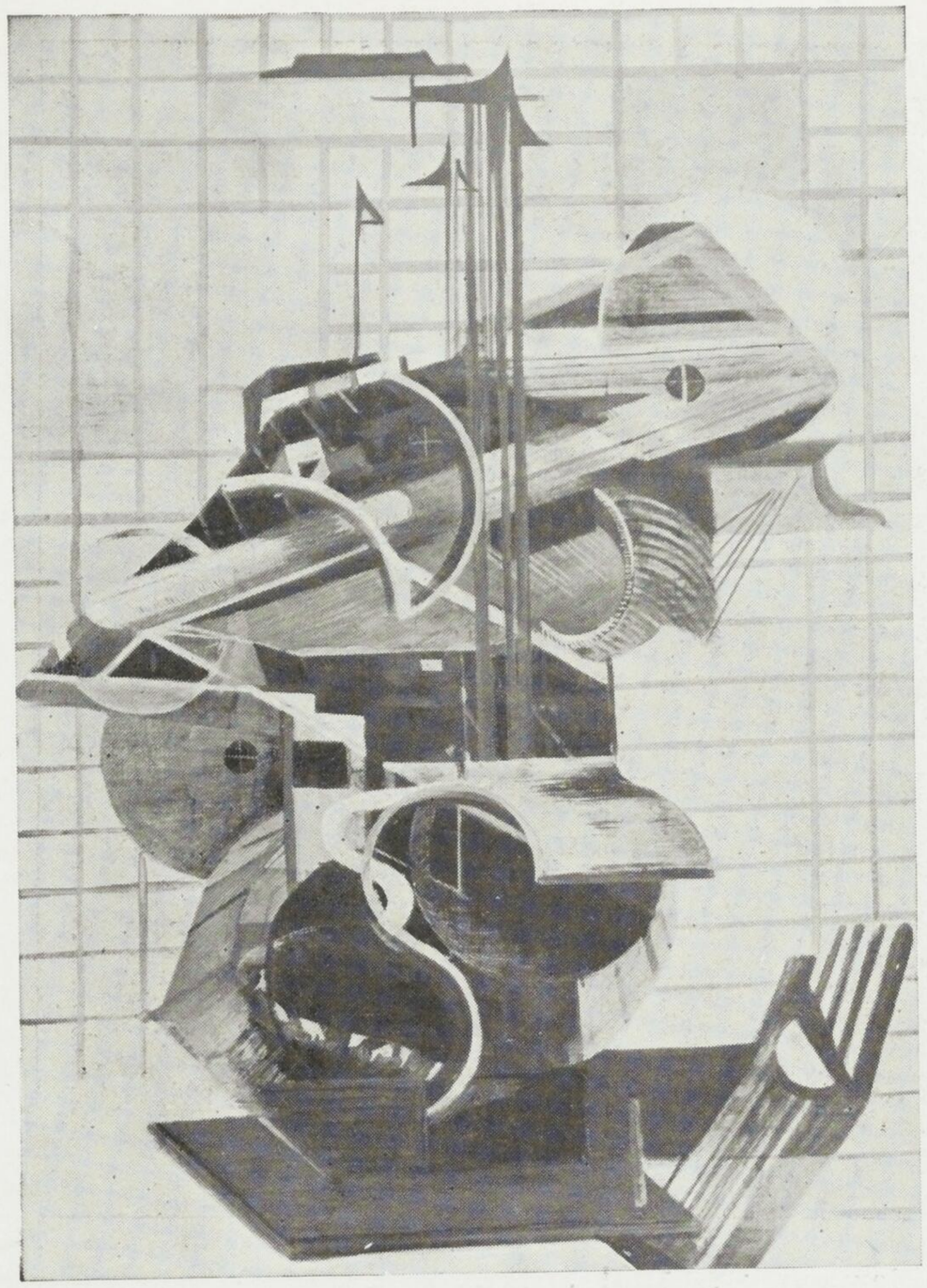
séligmann k . 1931 .



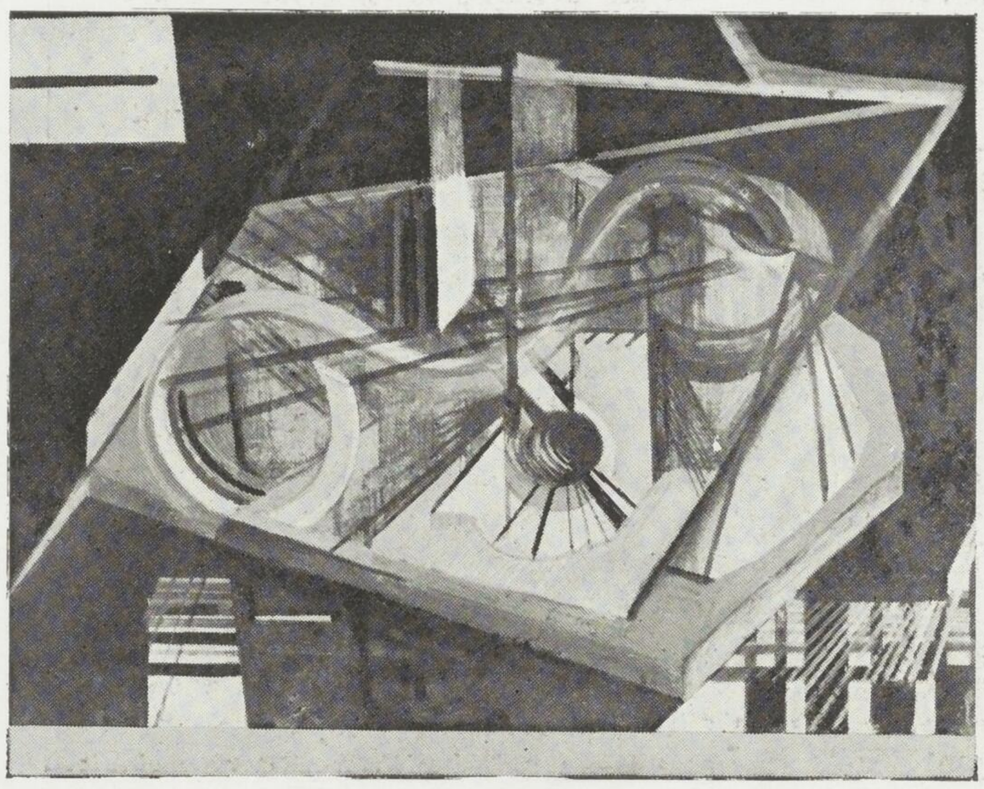


séligmann k . 1931 .

merde ? singer les sciences pour avoir l'appui d'une époque égarée ?
leurs enfants sont accroupis dans un cercle vicieux . chacun tient un instrument de musique , châtré à volonté , qu'il travaille en émettant toujour le même octave , le même rythme ou simplement le même son . ce petit son aussi mesquin qu'il soit est indispensable au „bel art de la musique" , mais le chef d'orchestre repose éventré dans l'égoût , et les siècles à venir , ingrats et joyeux , se moqueront de ces constellations pseudo-scientifiques , tracées sur un fond de papier collé .
alors ? . . .
posons des besicles sur la narine gauche et l'index sur la narine droite . faisons la révérence devant cet auditoire imaginaire en agitant la clochette et en écartant d'un geste impératif le cinéma parlant de ces adversaires inexistants . avalons des pastilles „roi soleil" pour calmer la voix rugueuse qui , en vain , cherche à dominer le silence . et restons impitoyables et pleins de principes devant ces voraces . car partout même dans les derniers recoins de votre peau qui plie sous la misère , partout dis-je , vos ennemis vous poursuivent et vous narguent : dans le dessin de votre fauteuil préféré , dans les culs de lampe des livres , dans les bouquets taciturnes de vos murs , dans la petite guirlande du cendrier de la voiture du mécène de votre plus cher ami . . .
et pourtant . . .
vivent les médailles barbues et fleurdelysées de la stupidité humaine en démolition !



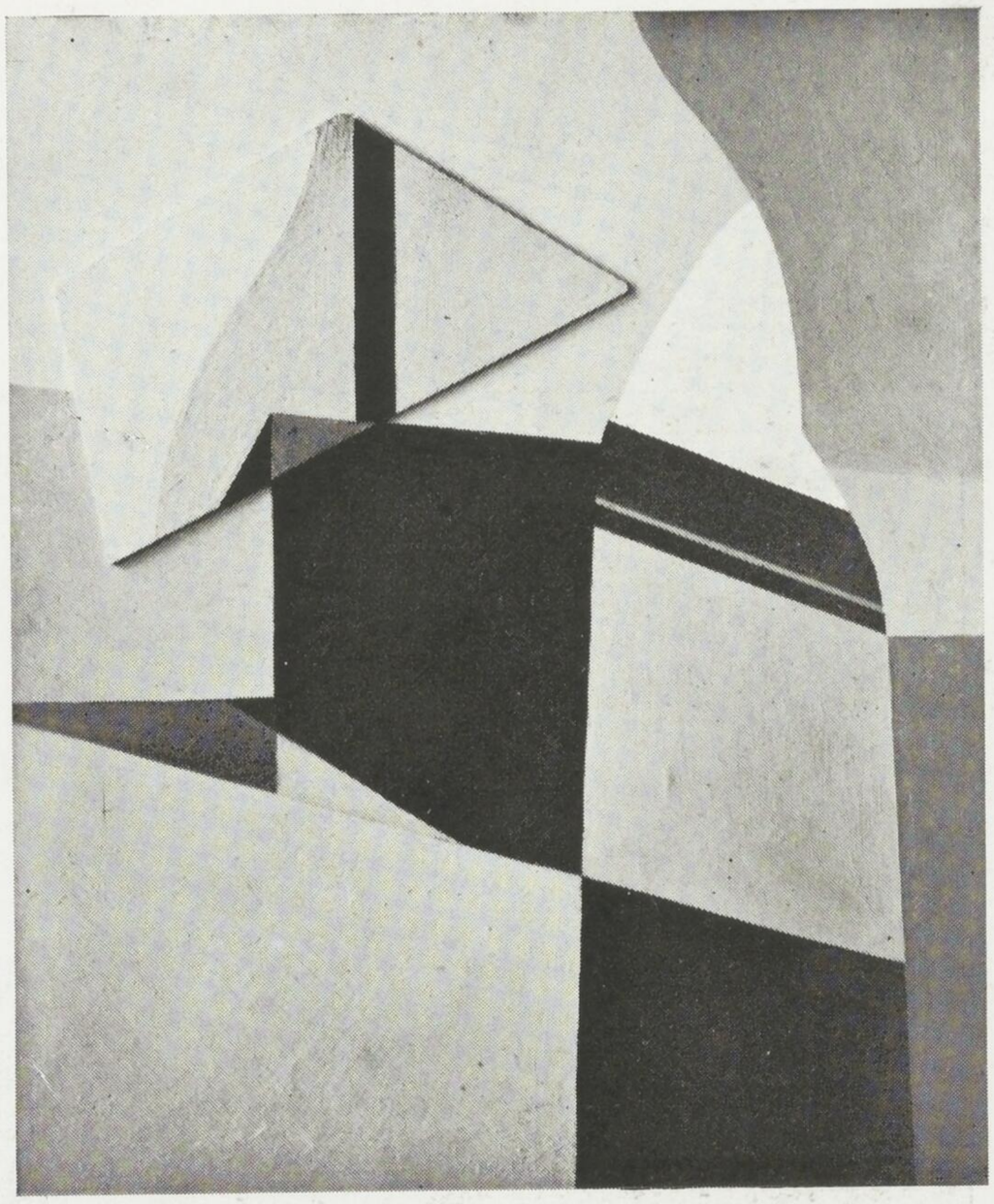
schiess h . 1931 .



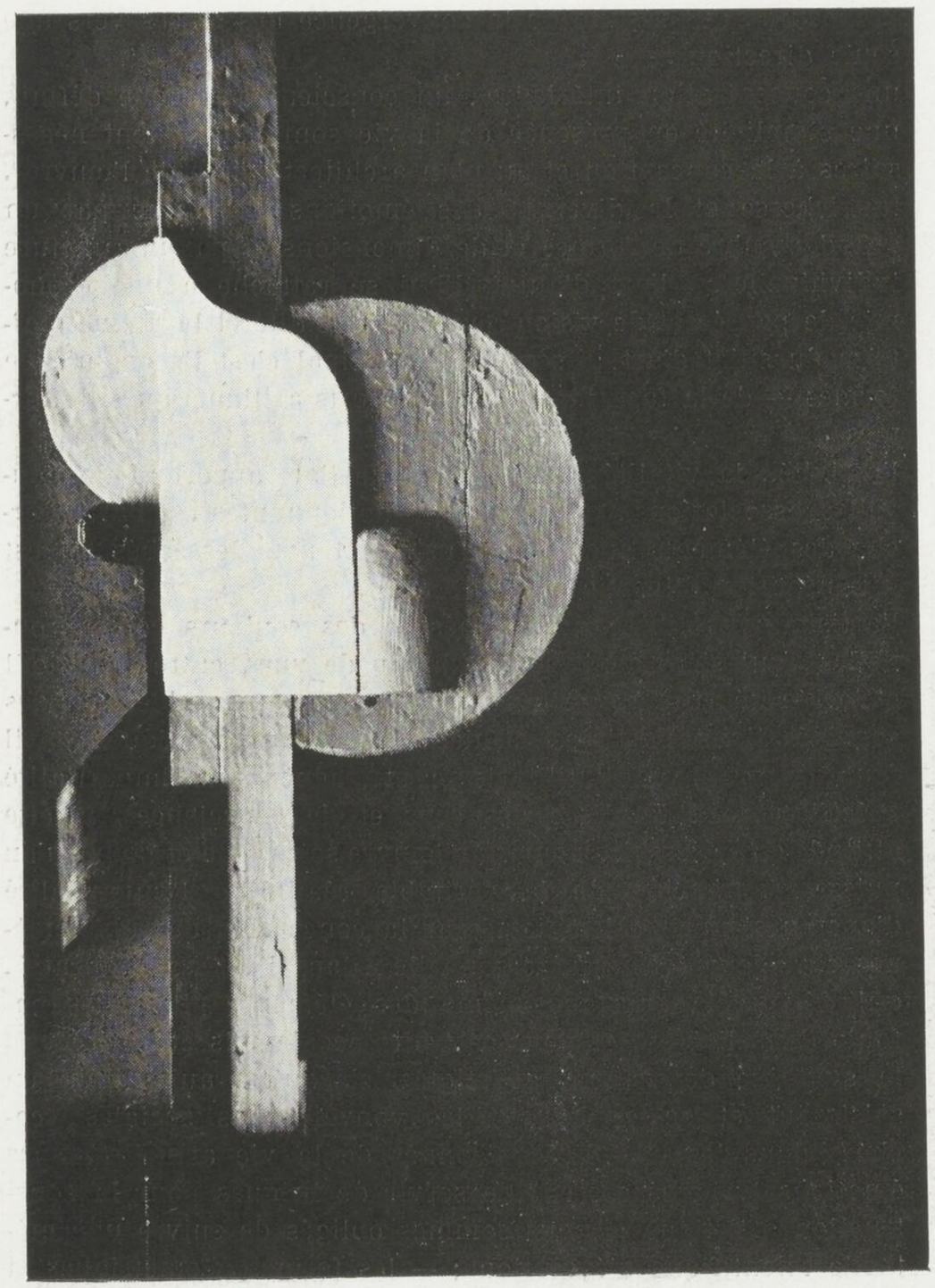
schiess h . 1931 .

kurt schwitters .

