

LONDON

APRIL
AVRIL

15—1939

ONE SHILLING

BULLETIN

PARIS

BRUXELLES

AMSTERDAM

NEW YORK

N^o 13

HENGHES

CHARLES HOWARD

LOUIS MARCOUSSIS

ADRIEN MIATLEV

JOAN MIRÓ

GEORGE REAVEY

RUTHVEN TODD

W. von ALVENSLEBEN

24 PAGES

—

13 ILLUSTRATIONS

PUBLISHED BY THE LONDON GALLERY LTD
28 CORK STREET LONDON W.1

T 130

G
U
G
G
E
N
H
E
I
M

J
E
U
N
E

EXHIBITIONS OF MODERN ART

Paintings and Gouaches by CHARLES HOWARD
and Sculpture by HENGHES. April 13—May 6

☆ ☆ ☆

ABSTRACT and CONSTRUCTIVIST ART May 10—31
and at the Galerie de Beaune, Paris. May 23—June 14

☆ ☆ ☆

ANDRIE BRETON presents an
Exhibition of Mexican Art
at Guggenheim Jeune, June 5—30

GALLERY OPEN DAILY 11—6. SATURDAY 11—1

30 CORK STREET, BOND STREET, W.1 Reg. 7191

LONDON GALLERY EDITIONS

28 CORK STREET

TEL. REGent 2828

LONDON, W.1

Surrealist Objects and Poems with eight reproductions of Surrealist Objects, poems by E. L. T. Mesens, Herbert Read, Philip O'Connor, Arthur Sale, A. C. Sewter, R. Mednikoff, G. W. Pailthorpe, and David Gascoyne, with a note by Herbert Read.
(Completely out of print)

.

All the following books are still available at the London Gallery, 28 Cork Street, London, at 1/6 each.

1. *Edvard Munch* by HERBERT READ, with a frontispiece portrait of the artist and twelve half-tone reproductions.
2. *L. Moholy-Nagy* by SIEGFRIED GIEDION, with a portrait of the artist, and ten half-tone reproductions of paintings.
3. *Herbert Bayer* by A. DORNER, with a frontispiece portrait of the artist and twelve reproductions of paintings and photo-montages.

To appear in May:

Roland Penrose: THE ROAD IS WIDER THAN LONG. An Image-diary from the Balkans, printed in coloured type.

THE LONDON GALLERY LTD

28 CORK STREET - LONDON W.1

LOUIS MARCOUSSIS

LOUIS MARCOUSSIS. Painter and etcher. Born Warsaw, Poland, 1883. Warsaw Academy 1901. Paris, studio of J. Lefebvre, 1903. Joined Cubist Group, 1910. Exhibited, Section d'Or, 1912-13. Continues to work in Cubist tradition. Lives in Paris. His paintings and etchings figure in several museums on the Continent and in America.

CATALOGUE

1. Les Douze Coups (1937)
2. La Grande Mouche (1937)
3. Mayronne (1937)
4. La Nuit (1937)
5. Les Dormeurs I (1937)
6. Une Nuit I (1937)
7. Dessin animé en couleurs (1937)
8. Un Été
9. Un des arbres (1937)
10. Le Cirque (1937)
11. Loreley (1937)
12. La Rencontre (1937)
13. Trois figures
14. L'arbre (1937)
15. Paysage (1937)
16. L'homme accoudé (1937)
17. Portrait d'André Breton (1937)
18. L'homme au livre
19. Tableau à la lampe
20. Le graveur (1937)

THE LONDON GALLERY LTD

28 CORK STREET – LONDON W.1

JOAN MIRÓ

JOAN MIRÓ. Catalan painter. Born Montroig, near Barcelona, 1893. Studied Ecole des Beaux-Arts, Barcelona, 1907; Gali Academy, Barcelona, 1915. First exhibition, Barcelona, 1918. Paris, 1919. Closely allied with Surrealists. Designs for ballet "Jeux d'Enfants," 1932. Lived at Montroig and now in Paris.

CATALOGUE

- | | |
|--------------------------|-------------------|
| 1. Nude (1921) | 1 m. 30 × 0 m. 96 |
| 2. Danseuse nègre (1921) | 1 m. 03 × 0 m. 73 |
| 3. Nude | |

Kindly lent by Princess Gourielli

- | | |
|----------------------------------|-------------------|
| 4. Pastorale (1923-24) | 0 m. 46 × 0 m. 60 |
| 5. Maternité (1924) | 0 m. 91 × 0 m. 73 |
| 6. Portrait de Mme. B. (1924) | 1 m. 28 × 0 m. 95 |
| 7. Tête de Paysan Catalan (1925) | 0 m. 91 × 0 m. 73 |
| 8. Le fumeur I (1925) | 0 m. 98 × 0 m. 80 |
| 9. Le fumeur II (1925) | 0 m. 64 × 0 m. 49 |
| 10. Le désire a (1925) | 1 m. 15 × 0 m. 88 |
| 11. La main blanche (1925) | 1 m. 15 × 0 m. 88 |

Former coll. Georges Willems—Brussels

Former coll. F. C. Graindorge—Liège

- | | |
|-------------------|-------------------|
| 12. Le Cri (1925) | 0 m. 88 × 1 m. 15 |
|-------------------|-------------------|

Former coll. Marcel Cuvelier—Brussels

- | | |
|---------------------------------------|-------------------|
| 13. Charcoal drawing (1926) | 0 m. 48 × 0 m. 64 |
| 14. Charcoal drawing (1926) | 0 m. 64 × 0 m. 48 |
| 15. Le Baiser (1926) | 0 m. 70 × 0 m. 90 |
| 16. Le Cheval (1927) | 0 m. 24 × 0 m. 33 |
| 17. Femme devant le Crépuscule (1931) | 0 m. 24 × 0 m. 19 |
| 18. Nocturne (1935) | 0 m. 43 × 0 m. 30 |
| 19. Hommage à Nusch (1937) | 0 m. 65 × 0 m. 55 |

Former coll. Mme. Paul Eluard—Paris

GUGGENHEIM JEUNE
30 CORK STREET - LONDON W.1

CHARLES HOWARD

CHARLES HOWARD. Third in family of seven painters, architects, sculptors; born New Jersey, U.S.A., 1899. Horizons from hillsides in California till twenty; reorientation, rebirth in New York. Years as professional craftsman and designer; development from immature personal vision to experimental eclecticism. Redevelopment in London since 1933: clarification under the impact of a harder environment. Alliance in general sense with Surrealist Movement. Has exhibited recently in America, Canada, Hawaii, Japan, Brazil, Holland, France, England. Pictures in private collections in New York, San Francisco, Paris and London.

CATALOGUE

Oils

- | | |
|-----------------------------|-----------|
| 1. The Empty Chamber (1937) | 34" × 24" |
| 2. Presage (1936) | 24" × 18" |
| 3. Generation (1938) | 21" × 15" |
| 4. The Bells (1934) | 28" × 20" |
| 5. The Office (1938) | 20" × 12" |
| 6. The Dove (1937) | 28" × 20" |
| 7. The Prison (1937) | 34" × 24" |
| 8. Monument (1935) | 34" × 24" |
| 9. Conjugation (1936) | 51" × 39" |
| 10. Fragment (1937) | 28" × 20" |
| 11. The Inmate (1935) | 30" × 22" |
| 12. Concretion (1938) | 34" × 24" |

Gouaches

- | | |
|-----------------------------|-----------|
| 13. The Graveyard (1939) | 36" × 27" |
| 14. Penetration (1938) | 30" × 22" |
| 15. Collection (1938) | 30" × 22" |
| 16. Excavation (1939) | 30" × 22" |
| 17. Prefiguration I (1938) | 27" × 18" |
| 18. Presentiment (1938) | 30" × 22" |
| 19. Elevation (1939) | 30" × 22" |
| 20. Prefiguration II (1938) | 22" × 15" |
| 21. The Cage (1938) | 22" × 15" |
| 22. Omen (1937) | 22" × 15" |
| 23. The Clamp (1937) | 22" × 15" |
| 24. Discovery (1938) | 22" × 17" |
| 25. Bivouac (1937) | 22" × 15" |
| 26. Heraldry (1937) | 22" × 15" |

Gouaches and Drawings.

GUGGENHEIM JEUNE

30 CORK STREET – LONDON W.1

HENGHES

HENGHES was born in 1906 at Hamburg—lived in U.S.A. 1924–32, in France 1933, in Italy 1934–37, in Switzerland 1937, in England since November 1937—attended no art school—exhibited sculpture at Baltimore U.S.A., Genoa, Milan, Turin, New York, Washington, Paris and London.

