

Danemark

GALERIE BIRCH

Bredgade 37 . Copenhague

Peintures et sculptures de

ELSE ALFELT

EJLER BILLE

HENRY HEERUP

EGILL JACOBSEN

ASGER JORN

CARL HENNING PEDERSEN

ERIK THOMMESEN

etc.



N^o 1

BULLETIN POUR LA COORDINATION DES INVESTIGATIONS ARTISTIQUES

LIEN SOUPLE DES GROUPES EXPERIMENTAUX DANOIS (HØST), BELGE (SURREALISTE-REVOLUTIONNAIRE), HOLLANDAIS (REFLEX)

LE BLE —

J'étais du blé, doré, mûr pour la faux. Je n'étais pas un simple épi, ou un grain, mais tout un champ de blé, je ne le sentais pas, je ne sentais que le vent. Il soufflait par vagues à travers mon corps et murmurait — avec une odeur particulière —: „Tu seras bientôt mûr, tu seras bientôt fauché, tu entreras dans un sombre hangar“.

Un homme arriva en voiture avec une pompe. Il était en bleu de travail. Il portait un chapeau de paille aux larges bords. C'était le printemps. L'atmosphère était pure et encainte ... Je devins tout d'un coup un pommier sur lequel il pleuvait. Mais ce n'était pas une pluie ordinaire qui sortait de la pompe de l'homme au chapeau de paille! Je me mis à crier: „Tu es fou! Qui donc t'a demandé de m'inonder de cette eau verte?“ L'homme riait de moi et continuait de m'arroser. L'eau n'entrait pas dans ses yeux. „Tu vois, disait-il, j'ai des lunettes de motocycliste et le visage couvert de vaseline pour que ce liquide ne me ronge pas la peau et ne me fasse pas mal.“

Maintenant, j'avais sur une route pour commettre un assassinat. Je n'étais pas du tout agité. C'était un assassinat prémédité. Mais près du lieu du crime, je fus interpellé par des personnes qui me croisaient: „Excusez — nous . . . Vous êtes chiromancienne . . . Il faut que vous nous disiez l'avenir. Si nous avançons encore d'un seul pas, nous serons en danger de mort. Lisez dans nos mains tremblantes. Ayez pitié de nous“. — Je levai la tête et les regardai mais quand elles virent que j'étais un homme, je fus à nouveau transformé.

Le vent de l'été balançait ma tige. Le soleil était très haut dans le ciel et le bruit de la faucheuse se mêlait aux chansons joyeuses des jeunes hommes et des jeunes femmes qui moissonnaient. Je n'étais plus tout un champ de blé mais un seul grain dans un gros épi. J'étais à la fois rond et ovale, et tranchant. Comme la faucheuse approchait de ma rangée, la pluie commença à tomber. Tous les moissonneurs se hâtèrent vers un abri. Ils ne chantaient plus. Ensuite la pluie cessa. Un arc en ciel mit un de ses pieds dans ma rangée. Aux lueurs de l'arc en ciel une fille que j'avais déjà vue avant, ouvrit mon épi puis ma pulpe. Mais quand je levai les yeux pour la voir mieux, elle avait disparu, avec l'arc en ciel.

Par contre, j'entendis la faucheuse approcher avec les chants des moissonneurs.

Jørgen Nash.

Petites annonces

Le Cobra est un animal de très haute caste, un seigneur entre les serpents. Il ne mord que s'il est provoqué. (Page 24).

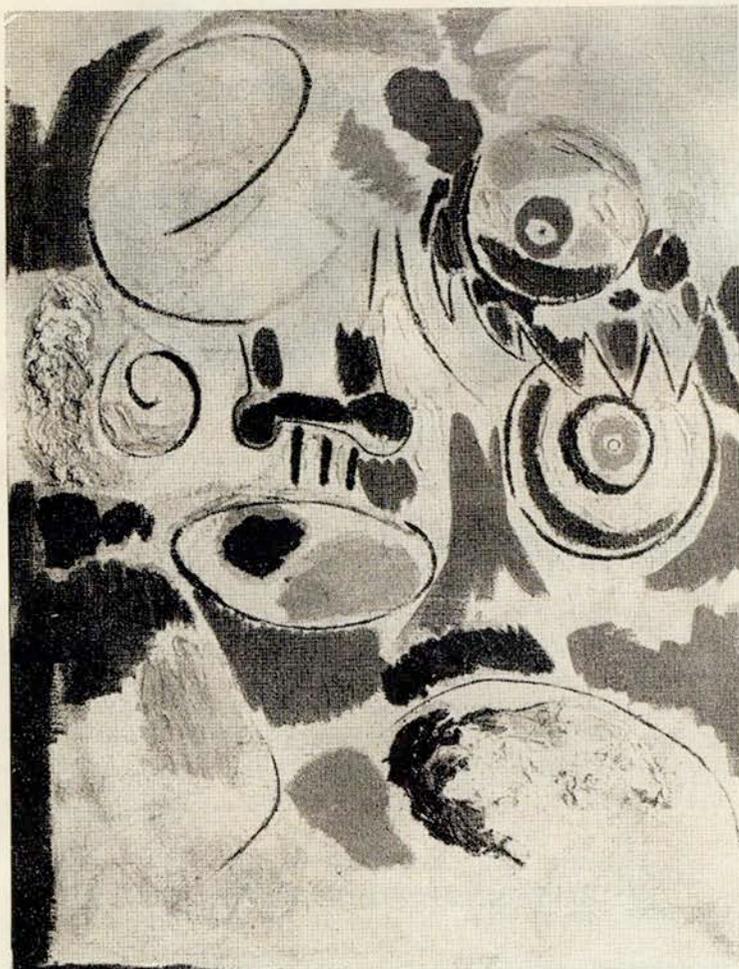
. . . . Alors le Cobra tua la vipère qui n'avait pas tenu sa promesse, et c'est depuis ce jour-là qu'il y a une si grande haine entre Cobras et Vipères.

(Page 27).

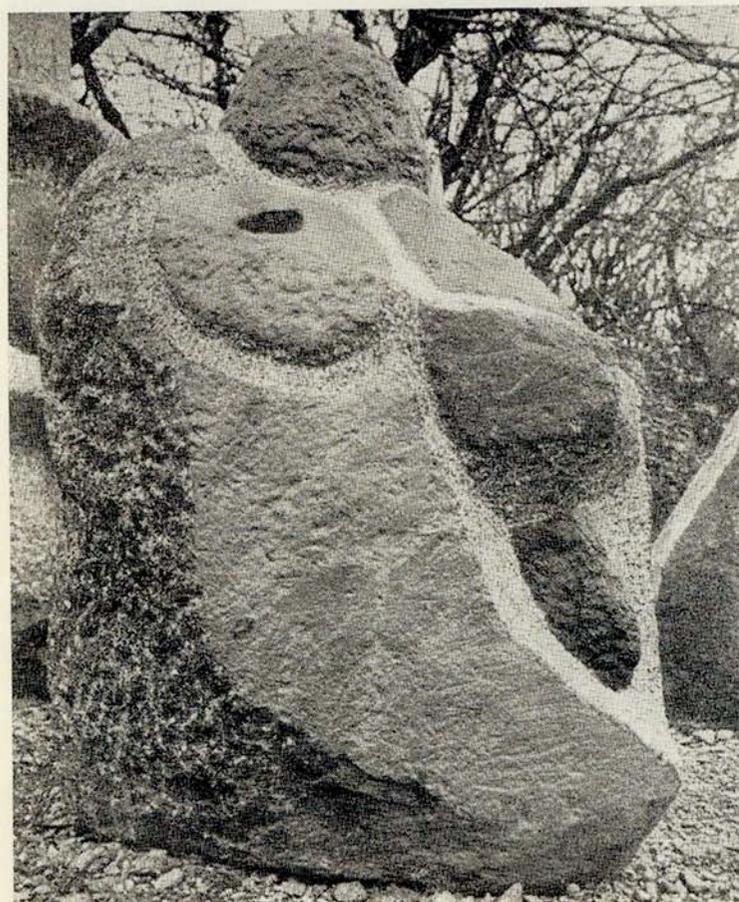
(Extraits des „Légendes de Lanka“ recueillies par Enid Karunaratné E. Bossard, 1925, Paris).



Guldgubbe.



Ejler Bille, Danemark.



Henry Heerup, Danemark.

Christian Dotremont:

IMPRESSIONS ET EXPRESSIONS DU DANEMARK

C'est curieux comme on peut se laisser rouler. Les Jésuites m'avaient enseigné que le Danemark était au diable et il est en réalité à un kilomètre de Bruxelles. Les étrangers ressemblent aux hommes.

Par contre, ma première et ma deuxième gouvernante, qui étaient Danoises, la troisième étant je ne sais pas pourquoi Norvégienne, m'avaient donné dès l'âge le plus tendre le goût d'y aller voir. La deuxième, qui s'appelait Else, m'a photographié à l'âge de cinq ans un drapeau danois à la main.

Dans un moment d'automatisme, mon père m'avait donné d'ailleurs le prénom le plus danois qui soit.

Après mon père, après les gouvernantes, après les Jésuites, c'est ma femme qui est intervenue dans ma conception exilée du Danemark. Elle m'a fait lire les contes d'Andersen. Je me souviens que je lisais en pleine nuit de 1943 un conte d'Andersen puis un conte d'Hoffmann, une bonne nouvelle puis une mauvaise nouvelle, et ainsi de suite. La vie est ainsi.