■ les merztableaux . — si le délégué d'un pays se rend à l'assemblée de la société des nations, il a un programme, il a un but qu'il voudrait atteindre . si un élève de la première classe doit faire une composition il commence par élaborer un plan . si le bon bourgeois sort, il a un but .
mais cela n'est pas merz .
si merz était à la société des nations, il n'aurait pas de but, sauf l'intention de sauver ce qui est à sauver . si merz faisait une composition, il ajouterait un mot après l'autre et, par la création le long des mots d'un rythme, se découvrirait un but jusqu'alors inconnu . si merz sortait pour faire une promenade, il entortillerait ses jambes sans but et collectionnerait ce qu'il y a à collectionner . demandez à quelqu'un comment il se porte et il vous dira ce qu'il a l'intention de faire . demandez à merz ce qu'il va faire et il vous dira qu'il se porte bien .
on peut avec des buts détruire un monde et par la connaissance et la conformation des possibilités, construire un nouveau monde avec les débris .

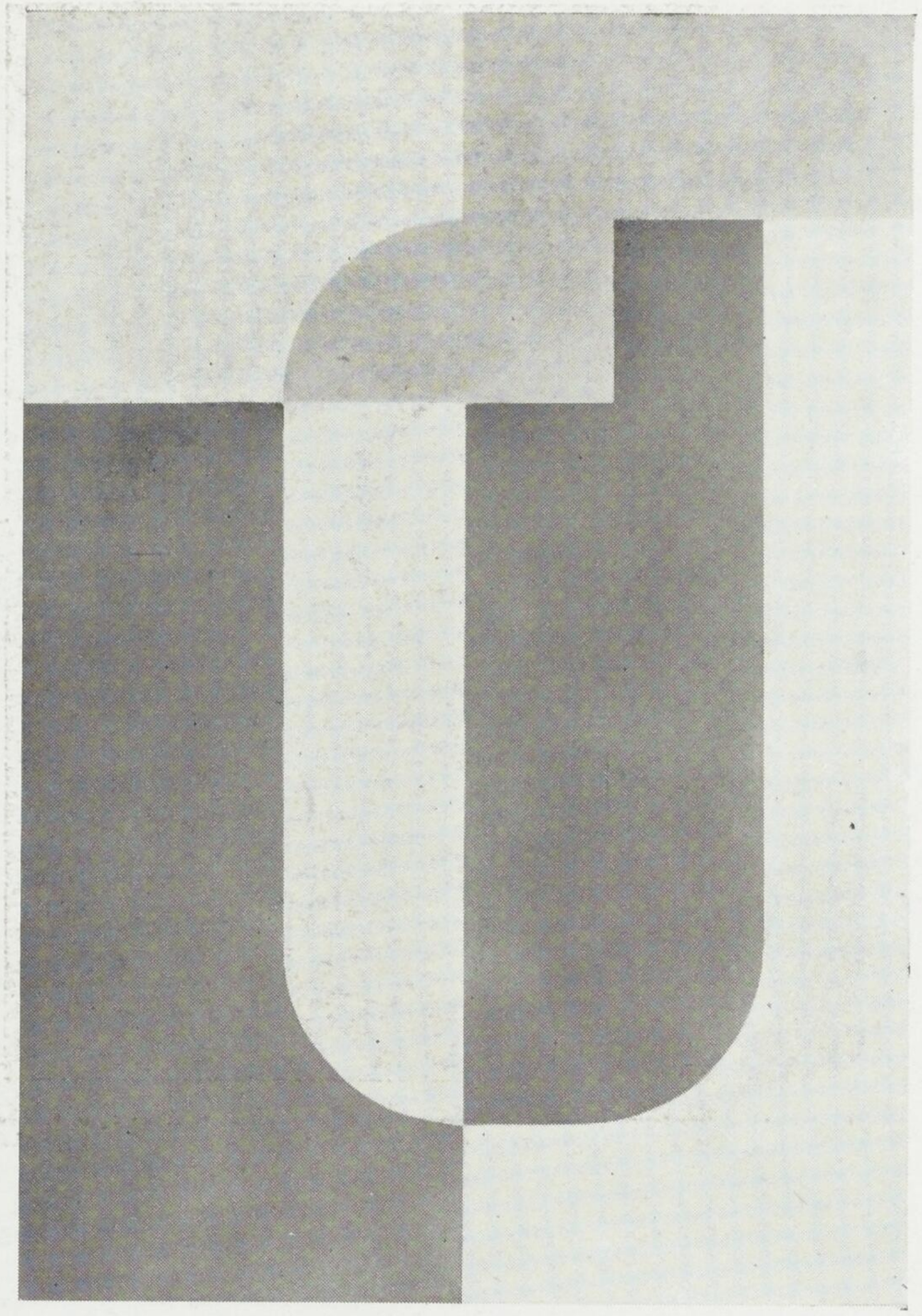


schwitters k .



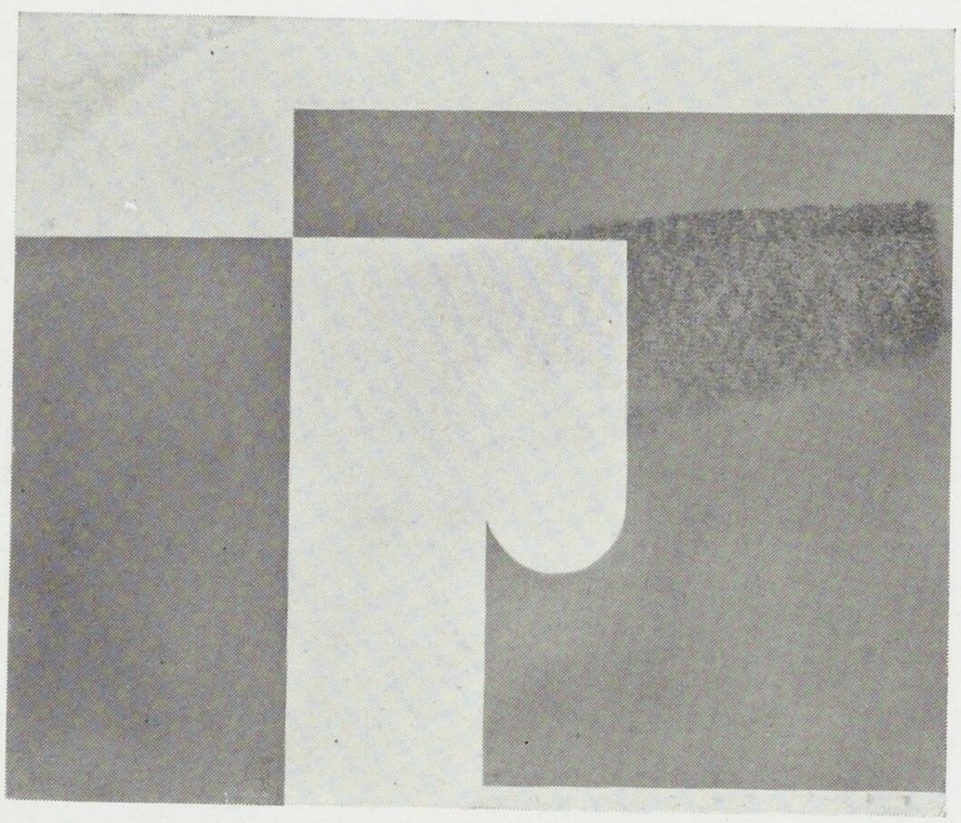
schwitters k .

c'est ainsi que la diplomatie détruit, et aussi l'élève de première classe ; ainsi merz crée .
car merz ne connaît aucun but et que d'ailleurs les buts demeurent inaccessibles ;
car merz travaille sans plan et parce que les plans demeurent illogiques .
car merz entortillerait ses jambes jusqu'à ce qu'il se forme quelque chose, jusqu'à ce qu'un but apparaisse par développement logique .
le matériel de base est à volonté . le but qu'on atteint est indifférent .
le bref espace du temps qui nous est donné peut être aujourd'hui, demain ou hier, seulement ce temps doit se reconnaître, compenser ses tensions, se construire, se poétiser, se conduire avec justesse .
quant à hier, demain, ou après-demain, il est indifférent où et comment on est né, ce qu'on porte avec soi ; seule importe la façon dont on le porte et ce qu'on en fait .
mais cela même est merz .
et de tels tableaux sont des merz-tableaux .
et celui qui les peint est merz .
avant-hier, hier et demain .



stazewski h . 1930 .

stazewski h .



henri stazewski .

l'art plastique comme résumé de la vie culturelle . — les violents changements, advenus dans la vie actuelle , se manifestent par un nouveau sujet du conscient artistique . nous vivons dans une période de transformation de formes de l'expansion artistique . l'art d'aujourd'hui se développe , en épurant ses habitudes héréditaires , et se vivifie à la source vive et mouvementée de l'idée sociale et scientifique . de la rupture du contact de l'art avec la vie , résultent des œuvres inconscientes , routinières et conventionnelles . l'individualisme fût la première direction dans l'art , dépourvue d'une manière décisive de liaison avec la vie sociale . il exprime les nuances psychologiques les plus subtiles d'un individu et refuse toute valeur aux critériums artistiques objectifs .

l'individualisme est un germe de l'anarchie , car il s'oppose essentiellement au besoin de discipline . une forte discipline joint les centres individuels , joue le rôle d'énergie , unissant en une seule les individualités éparses et ne permet pas à l'art de se constituer en doctrine . les doctrines , d'après „lemaître", seraient des goûts personnels immobilisés . ceux , que nous désignons comme individualités fortes , restreignent les problèmes culturels et artistiques relativement à un nombre minime . plus un artiste pose de problèmes à résoudre , moins il a de traits individuels .

il est difficile de dominer par la raison des phénomènes trop brillants et trop barriolés , ils détruisent l'art , font naître des solutions superficielles et ne permettent pas la concentration intérieure , qui résulte de la convergence des forces vers une seule direction .

une concentration intérieure , un conscient artistique défini , une simplicité en présence de la vie sont absolument nécessaires à la conception et au plan architectonique de l'œuvre . la richesse et la diversité des émotions s'exprime par un grand nombre de formes et de dimensions et par une facture individuelle . l'art d'aujourd'hui se rattache à une économie de pensée et de vision , exige la lucidité et la pleine maîtrise du sujet d'art ; son trait principal c'est l'économie de formes — de la facture — et les rapports arithmétiques de formes .

l'activité , la vitalité , l'originalité de l'art apportent de nouvelles associations , aujourd'hui émotionnantes . l'art cherche des éléments encore non usités et non desséchés , il est une négation d'inertie .

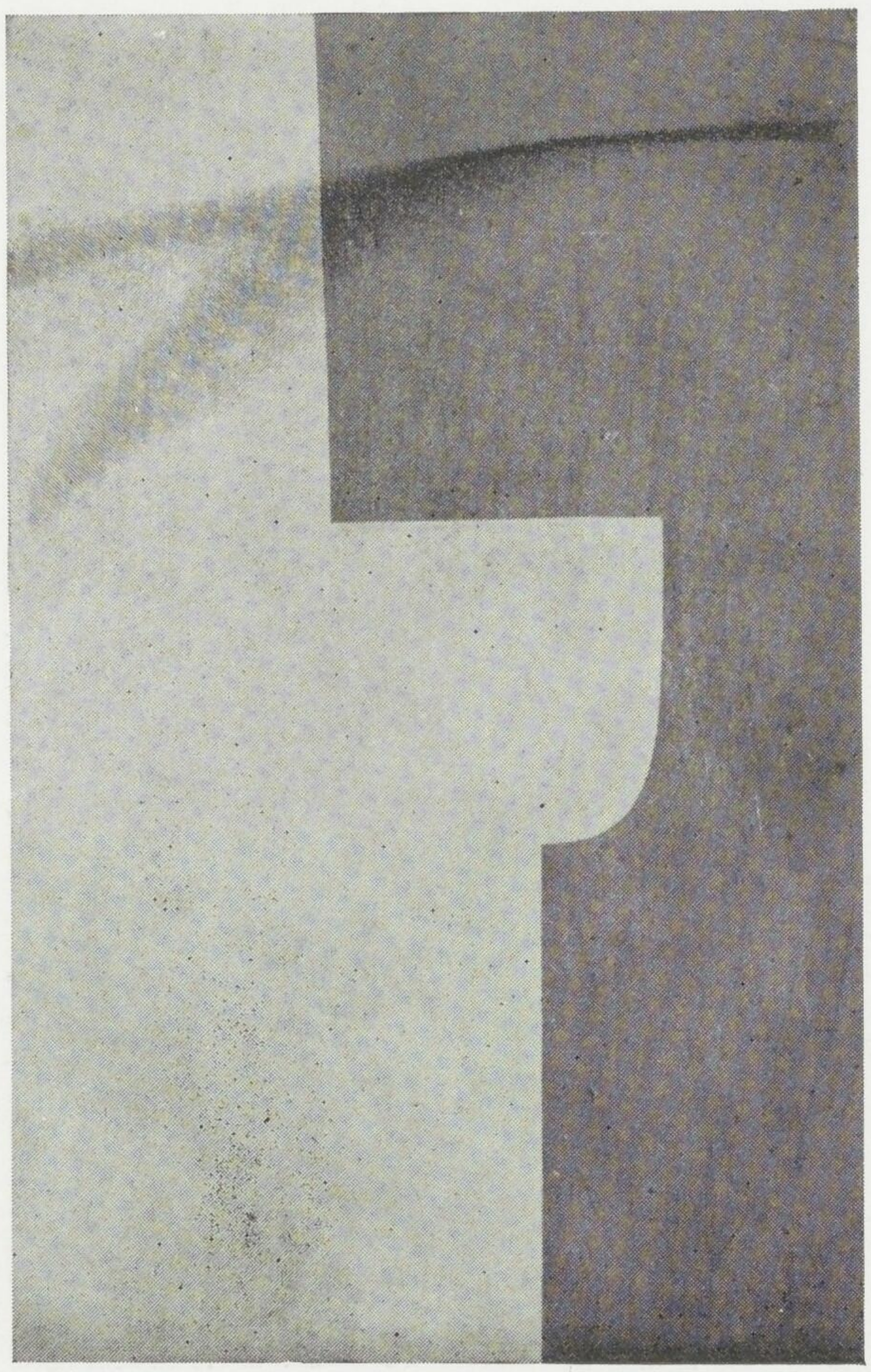
l'artiste nous libère des formes et des couleurs conventionnelles , qui s'étendent sur le champ de vue , entre notre œil et la réalité , il cherche la forme pure — non troublée par des considérations partiales et des conceptions pratiques . il faut rompre avec l'utilitarisme et gagner une impartialité spécifiquement localisée des sens et de conscience . cette attitude est nécessaire pour que l'œuvre soit réelle et pour qu'on puisse s'approcher de la véritable réalité . l'impartialité d'aperçu s'exprime le mieux par la conception des phènomènes sous leur forme impersonnelle , dans l'art non-figuratif , qui dégage la substance-même des éléments plastiques enfouie dans l'objet , et non ses traits accidentels et variables . la synthèse de valeurs artistiques s'acquiert aujourdhui en saisissant et en expliquant les convergences sociales , cachées dans les postulats raisonnés de la vie actuelle . les émotions lyriques cessent de servir de briques pour la construction artistique ; nous sommes obligés de suivre une méthode scientifique d'évolution ; — les formes géométriques et