CATALOGUE

- | | | |
|--------------------------|---------|-------------------------------|
| 1. | Guda | “Mansfield” Sandstone |
| 2. | Manu | “Verde di prato” |
| 3. | Rajas | “Serravezza” marble |
| 4. | Tat | “Irish green” stone |
| 5. | Sattva | “Carrara” marble |
| 6. | Purusha | Ironwood |
| 7. | Maya | “Connemara” blackstone |
| Coll. Mrs. M. Guggenheim | | |
| 8. | Tamas | “Hoptonwood” fossil limestone |
| 9. | Avyakta | “Swedish green” marble |

And a number of drawings

L O N D O N B U L L E T I N

A P R I L 1 5

N o. 1 3

1 9 3 9

CONTENTS—SOMMAIRE

<i>Catalogue of Louis Marcoussis Exhibitions</i>	1
<i>Catalogue of Joan Miró Exhibition</i>	2
<i>Catalogue of Charles Howard Exhibition</i>	3
<i>Catalogue of Henghes Exhibition</i>	4
<i>Adrien Miatlev: LOUIS MARCOUSSIS</i>	5
<i>Henghes: MY SCULPTURES BEAR STRANGE NAMES</i>	9
<i>Ruthven Todd: FOR JOAN MIRÓ</i>	10
<i>George Reavey: CHARLES HOWARD</i>	13
<i>FROM EGYPT</i>	15
<i>Werner von Alvensleben: AUTOMATISCHE KUNST</i>	18
” ” ” AUTOMATIC ART	22
(Translated by Mrs. Winkworth)	

LONDON BULLETIN

EDITOR: E. L. T. MESENS

ASSISTANT EDITOR: ROLAND PENROSE

Representative for the U.S.A.:

CHARLES HENRI FORD

14 Beekman Place—New York City

Représentant à Paris:

GEORGES HUGNET, 13, Rue de Buci.

Représentant à Bruxelles:

P. G. VAN HECKE, 203, Avenue Louise.

The price of this issue is:

9 francs français

0,50 florins

In the U.S.A.

25 cents.

Ce numéro doit être vendu:

7,50 francs belges

1,50 francs suisses

Single copies are always obtainable:—in Great Britain at W. H. SMITH'S bookshops,
in U.S.A. at the GOTHAM BOOK MART—51 West 47th Street, New York.

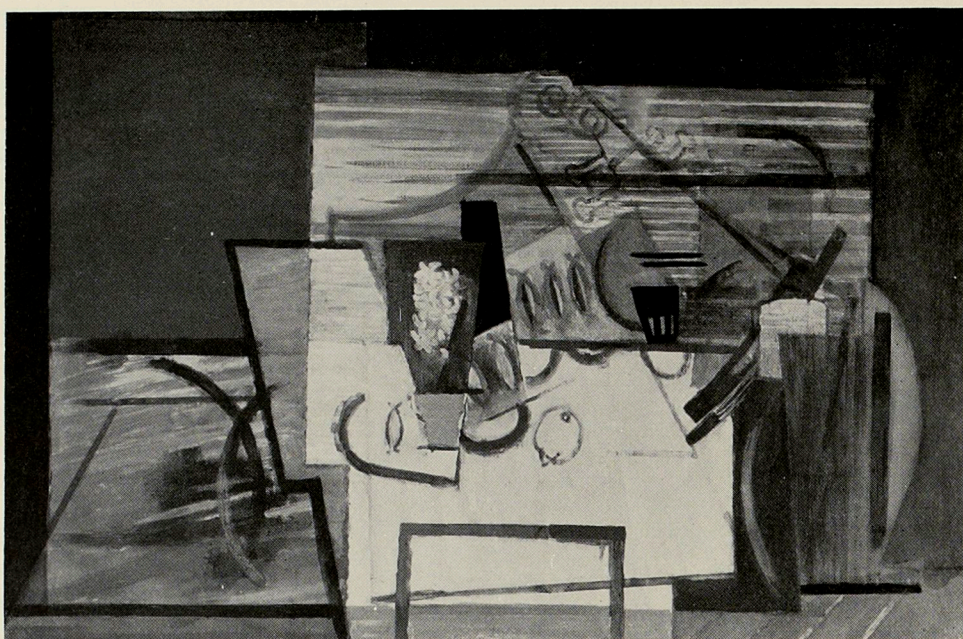
LOUIS MARCOUSSIS*

par

ADRIEN MIATLEV

AU cours d'une conférence sur la peinture qui fut prononcée voici quelques années devant un public houleux et passionné (et à laquelle Marcoussis assistait peut-être) l'un des conférenciers, Aragon, cita cette confidence si suggestive de Goerg: "Après le 6 février 1934, la peinture ne peut plus être ce qu'elle était avant". Il voulait dire par là que cette grande date, loin d'être seulement politique, marquait en France un arrêt entre deux époques distinctes, deux éthiques distinctes et portait un véritable coup de grâce à une certaine espèce d'art qui, passée la période héroïque, en était aux dernières gouttes de son sang. Dans quelle mesure Marcoussis a-t-il subi en lui-même cette transformation qui me paraît en effet, avec ou sans 6 février, inévitable? Dans quelle mesure a-t-il, en tant que peintre, participé à ce changement? Je prie mes lecteurs de ne pas voir dans cette question, la sotte malice d'un critique maniaque de confrontations cocasses. C'est dans les changements qu'on voit l'homme. Là il apparaît. Entre le moment où il brise sa coquille et celui où il s'en refait une autre, sa nudité brille d'un éclat, d'une chaleur difficiles à oublier. Et justement parce que chaque toile d'un peintre digne de ce nom devrait être un de ces moments-là, nous essaierons d'y saisir Marcoussis.

* Cet article a paru dans "Les Beaux-Arts" à l'occasion d'une exposition des œuvres de Marcoussis au Palais Beaux-Arts de Bruxelles en décembre 1937.



LOUIS MARCOUSSIS

La table devant le balcon (1936)

Musée du Jeu de Paume-Paris

Un peintre est avant tout un peintre. Cette banalité-là on ne la répétera jamais assez à ceux qui réclament la banalité au lieu de l'évidence et préfèrent la vue affligeante mais rassurante des formes mortes aux chocs, aux battements de la vie, qui ne peut qu'échapper aux peureux comme elle déserte les satisfaits. Un peintre est celui qui n'a que la peinture pour s'exprimer, partout ailleurs il est faillible, partout ailleurs il a tout à perdre, il n'a pas réellement d'autre langage. Si l'étroitesse perpétuelle d'un cadre peut effrayer les naïfs, nous leur dirons qu'il y a des prisons vastes et peuplées comme des univers et des univers dont toute la vaine immensité ne les empêchera jamais d'être d'étouffantes prisons. Si la création entière se reflète, que dis-je, se mire dans une larme, si elle existe tout entière dans une goutte de rosée, dans une feuille de platane, dans l'infiniment petit d'une poussière qui brille au soleil avec la même paisible assurance que le soleil lui-même, quelle justification, quelle image, quel prolongement d'elle-même ne doit-elle pas trouver dans une toile pas plus grande peut-être qu'une lucarne mais irriguée du sang vivant et conscient d'un homme, chargé de sa vision silencieuse? Pour Marcoussis, il ne s'agit pas de reproduire l'aspect d'un arbre, mais d'en exprimer le mouvement, la croissance, la vivacité, voire la personnalité. Il ne nous dit pas: c'est un arbre! Il ne colle pas sur ses objets les tristes étiquettes qui font que notre univers est si fade, si prématurément vieilli. Vous qui soupirez après la liberté, voulez-vous être libre? Alors laissez même un arbre être autre chose qu'un arbre. Vous verrez qu'il le deviendra bien plus encore, mais d'une manière dont vous ne l'eussiez pas cru capable. Loin de fuir sa nature, il s'affirmera devant vos yeux et vous étonnera.