Enfin, en novembre 1947 Jorn est arrivé à Bruxelles pour la Conférence Internationale du Surréalisme-Révolutionnaire. Je l'ai pris tout de suite pour un ami, et d'emblée il l'était. Il avait déjà mis au point cette méthode assez surprenante qu'il emploie indifféremment pour sa vie et pour sa pensée et que j'ai quelquefois envie d'attribuer à Roussel (notamment) quoique Jorn ignore Roussel comme sa poche. Jorn a mis des épinards dans le beurre danois que l'on mange en Belgique. Il est d'ailleurs partout, Jorn. En Tunisie et en peinture, à Amsterdam et en histoire comparée des religions, à Paris et en science symbolistique. Curieux voyageur qui répare les voies de son voyage ou les détruit. S'il n'y en a pas, il en creuse. C'est un bulldozer. Je tiens à le décorer de ici de l'Ordre International de l'Expérience.

Je suis arrivé par la province. Il fallait que je m'habitue progressivement à la gentillesse, à la simplicité et à l'humour danois. A Odense, j'ai rencontré Andersen, qui voici cent ans inventait le collage. Nous avons pris un bateau, Jorn s'est mis à lire „Les trafiquants d'opium“ et moi j'ai bavardé avec les mouettes baltiques et deux danoiselles qui ne comprenaient pas le flamand. Le lendemain, je visitais la capitale de la capitale: Høst. Ce n'est pas une galerie, c'est un palais. J'ai dû enlever mes lunettes. La peinture danoise est sans lunettes. Faite dans la main, elle est aussi sans gants. C'est une peinture nue, et parce qu'elle est nue elle n'est pas plate. Ce sont les vêtements, les paravents qui sont plats. Magritte, Dali, Labisse (mon ami) nous font regarder par la serrure ce qui passe à l'intérieur. Les Danois ont ouvert la porte. Ils vont aussi loin que la danseuse d'Allais: ils arrachent souvent ce caleçon trop court qu'est la peau. Ils pensent que la peinture telle que Labisse la conçoit ne peut pas tout exposer: il faut donc entrer à l'intérieur pour voir le reste. Mais on n'entre pas, on y est de plein pied, on ne marivaudes pas avec les objets, on ne patine pas sur leurs laes optiques, on ne joue pas avec les halos des filles et les poils des bêtes, on a l'impression d'être au coeur du ventre et dans l'aubier de l'aube. Comment ne pas accepter que tout ça aussi soit vu — tout ça que la poésie surréaliste (la seule) a ouvert? Nous ne sommes pas assez Martiens dans cet univers pour n'en prendre que des

photographiques touristiques, anti-touristiques ou pata-touristiques. Entre les couteaux, par exemple, et moi, il y a une vieille parenté qu'il ne suffit pas de nier. Nous ne sommes pas suffisamment orphelins des choses pour ne point regarder ce qu'elles font de leurs racines et de leurs nerfs et de leur glu et de leur lait. Nous ne sommes, justement, pas des étrangers, mais des hommes. Le couteau, par exemple, est fiché très profondément dans notre poitrine. Il est bon de s'en servir comme d'une fourchette pour qu'il perde de sa manie coupable, mais aussi de nier celle-ci par cette manie que nous avons de nous attacher.

Il me paraît à cet égard de la plus haute importance que Francis Ponge mette le surréalisme à son comble — qui est d'atteindre ce point où l'outil et la chose et l'objet linguistique et l'objet et l'objet-apparent et l'objet esthétique cessent d'être contradictoirement perçus — en alternant le point de vue de l'étranger et le point de vue de l'aborigène un peu crasseux, taché de l'huile intérieure de ces bibelots qu'il manipule de l'oeil, du coeur ou de la main ou du nez ou de la tête ou de la bouche — bibelots que cette familiarité tour à tour et tout ensemble lui dérobe et lui crève. Aussi bien l'échange est-il très intime entre l'aborigène et le bibelot: tout homme est Jonas de tout objet et il apporte à tout objet sa propre crasse, son propre sang. Peut-être faudrait-il faire le partage . . . Je crois pourtant qu'il n'est pas matérialiste-dialectique de démonter ce qui est essentiellement montage, de catégoriser ce qui est intrinsèquement unitaire. Peut-être verrons-nous se multiplier les pharmaciens esthétiques . . . Je doute pourtant qu'ils mettent au point un picturomètre sans le secours de Jarry. Elle n'est guère matérialiste-dialectique cette rage scientifique qui s'en prend au tableau, elle me paraît



Asger Jorn, Danemark.



Carl Henning Pedersen, Danemark.

au contraire être de la même source que la hâte des idéalistes à confondre vitraux et tableaux.

Et puis j'ai rencontré Glavind, qui est biologiste, Glob qui est archéologue, et puis Nash, qui est poète, et ça m'a fait plaisir de te voir, Nash, j'avais envie à la fin de voir un type qui ne soit pas peintre, et puis Scharff, qui est parti d'un cubisme coloré auquel arrive aujourd'hui Paris, et puis Gauguin, qui dirige „Tokanten“... L'air du Danemark me creusait l'oreille, le vent du Danemark me chauffait le coeur, je fumais des cigares, je buvais sec, je lisais les nouvelles de Chine en danois, je me portais comme un i et il faut maintenant que la Belgique change pour que je ne tombe pas malade. Le Danemark — le nôtre — montre l'exemple, et notamment, je parlais de peinture, pour la liberté dont il peint, et je parlai de la liberté du peintre devant les murs aussi bien que devant les peintres, et l'étranger. On dirait que la France fout le camp expérimental. Assise entre la solution socialiste et la guillotine fasciste, elle emprunte de l'argent à la Belgique, elle prête sa philosophie aux Etats-Unis, son rayonnement spirituel, comme on disait, est devenu le halo d'une réalité qui n'est encore quelque chose qu'au plus profond d'elle-même, où justement l'art que nous aimons, qui est gai sans renoncer au monde, est le seul qui puisse aller. Une expérience sans précédent s'amorce. L'art cesse de se nourrir à Paris — pour finalement nourrir Paris. Il cesse de tourner autour d'une lampe — qui n'est plus qu'une horloge. Il cesse de faire don à Paris de ses plumes et de ses pinceaux — pour avoir le droit de s'y aveugler à coups de vide. Copenhague part à la découverte du monde — pour le découvrir. „Cobra“ est la première feuille d'une immense forêt pleine d'arbres qui sont les nôtres — parce qu'ils poussent.



Mancoba C. H. Pedersen Ortvad Bille Knud Nielsen Mellerup Vogel Jørgensen Thommesen
 Appel Mme. Appel Dotremont Sonja Ferlov Else Alfelt
 Jorn Corneille Constant Nieuwenhuys Heerup

HØSTERPORT

Nous sommes arrivés à Copenhague en dormant. C'est le choc du train qui nous a réveillés. Ce choc en annonçait d'autres. D'abord la vue de ce petit groupe d'hommes muets qui nous regardaient d'une manière interrogative et qui ne commencèrent à vivre qu'après mon cri charmeur: Bille! Bille! L'un d'eux se détacha et nous guida silencieusement dans le matin froid et obscur de Copenhague. Le deuxième choc: Ce photographe de presse qui nous chassait dans un coin pour faire un „flash“ et à qui nous devons d'être apparus dans les journaux du soir effrayés et sales comme du bétail exporté.

Les chocs ont été innombrables. Faut-il parler de l'accueil émouvant d'Elsa Alfelt, de la découverte des tableaux de nos camarades danois, des interviews, des ventes, des dîners, des speeches, des fêtes, des discussions, des smørrebrød, des danoises, des lumières de néon ...? Mais je risque d'oublier le plus important: la Høststilling, cette manifestation d'une vie libre, heureuse, active. Je n'avais jamais rien vu de pareil dans les autres pays. Les camarades danois nous ont montré, à nous et à nos camarades belges, ce qui reste à faire par tous ceux qui considèrent l'art comme une arme de l'esprit, comme un outil pour la construction, la transformation du monde, et l'artiste comme un bon ouvrier qui subordonne toutes ses possibilités, toutes ses activités au travail commun et qui ne cherche pas à être grand mais à être utile. Le peuple danois a compris grâce à nos camarades ce que c'est qu'un artiste, il a dû adopter ce nouveau phénomène: Un art simple, beau comme les enfants, qui ne connaissent pas leur beauté.

L'encombrement des salles d'exposition, les réactions des spectateurs et de la presse en témoignent.

Mais il y a autre chose. Nous vivons dans une société qui nous accule à la lutte. Aussi avons-nous rencontré de nos ennemis à Copenhague. Nous nous en sommes même occupés, non en blaguant (le peuple danois est trop sérieux pour ça!) mais en discutant et souvent avec agressivité. Au Danemark comme ailleurs il existe encore des „puristes“ qui voudraient nous faire croire que le langage qu'on parle est composé de mots et que le groupe expérimental danois est composé d'individualités. Les puritains qui cherchent les mots et qui découvrent les individualités regardent si haut qu'ils ne trouvent pas ce qui est à leurs pieds.

Il y a aussi des emmerdeurs qui pensent que si l'artiste ne cherche pas le beau il cherche le laid. Ils oublient que le beau et le laid sont deux branches du même arbre, et que *cet arbre n'est pas le nôtre*.

Mais les peintres de Høst ont une longue „expérience“ et, parbleu, ils savent employer leurs armes!

Nos camarades nous ont donné une leçon d'escrime et nous ont appris à faire l'amour sans funérailles.

Nous rentrons en Hollande — et Dotremont rentre en Belgique — avec un sentiment de force. Nous avons trouvé des amis sans perdre des ennemis.

Les ennemis sont-ils indispensables? Ils le sont, ils le seront jusqu'à ce que nos problèmes soient vaincus: Nos ennemis nous donnent conscience et de notre pouvoir et de notre faiblesse.

Constant Nieuwenhuys.



70RN



Pol Bury, Belgique.

L'ETRANGE NUIT

Je suis autrement ton amant.
 Cette nuit je suis rentré
 chez la cane verte,
 je l'ai chatouillée avec
 ma barbe pointue
 si étrangement
 que tu ne voulais pas
 regarder ce qui se passait
 sur la prairie.