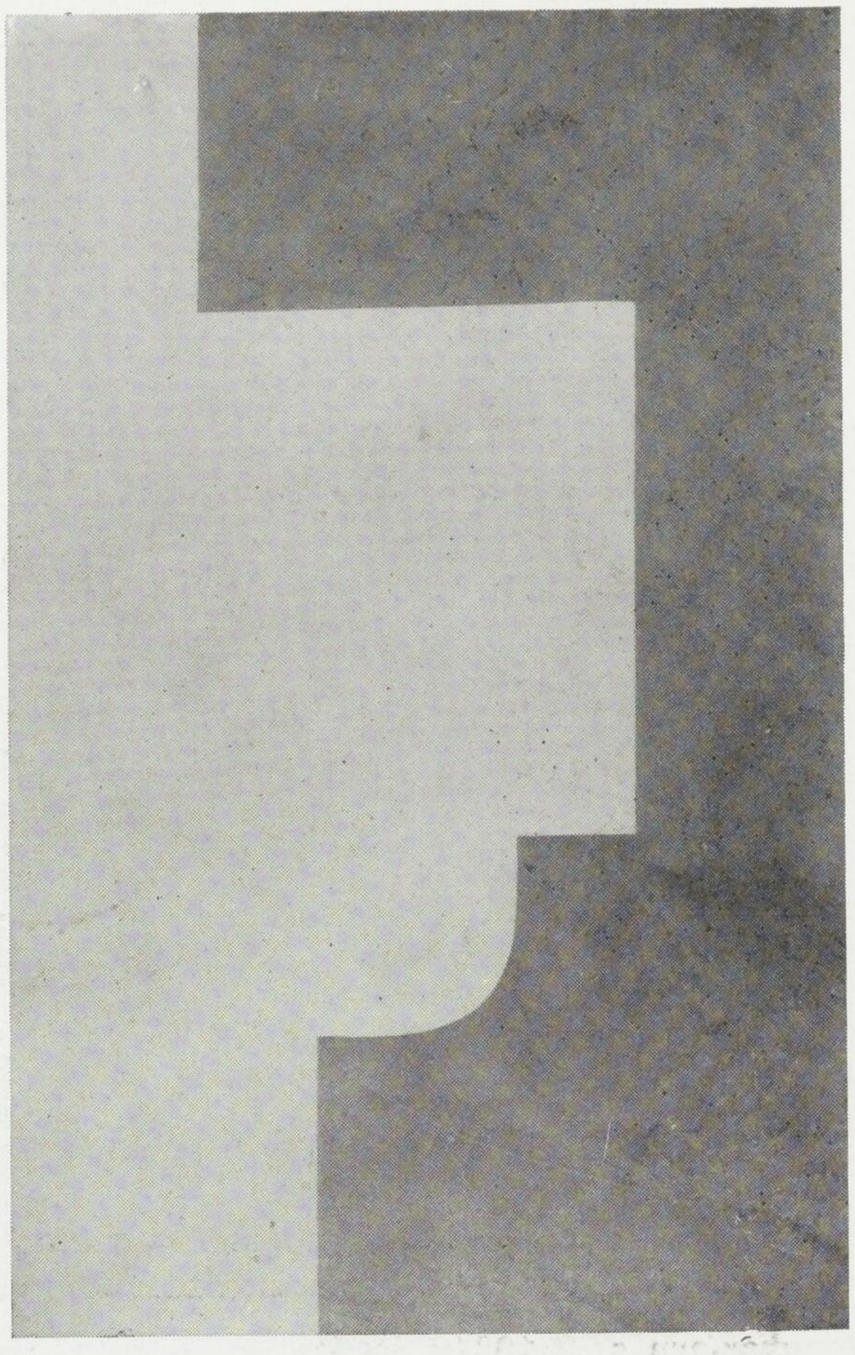
leurs rapports arithmétiques de dimensions deviennent des „motifs" d'art .
il ne faut pas considérer la nature de façon à voir les objets , mais la plastique contenue dans l'objet : le rapport des formes . cette manière de voir le monde réel c'est effectivement le moment créateur , c'est la découverte de la nature , son aperçu réel , indépendamment des notions que nous avons d'elle . la nature sous une forme changée nous enseigne à voir le monde différemment , à y remarquer des choses nouvelles ; en un mot : le voir .

wladyslaw strzeminski .

là, où il y a une division, le tableau est coupé en parties . quels doivent être leurs rapports ?
la ligne . s'il n'y en a qu'une, nous voyons alors sa relation avec les limites du tableau . s'il y en a plusieurs, nous voyons les relations des lignes entre elles et entre chacune d'elles et les limites du tableau .
la ligne créait toujours des sections du tableau . là, où nous avons des sections, quel sera leur rapport réciproque ? nous lions les parties divisées en un rythme de rapports d'une dimension avec une autre . il existe alors un rythme comme essence d'émotions esthétiques du tableau . ce rythme se

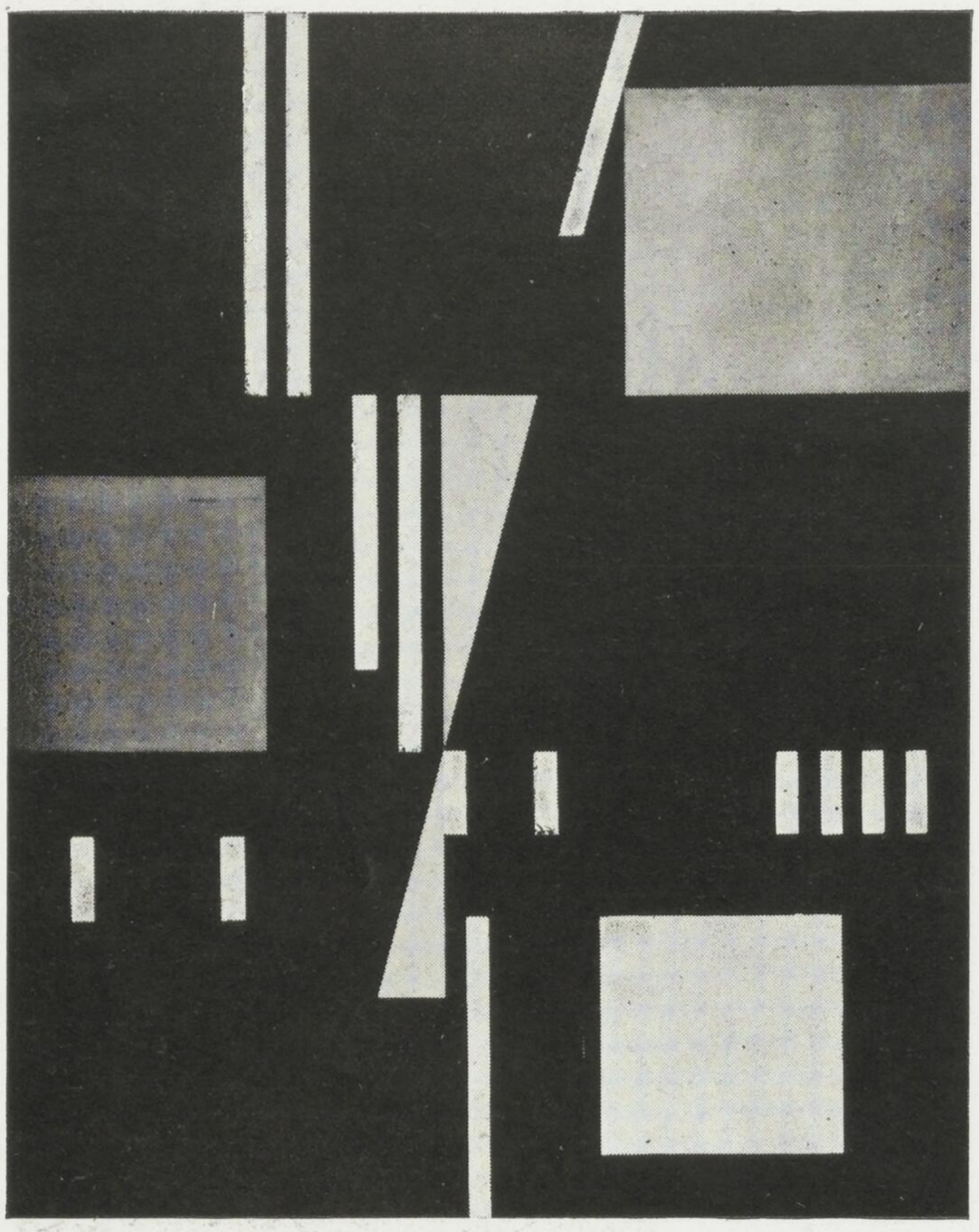
strzeminski w . 1928 .





strzeminski w . 1928 .

forme de l'opposition des directions et des dimensions .
la loi d'unité du rythme ? on obtient l'unité du rythme en subordonnant les rapports de dimensions à la même expression mathématique . cette expression mathématique décide du rapport entre la hauteur et la largeur du tableau . toutes les fractions et toutes les formes sont maintenues dans ce rapport mathématique . de cette façon nous arrivons à une unité absolue du rythme de toutes les formes, dont la plus grande est le tableau même .
cependant là, où nous avons une ligne, nous aurons une division et au lieu d'un seul tableau nous aurons des parties séparées . la ligne divise — le but des tendances doit-être non la division du tableau, mais son unité, présentée d'une façon directe : optiquement .
il faut renoncer par conséquent à la ligne . il faut renoncer au rythme, car il n'existe que dans les rapports entre des parties indépendantes . il faut renoncer aux oppositions et aux contrastes, car seulement des formes séparées peuvent former des oppositions et des contrastes . il faut renoncer à la division, car elle donne la concentration et la plus grande intensité des formes auprès du contour — et coupe le tableau en sections, contenant des formes concentrées et des formes débiles .
après avoir étudié dans mes tableaux le problème du rythme architectonique, je m'occupe maintenant de la conception d'unité du tableau . — ces tableaux étant irréproduisibles en photographie, je présente des reproductions de tableaux plus anciens .



taeuber-arp s . 1931 .

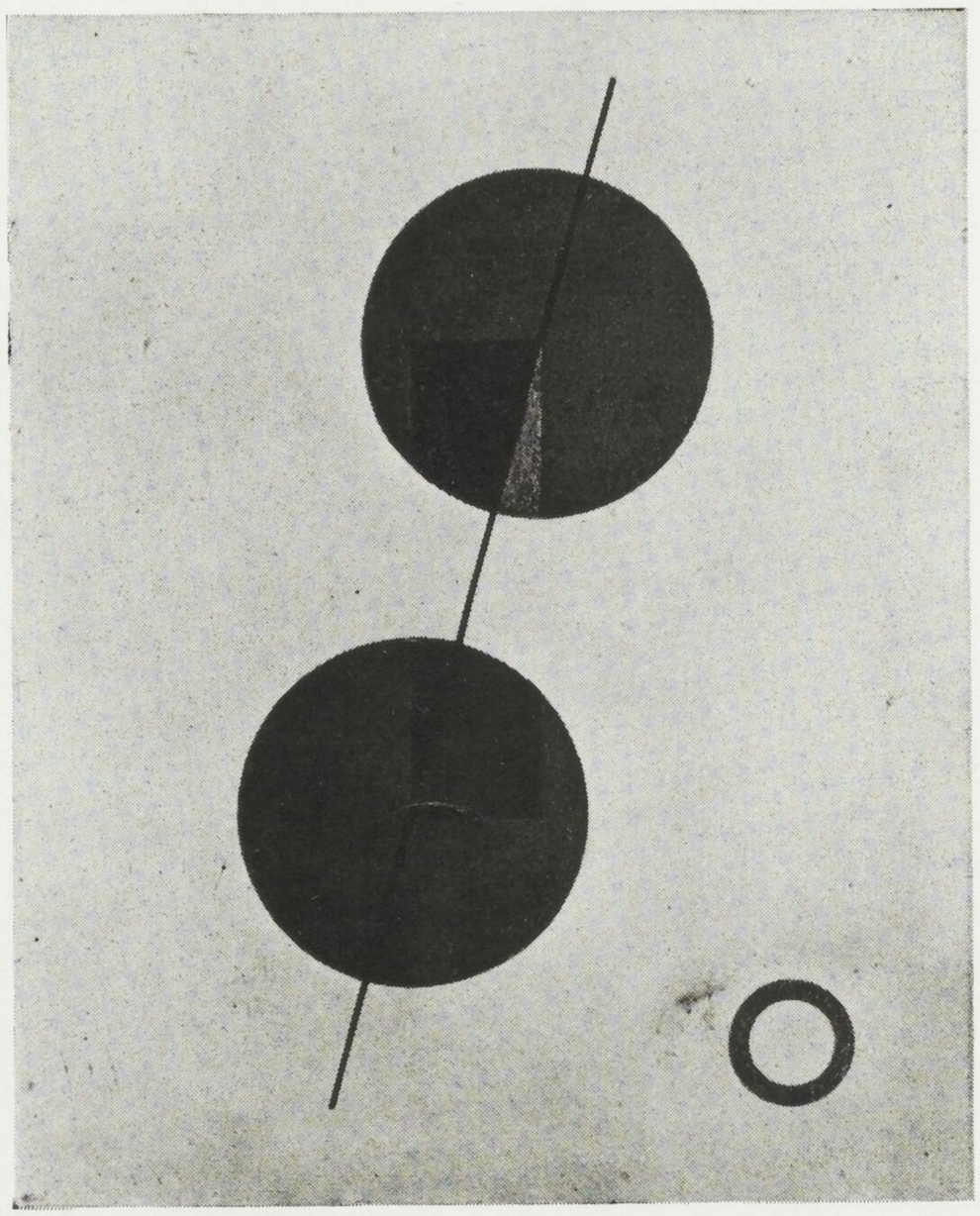
sophie taeuber-arp, par m . seuphor .

sous le ciel clément où les harpistes ne jouent que du strauss , sophie taeuber tisse (jamais ne triche) à sa peinture , applique la règle de trois et collectionne depuis l'enfance de beaux emblèmes neufs de sérénité , de calme application et de sagesse .