LOUIS MARCOUSSIS

Portrait d'André Breton (1937)



LOUIS MARCOUSSIS

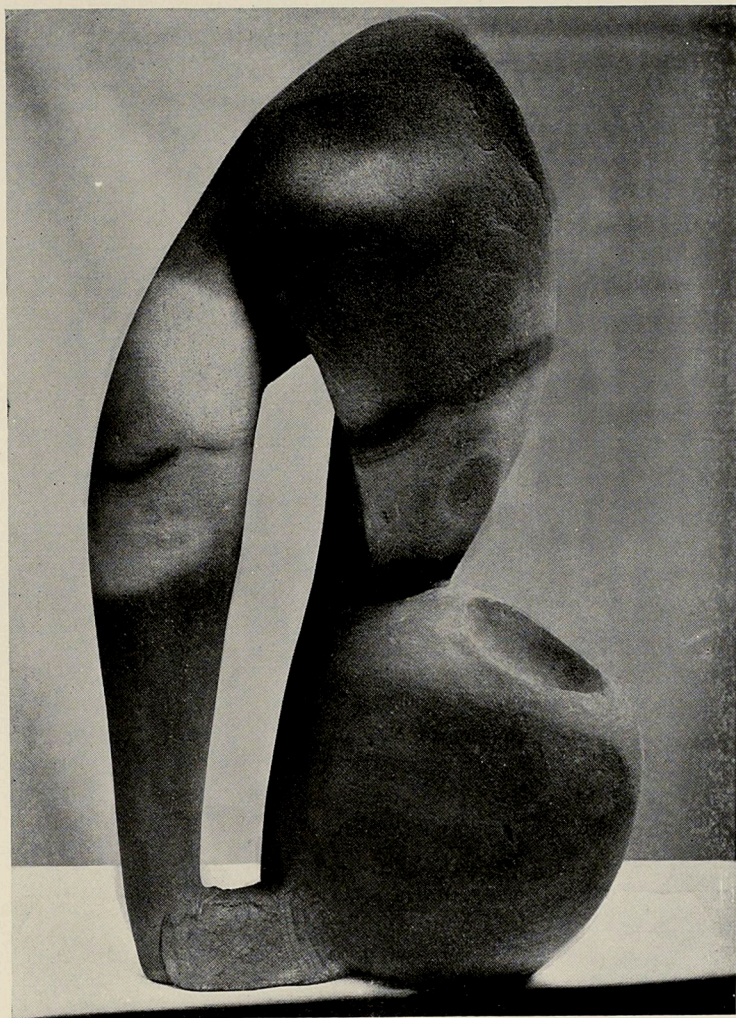
L'homme accoudé (1937)

J'ai demandé à Marcoussis ce qu'il imaginait des pensées et des réactions d'un homme simple, d'un homme du peuple, d'un ouvrier par exemple, devant l'un de ses tableaux. Ne se sentirait-il pas interdit, agacé, devant ces couleurs, ces formes géométriques? Ne croirait-il pas flairer quelque cynique duperie, où il n'y a que poésie, et une honnêteté que je dirai inspirée, un grand don de soi? Mais Marcoussis remarque fort intelligemment que la subdivision qui oppose les cultivés et les incultes, les pauvres et les riches, les hommes du peuple et les bourgeois, etc., n'a pas grand sens en peinture. Il existe de brillants intellectuels totalement imperméables à l'art et des ouvriers, des enfants, des paysans qui y sont curieusement sensibles. Et cela est vrai. Que peut-on attendre d'un homme qui n'a pas, parmi ses souvenirs d'enfance, celui d'avoir vu des montagnes et des vallées dans les plis de ses draps?

J'aurais voulu parler avec plus de détails et de précision de l'oeuvre de Louis Marcoussis. Mais, outre que mes propres réflexions à ce sujet n'ajouteraient rien à son brillant palmarès et que la place me manque ici, j'oserai dire que le rôle du critique n'est pas d'expliquer, mais de justifier sans cesse la liberté souvent aveugle de l'artiste en ce qu'elle a de créateur. On ne fait pas de poésie avec de la poésie et les tableaux sont là pour dire le principal *eux-mêmes*. Je crois seulement que des peintres comme Marcoussis contribuent à donner au monde sa pureté, à faire sa réalité. Déblayant la vie, la débarrassant de son poids mort, la décapant de ses sourires comme de ses fausses misères, de ses faux appuis, de ses faux problèmes, ils détruisent une sécurité nauséuse et d'ailleurs mortelle. Sourds aux appels à la fausse grandeur, dédaigneux des boursoufflements printaniers, des déclarations faciles et hâtives, ils rêvent d'aider l'homme

à retrouver sa taille véritable. C'est par là qu'ils sont révolutionnaires et travaillent pour l'affranchissement du peuple—non en peignant des ouvriers, des effigies de chefs, des émeutes ou des étendards écarlates.

ADRIEN MIATLEV



HENGHES

Guda

MY SCULPTURES BEAR STRANGE NAMES

by HENGHES

My sculptures bear strange names. Such incomprehensible titles as "Guda" and "Manu" etc. . . . may well make anyone ask—"What is it?" But there is a hidden sense in these words, perhaps a dual one.

First of all, I have never truly held with descriptive names given to sculptures. It seems to me that a sculpture should be self-sufficient, and when I have listed a work of mine under a title, the title has been a concession, or a convenience, an atavism even.

Since my work, in the natural course of events, has become more and more abstract, I have found it more and more difficult to find even the more remote, telluric titles for them which I used formerly and so I have now given them names created out of a language

unknown to most Europeans, including myself. But this I have done, not solely to avoid designating them merely by numbers, from which practice something romantic in me still shrinks, but also to symbolize in some way the flight of the intellect and the senses which is going on around us, a flight whose purpose it is to find a means that will allow us to preserve at least a modicum of what humanity has achieved so far and thus save what we still can save.

Herbert Read said that we must enter into the monastic phase. Perhaps that is quite correct. Anyway, in these trying times, when we stand before the beginning of a new era different in structure from that which we know and perhaps not as good, it is the artist's function to preserve what is good in our own phase and is its greatest achievement—its culture and the feeling of it which we have gained.

It looks just now as though the moment is one of decline. It is surely too late to issue manifestos and call upon art to rally and stem the tide. Great phrases full of hope and promise can only sound ridiculous now. The truth is that we are alone. We speak a language that is fast becoming unknown and we have nothing left to us except the task of increasing our strength and of projecting our vision beyond. To keep faith with ourselves.

The years I have spent in Italy have taught me that this is hard, that even the best may become blinded and engulfed by the insidious narcotic of mass-beliefs. I have found only one way that will preserve the individual in his clarity of vision and it is the hardest—it is to accept being alone.

I shall exhibit nine statues in stone and one in wood. They represent a year's work in England, which has been kind to me and where I have been happy.

MARCH 1939

for JOAN MIRÓ*

Once there were peasant pots and a dry brown hare
Upon the olive table in that magic farm;
Once all the showmen were blown about the fair
And none of them took hurt or any harm;
Once a man set his fighting bull to graze
In the strict paths of the forgotten maze.

This was that man who knew the secret line
And the strange shapes that went
In dreams; his was the bewitched vine
And the crying dog in the sky's tent.

Once he had a country where the sun shone
Through the enchanted trees like lace,
But now it is troubled and happiness is gone
For the bombs fell in that fine place
And the magician found when he had woken
His people killed, his gay pots broken.

RUTHVEN TODD

* This poem is printed in "Poems on Spain" recently published by the Hogarth Press.



JOAN MIRÓ

Danseuse Nègre (1921)

OSEUR D'INFLUENCE

AUX HEURES D'AFFLUENCE

MARCEL DUCHAMP



CHARLES HOWARD

The Cage (1938)



CHARLES HOWARD

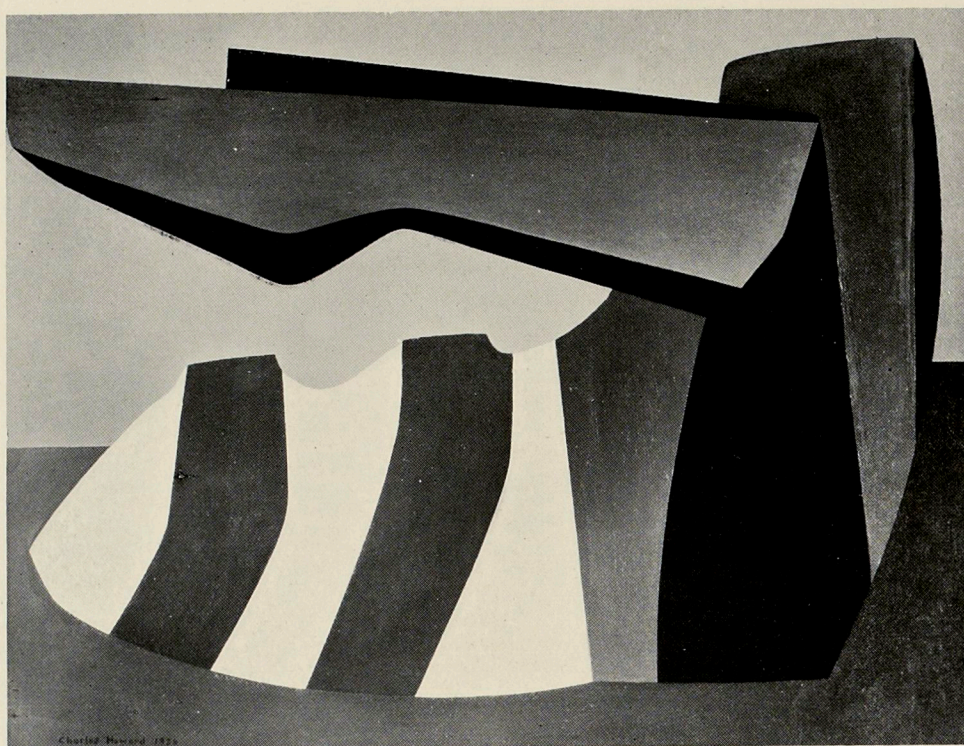
Presentiment (1938)