Je suis autrement ton espoir
 que tu as allongé dehors
 et qui brille d'une étrange
 lumière
 que nous ramassons sur
 la prairie
 pour avoir de ce rare argent
 le jour où nous aurons
 versés dans le malheur.

Je suis autrement ton œuvre.
 De toutes ces nuits
 que nous versions
 dans les bouteilles
 pendant cent ans
 jusqu'à l'heure où
 de nouveau tu t'imposais
 et découvrais avec étonnement
 ton bonheur étalé dehors,
 brillant et nostalgique.
 Il t'appelle,
 il te demande de jurer
 que tu restes.

Carl-Henning Pedersen.



Svavar Gudnasson, Islande.

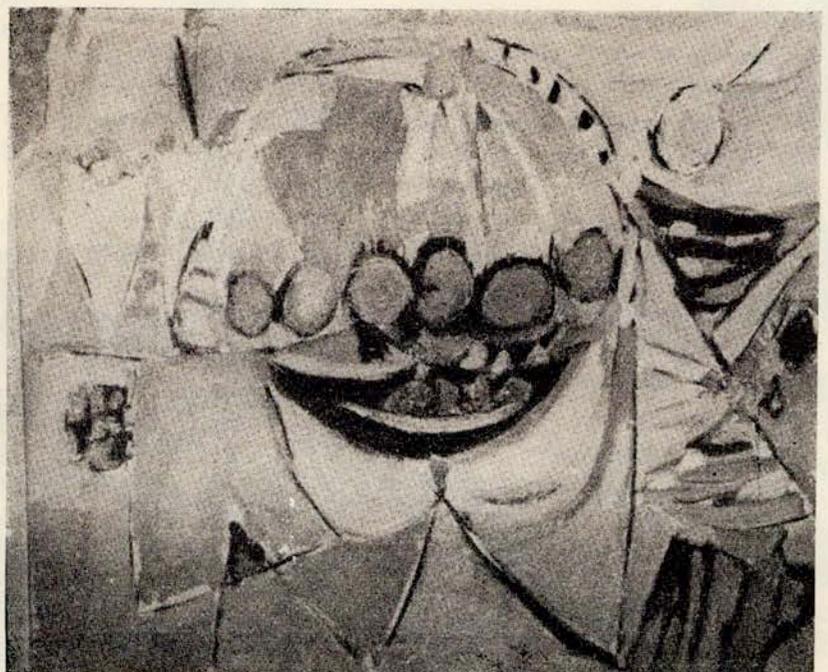
COPENHAGUE

La nuit est de laine, d'ours et de lait
 Copenhague dort, dort d'un sommeil de chien
 Esseulé dans une cage étroite

Dans le lait il y a des bateaux
 Qui rappellent au monde qu'il y a des mondes
 D'eau, de poissons et de sables
 Des bateaux qui appellent, qui rient et qui hurlent

Et partout dans Copenhague qui dort
 Qui dort d'un sommeil de chien
 Esseulé dans une cage étroite
 Des yeux de lumière chantent la nuit, exaltent la nuit

Corneille.



Erik Ortvad, Danemark.

DISCOURS AUX PINGOUINS

L'AUTOMATISME

Examinons d'abord la définition du surréalisme dans le premier manifeste (1924): „*Automatisme psychique pur par lequel on se propose soit verbalement soit de toute autre manière d'exprimer la pensée en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale*“.

Analysons — la sur une base matérialiste — dialectique. Que faut-il donc entendre par „automatisme psychique pur“? Ces trois mots suffisent à exprimer une conception dont la contradiction interne est insoluble. On ne peut pas s'exprimer d'une façon purement psychique. Le fait de s'exprimer est un acte physique qui matérialise la pensée. Un automatisme psychique est donc lié organiquement à l'automatisme physique. Même l'automatisme psychique que l'on peut imaginer à l'intérieur de l'homme n'est pas *purement psychique*.

Les surréalistes de Breton veulent s'extérioriser. Que veulent-ils extérioriser? La pensée *pure*. C'est-à-dire le seul monde métaphysique, la *réflexion*. Mais au point de vue matérialiste la pensée est une *réflexion de la matière*, comme on le dit pour les miroirs. Le monde métaphysique n'est pas capable de dépasser le monde matériel, qui le produit. On pense nécessairement à quelque *chose*. Mais pour que la pensée soit dialectique, son objet, sa „chose“ ne peut pas cesser d'être liée à la vie courante. Et il n'y a d'automatisme physico-psychique possible que si la pensée est dialectique.

Quelle est la réalité qui *fonde* la pensée? C'est le *corps* de l'homme, ou autrement dit son „âme“. Nous appelons ici „âme“ la *qualité qui réunit les différents éléments chimiques qui constituent le corps humain*. Sans „âme“, sans *organisation*, ces éléments chimiques ne composent que la quantité du corps, ou sa *masse*.

Nous pouvons aller dans une pharmacie et acheter pour 50 000 francs. — suisses ou français — un homme, c'est-à-dire les éléments chimiques qui le composent. Nous pouvons déposer ceux-ci sur une table, dans des flacons et des sachets. Mais nous serions encore loin de l'être humain..... Il faut encore combiner ces éléments chimiques.

Il est juste que la *qualité* „homme“ ne se peut séparer de la *quantité* qui le compose. C'est-à-dire que l'„âme“ *n'existe que comme qualité du corps* et meurt, cependant que la quantité du corps change de vie. Et pourtant, au point de vue quantitatif l'homme se renouvelle en sept ans sans que se renouvelle sa qualité. Ce qui peut faire penser aux fleurs de gel que l'hiver dessine sur les fenêtres: on a beau les effacer, leur dessin revient avec la nouvelle glace....

Mais sur la table où sont arbitrairement disposés les éléments chimiques de l'homme se trouve déjà la *possibilité* d'un homme! Il suffit de lever le bâton magique... et le bâton magique de l'homme, c'est son sexe.

L'„âme“ humaine n'est ainsi pas seulement une réalité objective, elle est la source vitale de l'homme, elle est le ressort de toutes ses activités, y compris la pensée... N'importe quel organisme qui apparaît dans la nature est animé par une volonté d'exister, un instinct de conservation, que l'on peut trouver égoïste mais qui atteint son plus haut degré d'expression dans l'instinct de reproduction qui transforme cet égoïsme en altruisme...

LA MORALE C'EST LE MORAL

La *fonction* réelle de la pensée est de trouver les moyens propres à satisfaire nos besoins et désirs.

Plus préoccupé du *fonctionnement* que de la *fonction* de la pensée et faussant même son fonctionnement, le surréalisme de Breton ainsi que le fonctionnalisme architectural ont commencé sur une base idéaliste. Mais n'y-a-t-il rien que nous puissions retenir de la définition que donnait Breton de l'automatisme?

Notre expérimentation cherche à laisser s'exprimer la pensée spontanément, hors de tout contrôle exercé par la raison. Par le moyen de cette spontanéité irrationnelle, nous atteignons la source vitale de l'être. Notre but est d'échapper au règne de la raison, qui n'a été, qui n'est encore autre chose que le règne idéalisé de la bourgeoisie, pour aboutir au règne de la vie.

Mais contrairement à Breton, nous pensons que derrière les fausses conceptions morales ou esthétiques, *métaphysiques*, qui ne correspondent pas aux intérêts vitaux de l'homme, existent la vraie morale et la vraie esthétique *matérialistes*. L'une est l'instinct de nos *besoins*, l'autre est l'expression de nos *désirs* sensoriels. C'est justement pour délivrer la vraie morale et la vraie esthétique que nous employons l'automatisme.

Pour comprendre l'esthétique et la morale naturelles il faut se rendre compte de leur dialectique interne. *En soi le bien ni le mal, le beau ni le laid n'existent*. C'est seulement par leurs relations avec les *intérêts* que les événements, les actes, les choses prennent une valeur morale ou esthétique.

La loi de la morale, c'est la loi de nos besoins: *il faut — il ne faut pas*. L'activité est un bien lorsque nous en avons *besoin*, la passivité, le repos est un bien lorsque nous en avons *besoin*. Le „bien“ sans *besoin* est un mal. Pour l'homme qui avance dans le désert, l'eau est un bien. Pour l'homme que l'on torture en le remplissant d'eau, l'eau est un mal.

L'homme a intérêt à aider les hommes dont l'activité est positive et intérêt également à nuire à ceux dont l'activité est nuisible par relation avec les intérêts humains. C'est ce que les individualistes ne comprennent pas, qui par individualisme même agissent contre leur intérêt. C'est ce que n'observent pas davantage les religieux, qui ajoutent à la morale individuelle une morale „collective“ nuageuse, divine, inhumaine.