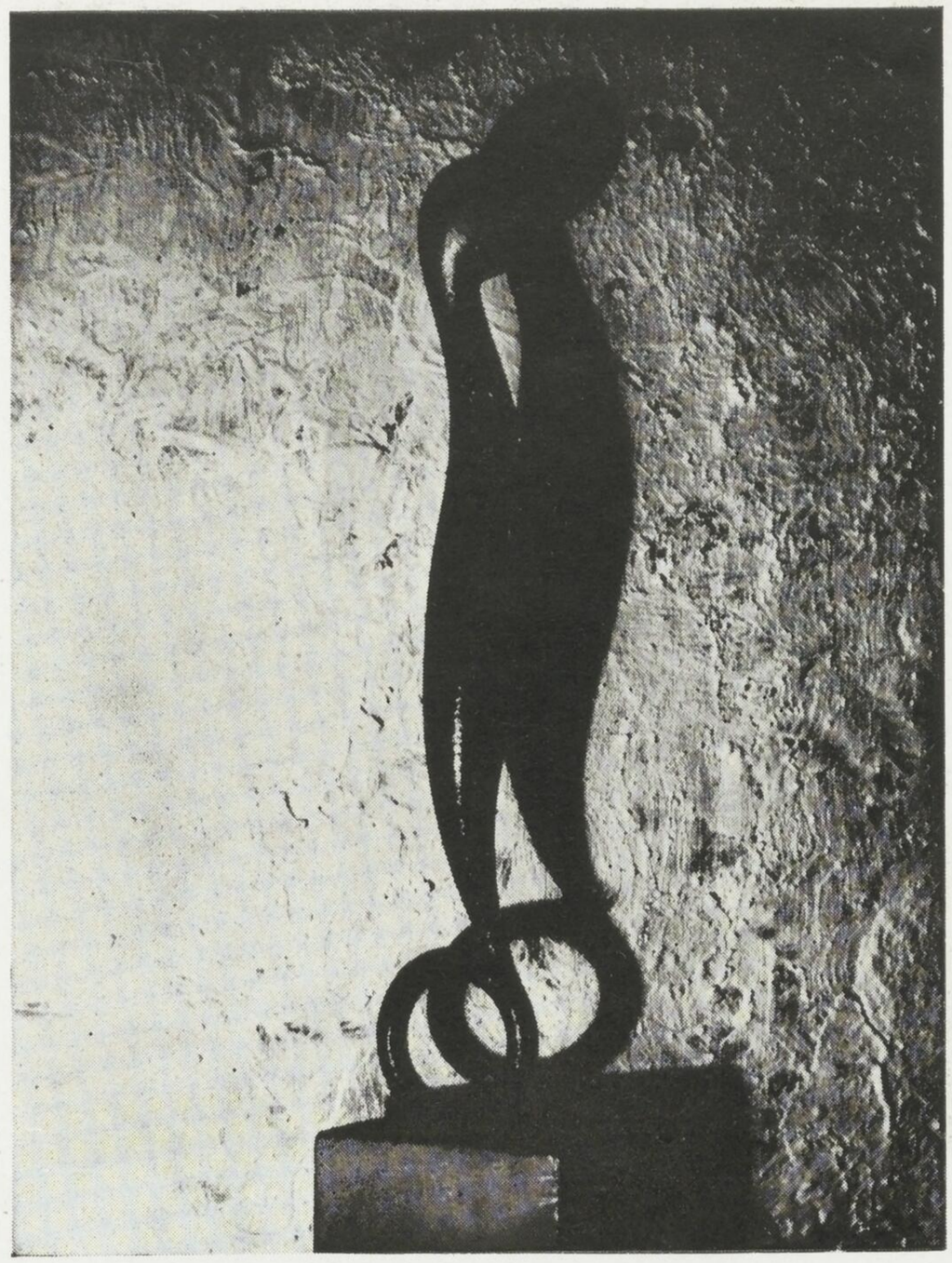
on est tout étonné que l'ombre de ce grand enfant sans dimensions ne l'incommode guère . ses valses et ses arpèges l'enchantent mais ne l'influencent pas .

l'homme travaille sur la lisière de la forêt où il fauche en souriant (sur un pied , sur l'autre pied) et sans fatigue les arbres innombrables et périmés (gothiques) qui nous empêchent de voir la clarté blanche du jour . vous savez tous que ses trophées — qu'il a la manie de scier en menus morceaux tout ronds — sont visibles dans nombre de musées et de collections particulières .

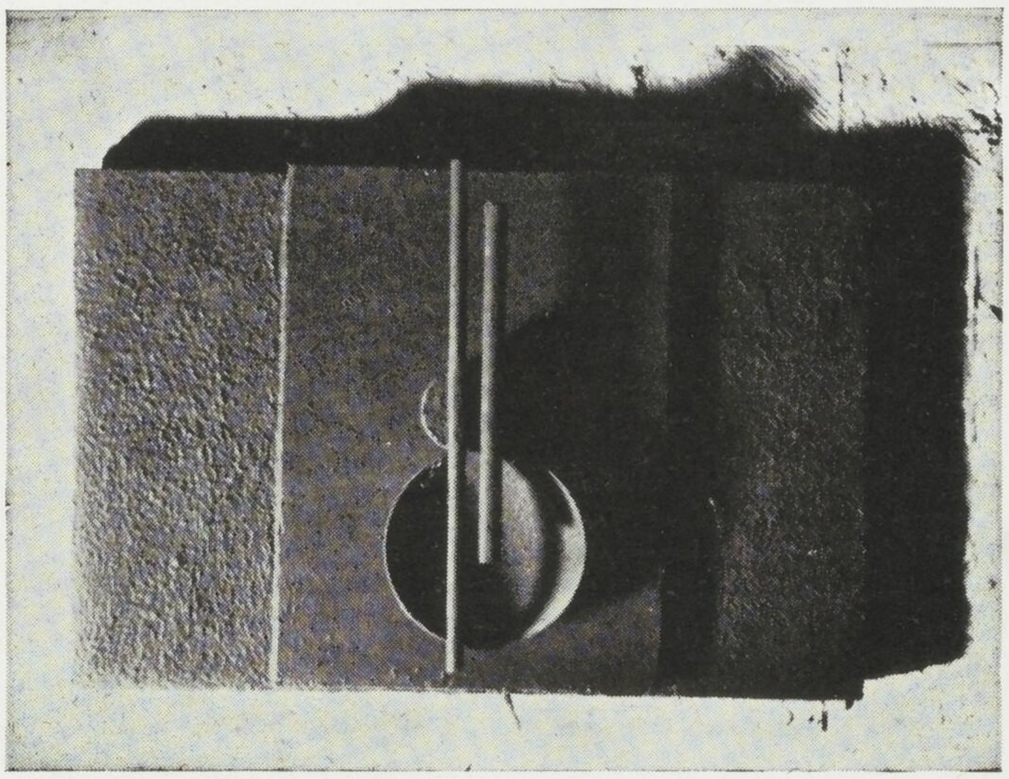
la destinée de la femme ne contient pas ces vastes entreprises ni ces conquêtes : le plan social chez elle se limite à ses enfants . elle les lave tout blancs , les brosse , les ponce, les peint en rouge , en bleu , en jaune , en rond , en demi-rond et en carré . elle les éduque avec patience et amour , mais avec sévérité aussi afin qu'ils apprennent à s'accorder entre eux et afin qu'ils se présentent devant le monde (qui n'est pas toujours beau) avec une tenue sans reproche et un visage franc — et qu'ils prêchent l'exemple en face du clair-obscur , du tape-à-l'œil , du pessimisme édulcoré ou travesti de vague-dans-l'âme , de la négligence coupable et de la crasse croûteuse du siècle et de tous les siècles .



taeuber-arp s . 1931 .



tutundjian I . 1928 .

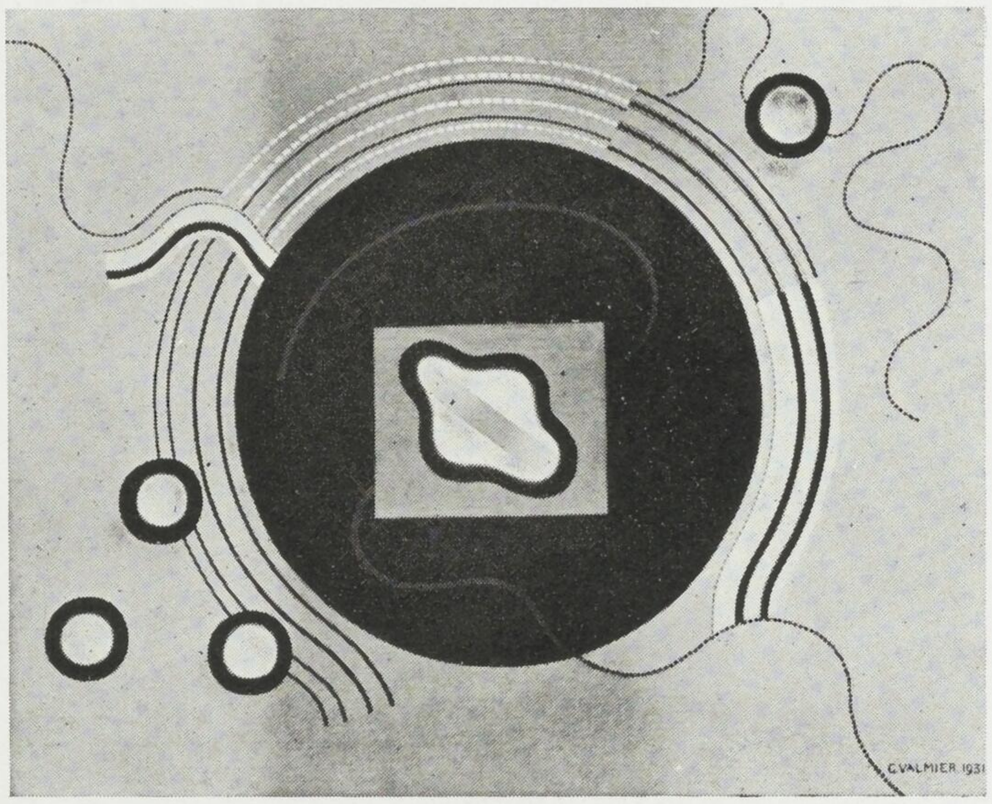


tutundjian I . 1929 .



valmier g . 1931 .

valmier g . 1931 .

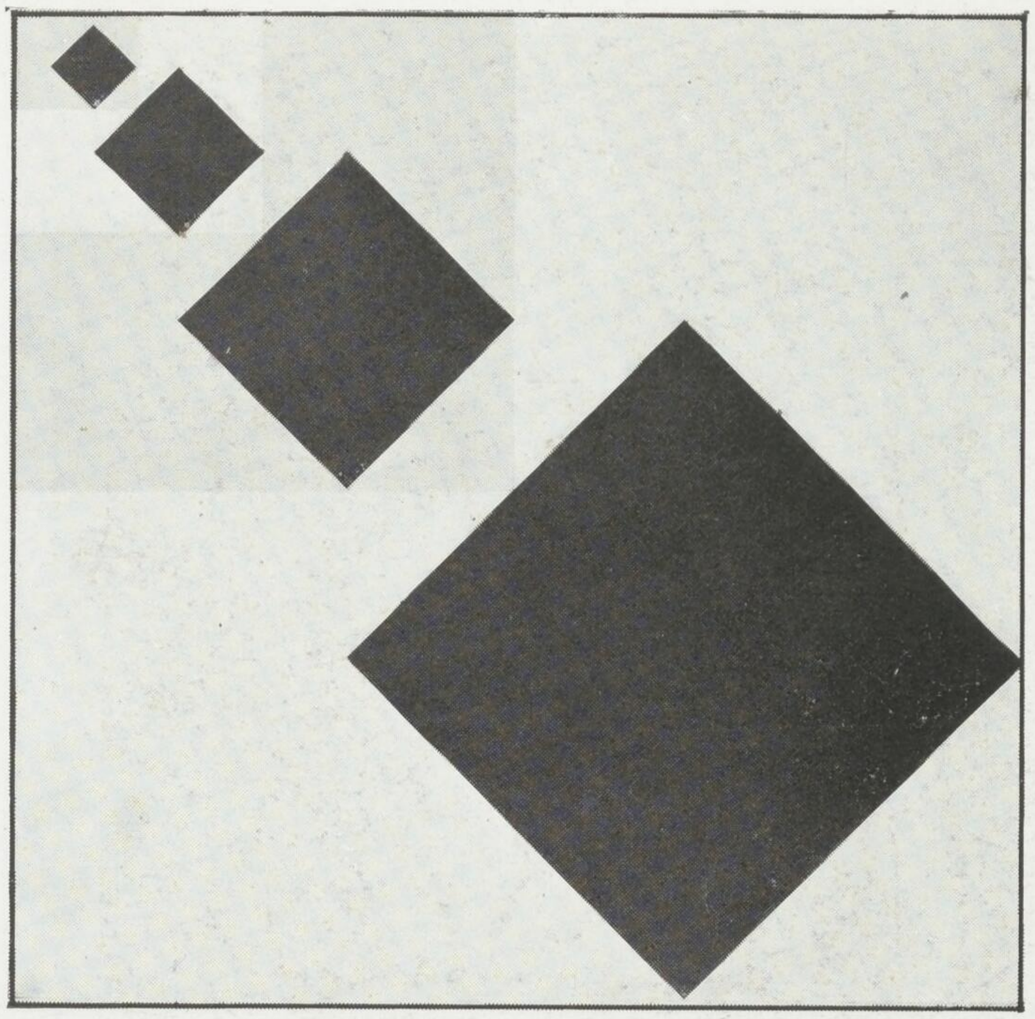


georges valmier .

l'invisible est le contraire du néant . puisque c'est l'essence et l'esprit de la vie même , pourquoi ne peindrait-on pas de l'invisible d'après nature ?

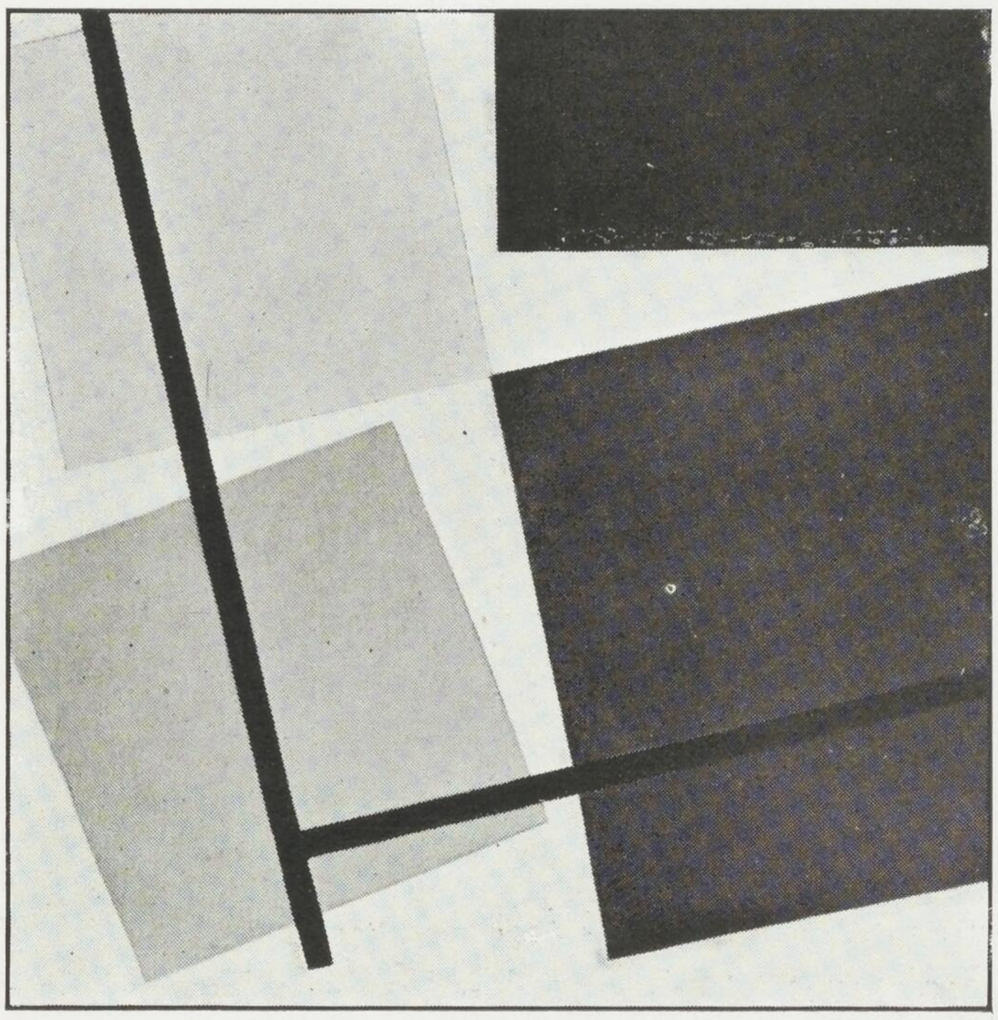
théo van doesburg (décédé en 1931) .