CHARLES HOWARD

by GEORGE REAVEY

CHARLES HOWARD is an American, a painter from the New World. But quite appropriately he has come to live among us and to share in the *travail* of the Old World. Whatever specifically American qualities we may discern in his work, in his oils and gouaches, are subordinated to a direct and haunting theme which he translates into pictorial images. I am not personally acquainted with his earlier work, with the painting he did in America, but I was immediately impressed by his first London canvas which he has called *The Bells* (1934). It depicts a few simple, broadly outlined forms which are not in themselves necessarily *bells* or any other particular objects, but rather *presences*. And they emanate an atmosphere of sombre disquiet, they *resound* with a volume of suggestion. That is perhaps the clue to his work; for this atmosphere of what we can only call *foreboding* recurs in a different form in many of his other canvases. Thus Howard's work as a whole may be regarded as a series of variations upon a theme.

A fundamental theme is indeed the motivating power of every serious artist. But its individual statement and development is determined not only by the artist's vision and natural limitations (and no one displays his limitations more frankly or to better advantage than any given artist) but also by his technical investigations and bias. Thus Howard's forms

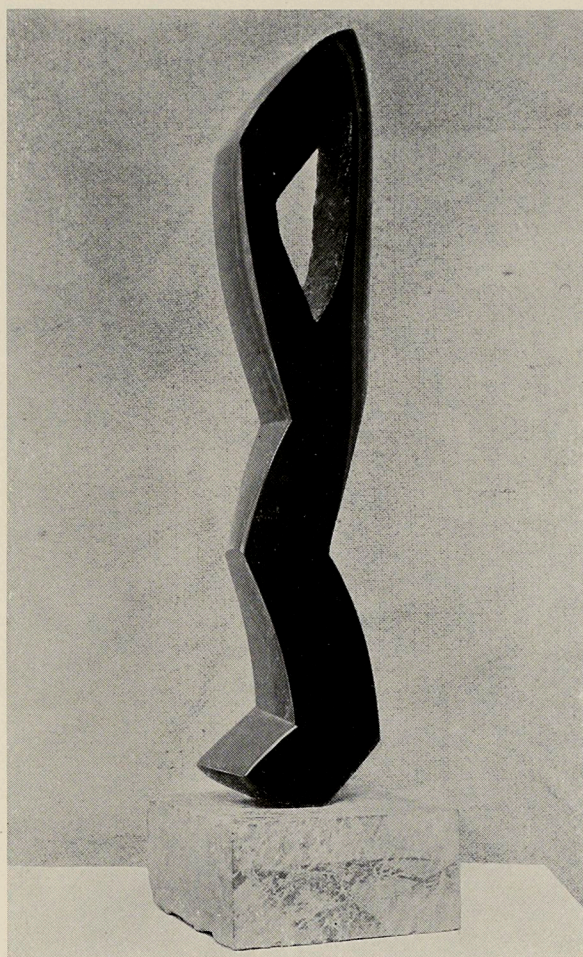


CHARLES HOWARD

Presage (1936)

are abstract. We may be tempted to call him an abstract painter. But then there are different kinds of abstract painting. Howard is certainly not a pure abstractionist like Mondrian or a constructivist like Ben Nicholson. Nor has he any close affinity to the mode of Ozenfant or Léger for example. His work suggests another type of consciousness more akin to that of the Surrealist school. But he differs, of course, from most surrealists in that he does not state his vision in terms of minutely worked out pictorial realism. The impression made by his pictorial forms is that of a restless *mobile* architecture, of a world in dissolution and remaking, of a sort of animated jigsaw puzzle the liberated parts of which are struggling to form a new organic unity of their own. The painter sees this shifting, uneasy, struggling mass of forms as a variegated pattern, and he arrests it as such in a pictorial unity, in a prison of colour. But we are made to feel that this external abstract pattern is only momentarily static, like a photograph, and that the forms themselves, the presences that haunt the canvas, are essentially dynamic. In other words, we are made to realize the stress and strain of some sort of revolution going on—a revolution of which these forms, these presences, are the elemental protagonists. Moreover, this revolution is unceasing, without end. Thus there is no finality, no foundations, no edifice properly speaking. Only dynamic architecture. Stones, girders, beams, in search of an architect. This situation is dramatic despite the absence of human images because we are made to feel the striving of impersonal anonymous elements on a stage beyond that of immediate representation.

And yet the effect is direct and personal, less remote than many "portraits" or even a good many tailor's dummies one sees stalking about town. Thus Howard has a theme, and he is preoccupied with it. As a painter he is struggling to realize it pictorially, stating his convictions, organizing his forms, and above all making his vision live in terms of its vivid and peculiar world of colour.



HENGHES

Maya

Coll. Mrs. M. Guggenheim.

FROM EGYPT

The "victories" of Fascism do not fail to provoke reactions and awaken an activity which is creative as well as defensive. In Cairo a newly founded group "Art et Liberté" led by the Surrealist poets Georges Henein and Georges Santini and the painter Telmisany has recently published a manifesto in Arabic and French entitled "Long live Degenerate Art" containing a reproduction of Picasso's Guernica. (Overleaf is reproduced a facsimile of the Arabic, also the French text). It is signed by thirty-six intellectuals and has been widely distributed. In spite of a Press boycott the group is constantly active, holding meetings and protesting vigorously when a new menace to their liberties becomes apparent. A surrealist review is also in preparation.

R. P.

يحيا الفن المنحط

من المعروف أن المجتمع الحاضر ينظر بعين الاشمئزاز الى كل خلق جديد في الفن أو في الأدب طالما يهدد النظم الثقافية التي تثبت قدم المجتمع سواء أكان من ناحية التفكير أم من ناحية المعنى .

ويظهر هذا الشعور بالاشمئزاز جليا في البلاد الاوتوقراطية النزعة ، وخصوصا في المانيا حيث يتجسم التعدي الشنيع ضد الفن الحر الذي دعاه هؤلاء الغشم :- الفن المنحط l'art dégénéré فمن « سيزان » الى « بيكاسو » وكل ما أنتجته العبقريّة الفنية المعاصرة هذا الانتاج الكثير الحرية والقوى الشعور بالانسانية ، قد قوبل بالشتائم وديس بالاقدام . ونحن نعتقد أن العصب للدين أو الجنس أو الوطن الذي يريد بعض الافراد أن يخضع له مصير الفن الحديث ما هو الا مجرد هزة وسخرية .

نحن لا نرى في هذه الاساطير الرجعية إلا سجونا للفكر . ان الفن بصفته مبادلة فكرية وعاطفية دائمة تشترك فيها الانسانية جمعاء لن يقبل مثل هذه الحدود المصطنعة .

في فينا المتروكة الآن للهمج ، يمزقون صور « رنوار » ويحرقون مؤلفات « فرويد » في الميادين العامة . إن المصنوعات كبار الفنانين الألمان أمثال « ماكس أرست » و « بول كلي » و « كارل هوفر » و « كوكوشكا » و « جورج جروس » و « كاندنسكي » قد صودرت وأحل محلها الفن النازي العديم القيمة .

كذلك في روما أخيراً قد شكلت لجنة « لتنظيف » الأدب !! . وقد قامت بمهمتها وقررت سحب كل ما هو « ضد الفومية » و « ضد الجنسية » وكذلك كل ما يدعو الى الشاؤم .

يارجال الأدب ويارجال الفن . لنقف معا ونقبل التحدى . يجب أن نقف في صف هذا « الفن المنحط » فقيه كل آمال المستقبل . لنعمل لنصرتة ضد « العصور الوسطى الجديدة » التي يحاولون بعثها في قلب أوروبا مرة أخرى .