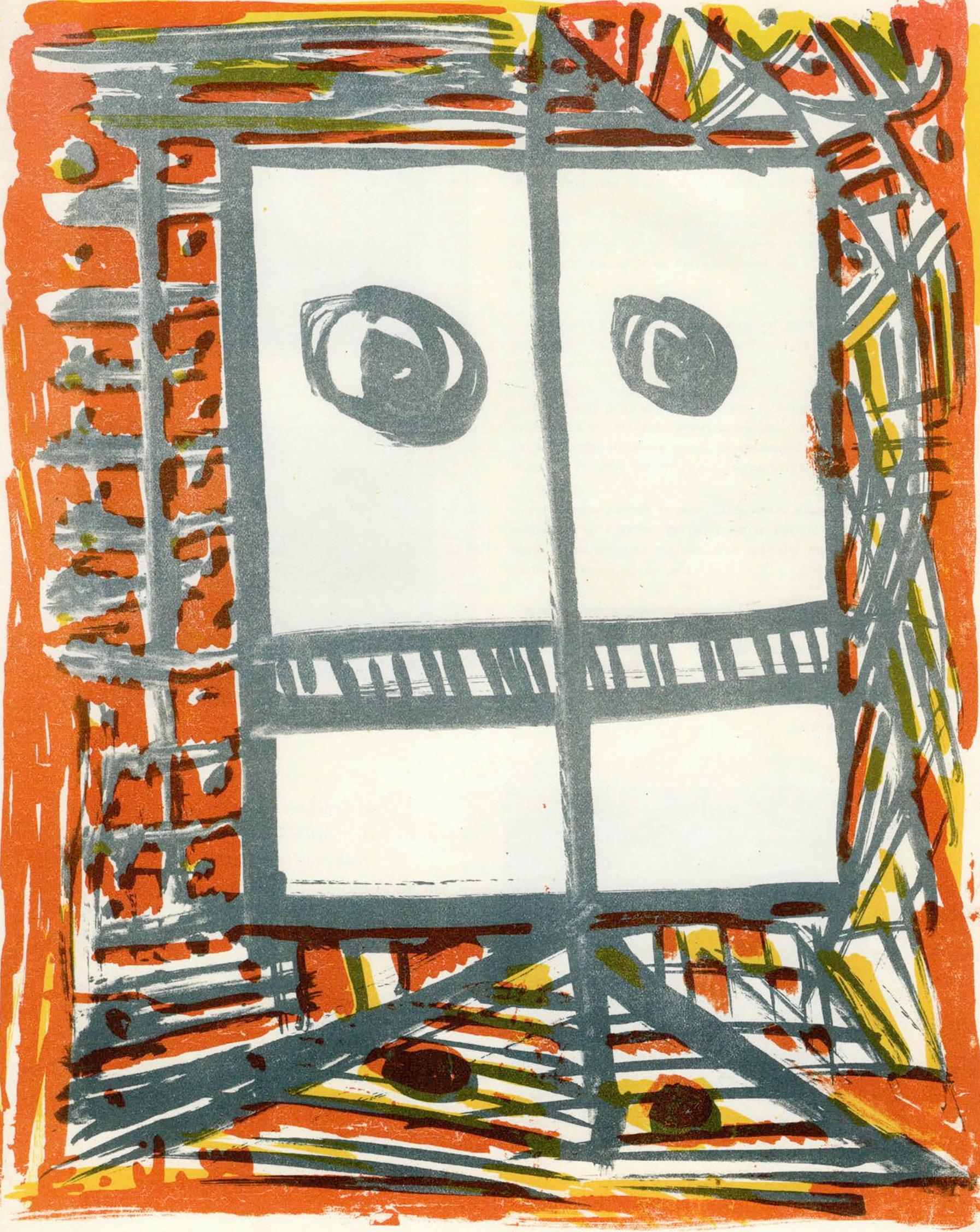
L'ESTHETIQUE, C'EST LA DIVERSITE DE LA NECESSITE

La loi esthétique est celle de nos *désirs*, qui enrichissent en le diversifiant le thème déterminé de la morale humaine. Le besoin dit: „Tu dois manger“ et l'esthétique dit: „*Tu peux le faire de mille manières différentes*“. La morale: „Il te faut une femme“. L'esthétique: „*Quelle femme désires-tu?*“

C'est ainsi que *le but de l'art est d'abord moral et ensuite esthétique* — même lorsque le désir devient besoin! Elle passe ainsi du général à l'individuel *du besoin au désir*, de la morale à l'esthétique. Pour nous, à la limite, le besoin peut être satisfait sans désir mais jamais le désir sans besoin.

Inversement, pour la classe supérieure, l'art, comme la vie, est d'abord esthétique. Elle voit la morale comme le résultat *critique* de l'esthétique.

Pour la bourgeoisie, l'esthétique et la morale sont non seulement distinctes mais en situation dramatique. Pour le matérialiste, elles sont liées, dans une situation dialectique.





Stephen Gilbert, Angleterre.



William Scharff, Danemark.

Chatteries

Mystère animal des caresses ronronnantes
 Chat-tigre aux molles paumes s'étalant dans les berges
 aigrettes et pimprenelles de l'innocence
 passent en apothéose dans les fourrures et les lilas
 les délices aux antennes vibratiles
 montent le long des colonnes vertébrales
 dansant les rayons multicolores
 venez étendez vos longues griffes lancinantes
 Chantons au diapason des miaulement natal
 et allons jusqu' aux heures rengangées
 du soleil des hermaphrodites
 cueillons les berlingots parmi les champs d'agneaux.

Raymonde Aymard.

L'EXPERIENCE EST DANS LA VIE

L'étude des gammes est une perte de temps pour le créateur. Le peintre et le sculpteur, notamment, doivent s'exprimer le plus directement possible.

L'esprit académique dit: „Ceci est une étude. Demain je réaliserai une œuvre“. Mais l'artiste crée aujourd'hui.

Choisir une forme d'expression équivaut à n'en pas avoir. Le rythme d'un poème, le rythme pictural, le rythme musical doivent sortir de l'artiste comme une vigne grimpe sur le mur.

On ne crée pas un style, on exprime un contenu. C'est seulement quand les œuvres sont jetées au fumier ou au musée qu'un style en peut être déduit.

Il faut pour plagier avoir peur des influences. Plagier, c'est s'agripper à une bouée de sauvetage au lieu d'accepter les richesses et les possibilités de la vie. Le cosmopolite sans visage est incapable de subir des influences comme d'influencer les autres.

On est élève jusqu'à ce qu'on ait compris. Quand Picasso put embrasser le cubisme, il ne le quitta pas: il l'incorpora. Il devint ainsi libre du cubisme. Une nouvelle végétation allait naître sur le sol du cubisme.

Il existe des artistes statiques. Ils se sont emmurés. Ce sont comme des alchimistes qui veulent faire de l'or, mais les vrais alchimistes de temps en temps se laissent faire par leur enthousiasme devant un nouvel alliage. Les artistes emmurés ne se laissent jamais distraire de leurs recherches, et ils ne trouvent jamais l'or.

Ejler Bille.



Constant Nieuwenhuys, Hollande.



Fig. 1.



Fig. 2.

P. V. Glob:

LES "GULDGUBBER" SCANDINAVES

Il arrive que l'on trouve dans les pays nordiques des pièces d'or très minces, ornées d'images diverses, qui ne sont pas des pièces de monnaie, mais des „guldgubber“ („gagas“ d'or). L'image la plus évidente est souvent celle d'un vieillard barbu, d'où cette appellation ironique. Les pièces ont généralement 1 cm².

Une bonne centaine de „guldgubber“, découverts en Norvège, en Suède, au Danemark, dans des terrains vagues, des fondations, des tombes etc. sont actuellement connus.

Ils représentent des hommes, des femmes ou des couples dont les traits sont poinçonnés sur le revers de la pièce, en bas relief (fig. 3) ou très finement gravés sur l'envers (fig. 4). Quelquefois l'image est emboutie (fig. 1), la figure 1 représente justement un vieillard, un vrai „Gubbe“, absolument nu; la figure 4 une femme accroupie; la figure 2 une femme ornée d'un collier de perles, portant une longue robe et une sorte de châle, et dont les cheveux

forment une grande boucle dans la nuque, mais elle a aussi des cheveux de long du dos. Cette dernière femme est une femme-oiseau dont le châle est en même temps, par métaphore visuelle, les ailes.

Une série de „Guldgubber“ norvégiens et suédois montrent une femme et un homme face à face (fig. 3).

Ils portent ici de longs vêtements, l'homme un sarrau et la femme, dont les cheveux sont le long du dos, une robe et un capuchon. Ils se caressent avec le nez et les mains et représentent un couple amoureux.

Le plus ancien „Guldgubber“ a été découvert dans un trésor, à Brangstrup, en Fionie (Danemark). Il est de la fin du IV^e siècle après J. C. Les autres objets du trésor sont d'origine européenne orientale, probablement hongroise (pag. 1).

Dans un autre trésor danois du VI^e siècle une pièce a été découverte qui représente, par découpage, un personnage masculin.



Fig. 3.

Les autres „Guldgubber“ dont une face est reproduite ici sont sans doute plus récents.

Deux conceptions très différentes sont à l'origine des „Guldgubber“ : l'une est réellement artistique, l'auteur ne considèrerait sans doute les piécettes que par rapport à des œuvres plus vastes dont ils reproduisaient un motif ou l'autre (des tapis peut-être: cfr. fig. 2, ou des panneaux: cfr. fig. 1); l'autre conception est plus primitive, plus simple, non traditionnelle, et d'un mécanisme immédiat (automatique) vis-à-vis de corps humain (fig. 4).

Les personnages accouplés ont été interprétés comme étant le dieu de la fertilité Frøj en visite chez la belle viery Gerd, rencontre qui est chantée dans le poème „Skirnismal“ de l'Edda. Il n'est pas possible d'y voir un couple divin, c'est-à-dire d'une mythologie achevée. Aussi bien non seulement les couples mais encore les figures des autres „Guldgubber“ doivent-ils être rattachés au culte de la fertilisation, en plein épanouissement à l'âge de fer, et tout porte à croire que les „Guldgubber“ étaient des amulettes. Le fait que l'on en ait parfois trouvé une vingtaine ensemble laisse croire qu'ils étaient déposés dans des lieux sacrés pour favoriser la fertilité et l'amour — selon l'immémorial désir de l'homme.



Fig. 4.

Sevar Gudnasson:

POEME

Dreirr aura ára angliasen
feirr forar fâla foldarmen
grabunda brita, bass-nulla biss,
sasunda sisa Sammoniss.

Famunda fiddi carri kuss
solunda siddi sanni juss,
rarunda riddi rommi sutt
gamunda gissi „give“ my putt
lalunda leidi linni muss.

'Arsula Emmy err-i fei
hafsula helli Henning Pey.

BLOK REVUE D'ART

Publiée par les organisations culturelles de la région de Brno.
Comité de rédaction: Bohumil Hochman, Frantisek Kaláb,
Ludvik Kundera.

Jan Racek, Frantisek Trávníček.
Rédaction et administration: Brno, nám. Malinovského 2,
Tchécoslovaquie.



Chagall: Le cocu.