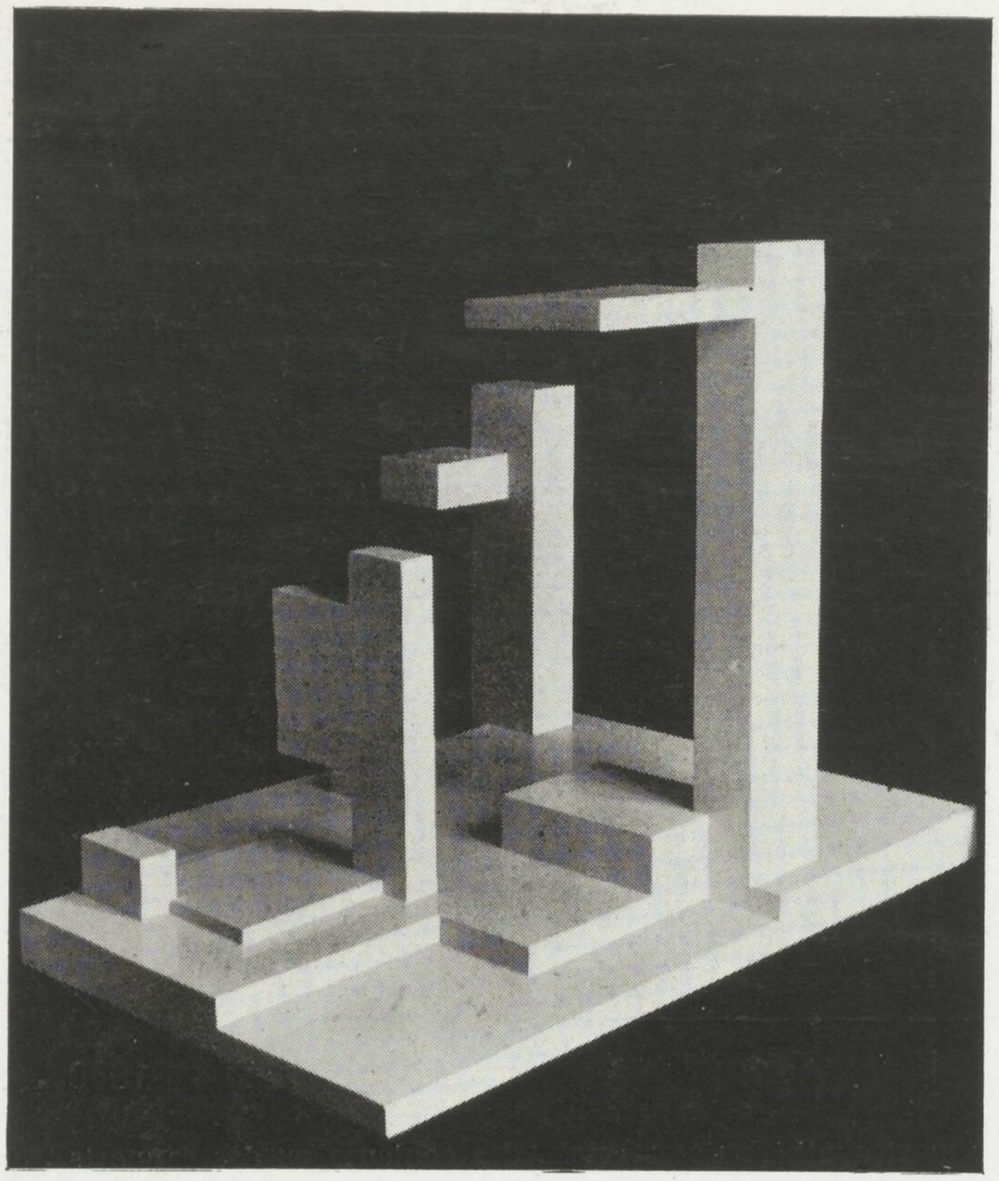
élémentarisme . (les éléments de la nouvelle peinture) . — qu'est-ce que la merveille (le principal) pour le peintre de nos jours ?
se sentir „couleur" , être couleur . sans ceci , l'œuvre restera achromatique , même si elle est bigarrée .
être le blanc , le rouge , le jaune , le noir , c'est être peintre .
ce n'est pas suffisant que le peintre d'aujourd'hui pense en couleurs : il faut qu'il soit couleur , qu'il en mange et qu'il se transforme en tableau . c'est l'essentiel .
se sentir couleur veut dire : porter en soi-même toute la gamme des couleurs , pas comme un trésor , mais comme une croix .
au point de vue „forme" un seul élément suffit , par exemple le carré . le carré est un élément stable , qui doit être arithmétisé pour devenir animé . la ligne est fonctionnelle , elle sépare et elle lie en même temps . elle donne la force à l'œuvre , et à l'œil du spectateur la direction . la „composition" n'est plus supérieure dans la peinture . la composition était „une transition" vers une forme universelle : la forme-esprit . la véritable œuvre d'art est seulement faite par ceux qui n'ont pas hésité devant la destruction totale de leurs impressions optiques . l'œuvre complète et définitive se crée hors de notre personnalité .
il ne faut même pas hésiter à supprimer notre personnalité, l'universel est au-dessus d'elle . la spontanéité n'a jamais créé une œuvre d'une valeur culturelle et solide . le procédé de la forme universelle est basé sur le calcul de la mesure et le nombre . les pyramides de chéops sont basées sur un même procédé . la personnalité avait encore une raison d'être jusqu'à la période de composition , mais dès la période de „construction" , la personnalité devint un obstacle et une pasquinade . la composition est : variations individuelles des formes , des couleurs ou des rapports équilibrés . (le peintre était un équilibriste) . la construction est : stabilisation et synthèse des formes , des couleurs ou des rapports . tendance sur-individuelle . avoir une préférence pour une certaine couleur (p. e. jaune) ou pour une certaine direction (p. e. verticale) est identique avec la préférence pour une certaine nourriture . l'art descend au niveau de la cuisine . changer la direction (peut-être par l'oblique) est changer et renouveler l'optique du spectateur . le procédé du spontanéisme n'a jamais créé „la merveille" parce que ce procédé est basé sur une fantaisie . . . fantaisie est : esprit café-chantant . seul ce qui est travaillé profondément , ce qui est mortifié , a de l'importance .
la meilleure main-d'œuvre est celle qui ne dévoile pas la main humaine . cette perfection est dépendante de notre entourage , une propreté absolue , une lumière stable , une atmosphère claire , etc . ces qualités de notre entourage deviennent les qualités de notre œuvre . l'atelier de l'artiste sera comme une cloche de verre ou un cristal creux . le peintre doit être blanc , c'est-à-dire sans drame et sans tache . la palette doit être en verre , le pinceau carré et dur , sans la moindre poussière , pur comme l'instrument d'opération .
certes , on peut beaucoup apprendre d'un laboratoire médical . les ateliers d'artistes ne sont-ils pas habituellement comme des cages où ça sent le singe malade ? l'atelier du peintre moderne doit avoir l'atmosphère des montagnes à 3,000 mètres d'hauteur ; la neige éternelle au sommet . le froid tue les microbes .



van doesburg th . 1930 .

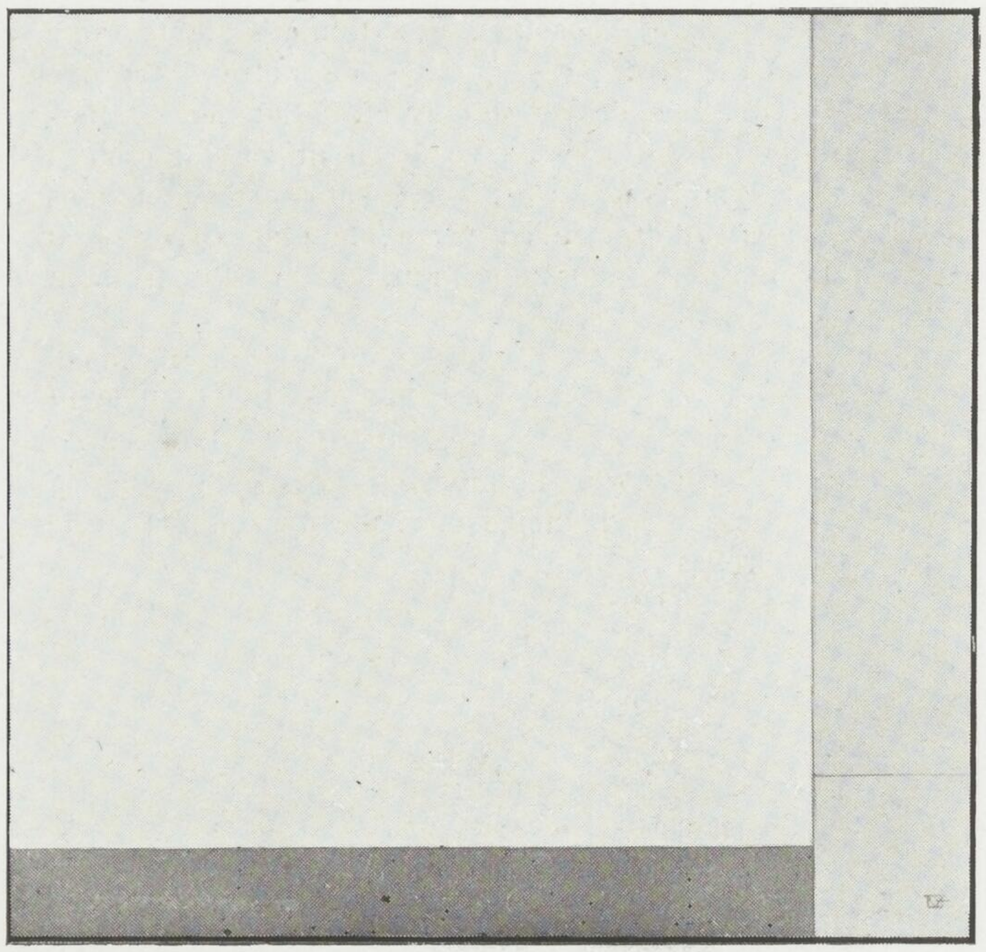
van doesburg th . 1929 .





vantongerloo g . 1931 .

vantongerloo g . 1930 .



georges vantongerloo .

préliminaire axiome

postulat . — du fait de me déplacer , je reçois la sensation de l'existence de l'espace , ainsi que du temps . si je ne pouvais me déplacer et si je n'avais aucun moyen de percevoir le déplacement des autres choses autour de moi , je n'aurais aucun moyen me révélant la possibilité de l'existence de l'espace et je n'en aurais aucun besoin . comme l'homme se déplace , le concept de l'espace lui est inhérent . nos sens nous impliquent précisément cette notion . sans nos sens , nous n'aurions évidemment aucun besoin . nous avons besoin de l'espace pour situer les choses . l'espace , dont nous ne pouvons nous passer , sans toutefois pouvoir le définir , est inséparable de la vie . nous ne pouvons pas nous imaginer l'existence sans l'espace . l'espace , le temps , le beau , existent pour nous , parce que nous en sentons le réel besoin . nous ne pouvons dire ce que c'est , mais nous ne pouvons nous en séparer . évidemment dans la vie courante , nous ne prenons pas note de l'espace , du temps , du beau , mais nous sentons que si l'un d'eux venait à nous manquer , nous ne pourrions vivre . ce n'est pas que le beau existe . mais nos sens nous en imposent le besoin . si par exemple , tout était laid , nous n'en serions pas choqués , si nous n'avions pas le sens du beau . la vie n'est ni belle ni laide . mais sans le sens du beau , l'homme serait dans la vie comme un automate . toute l'ambition humaine provient du sens du beau qui , lui , est relatif au degré d'évolution de l'individu . si faible qu'en soit le degré , sans ce besoin du beau , l'homme ne serait pas un être humain . nous cherchons toujours le beau , quelque fois même à tort et nous pouvons toujours nous l'imaginer et nous ne manquons jamais l'occasion , puisque le beau est un besoin . par ce fait , l'art prend sa place dans la vie , tout comme temps et espace .

préliminaire . — l'art n'a pas de dimension et est, par sa nature , comme temps et espace . pour déterminer l'espace , je suis dans l'obligation de prendre un point de comparaison et , par rapport à ce volume , posé dans l'espace , je suis à même de déterminer sa relation par rapport à un autre volume . dès lors , je puis aussi déterminer le temps . les volumes , les uns par rapport aux autres , nous impliquent la notion de l'espace , et les distances qui séparent les volumes les uns des autres , nous impliquent la notion du temps . pour la notion art , on ne peut que déterminer une sensation esthétique . on a la notion de l'art , via l'œuvre , dite d'art . une œuvre d'art n'est qu'une des solutions nombreuses de la représentation de l'art . une œuvre d'art ne contient jamais toutes les solutions possibles . nous appelons esthétique , la forme que la solution a prise . et la sensation que nous recevons de cette forme , nous l'appelons „art" . l'esthétique est une forme idéale de l'harmonie . nous savons ce que nous voulons dire par le mot , esthétique , mais nous ne pouvons pas le définir . nous ne pouvons pas plus raisonner sur l'art que sur temps et espace . nous ne pouvons qu'établir des relations à rapports esthétiques , des relations à rapport temps , des relations à rapport espace . c'est sur les relations et les rapports que nous pouvons raisonner . raisonner sur l'art ne nous est pas interdit , mais celà nous est impossible , faute de mesure . il ne nous reste que la réalisation des rapports qui nous donnent une sensation esthétique et que nous appelons „l'art" .
si vous acceptez avec moi que l'on ne peut raisonner sur

parvenir
t, nous
a plasti-
en don-
qui nous
suggère
les pos-
de l'art

hétique,
ort entre
ıdu, les
lumes).
les élé-
arter les
, simili

et suffi-

ıoins au

ilités de

structive

rquoi la

ne seule
se trou-
que, dy-

lonne-t-il

s appro-
ndis que
leur nu-
rapports
ne pein-
ıséquent,
n repré-
erait en

somme deux parties, les parties extérieures des courbes et, les parties des courbes en soi, qui ne font jamais nécessairement partie d'une toile ou superficie déterminée et peuvent, par conséquent, trouver place sur un plan d'unité différente. celà ne forme pas une toile qui est divisée harmonieusement par les éléments mais des éléments posés sur une toile. aussi ne peut-on arriver qu'à une superposition des courbes et nous arrivons ainsi à la troisième conclusion, la question constructive.

troisième conclusion : pourquoi la position horizontale et verticale est-elle la plus constructive des positions ?
parce que les lignes et les plans courbes, en se superposant, se coupent et se détruisent et créent ainsi un simili dynamique. le rapport entre les courbes est ainsi mis en infériorité et ne peut plus atteindre son maximum. si deux plans à périmètre courbe, sont tangents, on peut en établir un rapport mais jamais le rapport extérieur du périmètre, relatif à la superficie de l'intérieur du périmètre. comme les courbes tangentes ne présentent pas une unité constructive, on ne peut que juxtaposer les courbes. à ce moment, par ce simili constructif, on a encore plus compliqué la possibilité des rapports. les plans, rectangulaires, mis l'un à côté de l'autre, restent constructifs. tandis que les plans courbes et tangents, ne sont jamais constructifs et leur caractère tangent reste dominant.
l'application des plans, qu'ils soient courbes ou rectangulaires, est toujours tridimentionnelle et partant, un trompe-l'œil. aussi, un simili dynamique s'en dégage.

confrontation des conclusions
avec les axiomes. — les trois conclusions satisfont le plus à l'axiome (1) parce que les éléments, la ligne droite et le plan rectangulaire, donnent le maximum de possibilité de rapport.
les trois conclusions satisfont le plus à l'axiome (2) parce que la ligne droite et le plan rectangulaire permettent d'établir des relations et excluent les similis.
les trois conclusions satisfont le moins à l'axiome (1) parce que la ligne courbe et le plan à périmètre courbe donnent le minimum de possibilités de rapport.
les trois conclusions satisfont le moins à l'axiome (2) parce que la ligne courbe et le plan à périmètre courbe, ne permettent pas d'établir les relations et assimilent le simili.
la fonction des lignes droites et des plans rectangulaires joints, est constructive.
la fonction des lignes courbes et des plans à perimètre courbes et leurs combinaisons est dynamique.

erreurs typographiques :

couverture, ligne 31, lire **stazewski**.