وقد وقع الفنانون والكتاب والصحافيون والمحامون على هذا البيان وأسمائهم كالي : -

ابراهيم واسيلي - احمد فهمي - ادوار بولاك - ادوار ليقي - ارمان انتي - البر اسرائيل - البر قصيري - التلساني - الكسندرا ميتشكوبسكا - اميل سيهوت - انجلو بولو - انجلو دريز - انور كامل - انيت فدبدا - ا . بوليتس - ل . جالتي - جرمين اسرائيل - جورج حنين - حسن صبحي - ا . رافو - زكريا العزوني « عضو نقابة المحامين » - سامي رياض - سامي هانونكا - سكاليت - عبدالحق العزوني - فاطمة نعمت راشد - فؤاد كامل - كمال ولیم - لوران سابينس - مارسل بيابحي - مارسل ندا - مالانوس - محمد سيف الدين - محمد نور - نذاف سيلر - هاسيا - هنري دوماني

القاهرة في ٢٢ ديسمبر سنة ١٩٣٨

VIVE L'ART DEGENERÉ

On sait avec quelle hostilité la société actuelle regarde toute création littéraire ou artistique menaçant plus ou moins directement les disciplines intellectuelles et les valeurs morales du maintien desquelles dépendent pour une large part sa propre durée, —sa survie.

Cette hostilité se manifeste aujourd'hui dans les pays totalitaires, —dans l'Allemagne hitlérienne en particulier, par la plus abjecte agression contre un art que des brutes galonnées promues au rang d'arbitres omniscients, qualifient de "dégénéré".

Depuis Cézanne jusqu'à Picasso (et sur le plan littéraire depuis Henri Heine jusqu'à Thomas Mann) tout ce que le génie artistique contemporain a donné de meilleur, tout ce que l'artiste moderne a créé de plus libre et de plus humainement valable est insulté, piétiné, proscrit.

Nous tenons pour absurdes et justiciables du plus parfait mépris les préjugés religieux, racistes et nationalistes à la tyrannie desquels certains individus ivres de leur toute-puissance provisoire prétendent asservir le destin de l'œuvre d'art.

Nous refusons de voir dans ces mythes régressifs autre chose que de véritables camps de concentration de la pensée.

L'Art,—en tant qu'échange spirituel et effectif permanent auquel participe l'entière humanité, ne peut plus connaître d'aussi arbitraires limites.

Dans Vienne livrée aux barbares, on lacère les toiles de Renoir, on brûle les ouvrages de Freud sur les places publiques. Les plus brillantes réussites des grands artistes allemands tels que Max Ernst, Paul Klee, Kokoschka, George Grosz, Kandinsky, Karl Hofer (Prix Carnegie, 1938) sont mises à l'index et doivent céder la place à la platitude et à l'ineptie de l'art national-socialiste.

A Rome une commission dite de "bonification littéraire" vient d'achever sa malpropre besogne en concluant à la nécessité de retirer de la circulation "tout ce qui est anti-italien, anti-raciste, immoral et dépressif".

Intellectuels, écrivains, artistes! Relevons ensemble le défi. Cet art dégénéré, nous en sommes absolument solidaires. En lui résident toutes les chances de l'avenir. Travaillons à sa victoire sur le nouveau Moyen-Age qui se lève en plein cœur de l'Occident.

Ont signé le présent manifeste les artistes, écrivains, journalistes et avocats dont les noms suivent:

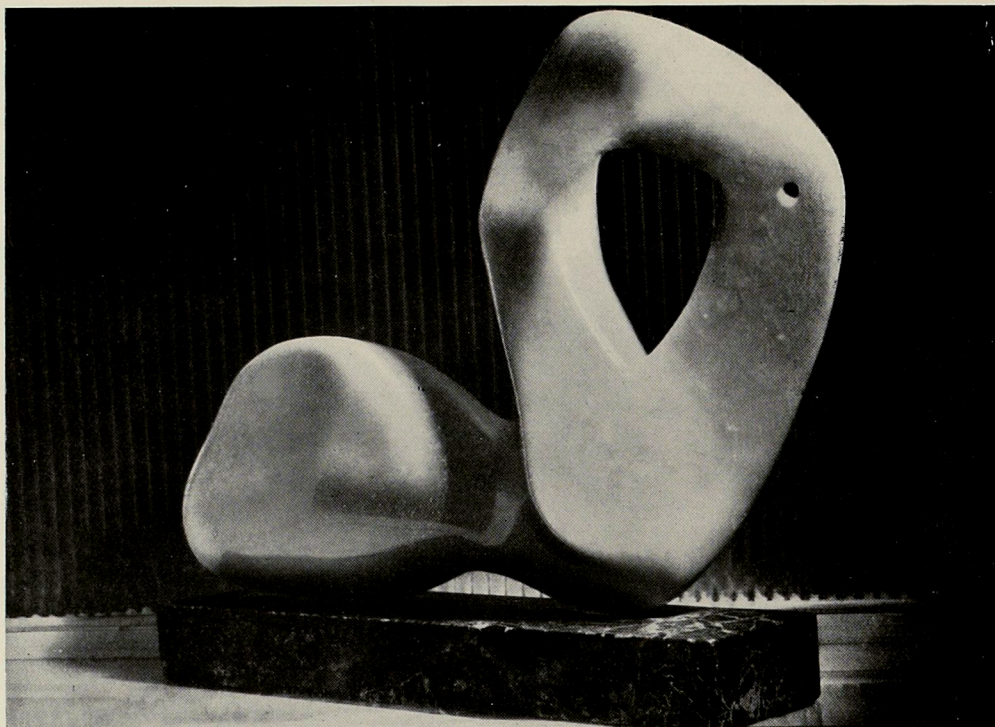
A. Angelopoulo, Armand Antebi, Abd-el-Khalek el Azzouni, Zakaria el Azzouni (membre du Conseil de l'Ordre du Barreau d'Alexandrie), Marcelle Biagini, Albert Cossery, Henri Dumani, Ahmed Fahmy, Annette Fedida, L. Galanti, Samy Hanoka, Hassia, Georges Henein, Albert Israel, Germaine Israel, Anouar Kamel, Fouad Kamel, Edouard Levy, Malanos, Alexandra Metchcouevska, Marcel Nada, Fatma Nimet-Rachid, Mohammed Nour, A. Politis, Edouard Pollack, Angelo de Riz, A. Revaux, Sami Riad, Mohammed Seif-el-Dine, Hassan Sobhy, Laurent Salinas, Emile Simon, Scalet, Telmisany, Nadave Silber, Kamal William, Ibrahim Wassily.

Le Caire, le 22 Décembre 1938.



WERNER

Drawing



HENGHES

Sattva

AUTOMATISCHE KUNST

von WERNER VON ALVENSLEBEN

In einem Aufsatz, betitelt "The scientific aspect of surrealism" (London Bulletin 7) entwickle Dr. G. W. Pailthorpe ein Theorie, die beweisen soll, dass der Surrealismus parallel zur Psychoanalyse, die Befreiung der Menschheit von allen Banden, die den freien Ausdruck hindern, durchzuführen imstande ist. Dieser Aufsatz war gleichzeitig eine Erklärung zu einer Gruppe von Bildern, die sie zu jener Zeit in London ausstellte. Der Begriff des Automismus ist bei ihr zu einem wissenschaftlich-künstlerischen Rezept geworden, mit dem die Menschheit ihre Befreiung durchführen soll.

Vor allem scheint es wichtig auf jenen Begriff näher einzugehen, um zu erfahren, was Dr. Pailthorpe genau meint. Denn zum Unterschied von allen bisherigen Surrealistischen Malern, deren verschiedeneartigste Produktionen sich vage in eine Gruppe einordnen liessen, scheint Dr. Pailthorpe ein sehr exaktes wissenschaftliches Programm zu haben. Und da sich dieses auf die Ergebnisse der psychoanalytischen Forschung stützt, so wird es am besten sein, darüber in der psychoanalytischen Terminologie zu sprechen. Was ist nun ihr Automismus?