Dalmåning suédois: Le cocu.

La revue „Blok“ est à la tête du combat de l'art progres-
siste en Tchécoslovaquie et il est fort regrettable qu'elle ne
soit pas davantage diffusée en Occident. Nous comprenons
que nos camarades tchèques se privent des revues bourgeoises
qui paraissent chez nous, nous ne comprenons pas qu'ils nous
privent de „Blok“. Il est essentiel pour nous d'éprouver sans
cesse notre pensée, notre action à la pensée, à l'action des
artistes d'avant-garde du nouvel Etat socialiste. „Blok“ est
d'ailleurs ouvert aux artistes d'avant-garde d'Occident et c'est
avec un grand plaisir que nous avons trouvé dans l'avant-dernier
numéro un texte critique-poétique de Christian Dotremont: „Mon quartier“
et dans le dernier une étude d'Asger Jorn sur la culture en Suède.
Ce dernier numéro est d'ailleurs remarquable dans son ensemble,
et nous y avons trouvé — tant dans les textes que dans les images —
une argumentation de premier ordre en faveur d'une de nos thèses
essentielle, à savoir que l'art que nous défendons ici, quoi qu'en
pensent les esprits superficiels ou rapides, a ses racines dans le
peuple même. Nous tenons donc à publier dans ce premier
numéro de „Cobra“ les résumés des principaux articles de
„Blok“. Que ce soit en même temps un premier témoignage
concret de notre amitié, de notre intérêt pour nos camarades
de Tchécoslovaquie.

Vladimir Boucek: L'art populaire et l'époque actuelle.

Au moment de sa naissance, l'art des paysans et bergers
tchèques, moraves et slovaques n'avait pas le caractère d'un
art dans le vrai sens du mot. C'était plutôt la cristallisation
des nécessités de la vie depuis les besoins les plus concrets
jusqu'à la magie. C'est pourtant un art durable et fort, dont
la forme survit souvent à son fond idéologique. C'est l'essence
pure des atavismes et automatismes autochtones. Cet art
jaillit de la vie-même en suivant toutes les vibrations et oscilla-
tions de celle-ci. Si on veut se rendre compte de son impor-
tance pour l'époque actuelle, il faut considérer celles de ses
formes qui, par leur fonction, par leur matériel et par leur
technique correspondent aux tendances d'aujourd'hui. L'art
populaire est en somme l'expression d'un optimisme monumental,
du contentement subconscient que l'on trouve dans le repos et
dans le plaisir. Son importance aujourd'hui, où le besoin de la
récréation se fait sentir de plus en plus vivement est indis-
cutable. Le profit que l'on peut tirer de l'étude de l'art popu-
laire est bien évident et l'art populaire est aussi nécessaire que
l'art cultivé. Nous voulons cultiver le goût de nos citoyens et
la production doit en tenir compte. L'art populaire pourrait
accélérer la prise de contact entre le producteur et le consom-
mateur de l'art.

L'auteur appuie ses arguments sur une série de reproductions
de l'art populaire et de produits industriels basés sur lui,
mentionne les intérieurs et extérieurs slovaques très riches en
couleurs et compare l'intérieur archaïque populaire à l'intérieur
moderne.

Asger Jorn: Le réalisme dans l'art populaire suédois.

Les peintures murales des paysans suédois de la province
Dalarne fournissent au peintre Asger Jorn l'occasion de
prononcer quelques considérations concernant la fausse atti-
tude de l'histoire de l'art dans la plupart des cas envers
l'art populaire. L'histoire de l'art ne comprend pas, en dépit de
qu'elle appelle réalisme historique, le véritable réalisme de
l'art populaire. Sur les peintures suédoises, les scènes bibliques,
par ex., sont placées dans un milieu suédois. Jusqu'ici, l'art
populaire est considéré en général d'un point de vue trop
nationaliste et même chauviniste. Et cependant, on peut découvrir
des ressemblances étonnantes dans l'art populaire des pays les
plus éloignés les uns des autres. Il n'y a pas de différence entre
„l'Est“ et „l'Ouest“. L'art populaire est le seul qui soit vrai-
ment international. Sa valeur ne consiste pas dans la perfection
de sa forme, mais dans le fond humain de ses produits.



E. BILLE

Ludvik Kundera: Un peu plus de poésie populaire.

Tous les poètes doivent tôt ou tard découvrir les trésors de la poésie populaire et trouver une attitude envers eux. La voie de ce que l'on appelle échos, et qui n'est en somme qu'une imitation dépourvue de force créatrice, est la plus facile, mais elle est mauvaise. Plus difficile et moins apparente est celle qui mène par la langue, à travers les racines mêmes de la langue. Des exemples nous sont fournis par les meilleurs „musiciens“ du vers tchéque (Nezval, Seifert) et encore plus par des poètes tels que Halas et Závada, qui ont abouti à l'expression simple par une extrême complexité. Entre les jeux futiles de la poésie populaire et le mouvement littéraire tchéque appelé poétisme (1923—1930), il y a plusieurs rapports. — Aujourd'hui même, on peut encore largement puiser dans la technique de la versification populaire. Il faut reprendre le riche matériel enseveli dans les vieux livres sur la poésie populaire et le soumettre à de nouvelles recherches basées sur des principes scientifiques modernes. Parmi les sujets les plus agréables et qui ont été très peu traités jusqu'ici, citons surtout l'étude du caractère humoristique de la poésie populaire, de son aspect érotique, de son langage métaphorique etc. Ils serait doute avantageux d'entreprendre l'éducation esthétique du peuple par la voie de la poésie populaire qui constitue une des sources les plus pures de la poésie en général.

Michel Ragon:

ATLAN ET PIGNON

MEMBRES PERMANENTS DU SALON CORNER

Après le grand succès de Atlan et Pignon à Copenhague, le Salon Corner a décidé d'inviter chaque année ces deux peintres à exposer leurs oeuvres au Danemark. Notre séjour parmi les peintres danois est riche d'enseignements. Nous avons été étonnés d'abord de cet amour de la peinture si vivant au Danemark. Une maison sans tableaux y serait une maison honteuse. Evidemment, on y achète toute sorte de peinture, la mauvaise et la bonne, la retardataire et l'avantgardiste. Mais on fait vivre les artistes. Chaque salon recrute un nombre important de membres passifs qui paient une cotisation annuelle. Les artistes de chaque salon sont ainsi sûrs de pouvoir exposer leurs oeuvres sans contraintes et sûrs de la vie matérielle de leurs salons. Il est aussi notable que, parmi ces membres passifs, figurent des associations d'ouvriers et d'employés.

Alors qu'en France, peintres figuratifs et peintres non-figuratifs s'injurient, l'exemple du Salon Corner est à noter. Ce salon est formé de paysagistes et de portraitistes, mais n'a pas hésité à inviter des peintres aussi éloignés de leurs préoccupations picturales que Pignon et Atlan, à les accueillir avec générosité et enthousiasme.

Il est également encourageant pour nous qui défendons à Paris la tendance non-figurative dont Atlan, Smadja, Marcelle Loubchansky sont les plus valables et les plus sûrs représentants, de voir que les mêmes problèmes se discutent à Copenhague, entre constructivistes et non-figuratifs libres. Nous avons eu beaucoup de plaisir à voir ou revoir à Copenhague les oeuvres de Asger Jorn, Egill Jacobsen, Bille, C. H. Pedersen, et de leurs camarades des Salons Høst, Grønningen et des jeunes de Spiralen. Nous les attendons maintenant avec confiance à Paris.

Tage Møllerup, Danemark.

Else Alsfelt, Danemark.

Atlan, France.



REFLEX Orgaan van de experimentele groep in Holland
Henri Polaklaan 25. Amsterdam.

A5 Meningsblad for unge Arkitekter
De studerendes raad. Charlottenborg. Kongens Nytorv Copenhagen

PLAN the Journal of the Architectural Students Association
34—36 Bedford Square, London W. C. 1
Extrait de no. 1 — 1948:

FUNCTION AND ARABESQUE

The enemy has always been the classical. At best, Roman motives have been but a light disguise masking a continuing native tradition. The columned building, antiquarian or monumental, insults its surroundings by its timeless irrelevance; the Gothic, however old, still enters into the life and landscape around it. If modern architecture has cast off classicism's motives and preserved its spirit, we are no further.

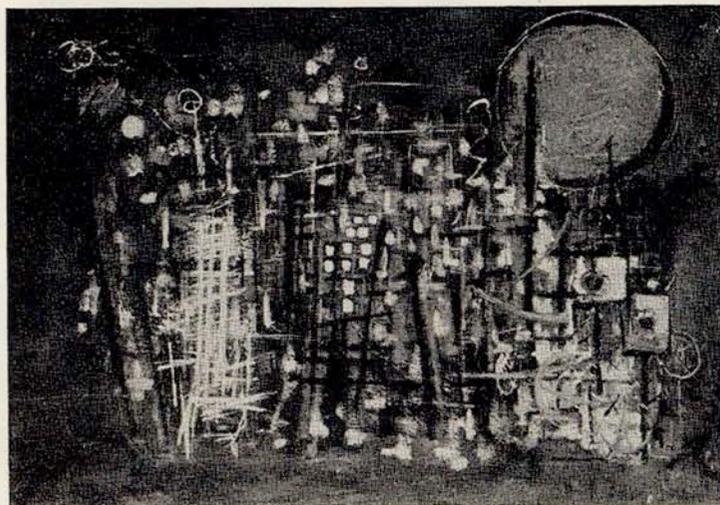
Though eccentric and imperfectly understood, the Danish painter Asger Jorn has added fresh fuel to functionalism's pyre with his recent Byggmästaren articles („The Lifecontent of the Language of Form“, 1946/12, „Apollo and Dionysus“, 1947/17). Reviewing Erik Lundberg's „The Language of Architecture“, he analyses the difference between the rational, inhuman, *Apollonic* approach of classical art, and the vital *Dionysiac* spontaneity of the „barbarian“ East. A shaky Marxist, he identifies Apollo with the old ruling classes, Dionysus with the oppressed and liberated people. Though an old pupil of Corb, to him „functionalism is the last senile revival of the classical view of life, the sweeping away of ornament its Pyrrhic victory“. To the classical schism of form and content as construction and ideology, and to the functionalist rationalisation of construction as ideology, he opposes the idea of spontaneous (surrealist) *simultaneity*;—of construction and *arabesque* developing freely together without compromise, as in the religious architecture of Islam or Mexico, or in Celtic and Nordic ornament. I imagine we must credit to Jorn the startling polychromy of Årsta Centrum, where the Ahlsén brothers have covered the plain elevations of a community centre with a green, black, yellow, and white abstract.