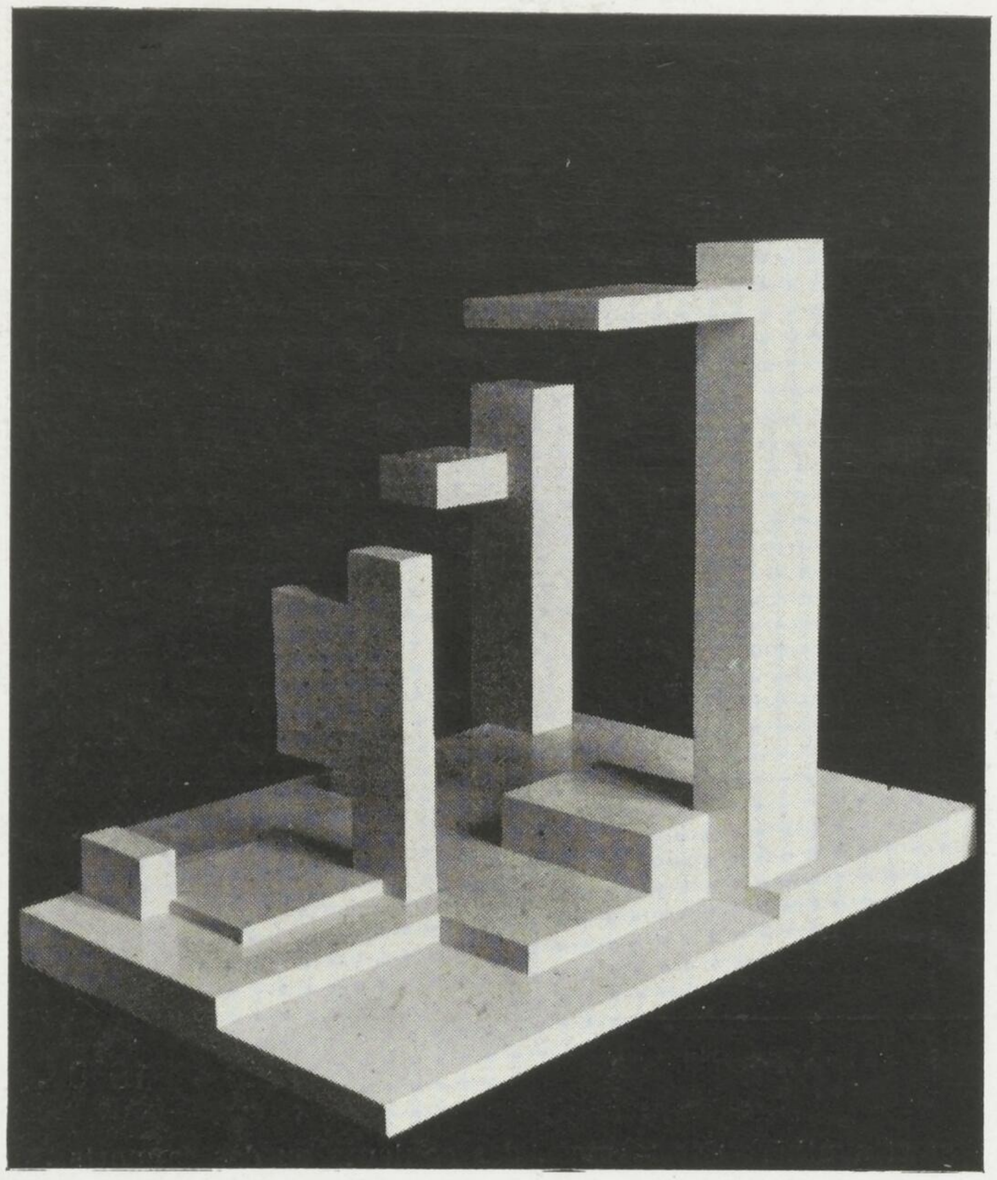
page 7, lire les deux premières lignes de la première colonne au début de la deuxième colonne, avant „utilisé, un métier ...".

page 11, ligne 14, lire un point après le mot „humanité".

page 17, lire ainsi le début de l'article : „attirail de peintre à solder. — toute idée de capitaine, de centre fixe auquel tout se ramène, . . .

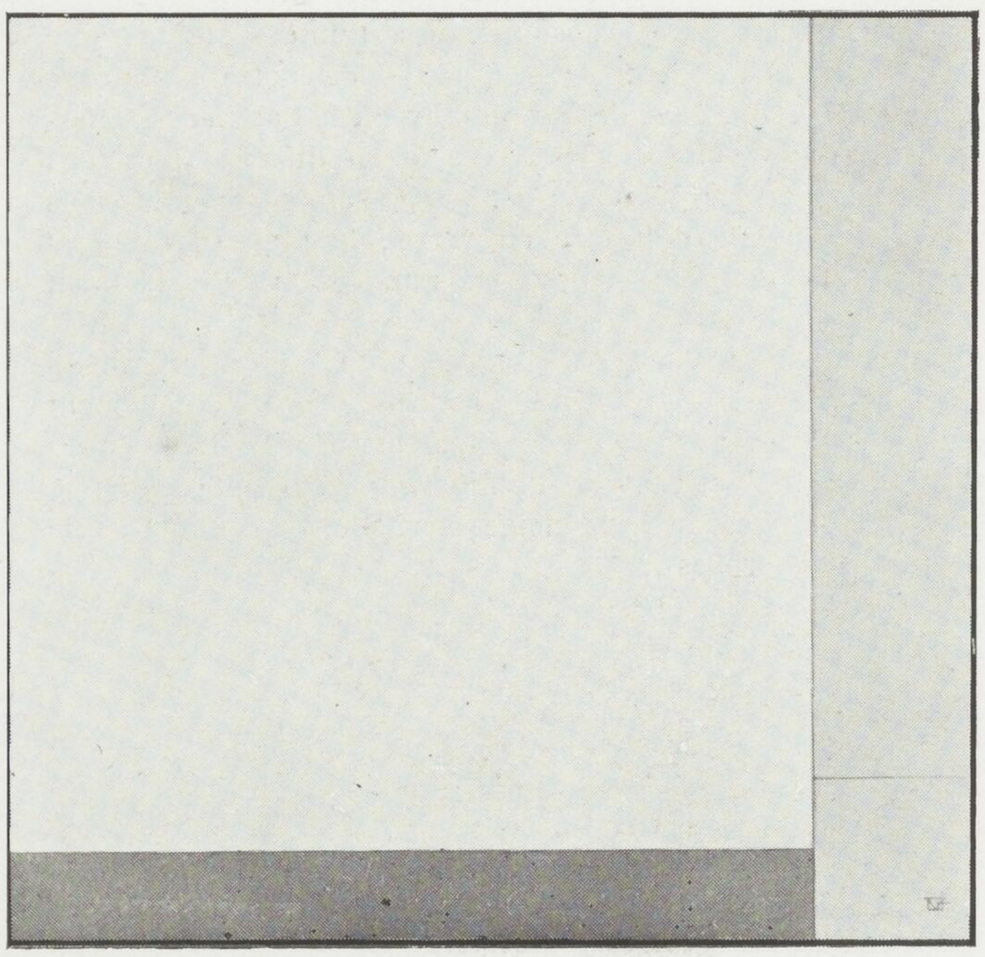
page 22, lire **jellett**.

page 47, lire **rosenberg**.



vantongerloo g . 1931 .

vantongerloo g . 1930 .



geo

I
p
tion
ne p
cevo
n'au
tence
l'hor
nos
nos
avon
dont
le dé
nous
le be
réel
ne p
rante
beau
mane
beau
si pa
qués
belle
dans
prov
lutio
beso
nous
et n
quor
par
temp

pré
natu
je su
et ,
mêm
lume
volu

la notion de l'espace , et les distances qui séparent les volumes les uns des autres , nous impliquent la notion du temps . pour la notion art , on ne peut que déterminer une sensation esthétique . on a la notion de l'art , via l'œuvre , dite d'art . une œuvre d'art n'est qu'une des solutions nombreuses de la représentation de l'art . une œuvre d'art ne contient jamais toutes les solutions possibles . nous appelons esthétique , la forme que la solution a prise . et la sensation que nous recevons de cette forme , nous l'appelons „art" . l'esthétique est une forme idéale de l'harmonie . nous savons ce que nous voulons dire par le mot , esthétique , mais nous ne pouvons pas le définir . nous ne pouvons pas plus raisonner sur l'art que sur temps et espace . nous ne pouvons qu'établir des relations à rapports esthétiques , des relations à rapport temps , des relations à rapport espace . c'est sur les relations et les rapports que nous pouvons raisonner . raisonner sur l'art ne nous est pas interdit , mais celà nous est impossible , faute de mesure . il ne nous reste que la réalisation des rapports qui nous donnent une sensation esthétique et que nous appelons „l'art" .
si vous acceptez avec moi que l'on ne peut raisonner sur

l'art, et que la sensation artistique ne peut nous parvenir que via les moyens plastiques, alors, implicitement, nous acceptons que nous ne pouvons raisonner que sur la plastique de l'art, c'est-à-dire le moyen le plus pur pour en donner l'idée. de même que le volume est le mobile qui nous suggère l'espace, de même l'œuvre plastique nous suggère l'art. si ceci est un axiome, nous pouvons poser les postulats, qui, à leur tour, seront axiomes, non pas de l'art cette fois-ci, mais de la plastique artistique.

axiomes (1) — une harmonie, une unité esthétique, l'expression de l'art en un mot, consiste en un rapport entre les éléments employés. (par élément, il est entendu, les éléments plastiques, soit lignes et couleurs, soit volumes).
(2) — pour celà, il faut qu'il y ait des relations entre les éléments et pour qu'il y ait des relations, il faut écarter les corps étrangers : le simili nature, simili physique, simili mécanique, simili dynamique, etc., etc...

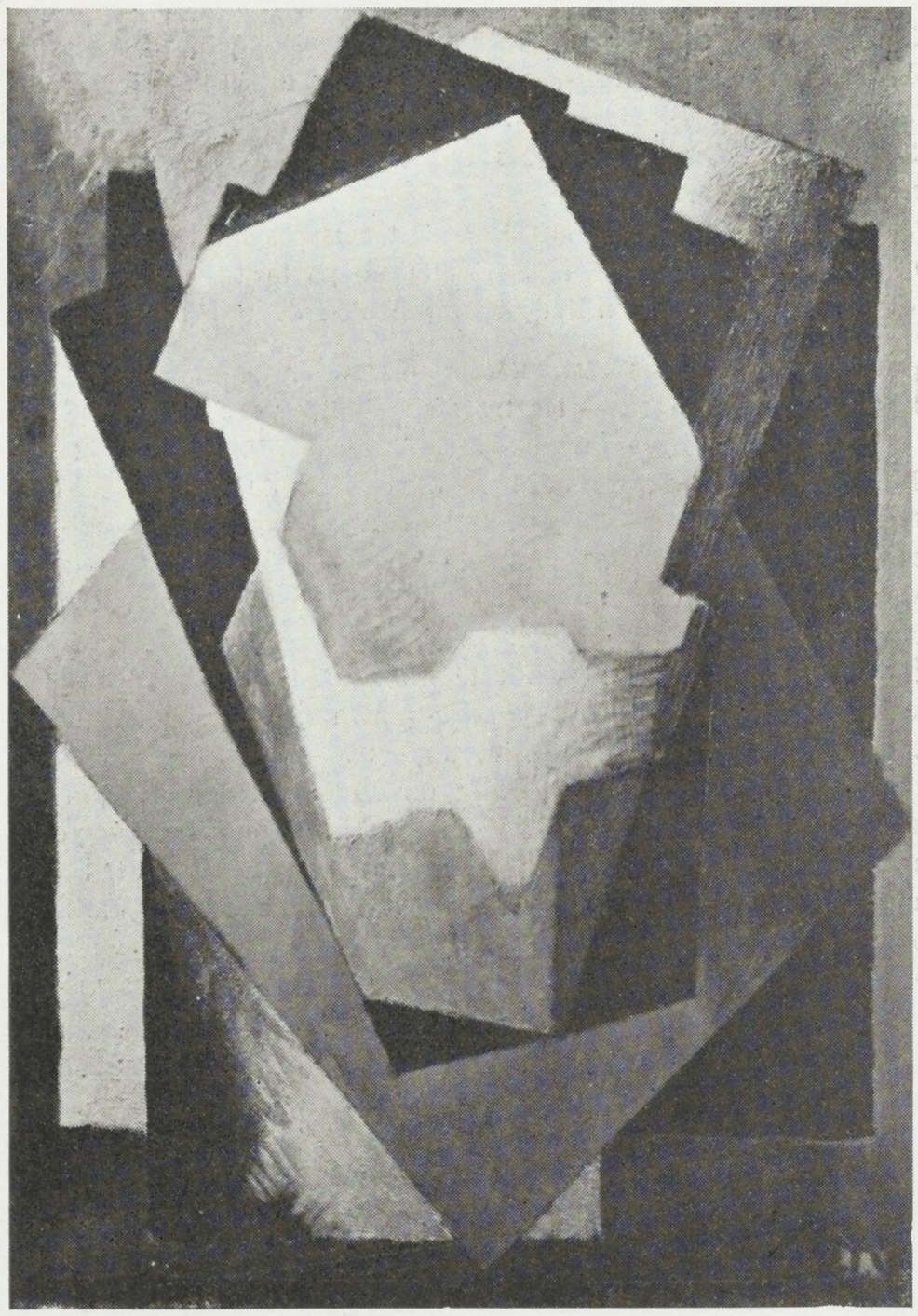
conclusions. — si ces raisons sont nécessaires et suffisantes, nous pouvons conclure que :
1° parmi toutes les lignes, la droite se prête le moins au simili.
2° le plan rectangulaire donne le maximum de possibilités de rapport et exclut le simili.
3° la position horizontale et verticale est la plus constructive des positions.