Das Resultat des ersten psychischen Automatismus, den wir kennen, des Traums, ist eine Lüge, oder, wenn man will, eine Allegorie, deren Anderssein vom wirklichen Wunschbild jedoch nicht aus dem Willen zu besserer Illustration einer Realität (wie etwa die Parabel) sondern im Gegenteil aus dem Zwang zur Verschleierung des wahren Sachverhaltes stammt. Je wörtlicher wir darum einen manifesten Traum zu interpretieren versuchen, umso mehr entfernen wir uns von seiner inneren Wahrheit. Wir können mit einem solchen Beginnen nur aufzeigen unter welchen Hüllen sich jene Wahrheit zu bergen vermag. Der wissenschaftliche Wert des manifesten Traums an sich ist geringer (das heisst man kann daraus weniger über den psychischen Zustand des Patienten erfahren), als aus einer Geschichte, die er völlig bewusst erfindet. Denn im manifesten

Traum hat jede Einzelheit des latenten Traumes ihre Verkörperung (wenn auch verkleidet) gefunden, während in einer bewussten Produktion sich das unterbewusste in einer Serie von Explosionen gegen die Zensur durchsetzt. Es würde hier zu weit gehen, das Wie und Warum im Detail zu erklären, aber die Tatsache ist bekannt. Sie ist es so sehr, dass eben aus ihr der Fehlschluss gezogen wurde: wenn sich selbst im gewöhnlichen Leben und in den konventionellsten Bildern das Unterbewusste gegen alle Hindernisse durchzusetzen vermag, um wieviel reiner und klarer wird das Unterbewusste sich manifestieren, wenn (etwa in der künstlerischen Produktion) jene Hindernisse, wie etwa der Zwang zur konventionellen Malerei, aus dem Wege geräumt werden. Dieser Gedanke ist auf die Erfolge der psychoanalytischen Therapie basiert. Nur wird vergessen, dass der Analytiker mit manifesten Träumen ohne die Assoziationen des Patienten und ohne eine gründliche Kenntnis des ganzen individuellen Falles nichts anfangen kann. Eine kleine Geschichte erhärtet dies. Vor einiger Zeit trat André Breton um einen Beitrag zu einer geplanten Sammlung von Träumen an Freud heran. Freud lehnte ab und sein Brief ist in dem inzwischen erschienenen Buch (*cahiers G L M* 7, Paris 1938) abgedruckt. Er enthält den Satz "Eine Sammlung von Träumen ohne beigefügte Assoziationen, ohne Kenntnis der Umstände, unter denen geträumt wurde, sagt mir nichts und ich kann mir kaum vorstellen, was sie anderen sagen kann." Er fügt hinzu: "Es ist begreiflich, dass die manifesten Träume alle Mannigfaltigkeit unserer intellektuellen Produktion zeigen." Diese letztere Erklärung ist wichtig, denn sie weist auf die intellektuelle Seite des manifesten Traums hin und man versteht sofort, dass ein Studium manifesten Träume allein nichts anderes ergeben würde, als dass einer Enzyklopädie.

Darum ist es klar, dass sobald die Uebersetzung der manifesten Phantasie in die latente durchgeführt werden kann, erstere ihren wissenschaftlichen Wert verliert. Das Interesse einer solchen Produktion liegt in seiner Produktion, nicht in ihr selber.

Nun könnte mir Dr. Pailthorpe antworten, das Alles bisher Gesagte, wenn auch vielleicht richtig, mit dem Problem ihrer Bilder nichts zu tun hat. Denn diese seien direkte Wiedergaben des Unterbewussten, man könnte sagen etwas, wie die Passphotographie, die ein Kunstphotograph von sich machen lässt, oder wie die direkte Darstellung der Tätigkeit des Herzmuskels. Ich weiss nicht, aber möglich ist, dass ein Mensch sich derartig von sich selber distanziert, dass er seinen innersten Triebkräften jene direkte und exacte Reproduktion gestatten kann. Es ist kaum fassbar. Aber wenn, dann tauchen andere schwerwiegende Fragen auf. Die erste ist: wie kann ein solches Geschehen zur Befreiung des Menschen beitragen? Dr. Pailthorpe stellt die These auf, dass dies der Fall ist. Psychoanalyse und Surrealismus (wie sie ihn auffasst) streben angeblich beide nach der psychischen Befreiung von internen Konflikten.

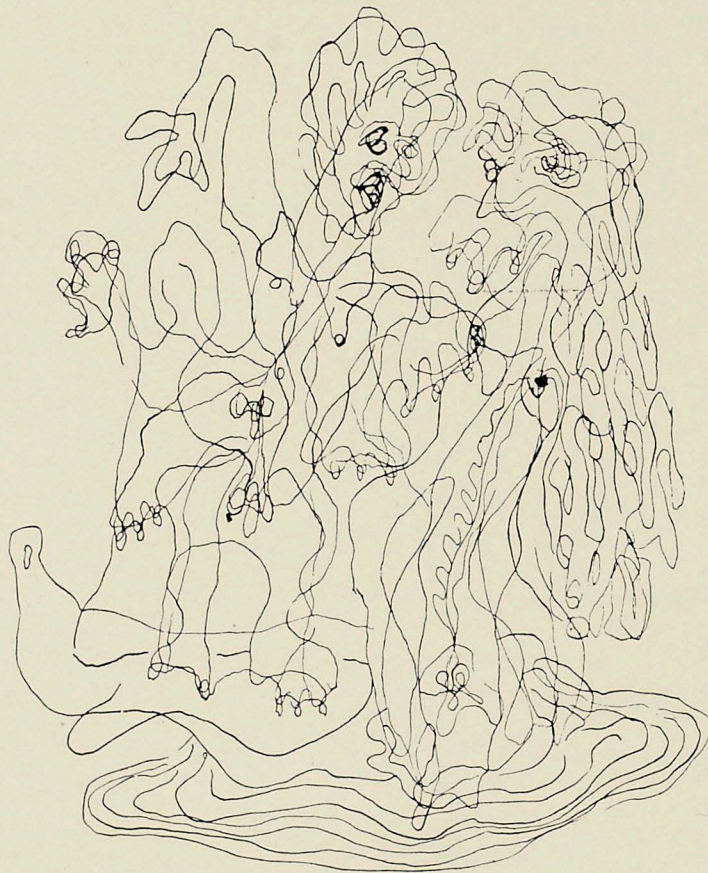
Nun ist das aber im Falle der Psychoanalyse gar nicht so. Ihr Ziel ist es vielmehr, den Konfliktstoff bewusst zu machen. Damit ist keineswegs gesagt, dass die dynamische Wirkung der ursprünglichen Konflikte aus der Welt geschafft seien, noch, dass neue Konflikte dadurch verhindert werden. Der Patient wird bis zum Ende seines Daseins von den aus dem Unbewussten dringenden Kräften gelebt, wie eine Maschine von einer entfernten Elektrizitätswerk gespeist wird. Aber sein Leben nach der Analyse wird wie die Arbeit einer Maschine sein, die von der empfangenen Kraft in nutzbringender Weise Gebrauch machen kann. Sie wird davon nicht zerstört und sie läuft nicht leer, sondern verarbeitet das ihr zugetragene Material. Die im Unterbewussten zurück gehaltenen Triebe und Kräfte bedürfen eines Widerstandes um sich positiv zu realisieren. Von einer Befreiung kann eigentlich nur gesprochen werden, wenn ihnen (etwa durch eine analytische Behandlung) der Charakter des Monstruösen genommen wird und sie sich darum auf die äussere gegenwärtige Realität richten können. Die endenz der Neurose ist es, sie von der gegenwärtigen konkreten lebenden Realität fernzuhalten (mit der ein Kontakt gefürchtet wird) und ihre "Befreiung" auf dem Wege der Rückkehr zu den ursprünglichen Fixationen zu erlangen. Hier gibt es nur ein Entweder-Oder. Und obwohl in der Einstellung zu den neuen Objektbesetzungen des erwachsenen Menschen der Charakter der Beziehungen zu den alten immer spürbar bleiben wird, sind die ersteren eben doch entscheidend.

Darum lautet meine Frage genauer: wovon will Dr. Pailthorpe das Unterbewusste befreien? Von den ursprünglichen Fixationen? Das tut jede Kunst. Hier kann sie nicht meinen eine Entdeckung gemacht zu haben. Von den neuen Objektbesetzungen also.

Soviel scheint mir aus ihrem Aufsatz hervorzugehen. Sie erklärt nämlich, dass surrealistische Kunst notgedrungen im Gegenständlichen vorläufig infantil sein müsse. Die weitere Entwicklung stellt sich ihr so dar, dass sich der infantilen Periode dann langsam eine reifere anschliesse, bis das Ganze dann als erwachsene Kunst sich erfüllt. Also: Rückzug aus dem Leben, freiwillige infantile Regression mit dem Endziel aus der "freien Phantasie" allein ein inneres erwachsenes Leben aufzubauen. Nun ist die infantile Phantasie aus Bausteinen zusammengestellt, die dem infantilen äusseren Leben entnommen sind. Furcht vor Realisierung gewisser infantiler Regungen hat sie ins Unterbewusstes in eingeschlossen. Ich möchte wissen, welches Motiv, nach Wegfall der Furcht einen nicht mehr neurotischen Menschen dazu bewegen sollte, an dieser Phantasie "befreit" vom Zusammenstoss mit dem äusseren Leben weiterzu bauen und so in sich eine autarke erwachsene Phantasie der infantilen anzuschliessen, die er sodann ohne Kontakt mit dem gegenwärtigen Leben "automatisch" von sich gibt, etwa wie man ekrementiert.

Es war bisher nur von der wissenschaftlichen Seite der Frage die Rede. Nun aber taucht die künstlerische auf.