We can use climate and fog as an excuse to avoid colour. But soot will only last as long as we have coal to burn, and the only way to make up for lost sun is to bring sun into our architecture. For the present, we must be liberal with paint, and the 18th century, as well as Denmark, shows us how to place the least areas of it to do the most good.

Michaell Ventris.



Centre d'Årsta, Suède. Architectes: Thore et Erik Ahlsén.



Corneille, Hollande.



Appel, Hollande.



Thommesen, Danmark.



G.H.P.

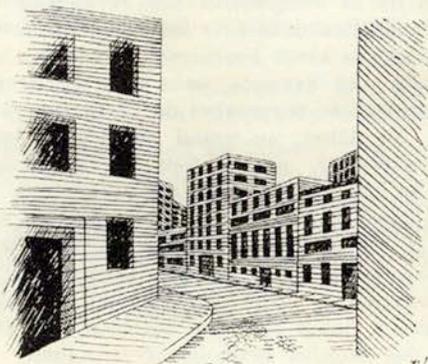


Michel Colle:

Vers une architecture symbolique

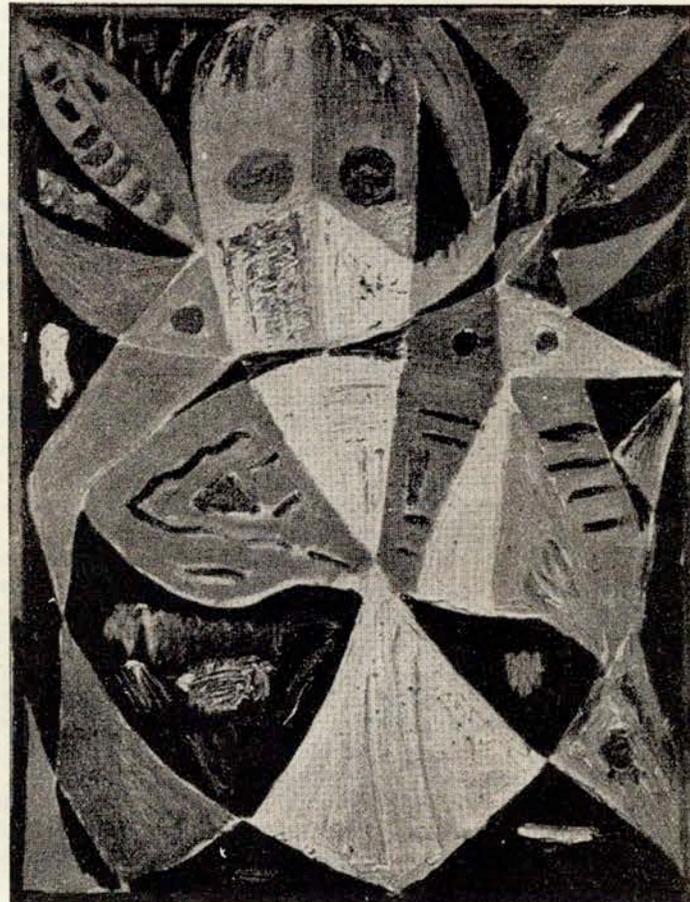
Ce siècle qui a vu se transformer d'une manière foudroyante et totale l'expression de l'idéal du peintre et du sculpteur en est encore à attendre sa vraie révolution en ce qui concerne le domaine bâti. Ce retard est absolument normal dans une société capitaliste et bourgeoise où les révolutions artistiques se manifestent toujours à partir des arts les moins assujettis aux détails matériels et aux circonstances économiques. Or, nul n'ignore que l'architecture a besoin pour se manifester de réunir un certain nombre de facteurs essentiels dont les plus difficiles à obtenir sont économiques, et d'autre part que l'évolution de l'habitat est, de par la durée et le prix de la construction, une des plus lentes qui existent, l'attachement de l'homme à des formes consacrées par l'expérience venant encore la ralentir. La loi de l'offre et de la demande étant pour une nouvelle architecture une question d'existence, on comprendra l'utilité de la diffusion des principes qui servent de base à nos recherches.

Afin de situer cette recherche dans le temps, nous croyons bon d'indiquer en quelques mots, quel a été le chemin parcouru en architecture depuis une cinquantaine d'années.

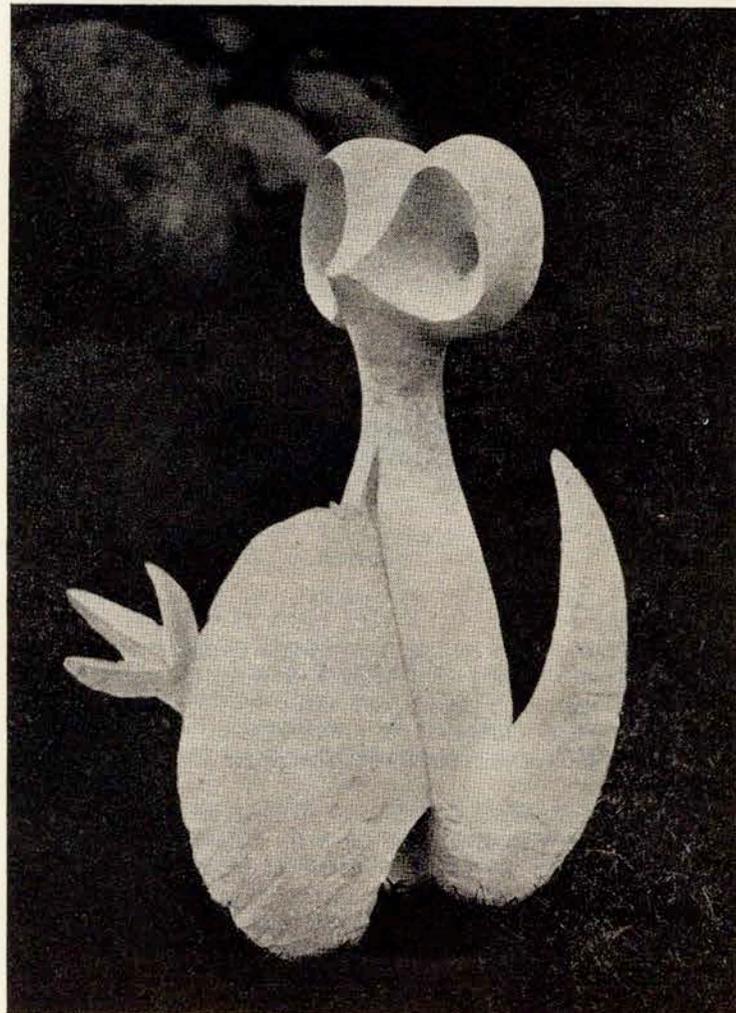


Le divorce entre l'art et le public, qui s'est manifesté au début de l'impressionnisme, a été ressenti d'une façon similaire dans le domaine qui nous intéresse. Le public suivant plus ou moins aveuglément les idées des représentants officiels de l'Art, en arrive à se retourner vers le passé pour le remettre au goût du jour en essayant de l'adapter. Manifestation caractéristique d'un manque de liberté et d'audace dans la création. Ce retour en arrière est d'autant plus ridicule que de prétendus novateurs prétendent conserver des formes sacro-saintes, en utilisant des matériaux nouveaux, soigneusement à l'abri des regards indiscrets.

La situation en ce qui concerne l'urbanisme, est encore plus désastreuse car ici nous touchons un problème plus vaste, et dont les répercussions sur la vie physique et psychique sont immédiates. En effet, il est à la rigueur possible à des êtres humains de vivre dans une ville laide mais dont les fonctions ont été étudiées en vue de satisfaire aux conditions matérielles d'une époque. De même, on pourra passer, dans une ville-musée, sur beaucoup d'inconvénients, d'ailleurs graves, simplement parce qu'ils sont rachetés par le charme des perceptions visuelles.



Egill Jacobsen, Danemark.



Sonja Ferlov, Danemark.

Hélas, nos villes et nos villages ne sont généralement, dans leur plus grande partie, pas habitables sans dommage par les hommes du vingtième siècle. La ville a été transformée en un chaos meurtrier et insalubre par l'apparition de la machine, et le piéton, loin d'être un promeneur à l'esprit libre, fait figure de bête traquée par automobiles et camions et le plus souvent aussi par le Temps.

Mais ne nous étendons pas sur ces constatations que chacun de nous vérifie tous les jours et voyons quelle a été la réaction des architectes contemporains. Nous ne parlerons pour la clarté de ces notes que des chefs de file et de l'orientation qu'ils ont donnée à l'expression architecturale.

La théorie qui sert de base à toute l'oeuvre de Perret repose sur une sincérité perdue de vue depuis bien longtemps. „Construisons, dit-il, comme nos anciens le feraient s'ils étaient à notre place“ et il se fait l'apôtre du béton armé considéré alors comme un matériau indigne de paraître en façade. Saluons ici le maître d'oeuvre qui, au début de ce siècle, a su voir où était la vérité, et a combattu pour la faire reconnaître. Le Corbusier fit de la demeure un ensemble cohérent et rationnel, apte à subvenir aux besoins de l'homme matériel trop longtemps brimé. Il a trouvé les principes logiques et mathématiques qui doivent aujourd'hui présider à l'érection de tout grand ensemble architectural. Un urbanisme à l'échelle du vingtième siècle était né.