analyse
des conclusions. — première conclusion : pourquoi la droite se prête-t-elle moins au simili que la courbe ?
parce que non seulement il n'y a qu'une droite et une seule et qu'il y a différentes courbes, mais la courbe peut se trouver dans tous les similis, nature, physique, mécanique, dynamique, etc. etc...
deuxième conclusion : pourquoi le plan rectangulaire donne-t-il le maximum de possibilités de rapport ?

parce qu'on peut toujours établir, à une valeur très approchée, le rapport entre les plans rectangulaires. tandis que les plans courbes, même si on peut en établir la valeur numérique des rapports, ne permettent pas d'établir les rapports réciproques des vides extérieurs aux courbes. une peinture, une toile, n'est pas courbe (bombée) et par conséquent, la courbe est incohérente à ce plan, lorsque ce plan représente en son entier le synthème d'unité. celà créerait en somme deux parties, les parties extérieures des courbes et, les parties des courbes en soi, qui ne font jamais nécessairement partie d'une toile ou superficie déterminée et peuvent, par conséquent, trouver place sur un plan d'unité différente. celà ne forme pas une toile qui est divisée harmonieusement par les éléments mais des éléments posés sur une toile. aussi ne peut-on arriver qu'à une superposition des courbes et nous arrivons ainsi à la troisième conclusion, la question constructive.

troisième conclusion : pourquoi la position horizontale et verticale est-elle la plus constructive des positions ?
parce que les lignes et les plans courbes, en se superposant, se coupent et se détruisent et créent ainsi un simili dynamique. le rapport entre les courbes est ainsi mis en infériorité et ne peut plus atteindre son maximum. si deux plans à périmètre courbe, sont tangents, on peut en établir un rapport mais jamais le rapport extérieur du périmètre, relatif à la superficie de l'intérieur du périmètre. comme les courbes tangentes ne présentent pas une unité constructive, on ne peut que juxtaposer les courbes. à ce moment, par ce simili constructif, on a encore plus compliqué la possibilité des rapports. les plans, rectangulaires, mis l'un à côté de l'autre, restent constructifs. tandis que les plans courbes et tangents, ne sont jamais constructifs et leur caractère tangent reste dominant.
l'application des plans, qu'ils soient courbes ou rectangulaires, est toujours tridimentionnelle et partant, un trompe-l'œil. aussi, un simili dynamique s'en dégage.

confrontation des conclusions
avec les axiomes. — les trois conclusions satisfont le plus à l'axiome (1) parce que les éléments, la ligne droite et le plan rectangulaire, donnent le maximum de possibilité de rapport.
les trois conclusions satisfont le plus à l'axiome (2) parce que la ligne droite et le plan rectangulaire permettent d'établir des relations et excluent les similis.
les trois conclusions satisfont le moins à l'axiome (1) parce que la ligne courbe et le plan à périmètre courbe donnent le minimum de possibilités de rapport.
les trois conclusions satisfont le moins à l'axiome (2) parce que la ligne courbe et le plan à périmètre courbe, ne permettent pas d'établir les relations et assimilent le simili.
la fonction des lignes droites et des plans rectangulaires joints, est constructive.
la fonction des lignes courbes et des plans à perimètre courbes et leurs combinaisons est dynamique.

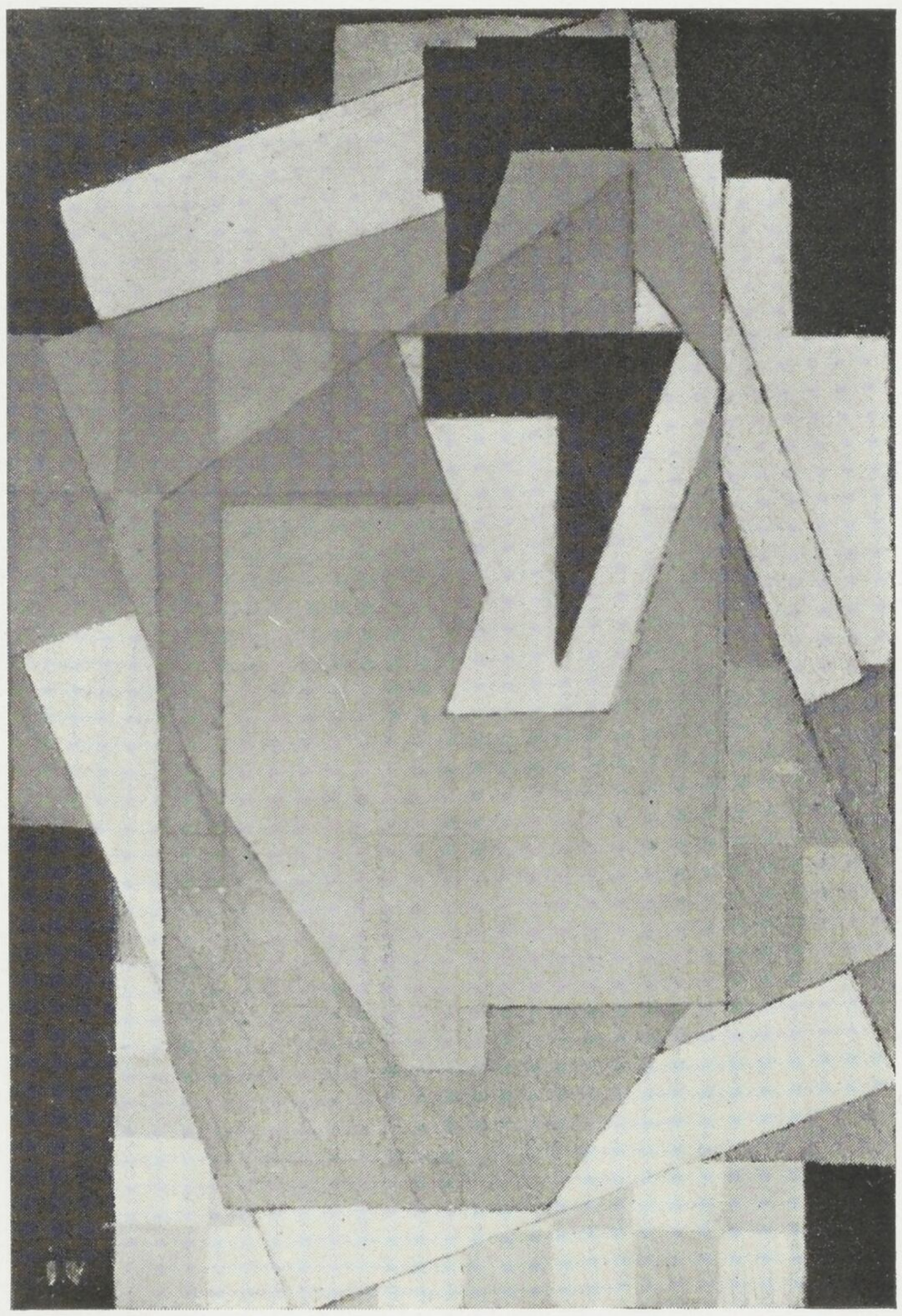


villon j .

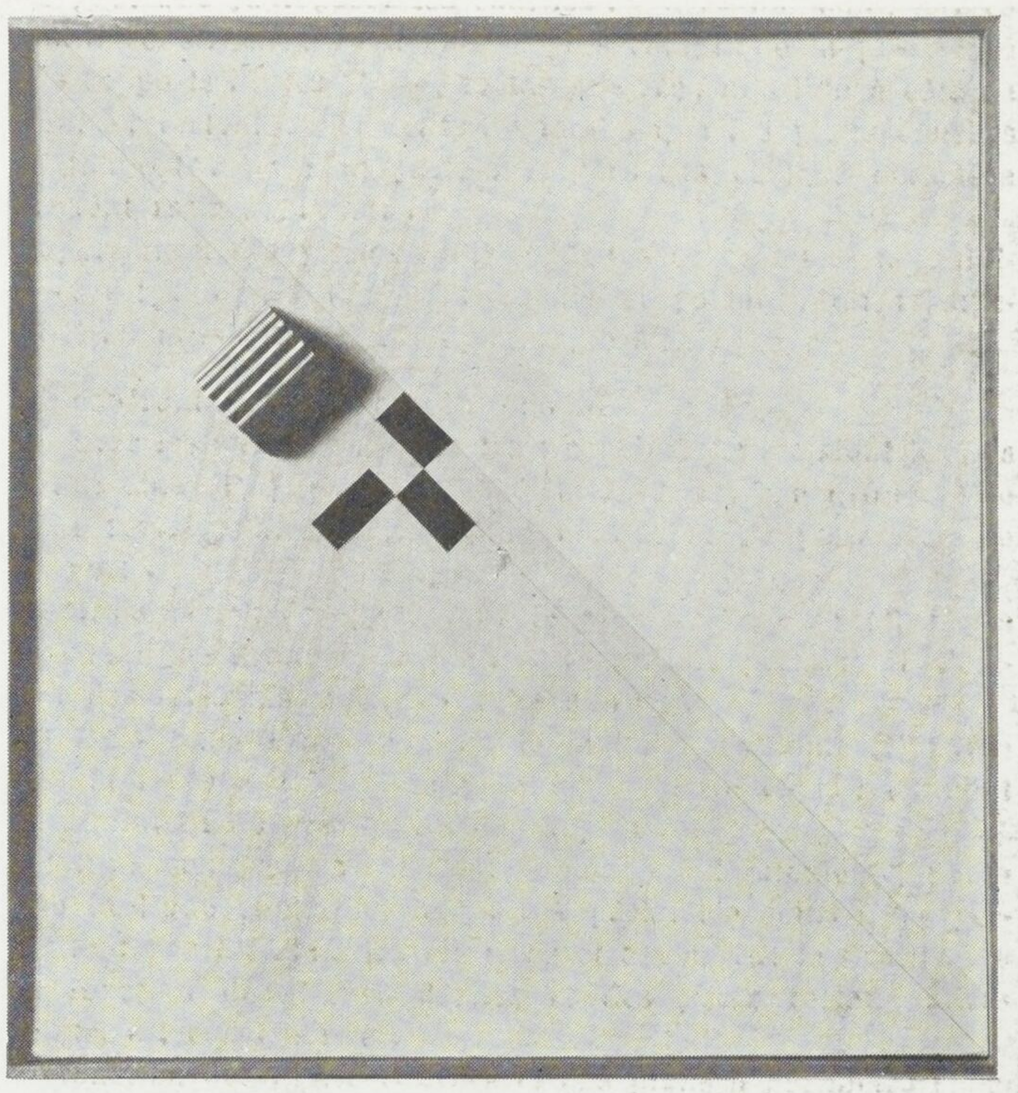
jacques villon.

création , abstraction , aboutissement logique de tous les abandons successifs qui ont dépouillé la peinture de sa part documentaire , utilitaire , flagorneuse , sociale, etc . . .
. . . mais, comme il est difficile de faire que ces abandons ne soient pas des remords . . .

villon j .

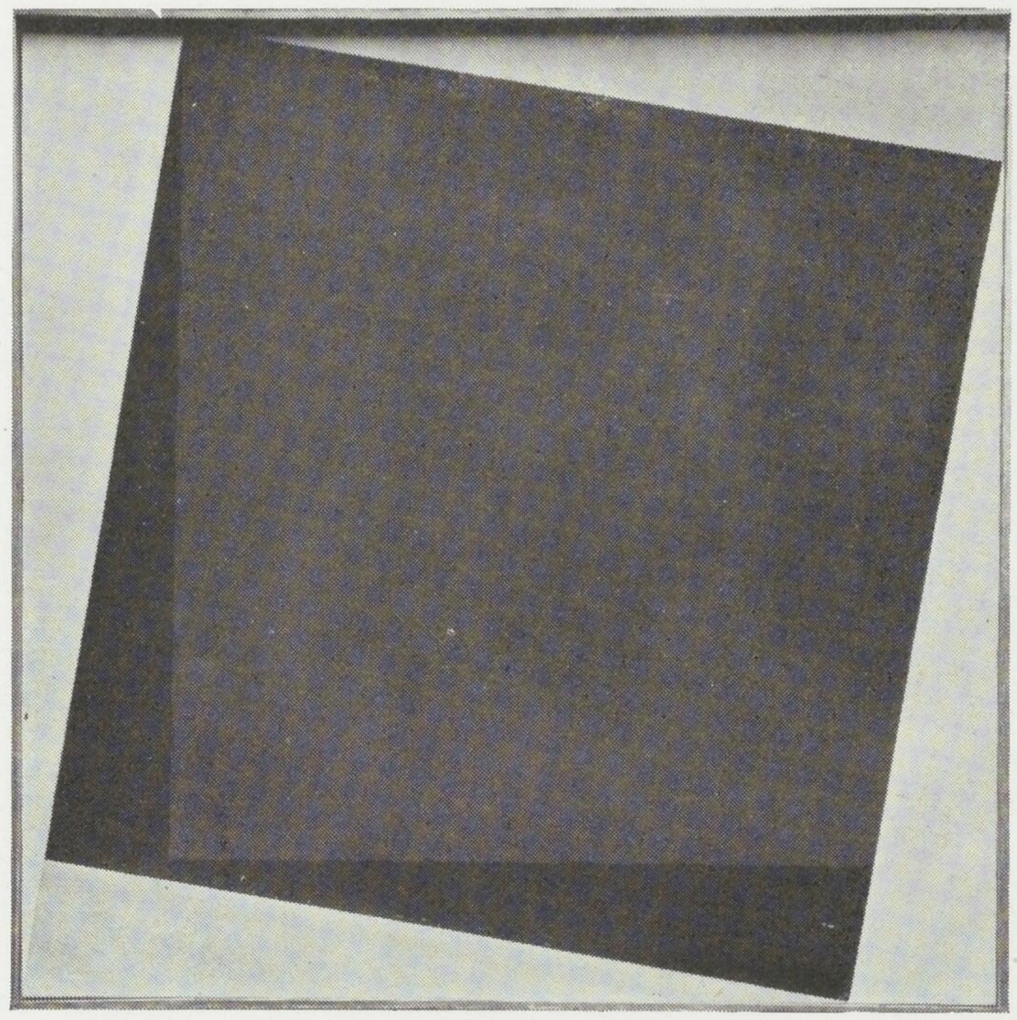


vordemberge-gildewart 1930 .