Vor allen Dingen ist an die banale Tatsache zu erinnern, dass es für Kunst kein Rezept gibt. Denn jede Kunst ist automatisch. Sie ist es insofern als sie als bedeutungsvollsten Faktor die unmittelbare Reaktion auf einen äusseren Vorgang enthält. Jeder äussere Gegenstand ruft im Menschen eine ganze Welt von Assoziationen wach. Das Revolutionäre der Surrealisten ist es bisher gewesen die Auswahl der äusseren Gegenstände ins Grenzenlose aus zuweiten und in der Darstellung jede, aber auch jede Assoziation, die sich innerlich meldete, zu Worte kommen zu lassen. Das heisst, dass



WERNER

Drawing

insoferne, als die Surrealisten einem Prinzip folgten, sie ihren Willen darauf richteten mit ihren Bildern im Beschauer ein Gefühl der Bestürzung und Erschütterung wachzurufen, dass stets durch die freie Darstellung von dem "was nicht gesehen werden sollte" ausgelöst wird. Das Augenmerk der Surrealisten war offensichtlich auf die Realisierung jener Assoziationen gerichtet, die im Unterbewussten den Charakter des Monstruösen tragen. Dies ist gewiss eine Umwälzung, aber nicht notwendigerweise eine bleibende. Wir kennen Epochen in der Geschichte der Kunst, in dem Ähnliches schon versucht wurde, andere in denen der Charakter der dominierenden Assoziationen mehr ein mythisch-religiöser war. Eigentlich ist jede Stilisierung in welcher Richtung sie sich auch aufwirken mageinem künstlerischen Akt zu danken, der offenbaren und alltäglichen Assoziationen, die sich mit dem von ihm dargestellten Gegenstand verbinden, zugunsten anderer zurückstellt.

Bei Dr. Pailthorpe ist es der äussere Anlass, der fehlt. Er wird von Phantasien à propos de rien, die nach analytischen Prinzipen einigermaßen rationalisiert wurden, ersetzt. Tatsächlich möchte ich darum bei Dr. Pailthorpe am allerwenigsten von Automatismus sprechen, denn es fehlt die unmittelbare Dynamik, die ein Ausbruch des Unterbewussten gegen das Gegenständliche immer hat.

Statt dessen finden wir eine technisch einwandfreie und korrekte Darstellung, die eines gewissen technischen Interesses (Eigentümlichkeit der Farben, der Formen etc.) nicht entbehrt. Der gegenständliche Zentralpunkt fehlt und wird durch wörtliche Erklärung ersetzt und dies mit Recht, denn sonst wäre es unmöglich das im Bild vielleicht vorhandene assoziative Element als solches zu erkennen und nachzuspüren. Ohne jene Erklärungen haben wir einfach nur die Eindeutigkeit des Dargestellten vor uns und das ist reichlich eintönig. Nehmen wir als Beispiel das im Rahmen von Dr. Pailthorpes Aufsatz reproduzierte Bild von R. Mednikoff (Oil, Sept. 19th, 1935). Es ist darin kein Element, das nach einer anderen Deutung, als der offensichtlichen, verlangt. Der Baum ist ein Baum, das Haus ein Haus und nichts weiter. Im Gegenteil, die Darstellung in diesem Bild ist dermassen auf Eindeutigkeit gestellt, dass man gar keine Lust bekommt auf andere Bedeutungen zu sinnen. Das Haus ist soviel oder so wenig ein Haus, wie in hunderttausend anderen Bildern. Soviel oder so wenig, wenn man will, ein Mutter-symbol. Die affective Haltung des Beschauers zu diesem Bild wird gewiss weit mehr durch die Frage bestimmt, ob es gut oder schlecht gemalt ist. Und die Erklärung: ich habe mir zu diesem Bild aber sehr viel gedacht, hilft seiner Qualität nicht im mindesten. Es ist wichtiger, durch das Bild andere dazu zu bestimmen, dies oder jenes zu empfinden oder zu denken. Dies ist immer eine Frage des aktivierten Willens, wenn sich oft in negativer Weise. Um dies aus einer anderen Sphäre zu illustrieren: die erotische Bedeutung eines völlig bekleideten Menschen ist oft weit grösser, als die eines völlig nackten Körpers, dessen Anblick im Beschauer die Achtung auf das Sexuelle konzentriert. Dies möglicherweise so sehr, dass unter Ausschaltung aller unterbewussten Faktoren die Realität des nackten Leibes einfach zu einer kalten Abwägung seiner Qualitäten und Quantitäten führt, die wieder selbst den einfachen sexuellen Trieb ad absurdum führt.

Keine Assoziation ist aber gleich bedeutend mit allen. Das Ganze ist ein Spiel des Zufalls geworden. Die Rückkehr zum Naturereignis kann ein starkes physisches Gefühl wachrufen und sonst nichts oder aber jede nur denkbare Assoziation. Das ist zuviel und nicht genug. Der Schrei eines Tieres kann in einer bestimmten Sphäre so wirkungsvoll sein, wie der Monolog des grossen Schauspielers, der Kieselstein so eindrucksvoll sein, wie eine Skulptur. Trotz dem kann der Künstler nicht einfach das eine durch das andere ersetzen. Denn ein Künstler muss die Herstellung der Assoziationen in seinem Publikum bis zu einem gewissen Grade nicht nur leiten, sondern auch limitieren können. Und dazu darf er keiner Erklärungen bedürfen. Welche er wachzurufen sich gestattet ist eine Frage der Freiheit, deren Wert jedes Zeitalter anders beurteilt. Reiner Automatismus hier endet in völliger Objektivität und das ist das letzte, worauf ein Künstler in unsrer Zeit hinstrebt. Für die objektive Darstellung äussere Vorgänge ist die Kamera besser als der Pinsel. Für objektive Darstellung der inneren wird man wahrscheinlich auch bald eine Kamera erfinden (nach dem Prinzip der Photographie von Gerüchen) und wozu hat dann die "Befreiung" genützt?

WERNER VON ALVENSLEBEN.

AUTOMATIC ART

by WERNER VON ALVENSLEBEN

(Translated by Mrs. Winkworth)

IN an article entitled "The Scientific Aspect of Surrealism" (London Bulletin, No. 7) Dr. G. W. Pailthorpe develops a theory intended to show that both surrealism and psycho-analysis are procedures destined to accomplish the liberation of mankind from all restraints which may hinder freedom of expression. The article was at the same time a comment on a group of pictures which Dr. Pailthorpe was exhibiting in London. Automatism is her scientific-artistic receipt which is to enable mankind to accomplish its freedom.

It is evidently important to enquire further into the exact meaning of this conception. For Dr. Pailthorpe, as opposed to all other Surrealist painters hitherto, seems to have a most exact scientific programme. As the results of psycho-analytical research are used in defence of her theory, it seems best to discuss it in those terms. What, then, we may ask, is meant by automatism?

The result of the only psychic automatism we know, the dream, is a lie, or, if you like, an allegory, different from the real image of wish-fulfilment; this difference is not the outcome of a wish for better illustration of a reality (rather like the parable); it is due to an inner necessity of concealing of the truth. The more literally we try to interpret a dream in its manifest form, the further we are from its inner truth. With such a beginning we can only show under what wrappings each truth has the power of concealing itself. The scientific value of the manifest dream is smaller (i.e. one can learn less from it of the psychological state of the patient) than that of a story invented by the patient when fully conscious. For in a manifest dream each detail of the latent dream has found its embodiment (albeit in a disguised form), while in a conscious production the unconscious breaks through in a series of explosions against the censors.

This is well known; it is indeed so well known that as a consequence the following false conclusion may be drawn, namely, that if the unconscious is even able to break through all impediments in everyday life and in the more conventional type of picture, the unconscious will manifest itself much more clearly, all impediments (such as the compulsion to conventional painting) being renewed. This opinion is based on the successes of psycho-therapy.

But it is forgotten that the analyst can do nothing with manifest dreams without the help of the patient and a knowledge of the individual case.

A little anecdote will make this clearer. Some time ago, André Breton approached Freud about a contribution for a collection of dreams which he had planned. Freud declined, and his letter is published in *Cahiers G.L.M.*, Paris, 1938. It contains the sentence: "A collection of dreams without supplementary associations, without knowledge of the circumstances, says nothing to me and I fail to see how it can say anything to others." He adds: "Obviously the manifest dream exhibits all the diversity of the products of the intellect." A study of manifest dreams, in other words, would result in nothing less than an encyclopedia.

It is clear that once the manifest fantasy has been translated, it loses its value. Its interest lies in the way it is produced, not in the production itself.

Dr. Pailthorpe might reply that all this has nothing to do with the problem of her pictures, for these are immediate reproductions of the unconscious, rather like a passport photograph of an artist-photographer, or like a direct representation of the working of the heart-muscles.