Mais le retour au rationnel s'est effectué en négligeant sur certains points précis le facteur humain admirablement servi sur d'autres. Sous prétexte de remettre un peu de discipline et d'ordre dans l'expression architecturale, et aussi parce que le coffrage du béton s'y prêtait, on a instauré une architecture n'utilisant que les droites, qui bien vite est devenue d'une rigidité cadavérique. Bien mieux, l'application par Perret de sa théorie sur les points d'appui: „expression en façade de l'ossature, et de l'ossature seule“, a transformé le cadavre en squelette.

Nous voilà donc entourés d'édifices, de proportions magnifiques quand ils sont étudiés par les maîtres, mais qui n'en sont pas moins terriblement desséchants. De son côté Le Corbusier nous promet une architecture de volumes. Bravo. Mais quels volumes? Nous nous trouvons devant un paysage de cubes et de prismes. Décidément la réaction contre le modern' style 1900 a dépassé son but. Rappelons simplement que les courbes, infiniment plus généreuses et plus naturelles que les droites, se disciplinent aussi aisément.

Face à cette architecture de cauchemars, nous allons essayer de trouver l'expression d'une architecture de rêve.



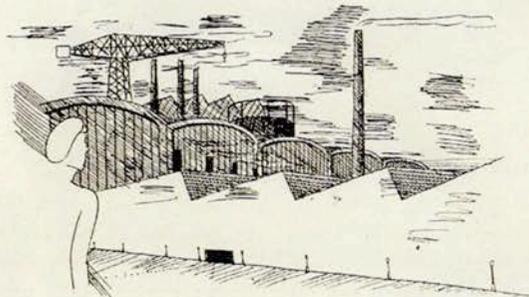
POUR OU CONTRE UNE ARCHITECTURE FONCTIONNELLE

Nous sommes encore aujourd'hui affligés de ces appartements bourgeois inconfortables et inhabitables parce que conçus non pour leurs occupants, mais pour satisfaire leur goût du décorum. Or, l'homme moderne n'a plus rien à faire des enfilades de salons aux fauteuils caparaçonnés de housses 90 jours sur 100.

A l'opposé, on nous a donné l'appartement machine-à-habiter, où bien souvent rien n'est sacrifié à la seule partie véritablement humaine de la vie, à la poésie et au rêve. Il y a plus grave: pour nos rationalistes intransigeants, un immeuble d'habitation ne peut être autre chose que la superposition de 4, 10, n... appartements machines-à-habiter reliés par une communication verticale. Ces immeubles offrent à nos yeux stupéfaits les longues théories de cubes percés de trous que constituent les quartiers d'habitation de nos villes. L'ambiance

est accablante: à la fin de sa journée, l'homme quitte son usine à travailler pour l'usine à manger et à dormir.

Voilà ce que nous a donné l'architecture purement fonctionnelle. Il est évident que nous avons eu trop de mal à l'obtenir pour vouloir aujourd'hui la renier dans son ensemble. Ce qui est nécessaire, c'est d'entendre le mot „fonction“ dans son sens le plus chargé, c'est-à-dire: réponse à toutes les aspirations de l'être humain. La machine à habiter ne peut en effet convenir qu'à des machines à vivre.



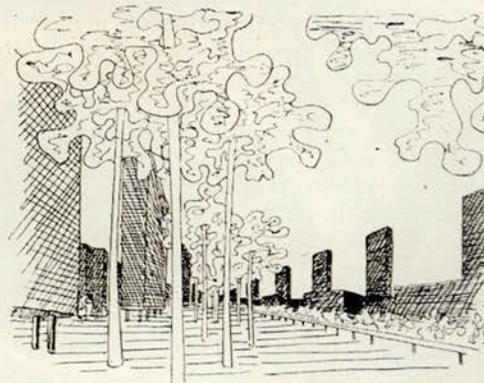
NOUS EN AVONS ASSEZ D'ENTRER A L'USINE EN ENTRANTE L'USINE

La traduction littérale par les façades, des activités internes de l'édifice nuit à l'émancipation de l'homme. Misérable et mesquin est en effet, le rôle d'une construction qui nous fait assister de la rue par ses baies à tous les détails de la vie quotidienne, même les plus intimes. Et cette participation forcée du passant à la vie interne de l'édifice se répète des milliers de fois dans nos rues sans joie. Dans notre société bourgeoise, la raison sociale de chacun est inscrite sur la façade de son immeuble, pour la plus grande satisfaction de ceux qui ont de belles fenêtres.

Le problème de la composition des enveloppes est pourtant simple, et a donné lieu dans tous les domaines, hormis le bâtiment, à des solutions assez heureuses. L'évolution de la carrosserie automobile par exemple, nous montre en raccourci, des phases qui devraient se rapprocher de l'évolution de l'enveloppe architecturale. Au début, un grand nombre d'éléments se manifestent à l'extérieur, peu à peu un classement s'opère et actuellement on n'aperçoit plus au dehors que les éléments strictement indispensables, encore, bien souvent, sont-ils enveloppés, carénés. Tout ceci sous l'action d'une seule science, l'aérodynamique. Assez de balustrades décoratives, de lucarnes, de combles ouvragés, nous voulons plier les façades à une discipline nouvelle, mais combien enrichissante celle-là. Nous voulons créer des façades symbolico-dynamiques.

LA FACADE PORTE EN ELLE-MEME SA FONCTION: COUVRIR. ENVELOPPER ET SURTOUT DECORER

Nous nous élevons avec violence contre le vieux principe académique de la façade considérée comme simple résultante du plan et de la coupe. Résultante de quoi? des exigences scientifiques de la construction, du déroulement de la vie à



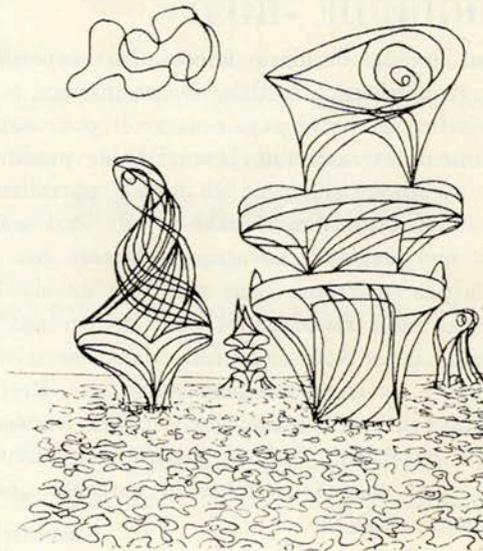
l'intérieur de l'édifice et d'un „art décoratif“ se plaquant tant bien que mal sur la trame donnée par ces deux premières sujétions. C'est vraiment un peu court, pour l'étude des volumes qui doivent former le cadre dans lequel nous évoluons pendant des années. Ce cadre que nous sommes tous d'accord pour ré-nover, aérer, transformer suivant les lois de l'urbanisme moderne, nous n'entendons pas qu'il soit reconstitué de cubes, fût-ce à une autre échelle. Ce sera le rôle principal des façades, dans une ville à nouveau habitable par des êtres détendus et calmes, que de faire surgir de place en place des volumes aussi purs qu'imprévus.

Nous avons tous admiré ces mâts totems, ces masques qui nous viennent de l'Afrique Noire; les meilleurs d'entre eux, comme d'ailleurs les plus belles oeuvres classiques, rayonnent une puissance suggestive d'autant plus extraordinaire qu'elle ne s'épuise pas avec le temps. Sans vouloir suivre pas à pas la symbolique de ces masques, qui sont généralement créés pour satisfaire à des besoins déterminés, il est certain que l'on peut charger l'enveloppe d'un édifice d'une puissance suggestive du même ordre, qui répondra parfois au programme de l'édifice, parfois à un simple désir de l'urbaniste.

Pour tous les édifices à fonction d'habitation, les conditions d'habitabilité seront évidemment les déterminantes du jeu des volumes; en particulier, pour les petits programmes, il pourra être dicté par une fonction particulière ou un appel du paysage. Il n'en reste pas moins que l'Art de l'Architecte sera d'entourer les différentes fonctions de cette habitation d'un volume convenable. Par contre, une catégorie d'édifices peut donner lieu à érection de façades presque totalement indépendantes. Il s'agit de ces constructions se composant essentiellement d'une ou plusieurs salles, dans lesquelles s'effectue en public, un travail ou un échange ne se manifestant pas au dehors. Tels sont les théâtres, cinémas, musées, sièges d'assemblées, salles de concert, etc. Les techniques modernes (air conditionné, pan de verre, ossature d'acier) vont nous permettre d'insérer ces programmes dans les volumes magnifiques lancés vers la lumière comme des appels. De tels édifices étant aussi mystérieux au dehors qu'une habitation orientale, le public connaîtra en entrant, la joie de découvrir un monde nouveau totalement imprévisible.

L'ARCHITECTURE DOIT REALISER LA SYNTHÈSE DE TOUS LES ARTS QUI S'ADRESSENT AUX PERCEPTIONS

Les édifices actuels quand ils laissent à la peinture et à la sculpture l'occasion de se manifester, leur réservent toujours des espaces strictement limités. L'Art est ainsi découpé en tranches, les perceptions se font donc d'une manière de plus en plus analytique. L'intérieur de l'édifice est à la limite considéré comme un musée où chaque „objet d'art“ a sa valeur propre et peut être considéré isolément.



La libération de la façade nous permet au contraire de la traiter comme une sculpture abstraite dont certaines seront polychromes. L'expression architecturale d'aujourd'hui doit permettre aux différents moyens d'expression de se superposer en formant une sorte de synthèse qui aura nom: édifice, salle, appartement, chambre. L'édifice lui-même n'est d'ailleurs pas un „objet d'art“ dans une „ville-musée“, il doit se composer avec d'autres, s'intégrer dans le paysage pour former la synthèse „ville“.