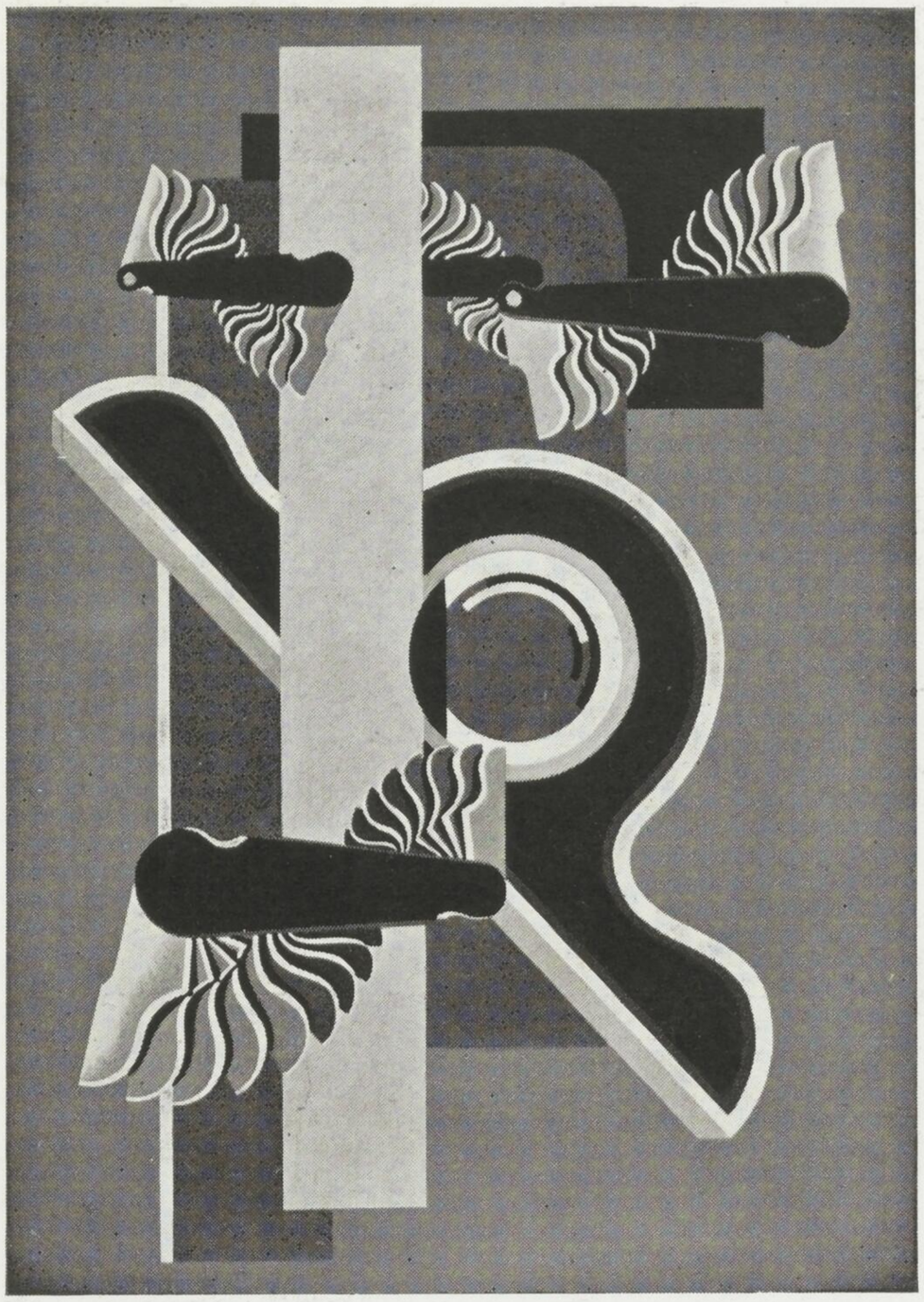


vordemberge-gildewart .

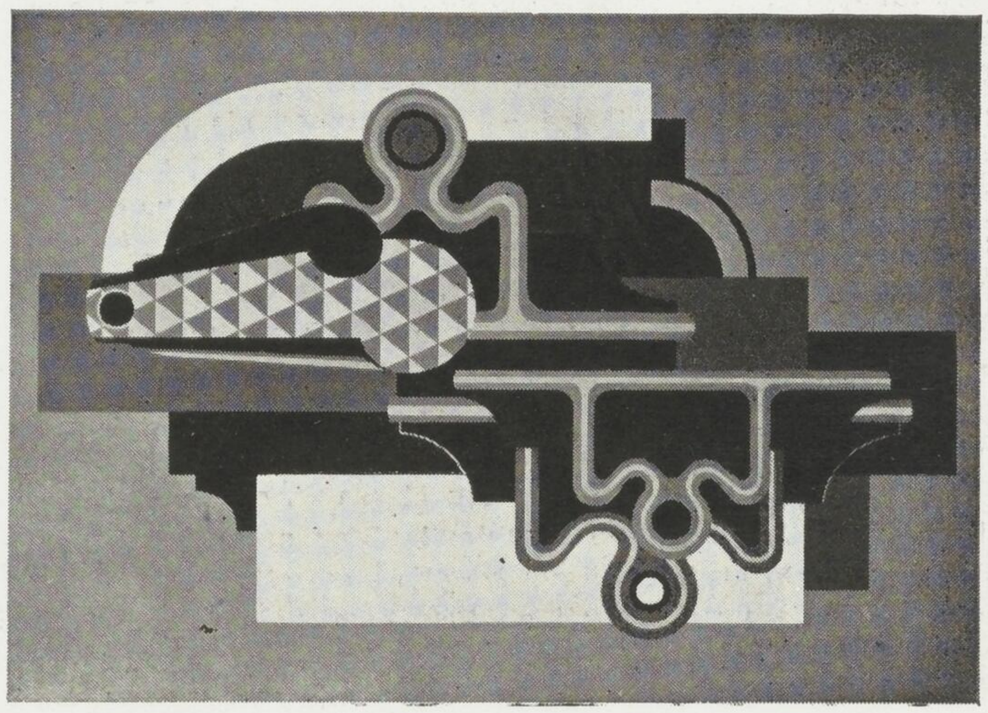
il faut créer en utilisant de nouveaux moyens trouvés dans l'opposition entre les lois de la nature et des lois intérieures propres à l'homme qui crée.
l'affirmation des plans est la base de la peinture .



vordemberge-gildewart 1928 .



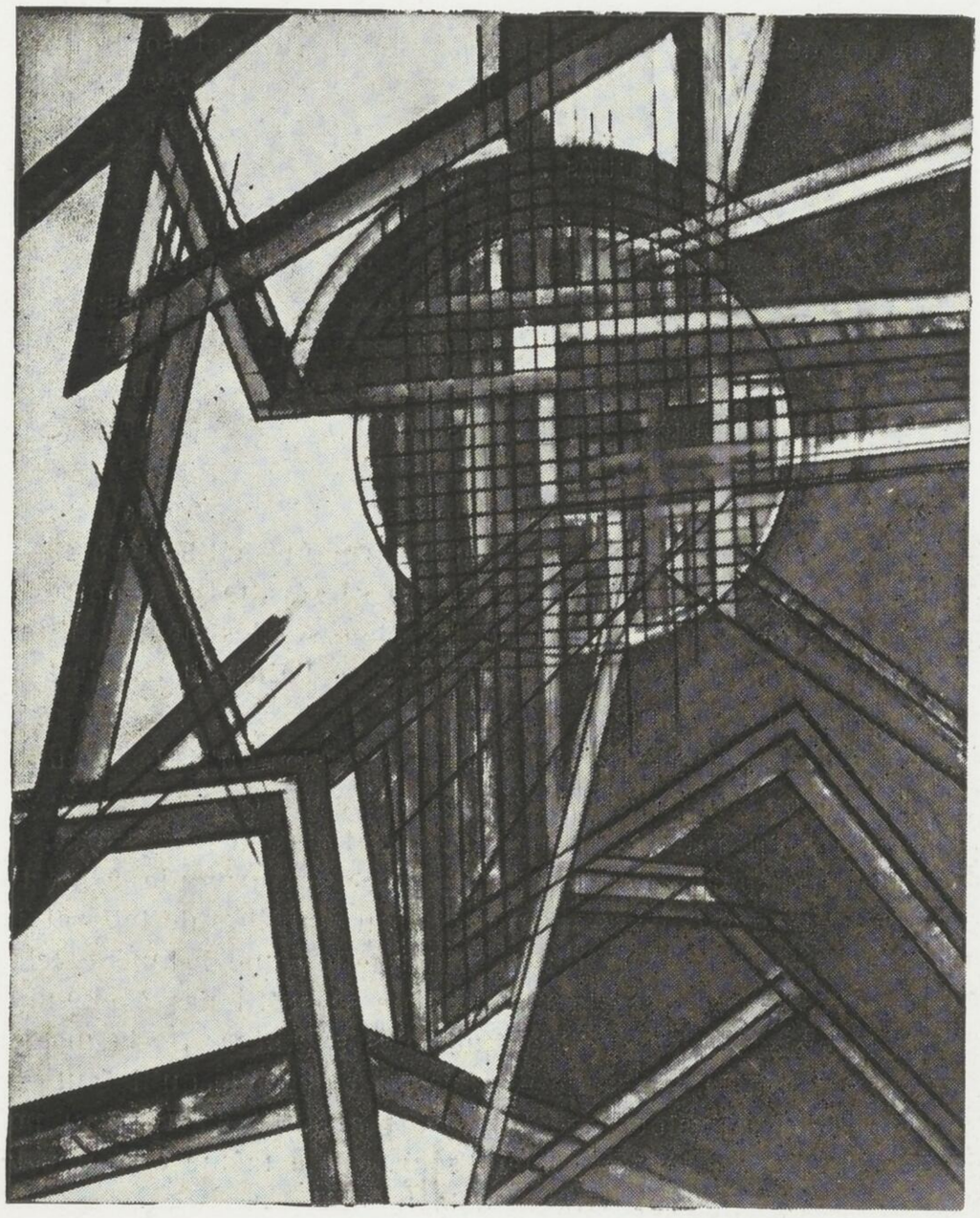
wadsworth e . 1930 .



wadsworth e . 1930 .



werner th . 1931 .



werner th . 1931 .

paul vienney .

développement de l'art abstrait
et développement social . — la science fait appel à l'abstraction pour isoler les propriétés d'un corps et les étudier séparément .

l'artiste fait de même : dans un paysage ou un objet déterminé il choisit les qualités qu'il suppose particulièrement aptes à éveiller notre émotion esthétique et les dégage de toutes les contingences étrangères à l'art en éliminant tout ce qui pourrait éveiller des sensations ou des associations d'idées susceptibles d'écarter cette émotion .
de là un aboutissement naturel aux formes pures , c'est-à-dire géométriques ; de là aussi la recherche des fréquences et des intensités , l'obsession des proportions et du nombre . de là , enfin sa lente recherche empirique et sa patiente analyse , en dehors de tout idéal transcendant , des lois fondamentales de l'harmonie .

analyse , géométrie , nombres . . . l'art abstrait nous découvre ainsi des méthodes de laboratoire et se rapproche de la précision mathématique de la machine . ce rapprochement suffit peut-être à nous expliquer leur développement parallèle . l'évolution sociale nous a conduit à la science et à la machine ; l'art nous conduit au même point . la machine qui domine d'époque fait également le monde à son image . c'est un fait que l'habitat de l'homme moderne copie l'habitat de la machine , que l'architecture se développe sur le thème „usine" et rend impossible tout autre peinture que la peinture non-représentative .
ce parallélisme — ou cette dépendance — mériterait de longues études , mais nous nous bornerons aux remarques essentielles :

1 . — l'art abstrait cesse d'être social dans la mesure où il cesse d'être spontané pour tomber dans la froide catégorie de la construction cérébrale et de la raison . qu'il adopte les méthodes des sciences expérimentales ou se présente comme une possibilité d'accroître le merveilleux dans la nature , il n'en comporte pas moins une certaine part d'hermétisme . il est fermé . ses possibilités de développement sont limitées par le degré de culture . il est fonction du développement social . en régime actuel , par exemple , il ne peut être qu'un apanage d'initiés .

2 . — l'abstraction n'a aucune valeur pour l'action . „l'idée normale tend à se réaliser", à engendrer un acte . or l'idée pure ne suscite plus d'acte . elle n'est pas nécessairement statique , puisqu'elle peut traduire un rythme , un mouvement . mais pour agir il faut aussi se plonger dans la réalité , dans toutes les choses concrètes dont l'art abstrait s'éloigne .

3 . — l'abstraction traduit un pessimisme fondamental à l'égard de la vie sociale . en affirmant sa liberté à l'égard du monde sensible l'artiste qui ne se révolte pas contre l'ordre des choses mais contre les choses elles-mêmes , fuit le monde pour chercher un refuge dans l'abstrait . c'est proprement une évasion .

4 . — enfin, l'abstraction n'est possible qu'à la condition d'avoir un absolu à traduire . la beauté du parthénon vient de ce qu'il interprète une civilisation en équilibre . le monde moderne est loin d'offrir cette harmonie à l'artiste qui ne trouve dans la machine qu'un équilibre de laboratoire , une perfection de la forme rationnelle , une beauté externe . fragmentaire . car la machine ne se suffit pas à elle-même et le monde a perdu l'habitude des synthèses . la machine est un modèle mais elle est aussi un obstacle qu'il faut franchir . le développement de l'art abstrait s'arrête au point où s'arrête le développement social et le même dilemme leur est posé : „la révolution ou la mort" .

léonce rosemberg .

l'art abstrait, figuratif ou non, point culminant de l'évolution spirituelle d'une civilisation, ne pourra, comme toutes les autres expressions authentiques du passé, vivre dans l'amour des hommes qu'en fonction de l'humanité, de la science et de l'imagination de l'ouvrier .
la pensée abstraite ayant, depuis la plus haute antiquité, périodiquement animé les individus et donné naissance à des œuvres tellement significatives, sa justification et son apologie ne restent plus à fournir ni à faire .

laure garcin .

Le rapport entre le développement de l'art abstrait et le développement social . — si l'on considère les rapports de l'art abstrait avec le développement social, il serait assez logique de le croire, plus que tout autre, en rapport avec les besoins intellectuels de l'avenir .
orienté de plus en plus vers l'action, avec ses sévérités positives et son pouvoir contraignant, où le jeu n'a plus sa place, on peut croire que par ce fait même, l'homme sentira plus que jamais le besoin de l'art, ce jeu supérieur .
donc, tout laisse à penser que l'art abstrait tout particulièrement donnera à l'homme une certaine libération . il lui permettra de se placer dans une sphère spirituelle où la pensée est joie pour elle-même, sans souci de finalité .
cet art, qui exclut l'anecdote obsédante, permet par le pur jeu des formes et des couleurs d'accéder au rythme et à l'harmonie ; ainsi toute pensée, si individuelle soit-elle, pourra s'infuser dans les formes du tableau abstrait, puisque avec celui-ci, aucun concept particulier n'est imposé au contemplateur .
on peut dire de cet art que, s'il rejette le concept, il reste cependant un merveilleux stimulant pour l'esprit ; il peut donc s'accorder parfaitement avec des besoins nouveaux, en rapport avec le développement social .

cahier édité par l'association **abstraction création** fondée le 15 février 1931 pour l'organisation de manifestations d'art non figuratif .

comité directeur : **arp, gleizes, hélion, herbin, kupka, tutundjian, valmier, vantongerloo.**
membres adjoints au comité directeur pour former le comité de lecture : **pevsner et schiess.**
lé comité désigne un directeur responsable chargé de composer chaque cahier sous le contrôle du comité .
le présent cahier 1932 a été composé par **jean hélion**
typographie en collaboration avec **hans schiess.**

ont été invités à collaborer au présent numèro **laure garcin m. seuphor , paul vienney , léonce rosenberg .**

les artistes non-figurateurs d'accord avec ce cahier sont priés de faire parvenir des photographies de leurs oeuvres récentes au comité . adresser toutes demandes de renseignements sur l'association et son activité et sur les différents artistes qui en font partie, et toute correspondance au siège social : **abstraction-création, herbin, 26 boulevard masséna, paris 13e** . joindre un timbre pour la réponse .

sorti des presses des **éditions les tendances nouvelles**
3 bis, rue émile-allez, paris 17e