I do not know whether it is possible for a man to be so detached as to be able to allow this direct reproduction of his innermost impulses. It seems hardly credible. But even if it is possible, there are other difficulties. The first is, how can this contribute to the liberation of mankind? Dr. Pailthorpe says it can, and that both psycho-analysis and surrealism, as she understands it, ostensibly strive towards psychic liberation from internal conflict.

But that is, in the case of psycho-analysis, by no means so. Its aim rather is to make known the nature of the conflict. That does not mean that the dynamic operations of the original conflicts can be annihilated, nor yet that new conflicts can be prevented by it. The

patient will be animated by the urgent powers of the unconscious to the end of his days, as a machine is fed by a distant electric installation. But his life after analysis will be like the working of a machine which can profitably make use of the power it receives. It will not be destroyed by it, and it will not run empty, but will utilize the material brought to it. The powers and impulses of the unconscious require opposition in order to realize themselves positively. A liberation can only really be said to take place when (for instance, by an analytical treatment) the monstrous character of the chimera can be taken from it and it can be adjusted to outward present realities. The tendency of the neurotic is to hold reality at a distance, dreading its contact, and to attain "liberation" by means of a return to the original fixation. There are here only two alternatives, and although with adults, in focussing the reception of new impressions the character of the connections with the old ones will always remain traceable, yet the first are still decisive.

My question, then, becomes more clearly definable: from what does Dr. Pailthorpe wish to liberate the unconscious? From the original fixation? That is the function of all art; she cannot suppose that she has made a new discovery there. From new impressions then? So much seems to me to result from her article. She explains that Surrealist art, as regards its subjects, must for the present be infantile. To the childish period, a more mature one will eventually be added, till finally the whole movement will be fulfilled as a fully grown art.

This seems to mean retreat from life, spontaneous infantile regression with the building-up of an adult inner life out of "free fantasy" alone as its aim. But childish fantasy is built up with bricks taken from childish outward life; the fear of realizing certain childish impulses had enclosed them in the subconscious. I should like to ask what motive could induce an adult whose fears are at an end and who is no longer a neurotic to build onto this fantasy "freed" from contact with the outer world, thus joining an adult fantasy unconnected with current realities onto the childish one, and then "automatically" to give it off (without contact with actual life) rather as one emits excrement.

So far we have been discussing only the scientific side of the question; now the artistic side emerges. Above all, the banal fact has to be borne in mind, that for art there is no ready-made receipt. For every form of art is automatic. It is so inasmuch as it contains as an important factor the immediate reaction to an outward occurrence. Every external object calls forth from every individual a whole world of associations. The revolutionary aspect of Surrealism has been hitherto that it has indefinitely extended the choice of external objects, and in its representations gives expression to absolutely every association which announces itself inwardly. That is to say that in so far as the Surrealist artists followed a single principle, they adjusted their will in their pictures in such a way as to call forth in the spectator a feeling of consternation and shock, such as is always released by the free representation of "that which should not be seen." The aim of the Surrealist artists was openly directed towards the realization of every association which might, in the subconscious, bear a monstrous or chimerical character. This is certainly a revolutionary development, but not necessarily a permanent one. We know epochs in the history of art in which similar developments have been sought, and others in which the character of the associations was a more mythical-religious one. Actually every stylization, in whatever direction it may evolve itself, is due to an artistic act, to the setting aside of the obvious and commonplace associations of the object represented in favour of others.

In Dr. Pailthorpe's art it is the outward cause that is missing. It is replaced by fantasies à propos of nothing, which have been rationalized to some extent on analytical principles. In fact, I should therefore like, in this case, to speak at the very least of automatism; for the immediate dynamic, which an outbreak of the subconscious against the actual always has, is lacking. In its place we find a technically correct representation, and not without a certain technical interest (such as peculiarities of colour and form). The objective central point is missing, and is replaced by a literal explanation, and quite rightly too, because it would be impossible otherwise to trace any associations in the picture whatever.

Apart from the explanation, we have merely an unequivocal representation, and that is extremely monotonous. Let us take as an example the picture by R. Mednikoff reproduced in Dr. Pailthorpe's article (Oil, September 19, 1935). There is no element in it that requires any explanation other than the obvious one. The tree is a tree, the house is a house and nothing else: on the contrary, the representation is so unequivocal that one has no wish to speculate on other meanings. The house is as much or as little a

house as in hundreds of other paintings, as much or as little, if you like, a mother-symbol. The attitude of the spectator before this picture will be determined far more by the question whether it is well or badly painted. The explanation that "I had many ideas in painting it" will not help its quality in the very least. It is more important to cause thoughts and feelings in others by means of a picture. This is always a question of the will, even if only in a negative sense. To take an illustration from another sphere. The erotic significance of a fully clothed human being is often much greater than that of an entirely naked body, the sight of which induces in the beholder a warning against its sexual aspect. It is possible that this may be so much the case that through the sorting-out of all the factors of the unconscious, the reality of the naked body may simply lead to a cold summing up of its qualities and quantities, thus bringing the sexual aspect to a *reductio ad absurdum*.

To have no association, however, is of exactly equal value to having any and everyone. The whole question becomes a pure matter of chance: the return to the product of nature can call up a strong physical sensation, and nothing more, or any conceivable association whatever. That is too much or too little. The cry of an animal can, under certain conditions, be as moving as the soliloquy of a great actor, the unshaped boulder may seem as full of expression as a piece of sculpture: but that does not mean that the artist can simply substitute one for another. For he must be able to some extent not only to direct but to limit the associations which arise in the minds of his audience. For that he should need no explanations. What associations he allows himself to awaken is a matter of choice, the value of which is judged differently in every age. Pure automatism here leads to full objectivity, literal representation, which is the last aim likely to recommend itself to a contemporary artist. For the objective representation of any outward occurrence the camera is better than the brush; for the objective representation of inner occurrences another sort of camera will perhaps one day be found (on the principle of the photography of smells), and then what purpose will the "liberation" have served?

WERNER VON ALVENSLEBEN.

NOTE

We published in London Bulletin No. 12, page 17, a reproduction of the picture by Louis Marcoussis entitled "Anabase." This work, as most of those presented at this moment at the London Gallery, is dated 1937. We omitted to inform our readers that this picture measures 3 m. 80 × 2 m. 50—an important detail that a reproduction does not show. A short time after it was painted the picture was added to the collection of Princess Gourielli (*née* Helena Rubinstein) and hangs in her private residence at the Quai de Bethune, Paris.

High quality Process Blocks at reasonable prices and close personal attention to your requirements.

We think you will find these points well combined in the service we can offer you. Why not let us have your next order as a trial?

THE ELITE PROCESS ENGRAVING CO. LTD.

40 Grays Inn Road, London, W.C.1

Telephone HOLborn 2901

*Enjoy the Arts by
subscribing regularly to*

THE STUDIO

THE MAGAZINE OF BEAUTY

Ninety-six colour plates in addition to over seven hundred monochrome illustrations including works by the world's leading Painters, Draughtsmen, Sculptors, Architects, Interior Decorators, and Designers with articles by leading authorities on all matters connected with art and design are contained in a year's subscription.

Price 28s. Inland.

30s. Abroad

In addition to the illustrations there will be news from the world's art centres and a comprehensive review of the applied arts and handicrafts and new contributions to gracious living and cultivated taste.

The Studio Ltd.

44 Leicester Sq., London, W.C.2

BARCELONA RESTAURANT

17 BEAK STREET, W.1 (Reg. 6615)

Arros à la Valenciana (3s.) is a meal in itself. And anything Spanish here is certain to be good. Fine sherries. Have a porron of Mr. Carbonell's Vina Tinto Corriente. No table d'hôte. Prices moderate. 5s. will cover a big meal. 12—12. Sundays too. Near most West End Theatres and Cinemas. Golden Square Garage. Licensed for wines and beers until midnight. Special rooms for parties.

THE LONDON GALLERY LTD

buys and sells

achète et vend

paintings by

des œuvres de

Pablo Picasso

Giorgio de Chirico

(1911—1917)

Georges Braque

Paul Klee

Juan Gris

René Magritte

Paul Delvaux

Max Ernst

Humphrey Jennings

Roland Penrose

Man Ray

Yves Tanguy

Francis Picabia

Fernand Léger

F. E. McWilliam

Eileen Agar

Henry Moore

Wolfgang Paalen

John Piper

P. Norman Dawson

28 Cork Street, London, W.1

Telephone: REGent 2828



WOULD YOU **KILL**
ALL
LIVING

PAINTING AND POETRY IN

ENGLAND **?**

THEN
DO NOT BUY
THE LONDON BULLETIN

YOU WILL SAVE

ONE SHILLING