PERSPECTIVES

D'autres avant nous ont remarqué l'état de soumission totale et passive, dans lequel se trouve placé l'homme de la rue devant le phénomène architectural.

Ceci reste valable pour le meilleur et pour le pire. Autant l'être humain peut être accablé, diminué, rétréci dans un système qui brime ses aspirations essentielles, autant une architecture à sa mesure peut, d'abord, lui faire, reconquérir ce dont il n'aurait jamais dû se laisser déposséder et que Le Corbusier englobe sous le titre „joies essentielles“, ensuite, le sortir du fonctionnalisme étroit, cadeau de notre ère machiniste, aussi appauvrissant au point de vue psychique et intellectuel, que les contraintes matérielles supportées aujourd'hui le sont au point de vue physique et physiologique. Une architecture symbolique devient donc par l'immense action qu'elle a sur la foule qui gravite autour d'elle, le premier des moyens d'expression susceptibles d'amener l'homme à reprendre pleinement conscience de lui-même.

Nous prévoyons la levée des boucliers de nos économistes distingués. De tels projets, s'écriera-t-on, appartiennent au domaine de l'„utopie“. Rappelons simplement qu'à l'âge atomique, l'utopie d'aujourd'hui sera la réalité, loi qui, depuis une cinquantaine d'années, peut être considérée comme vraie pour tous les problèmes relevant de la technique.

Mais, nous dira-t-on encore, une telle méthode de construction coûtera plus cher que la construction purement fonctionnelle. Certainement, et nous nous plaignons à le reconnaître, car cette augmentation sera justement le prix de la poésie et du rêve. Cependant dans un monde socialiste, la question de la rentabilité des constructions ne se posant plus d'une façon immédiate, et les dépenses militaires étant réduites à néant, de telles entreprises deviennent non seulement possibles mais inévitables. C'est pourquoi dès aujourd'hui il est nécessaire que des recherches soient faites, et des constructions répondant à de petits programmes exécutées. L'adoption par le public d'une nouvelle esthétique est un phénomène lent et particulièrement, ainsi que nous le faisons remarquer au début de ces notes, en architecture. Le mouvement des idées a donc besoin immédiatement de points d'appui sensibles à tous, c'est-à-dire de réalisations.

Paris, le 10 Décembre 1948.

CATALOGUE DE »HØST«

... Pendant les dix dernières années, l'art expérimental danois semble avoir réussi à fortifier les racines qui le lient aux vivantes traditions de notre pays sans avoir pour autant perdu son rayonnement international. Il a évité de prendre au cosmopolitisme un visage d'homme du monde parfaitement rasé. Si l'on va au Mexique l'on cherche à voir l'art mexicain. Si celui-ci n'est que plagiat il ne nous intéressera pas. De même nous n'allons pas en France pour voir l'art danois. Mais nous ne sommes pas assez francophiles pour donner aux Français, nous, l'occasion de se voir eux-mêmes dans des miroirs — ce qui d'ailleurs ne les amuserait sans doute pas. Bref, nous ne servons pas de cuisine française. Ces dernières années, l'intérêt pour l'„Ecole de Paris“ (intérêt justifié) est monté si haut que certains vont jusqu'à chercher la tendance „parisienne“ avant le contenu artistique . . .

Høststillingen.

AFTENBLADET 18-11-48:

L'exposition „Høst“ est fraîche comme le printemps . . .
Les membres de „Høst“ ne se sont pas laissés effrayer par les critiques qu'ils ont reçues de Paris à l'U. N. E. S. C. O. où les constructivistes, notamment, les ont traités de barbares sans discipline . . .

POLITIKEN 19-11-48:

. . . Il faut surtout féliciter les membres de „Høst“ d'avoir découvert à nos yeux le groupe expérimental hollandais, qui manifeste une liberté picturale très „Høst“.

Kai Borchsenius.

KØBENHAVN 19-11-48:

. . . Une rayonnante manifestation de peinture moderne . . .
L'atmosphère qui règne à „Høst“ est la plus dense de toutes les expositions actuelles. On sent que les artistes de „Høst“ sont les plus profondément engagés dans la création et les plus près du cœur . . .

Daniel Hvidt.

AFTENBLADET 20-11-48:

„Høst“ est de première classe (Topform) . . .

Pierre Lübecker.

INFORMATION 20-11-48:

C'est à „Høst“ qu'appartiennent nos artistes les plus valables . . . „Høst“ craque de vitalité . . .

Bertil Engelstoft.

B. T. 24-11-48:

L'exposition „Høst“ est pleine d'œuvres pétillantes et chantantes . . .

Leo Estvad.

BERLINGSKE AFTEN 24-11-48:

Les expositions de la saison sont comme des bains tièdes, mais „Høst“ est une douche agréablement froide . . .

Poul Raae.

LAND OG FOLK 26-11-48:

Comment le directeur du musée de l'Etat a-t-il pu résister encore à tous ces tableaux abstraits-fantastiques? . . .
Leurs peintures à demi abstraites à demi surréalistes doivent gêner surtout les „œufs durs“ du constructivisme non figuratif . . .

Otto Gelsted.

NATIONAL-TIDENDE 28-11-48:

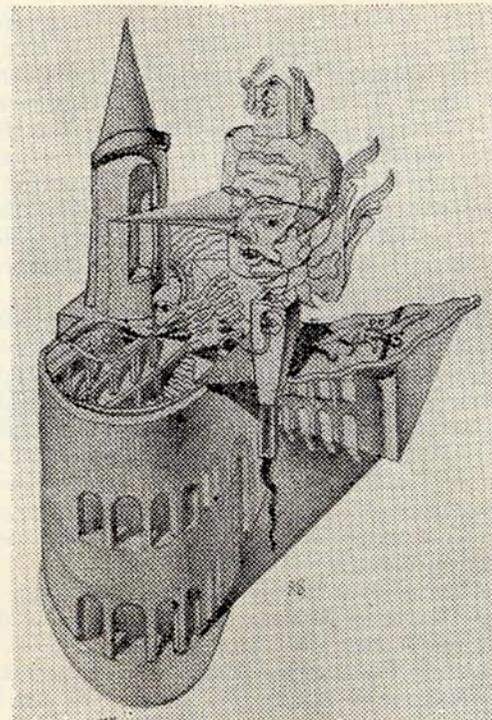
Ils veulent capter leur réalité intérieure . . .
Ils veulent que la couleur parle immédiatement aux sens et délivrer de nouvelles forces spirituelles, comme le folk-lore . . .

Jan Zibrandtsen.

LAND OG FOLK 3-12-48:

Nous ne voulons pas séparer la beauté et la vie . . .

Déclaration d'Appel, Constant et Corneille.



Architecte Bourgoignie, Belgique.

Cobra présente

LA REGLE DE TROIS

poème de Christian Dotremont en trois chants

La Règle de Trois

a pour but la
solution de tous
les problèmes
dans lesquels on
cherche le qua-
trième terme d'
une proposition
dont les trois
autres sont con-
nus.

Petit Larousse

Le premier Chant de ce Poème, écrit à Copenhague, sera imprimé à Copenhague et illustré par Asger Jorn. — Le deuxième Chant, écrit et imprimé à Amsterdam, sera illustré par Constant. — Le troisième Chant, écrit à Bruxelles, sera illustré par Serge Creuz.

AVRIL, MAI, JUIN 1949

Trois vol. en souscription:

Copenhague:	30 kr.
Amsterdam:	15 fl.
Bruxelles:	250 frs.

COBRA

Paraît selon la nécessité de nos travaux.

Rédacteur en chef et rédacteur belge: Chr. Dotremont.
32 rue des Eperonniers. Bruxelles.

Rédacteur danois: Architecte R. Dahlmann Olsen, Smaalandsgade 4. Copenhague S. — Rédacteur hollandais: Constant Nieuwenhuys, 25 Henri Polaklaan, Amsterdam C. — Provisoirement, les abonnements sont perçus par les Rédacteurs. — Abonnement d'honneur: 50 kr. — 30 fl. — 500 frs. b. Abonnement ordinaire à six numéros: 15 kr. — 7 fl. 50 — 150 frs. b. — Edition Wivel - Copenhague — Impr. Danemark (Bogtrykkeriet Selandia A/S) Fælledvej 19 - Copenhague.

Hollande

Antiquariat „d'EENDT”

SPUISTRAAT 272
AMSTERDAM - C

(tout sur l'art ancien comme moderne)

prépare l'ouverture
d'une salle d'expo-
sitions sous le-nom

Galerie CANARD

BELGIQUE

AUX EDITIONS DU LAPSUS DE CORNOUAILLES

Le chant du

BARBARESQUE

PAR AMAND PERMANTIER

LE GARDIEN DES SOURCES DU SURREALISME

S'ADRESSER A

Paul Colinet

30 RUE PAUL SPAAK, BRUXELLES

BELGIQUE

LA GALERIE

APOLLO

PLACE SAINTE GUDULE
BRUXELLES

est à la disposition des artistes expérimentaux
étrangers

FRANCE

G A L E R I E
**COLETTE
ALLENDY**

67 rue de l'Assomption . Paris

BELGIQUE

LA GALERIE DE

**TENDANCES
CONTEMPORAINES**

LA LOUVIÈRE BELGIQUE

*est ouverte à tous
les artistes
expérimentaux*

FRANCE

Galerie Breteau

70 RUE BONAPARTE
PARIS

BELGIQUE

LE PETIT COBRA

Bulletin expérimental des artistes
expérimentaux est le supplément
documentaire, de „COBRA“

✱ 10 numéros: 60 frs. b.
✱ 250 frs. fr. 3 florins. 4 courounes.
✱ aux mêmes adresses que „Cobra“

COBBA



eye form

Cart. ju. in
Pedum.